Collège Doctoral
Languedoc-Roussillon

# THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par **l'Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'Ecole Doctorale 58
Et de l'Unité de Recherche ReSO

Spécialité : **Études hispaniques et hispano-américaines**

Présentée par **Alya Ben Hamida**

## L'agonie d'un espoir

## Frontières, porosités et spécularités des expériences de l'échec dans la création romanesque de Miguel de Unamuno

Soutenue le 09/12/2022 devant le jury composé de

| | |
|---|---|
| Mme Florence BELMONTE, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3 | Directrice de Thèse |
| M. Xavier ESCUDERO, Professeur, Université Littoral Côte d'Opale | Président |
| Mme Camille LACAU SAINT-GUILY, Maîtresse de conférences, Sorbonne Université | Rapportrice |
| Mme Pascale PEYRAGA, Professeure, Université de Pau et des Pays de l'Adour | Examinatrice |
| M. Jean-Claude RABATE, Professeur émérite, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle | Rapporteur |

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER 3

À Azizi et Mamie,

# L'agonie d'un espoir

*Frontières, porosités et spécularités des expériences de l'échec dans la création romanesque de Miguel de Unamuno*

**Résumé :**

Cette thèse s'articule autour de la création romanesque de Miguel de Unamuno. L'écriture et la poétique de l'auteur s'y déploient autour des concepts de doute et de porosité. Dans des romans tels que Niebla, Cómo se hace una novela ou encore La Tía Tula, les frontières tendent en effet à s'annuler ou à se mêler, confondant réel et fiction ou transgressant les prérogatives communément associées aux figures de l'auteur, du personnage et du narrateur. Au-delà de l'évidente spécularité qui unit prose, création et pensée dans l'œuvre unamunienne, ce travail cherche également à souligner le contexte culturel et idéologique plus général dans lequel s'inscrit Unamuno et à analyser, dans le même temps la particularité et les subtilités de la dialectique avortée qui forme la méthode de pensée de l'écrivain et penseur, dialectique qui se reflète et se crée dans une écriture de la rupture, entre insuffisances et excès. En plus de replacer l'auteur espagnol dans un horizon plus large, ce travail a donc pour vocation d'étudier les notions de frontière, d'échec et d'expérience, comme concepts fondamentaux de la méthode et de l'écriture unamunienne. Par conséquent, si la porosité des frontières n'est donc plus considérée comme une lacune à combler ou un défaut à dépasser, mais bien comme l'un des éléments clés de l'expérience imposée par Unamuno à son texte et à son lecteur, il s'agit alors d'identifier l'entrelacs poético-philosophique et le projet qui sous-tendent la production romanesque d'Unamuno. Au travers de ce corpus, notre étude s'organisera donc dans un mouvement partant du corps du texte pour arriver à celui de l'homme de chair et d'os, en somme, de l'esthétique à l'éthique et du singulier à l'universel. Ce mouvement, par essence dynamique, imparfait et aporétique, se caractérise par sa non-linéarité et sa dimension spéculaire : l'interdépendance entre le roman et l'objet de son expérience. Et cet objet est un sujet infiniment paradoxal, un sujet qui s'échappe à tout moment, promis à la défaite, mais pourtant qui se jette dans une lutte permanente et désespérée pour l'existence.

Dans un premier temps, la modernité profonde qui empreint le récit unamunien et détermine ses apports poético-esthétiques se fonde, on le verra, sur une double tension scalaire, qui cherche d'abord à expérimenter l'impossible coexistence des extrêmes et des contraires, entre absence et présence narrative et auctoriale, insuffisances et excès d'une poétique singulière. Mais au sein même de cette oscillation, le lecteur se trouve moins face à une franche et nette opposition qu'à une expérience de funambulisme marquée par l'infraction, la confusion et la porosité. Au travers de cette écriture du seuil et de la fracture, c'est un changement de paradigme qui s'annonce dans l'appréhension de la fiction et se dévoile, notamment dans le rôle dévolu aux procédés métaleptiques.

Cette réflexion, qui, peut au premier abord, sembler proprement littéraire, vient toutefois nourrir chez Unamuno une anthropologie philosophique vouée à l'exploration du sujet, de son identité singulière et de sa relation à l'altérité. Dans ce cadre, le roman agit autant comme miroir que comme modèle et permet d'établir une passerelle de l'individu au collectif et du sujet au monde, dans une relation dynamique et réciproque entre écriture et pensée, comme nous tâcherons de le montrer dans la deuxième partie de ce travail.

Enfin, ces expérimentations restent teintées d'échec. Ce dernier est permanent et se donne, soit comme constat d'un ensemble de lacunes ontologiques ou esthétiques, soit dans les différentes réalisations poétiques déployées par l'auteur. Cette conscience systématique et pourtant non limitatrice de la défaite est ce qui fonde la singularité d'une écriture qui confine au sublime, car elle se présente comme une lutte contre le néant et l'absurde, à la recherche d'un sens à conserver et diffuser.

**Mots-clés :** Singularité – Expérience – Porosité – Agonie – Spécularité

**Abstract :**

**The agony of a hope. Borders, porosities and secularities of the experiences of failures in the novelistic creation of Miguel de Unamuno.**

This thesis focuses on the novelistic creation of Miguel de Unamuno. The author's writing and poetics are developed around the concepts of doubt and porosity. In novels such as Niebla, Cómo se hace una novela and La Tía Tula, the boundaries tend to be cancelled or blended, confusing reality and fiction or transgressing the prerogatives commonly associated with the figures of author, character and narrator. Beyond the obvious specularity that unites prose, creation and thought in Unamuno's work, this work also seeks to highlight the more general cultural and ideological context in which Unamuno is inscribed and to analyse, at the same time, the particularity and subtleties of the abortive dialectic that forms the writer and thinker's method of thought, a dialectic that is reflected and created in a writing of rupture, between insufficiencies and excesses. In addition to placing the Spanish author in a broader horizon, this work therefore aims to study the notions of frontier, failure and experience, as fundamental concepts of Unamunian method and writing. Consequently, if the porosity of borders is no longer considered as a gap to be filled or a defect to be overcome, but as one of the key elements of the experience imposed by Unamuno on his text and on his reader, it is then a question of identifying the poetic-philosophical interweaving and the project that underlie Unamuno's novelistic production. Through this corpus, our study will therefore be organised in a movement starting from the body of the text to that of the man of flesh and blood, in short, from the aesthetic to the ethical and from the singular to the universal. This movement, essentially dynamic, imperfect and aporetic, is characterised by its non-linearity and its specular dimension : the interdependence between the novel and the object of its experience. And this object is an infinitely paradoxical subject, a subject that escapes at any moment, promised to be defeated, but which nevertheless throws itself into a permanent and desperate struggle for existence.

**Keywords :** Fronteers – Experience – Singularity – Agony – Specularity

**Remerciements**

Au terme de ces années, le temps est enfin venu de remercier, en tout premier lieu, celle qui me rend ce bonheur possible. Florence Belmonte, ma directrice de thèse, l'émotion me saisit en écrivant ces lignes, au point que je regretterais presque de toucher au but. Merci de m'avoir accompagnée et supportée dans mes passions, mes obsessions et ma syntaxe. Merci pour ton humanité, ta bienveillance et ton soutien. Le chemin que nous avons parcouru ensemble, que j'ai pu parcourir grâce à toi, m'emplit d'une profonde et sincère reconnaissance.

Je remercie également Xavier Escudero, Jean-Claude Rabaté, Camille Lacau Saint-Guily et Pascale Peyrega d'avoir accepté de lire ce travail et de faire partie de mon jury. En outre, je tenais à exprimer ma reconnaissance à Colette Rabaté dont je recevrai l'avis avec joie et le plus grand intérêt.

Cette thèse doit également beaucoup aux conditions et au cadre de travail offerts par l'École Doctorale 58 et le laboratoire ReSO. En ce sens, je remercie tout particulièrement Fabrice Quero, directeur du laboratoire ReSO et Christine Reynier, directrice de l'École Doctorale 58, pour leur aide et leur soutien. Merci, aussi, à Anita Gonzalez-Raymond pour son accueil et sa chaleur.

À Céline Camisuli, pour ton aide, ton humour, ta gentillesse, un immense merci. Tu sais combien cette thèse te doit.

Je remercie également Sophie Sarrazin et Nathalie Fürstenberger d'avoir accepté de me suivre pendant cette thèse. Plus largement, ma reconnaissance va à l'ensemble des membres du département d'études hispaniques et hispano-américaines de l'Université Paul-Valéry, auprès de qui j'ai passé de belles années d'enseignement. J'adresse un remerciement particulier à mes enseignants et enseignantes d'agrégation, qui, cette année, m'offrent une alternative aussi plaisante que bienvenue aux dernières corrections de ma thèse.

En somme, un grand merci à celles et ceux qui, au long de ma scolarité, de Tunis au Chili, de Paris à Saragosse, m'ont donné le goût d'apprendre et l'envie de transmettre.

À mes étudiants, pardon d'avoir tant parlé d'Unamuno et merci pour le plaisir que les cours avec vous m'ont procuré.

Mais que serait l'expérience du doctorat sans des compagnons de joie et d'agonie ? À mes camarades d'agrégation d'abord, Arnaud, Lucie, Marie et Mathieu, merci pour vos encouragements, les cafés, les rires et votre tolérance à l'égard de mon enthousiasme. À Alicia, Julia, Marina, Jules, Claudia et aux autres, mes chers collègues et amis, merci pour nos danses et nos conversations, toutes dans la plus grande sobriété. Et à mes compagnons de 166, Alice, Thomas et Laure, merci d'avoir toujours fait que le travail ressemble à un jeu. Même si nous n'en comprenions pas toujours les règles, j'ai été heureuse de le partager avec vous, dans les organisations de JE, dans nos relectures mutuelles, dans nos échanges toujours profondément

intellectuels. À Katia qui me devance d'une semaine et d'une tête, merci pour tes conseils, ton amitié et la confiance que tu as su me donner, depuis le jour heureux où j'ai croisé ton regard à Ethicum.

Merci aux autres, aux bienheureux qui ont fait le choix de ne pas faire de thèse et qui, pourtant, n'ont cessé de s'intéresser à la mienne, ou de m'en tirer à l'inverse, comme pour me rappeler qu'une vie existe en dehors, entretenant l'espoir d'un jour la retrouver. Merci aux amis de l'Erasmus, à la Dream Team, aux copains du Cabaret Vert et à mon Jojo particulièrement. Merci à ma Climonce, que j'ai hâte de te revoir !

Finalement, je termine cette thèse par celles et ceux qui l'ont, en quelque sorte, écrite avec moi.
Merci à mes parents et à ma sœur, qui m'ont soutenue avec une constance infinie et inconditionnelle, sans jamais questionner mes intérêts ni mes engagements. Merci, Fat, Monsieur, Raton de m'avoir attendue, d'avoir compris mon absence et d'être présents à chaque instant de mon travail et de ma vie. Merci pour les gâteaux, l'huile d'olive et les tomates qui me rappellent que je ne suis jamais vraiment loin de la maison.
Merci à Robert, Florence, Ariane, David, Melika, Mimi et Sophie pour leurs encouragements, leurs messages, leurs invitations et leur affection. Merci à toi, Salouma, pour ta folie que j'ai eu la chance d'hériter. Merci à Bilou, Yassine, Amine, Emna et mon Farès qui de près ou de loin m'ont toujours accompagnée.
Et merci à ma famille dunkerquoise, qui m'a accueillie avec tant de générosité.

Mon Elenou tu as ajouté à l'agonie d'un sérieux claquage la relecture à la fois bienveillante et rigoureuse de ma première partie. Mais je te remercie surtout pour la richesse de nos échanges, nos longues balades sur la plage, les verres et l'amitié partagés. Sans oublier la terrine de Jean-Marie !

Juliette, ma chère amie, toujours présente, infiniment patiente, merci pour tes encouragements, ton soutien, ta douceur et tous ces beaux moments partagés, merci d'avoir supporté mon fantôme. Merci aussi à Rocco et à ta famille. Parmi les plus jolies choses que cette thèse m'aura apprises, il y a la valeur de ton amitié.

Thomas, merci pour tous les moments volés à ta thèse et à ta vie, qui ont rendu les miennes meilleures. Si ce travail m'est cher c'est avant tout parce qu'il m'a permis de te connaître, mon lecteur implicite, mon *advocatus diabolicus*, mon partenaire de théâtre, de BNE, de vélo et, à l'occasion, de vin. Merci d'être toutes ces personnes et aussi, surtout, mon cher, cher ami.

Adrien, ta bonté, elle, n'a pas de frontières, ton soutien a été constant, patient et infiniment précieux. Merci d'avoir protégé mon sommeil et veillé sur mon bonheur, merci d'avoir pansé les plaies du corps et celles de l'âme. Merci, enfin, d'avoir accepté pendant six ans la présence d'un colocataire si profondément envahissant. Devant une abnégation que je ne comprends ni ne mérite, face à des mots qui, pour t'exprimer ma reconnaissance, me manquent, peut-être puis-je te faire cadeau du silence. Dès lors, je ne parlerai plus d'Unamuno mais… cette année place à Quevedo !

# Structure


**INTRODUCTION** 11

**LECTURES UNAMUNIENNES** 16
**DÉLIMITATION DU SUJET** 21
**CORPUS** 25
**STRUCTURE** 29

**I. FRANCHIR LES SEUILS, L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DE LA TRANSGRESSION DES FRONTIÈRES** 31

**I. A. ÊTRE OU NE PAS : L'AUTEUR, LE TEXTE ET SON LECTEUR** 33
I. A. 1. UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION FONDÉE SUR LA COLLABORATION ENTRE L'AUTEUR ET LE LECTEUR ? 35
I. A. 2. UNE LECTURE CLOSE PORTÉE PAR UN AUTEUR TYRANNIQUE ? 45
I. A. 3. L'ARTICULATION DU SCHÈME PRÉSENCE ABSENCE 57
**I. B. UNE POÉTIQUE NOUVELLE, ENTRE INSUFFISANCES ET EXCÈS** 69
I. B. 1. UNE ÉCRITURE DE LA RUPTURE ET DE L'INTIME 71
I. B. 2. LA *NIVOLA* OU UNE ESTHÉTIQUE DE L'INSUFFISANCE ET DE L'EXCÈS 83
I. B. 3. UNE NARRATION QUI QUESTIONNE ET TRANSGRESSE SES FRONTIÈRES 93
**I. C. LES FRACTURES DU RÉEL : UNE POÉTIQUE DE L'INFRACTION** 107
I. C. 1. MÉTALEPSES NARRATIVES ET TRANSGRESSIONS 109
I. C. 2. TYPOLOGIE DES MÉTALEPSES DANS LES ROMANS UNAMUNIENS 119
I. C. 3. LA MÉTALEPSE, LIEU DES AGONIES 130

**II. L'HOMME DE CHAIR ET D'OS ENTRE PLUME ET SCALPEL** 143

**II. A. LE MOI : L'INTIME COMME LÉGENDE** 145
II. A. 1. LES MODALITÉS DE L'EXPLORATION DE L'INTIME 148
II. A. 2. D'AUTHENTIQUES TROMPERIES 160
II. A. 3. DES MODALITÉS DE LA MISE EN RÉCIT DE SOI 170
**II. B. AMBIVALENCES DES ALTÉRITÉS, ENTRE NÉCESSITÉ ET MENACE** 181
II. B. 1. L'ALTÉRITÉ COMME CONDITION DE L'IDENTITÉ 183
II. B. 2. L'ALTÉRITÉ COMME MENACE 195
II. B. 3. L'AUTRE COMME EXIGENCE ÉTHIQUE 206
**II. C. ÉCRIRE L'HOMME DE CHAIR ET D'OS** 219

II. C. 1. UNE ANTHROPOLOGIE POÉTIQUE, DU CORPS ET DU SENTIMENT 221
II. C. 2. UNE PENSÉE DU VIVANT POUR UNE NOUVELLE VISION DU VRAI 233
II. C. 3. LA MÉTAPHORE VIVE AU CŒUR D'UN ROMAN VIVANT 244

**III. ÉCRITURES ET SUBLIMATIONS DE LA DÉFAITE 259**

**III. A. LES CONSTATS ET PRÉMISSES DE L'ÉCHEC 261**
III. A. 1. UNE DOCTRINE DE LA DÉRAISON 264
III. A. 2. UNE PHILOSOPHIE AGONIQUE : QUAND PENSER C'EST DIRE NON 274
III. A. 3. LES CARACTÉRISTIQUES DE LA PHILOSOPHIE UNAMUNIENNE : RÉSISTER ET RIRE, MALGRÉ L'ÉCHEC 286
**III. B. UNE PHILOSOPHIE PATHOLOGIQUE, EN MIROIR D'UN SUJET EN SOUFFRANCE 297**
III. B. 1. LA SOUFFRANCE, FONDEMENT ET OBJECTIF DE LA PHILOSOPHIE 299
III. B. 2. L'ANGOISSE COMME MÉTHODE ÉTHICO-POÉTIQUE 310
III. B. 3. LES MODALITÉS DE LA TRANSMISSION DE L'ANGOISSE 320
**III. C. VARIATIONS ET SUBLIMATIONS DE L'ÉCHEC : LA DÉFAITE COMME CANON ET MODÈLE 331**
III. C. 1. CIRCULARITÉS DE LA DÉFAITE : VIDE, ABSENCE ET SILENCE 332
III. C. 2. LES PERSONNAGES COMME MODÈLES DÉFECTUEUX ? 344
III. C. 3. L'ÉCHEC DE TOUTES LES RÉSOLUTIONS ? 356

**CONCLUSION 369**
**BIBLIOGRAPHIE 375**

# Introduction

« Le soliloque d'un vieil espagnol qui ne voulait pas mourir[1] ». C'est par cette formule que Jean Cassou (1897 – 1986), traducteur et ami de Miguel de Unamuno (1864 – 1936), choisit de présenter l'œuvre et la personnalité de l'immense auteur espagnol. Ces paroles, empreintes d'une forme de tendre lassitude, soulignent la profonde articulation entre la voix de l'écrivain et son texte, entre son identité intime et sa présence auctoriale.

C'est pour cette raison peut-être, que cette figure emblématique de la pensée hispanique ne cesse d'interroger, voire d'agacer ses lecteurs. Il irrite d'abord ses contemporains, comme le philosophe José Ortega y Gasset, qui, à l'occasion, put le désigner sous les termes « d'énergumène mystique de Salamanque[2] » ou encore « d'ornithorynque » :

> Il y a toujours dans les vertus et les failles d'Unamuno une forme de gigantisme… C'était un homme d'un courage sans limites ; il n'y avait pas de lutte nationale, de lieu ou de scène de danger au milieu desquels il n'amenait l'ornithorynque de son moi, forçant les uns et les autres à l'entendre[3].

Il intrigue aujourd'hui encore, comme en témoignent dans l'actualité récente le film d'Alejandro Amenábar, *Mientras dure la guerra,* ou le documentaire de Manuel Menchón, *Palabras para un fin del mundo*, respectivement présentés au public en 2019 et 2020.

En effet, la densité de sa production littéraire et le mouvement de renouveau dans lequel il inscrit son œuvre, dans le cadre d'un moment charnière de l'histoire espagnole, expliquent qu'il fut généralement considéré par l'historiographie du XXe comme l'un des fondateurs d'une « génération de 98 » supposée, communauté intellectuelle qui compterait également parmi ses

[1] « El soliloquio de un viejo español que no quiere morirse », Jean Cassou, « Retrato de Unamuno », *Cómo se hace una novela*, [1927], Madrid, Cátedra, 2009, p. 112. Sauf indication contraires, les traductions qui apparaissent dans le corps du texte sont nôtres.

[2] José Ortega y Gasset, « Unamuno y Europa », [1909], *Obras Completas* I, Fundación José Ortega y Gasset y Taurus, Madrid, 2004, p. 256.

[3] « Hay siempre en las virtudes y defectos de Unamuno algo de gigantismo..., era como hombre de un coraje sin límites; no había pelea nacional, lugar o escena de peligro, al medio de la cual no llevase el ornitorrinco de su yo, obligando a unos y otros a oírle », José Ortega y Gasset, « En la muerte de Unamuno », *Obras Completas* V, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, p. 264 – 266.

membres des auteurs tels que Pío Baroja, Azorín, Maeztu, Ramón del Valle Inclán, Antonio Machado et Ángel Ganivet[4]. Cependant, la dénomination même de « génération », qui s'applique à un ensemble d'individus nés à une période donnée, nécessite un examen critique[5]. Pour l'historien Yvan Lissorgues, qui lui préfère l'appellation de crise de fin de siècle, cette invention critique est « une construction idéologique *a posteriori* visant à mettre sur un piédestal quelques personnalités littéraires de premier plan, mais au détriment de la complexité et de la profondeur culturelle de la période[6] ». Enfin, Pío Baroja lui-même déclare : « une génération qui n'a ni points de vue communs, ni aspirations égales, ni solidarité spirituelle, ni même le lien de l'âge n'est pas une génération[7] ».

Du reste, au sein même de la production de chacun de ces auteurs, la diversité formelle, stylistique, voire, idéologique, est indéniable et, dans le cas d'Unamuno, parfois d'apparence contradictoire. Or, ce sont bien les exigences d'une pensée protéiforme et mouvante qui divisent la critique dans le cadre des études unamuniennes. Comme l'écrit Luis García Jambrina[8], si de son vivant et grâce à l'influence de sa personnalité, Unamuno a su inspirer nombre d'auteurs de la « génération de 27 », tels que María Zambrano ou Benjamín Jarnés, après sa mort, il tombe dans un oubli relatif, jusqu'à la célébration de son premier centenaire en 1964 et du cinquantenaire de sa

[4] Longtemps considéré comme un effet de la crise de conscience consécutive à la défaite coloniale, ce mouvement est replacé par l'historiographie récente au sein de bouleversements européens plus globaux : crise de la raison, avènement de la société de masse et émergence de la philosophie vitaliste. En Espagne, comme le remarque Manuel Suárez Cortina, cette crise de fin de siècle prend des dimensions spécifiques en raison de l'histoire nationale : guerre coloniale, poids de la culture catholique, analphabétisme, ruralité. Elle se fait l'écho d'une confrontation entre tradition et modernité, intérieur et extérieur, au sein de laquelle certains intellectuels cherchent à déterminer la situation de l'Espagne dans un processus de modernisation plus global Pour plus d'informations à ce sujet, se référer à Manuel Suárez Cortina, « Miguel de Unamuno y la novela histórica en la España de fin de siglo », Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II, Actas de las V Jornadas Unamunianas*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad, 2005, p. 287 – 311.
Par ailleurs, Alain Guy dénonce, « dans la philosophie hispanique, une décadence et même un vide indéniable, sous le voile du dogmatisme scientiste ou traditionaliste ». Face à ces lacunes nationales, l'Espagne de la fin du XIXe siècle devient donc le réceptacle d'idéologies étrangères venues de France, d'Angleterre ou d'Allemagne. A. Guy évoque notamment l'influence du monisme, du positivisme, de l'idéalisme hégélien ou du matérialisme historique. Autant de doctrines auxquelles adhèrent puis s'opposent Unamuno et nombre de ses contemporains, à la recherche d'une philosophie tout à la fois vitaliste, personnaliste et nationale, Alain Guy, *Unamuno et la soif d'éternité,* Paris, Seghers, 1964, p. 10.

[5] Dans *Para leer a Unamuno,* Pedro Ribas remarque que cette désignation est d'abord faussement attribuée à Azorín, qui évoque une « génération de 1896 », en référence à son arrivée à Madrid, ainsi qu'à celles de Pío de Baroja et de Maetzu. En 1913, José Ortega y Gasset utilise l'expression, mais pour désigner sa propre génération et non celle d'Unamuno et de Pío Baroja. Selon P. Ribas, « La consécration et la consolidation du mythe de la signification de la génération de 98 apparaît, suite à la publication du livre de Pedro Laín Entralgo *La generación del 1898* », Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza, 2016, p. 216.

[6] « […] una construcción ideológica a posteriori encaminada a alzar en pedestales a unas personalidades literarias de primer plano pero en detrimento de la complejidad y del espesor cultural de un período », Yvan Lissorgues, « La crisis de fin de siglo, El regeneracionismo», *Historia de la literatura española*, Víctor García de la Concha (dir.), Vol. 9 (Siglo XIX, II), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 46.

[7] « Una generación que no tiene puntos de vista comunes ni aspiraciones iguales ni solidaridad espiritual ni siquiera el nexo de la edad no es una generación », Pío Baroja, « La supuesta Generación de 1898 », [1924] « Divagaciones apasionadas », *Obras completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, 496-497.

[8] Luis García Jambrina, « Introducción », *El Unamuno eterno*, J. A. Garrido Ardila (coord.), Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p. 11- 22.

mort en 1986. Pour Fernando Savater, cet oubli s'intègre dans un processus spécifique de réception et s'apparente à un « purgatoire » précédant la « gloire » dévolue aux élus. Cependant, dans le cas d'Unamuno cette postérité est controversée, allant même jusqu'à inspirer une sorte d'aversion :

> Unamuno a reçu la gloire, cela ne fait aucun doute, mais une gloire qui n'est pas faite d'admiration sans tâche ou d'une entière reconnaissance ; sa gloire est litigieuse, subversive, source d'ironie et de scandale, de doutes et de reproches ; il en aurait sans doute été ravi[9].

Cette notoriété ambiguë s'exprime notamment à la suite de deux événements : la célébration du centenaire de sa naissance en 1964 et celle du cinquantenaire de sa mort en 1986, qui ont engendré une augmentation exponentielle de la bibliographie critique sur l'auteur. En outre, à l'occasion du centenaire de 98, on constate une revalorisation du rôle joué par Unamuno au sein de la génération de fin de siècle. Il est dès lors reconnu et considéré comme l'un des pères de courants philosophiques et littéraires tels que l'existentialisme, le pirandellisme, ou le subjectivisme radical. Unamuno devient alors un auteur intensément étudié, depuis des perspectives diverses, voire antinomiques. Pour certains, il a su exprimer sa pensée avec cohérence et clarté dans des moments aussi troubles que difficiles de l'histoire espagnole. Pour d'autres pourtant, ses opinions ne furent dictées que par les caprices de sa morosité.

En effet, la trajectoire politique d'Unamuno reste problématique, bien qu'elle témoigne d'un engagement constant, comme l'illustrent les travaux majeurs menés par Colette et Jean-Claude Rabaté sur son œuvre épistolaire et de sa biographie[10], notamment, *Miguel de Unamuno. Biografía*[11], *Miguel de Unamuno (1864-1936) : Convencer hasta la muerte*[12] ou encore *Miguel de Unamuno. Epistolario I (1880-1899)*[13]. Ce détracteur systématique des régimes militaires, de la censure et des dictatures, un homme qui, entre 1924 et 1930 connaît l'exil, n'acceptant de retrouver l'Espagne qu'à la chute de la dictature de Primo de Rivera, offre pourtant son adhésion au coup d'État militaire de Franco le 18 juillet 1936 et invite ses pairs à suivre son exemple. Mais, le 12 octobre 1936, dans le Paraninfo de l'Université de Salamanque et devant un parterre de phalangistes, il s'afflige de la guerre

---

[9] « A Unamuno le ha correspondido la gloria, de eso no cabe duda, pero no hecha de admiración sin mácula y reconocimiento plena; su gloria es litigiosa, pugnaz, pródiga en ironía y escándalo, en dudas y reconvenciones; así le hubiera, sin duda, gustado a él », Fernando Savater, *El arte de ensayar,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, p. 110.

[10] Pour plus d'informations sur les travaux menés à propos des journaux intimes, de l'œuvre complète d'Unamuno ou de ses engagements politiques, nous renvoyons aussi à l'excellente synthèse proposée par Lidia Sánchez de las Cuevas dans de doctorat soutenue le 24 septembre 2021 à l'Université de Bordeaux – Montaigne*, La nivola : une théorie du roman chez Miguel de Unamuno*, p. 48 – 57.

[11] Colette et Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno, una Biografía*, Madrid, Taurus, 2009.

[12] Colette et Jean-Claude Rabaté, Miguel de Unamuno (1864-1936) – Convencer hasta la muerte, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

[13] Miguel de Unamuno, *Epistolario I (1880-1899)*, Colette et Jean-Claude Rabaté (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.

« incivile » et « barbare » du général Franco et récuse la haine de l'intelligence critique et différenciatrice, manquant alors d'être lynché. C'est cet événement et la mutation profonde qui l'engendre, que le réalisateur Alejandro Amenábar met au cœur du film *Mientras dure la Guerra*, dans lequel il ébauche un portrait d'Unamuno pendant les derniers mois de son existence. Dans cette œuvre, l'ambiguïté qui caractérise cette période de l'engagement unamunien, jusqu'à l'ultime revirement quelques semaines avant sa mort, se met au service de l'expression de sa subjectivité, au fondement de ses contradictions. Unamuno est alors à nouveau au cœur de l'actualité, le personnage trouvant de puissantes résonances dans le contexte politique et idéologique espagnol. Malgré les appels au boycott du film lancés, notamment, par les défenseurs du parti d'extrême-droite Vox, le film reçoit les faveurs du public et se hisse à la première place dès sa sortie. Son accueil critique est également positif, comme en témoignent les cinq récompenses obtenues aux Goya.

En somme, l'ensemble d'événements antithétiques qui jalonnent l'existence et les engagements d'Unamuno explique assurément l'indéniable récupération politique que subissent l'auteur et son œuvre, ce qu'avance Juan Antonio Garrido Ardila :

> Aujourd'hui, Unamuno s'est érigé dans la culture espagnole comme une sorte de référence politique additive qui, mise au service d'intérêts divers, sert à ce qu'ils s'engagent dans des polémiques des plus variées[14].

Mais au-delà même de son engagement politique complexe, c'est la prolixité et la difficile catégorisation des œuvres d'Unamuno qui interrogent nombre de critiques. Aussi, Fernando Savater soutient-il que :

> Pour ceux qui le tiennent d'abord pour essayiste, sa poésie est trop sèchement conceptuelle ; ceux qui le décrètent poète dénoncent dans ses essais trop de caprices lyriques, ses romans et sa dramaturgie sont ou bien trop « philosophiques » ou vaguement poétiques[15].

[14] « Unamuno, en este punto y hora, se ha instaurado dentro de la cultura española como una suerte de aditamento político que sirve, en ocasiones, para que diversos intereses se engarcen en polémicas de lo más diverso », Juan Antonio Garrido Ardila (coord.), *El Unamuno eterno*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p. 5.

[15] « Para quienes lo tienen ante todo por ensayista, su poesía es demasiado secamente conceptual; quienes lo decretan poeta, denuncian en sus ensayos demasiados caprichos líricos; sus novelas y sus piezas teatrales son o muy "filosóficas" o vagamente "poéticas" », Fernando Savater, Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, « Prologue », [1913], Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 7 – 8.

*Ipso facto*, la « volonté confusionniste et indéfinitioniste[16] » d'Unamuno, et son refus de se plier aux canons de genres expliquent les critiques qui entourent son œuvre : « contradictions, divagations, tempéramentalisme, irréalité, individualisme extrême, *etcetera*[17] ».

En dépit, ou en conséquence, peut-être, de ces legs polémiques, les études unamuniennes connaissent aujourd'hui un indéniable regain[18]. Cet intérêt peut s'expliquer par l'intertextualité caractéristique de son écriture, qui s'inscrit dans les perspectives internationales de la recherche contemporaine. Selon Joan Lipman Brown, dans *Confronting our Canons : Spanish and Latin American Studies in the 21 st Century*[19], Unamuno est le huitième auteur le plus étudié dans les universités nord-américaines et ses œuvres, en particulier *Niebla* (1914) et *San Manuel Bueno mártir* (1933), sont des lectures obligatoires dans 95 % de ces universités.

[16] « […]el ímpetu confusionista a indefinicionista de don Miguel », Miguel de Unamuno, *Niebla*, [1914], ed. Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2012, p. 82.

[17] « […]contradicciones, divagación, temperamentalismo, irrealidad, individualismo extremo, etcétera », Fernando Savater, Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 8.

[18] Ainsi, entre 2011 et 2012, trois articles rédigés par Carlos Longhurst, Juan Antonio Garrido Ardila et Gorka Bilbao-Terreros ont été publiés dans la *Hispanic Review*.

[19] Joan Lipman Brown, *Confronting our Canons: Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

# Lectures unamuniennes

En matière d'herméneutique unamunienne, Bénédicte Vauthier distingue deux types de lectures qui ont traditionnellement marqué la critique : l'une tournée vers la correspondance entre la personnalité de l'auteur et son texte, l'autre, à visée philosophique. Ainsi, à la suite de Julian Marías[20], émerge d'abord une lecture philosophique des écrits de l'auteur espagnol. Luis García Jambrina évoque les approches « thématiques et philosophiques, centrées principalement sur le problème de la personnalité, de l'existence et de l'identité individuelle[21] » de son œuvre. C'est le regard qu'adoptent *El Unamuno contemplativo*[22] de Carlos Blanco Aguinaga ou encore *Unamuno, Bosquejo de una filosofía*[23] de José Ferrater Mora. Dans ce cadre, l'analyse de l'apport philosophique d'Unamuno est envisagée sous l'angle de la discorde ; on l'oppose alors à José Ortega y Gasset et à Eugenio d'Ors. Comme le remarque à nouveau Fernando Savater :

> La valorisation actuelle — ce qui ne signifie pas « définitive » — des trois penseurs traditionnellement opposés et peut-être secrètement complices est également diverse et mutuellement polémique[24].

Aujourd'hui encore, face à la modernité d'Ortega y Gasset et au classicisme de d'Ors, la pensée unamunienne est souvent jugée désuète, désordonnée et maladroite, ce qui interroge sa validité philosophique. Cette méfiance s'explique, selon F. Savater, par le fait qu'Unamuno, lecteur assidu de Kierkegaard, de Spinoza ou de Kant, ne s'est jamais fait le porte-parole d'une tendance philosophique européenne académiquement acceptable, bien que l'influence de ces penseurs sur son écriture ait été intensément étudiée, à travers les recherches, notamment, de Carmine Luigi

[20] Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa Calpe, 1943.
[21] « […] lecturas meramente temáticas y filosóficas, centradas fundamentalmente en el problema de la personalidad, de la existencia y de la identidad individual », « Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela », Luis García Jambrina, *El Unamuno eterno*, J. A. Garrido Ardila (coord.), Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p. 47.
[22] Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México, 1959.
[23] José Ferrater Mora, Unamuno, *Bosquejo de una filosofía*, Madrid, Alianza, 1985.
[24] « La valoración actual – lo que no significa "definitiva" – de los tres pensadores escolarmente enfrentados y quizá secretamente cómplices es también diversa y mutuamente polémica », Fernando Savater, Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 9.

Ferraro[25], Rogelio García Mateo[26], Armando Savignano[27] ou encore de Jesús-Antonio Collado[28] et de Juana Sánchez Venegas[29].

En outre, dans l'article « Novela y pensamiento : San Manuel Bueno, Mártir[30] », Ciriaco Morón Arroyo choisit de présenter Unamuno comme penseur systématique. Le critique justifie ce choix par certains critères d'ordonnancement qui lui semblent manifestes dans les discours de l'auteur. Pour lui, Unamuno fait en effet montre d'une certaine constance dans l'attitude comme dans ses idées. De plus, analyse-t-il, des principes philosophiques cohérents et durables sous-tendent ses écrits, pour élaborer un système fondé sur la spontanéité expressive de la pensée.

Une partie de la critique contemporaine rétablit ainsi peu à peu Unamuno dans le cadre de la pensée. Dans *Para leer a Unamuno*[31], Pedro Ribas défend la validité proprement philosophique de la pensée unamunienne. Pour considérer la philosophie d'Unamuno, explique-t-il, il convient de se détacher d'un canon européen basé sur la rigueur, le système et la trinité idéologique incarnée par les systèmes de Descartes, Kant et Hegel.

> Unamuno ne peut accéder à la philosophie qu'à la condition que nous adoptions une perspective qui ne soit pas exclusivement systématique, dans laquelle s'intègrent des formes de réflexion, telles qu'elles sont pratiquées par Nietzsche et, plus largement par ceux qui admettent qu'outre le modèle systématique, il existe d'autres modes de philosophie qui ne peuvent ni ne veulent être évalués selon des modèles systématiques, des modes qui laissent intervenir l'imagination, les sentiments, les désirs et les passions, et qui préfèrent comme forme d'expression un langage qui n'évite ni la fiction littéraire, ni la métaphore, ni, en général, l'essai[32].

---

[25] Carmine Luigi Ferraro, « La moral de la elección kierkegaardiana en Niebla de Miguel de Unamuno », *in* Ana Chaguaceda toledano (Ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 125 – 132.

[26] Rogelio García Mateo, « La dialéctica de Unamuno : ni Hegel ni Kierkegaard, peculiaridad de su pensamiento », Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 475 – 478.

[27] Armando Savignano, « Religión e ilusión en Unamuno: el nihilismo » Ana Chaguaceda toledano (ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, *op. cit.,* p. 185 – 193.

[28] Jesús-Antonio Collado, *Kierkegaard y Unamuno, La existencia religiosa*, Madrid, Gredos, 1963.

[29] Juana Sánchez Venegas, « Unamuno y Bergson » Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, *op. cit.*, p. 625 – 627.

[30] Ciriaco Morón Arroyo, « Novela y pensamiento: San Manuel Bueno, Mártir », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca*, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 153 – 162.

[31] Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza, 2016.

[32] « Unamuno sólo puede entrar en la filosofía si partimos de una perspectiva no exclusivamente sistemática, en la que quepan formas de reflexión del estilo practicado por Nietzsche y, en general, por quienes admiten que, además del modelo sistemático, hay modos de hacer filosofía que no pueden ni quieren ser medidos con modelos sistemáticos, modos que hacen intervenir la imaginación, los sentimientos, los deseos y las pasiones, y que prefieren como forma de expresarse un lenguaje que no rehúye la ficción literaria, la metáfora, y, en general, el ensayo », *Ibid.*, p. 155.

P. Ribas se fonde sur les écrits de José Gaos, intellectuel espagnol exilé à Mexico après la Guerre Civile, pour analyser la production unamunienne depuis un angle philosophique. Selon cet auteur, deux formes de philosophie coexistent au sein de la pensée occidentale :

> À la suite de Dilthey, il s'agit de reconnaître […] l'alternance de deux formes de philosophies, ou, peut-être mieux, deux façons de philosopher […]. Des philosophies plus systématiques […], qui s'approchent de la science et en arrivent à se confondre avec elle : telles sont principalement les grandes philosophies métaphysiques : Aristote, la Scolastique, Descartes, Kant. Des philosophies avec des formes de présentation plus littéraires, sinon toujours d'idéation asystématique : ce sont principalement les philosophies qui posent comme terme premier ou unique les choses humaines […] et en arrivent à se confondre avec la littérature d'imagination ou de fiction : Platon, les post-aristotéliciens, les penseurs de la renaissance, les penseurs-écrivains des Lumières et des XIXe et XXe siècles[33].

Cette double caractérisation et sa dimension protéiforme tendent à atténuer les frontières entre la philosophie et l'art tout en prônant un changement de paradigme. Cette lecture philosophique des œuvres unamuniennes, que l'on voit évolutive, si elle n'est pas dénuée d'une certaine richesse, tend, cependant à omettre le caractère proprement littéraire de ses œuvres et par-là, la singularité de l'auteur en matière de narration et d'esthétique.

La seconde lecture principale choisit, à la suite de Ricardo Gullón,[34] d'opter pour un prisme autobiographique, voire, psychologique, qui recherche dans l'œuvre la trace de l'homme et envisage les personnages comme les reflets des différentes facettes d'Unamuno. Antonio Sánchez Barbudo fonde sa thèse sur le postulat de « l'insincérité » dans *Estudios sobre Unamuno y Machado*[35]. De même, Gonzalo Torrente Ballester, dans son *Panorama de la literatura española contemporánea*, affirme que : « Le personnage et dans le même temps le thème principal de l'œuvre unamunienne sont Unamuno lui-même[36] ». Cet angle d'analyse pour l'exégèse de sa production romanesque peut, certes, se

[33] « Siguiendo a Dilthey, cabe reconocer […] la alternación de dos formas de filosofías, o quizá mejor, de filosofar […]. Filosofías más sistemáticas […] que se acercan a la ciencia y llegan a confundirse con ella: son principalmente las grandes filosofías metafísicas; Aristóteles, la Escolástica, Descartes, Kant. Filosofías de forma de exposición más literarias, si no siempre de ideación asistemática: son principalmente las filosofías que ponen en primer término o en término único las cosas humanas […] y llegan a confundirse con la literatura de imaginación o de ficción : Platón, los postaristotélicos, los renacentistas, los pensadores-escritores de la Ilustración y de los siglos XIX y XX », José Gaos, « Pensamiento de lengua española », *Obras Completas*, México, UNAM, 1945, VI, p. 48.

[34] Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964.

[35] Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959.

[36] « El protagonista y al mismo tiempo el tema principal de la obra unamunesca es el propio Unamuno », Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 205.

montrer instructif, dans la mesure où, comme l'écrit Fernando Savater « Unamuno fut en personne comme en personnage l'écrivain total[37] ». Il ajoute :

> Il y a des auteurs qui ne sont qu'un prétexte pour leur œuvre — Cervantès peut-être, ou Mallarmé — et il y en a d'autres pour qui leur œuvre n'est ni plus ni moins qu'un alibi expressif, sans intérêt s'ils n'y sont pas eux-mêmes présents : Unamuno appartenait de manière caractéristique à ce dernier groupe[38].

En effet, Pedro Ribas défend qu'écrire, pour Unamuno, c'est avant tout se raconter, se réinventer voire se conférer une existence romanesque, ce qui peut justifier la publication précoce de son autobiographie, *Recuerdos de Niñez y Mocedad* (1912), à l'âge de 48 ans. Selon Manuel Alberca[39], *Cómo se hace una novela* (1927) peut être considérée comme l'un des premiers exemples d'autofiction, née de la conviction unamunienne que la connaissance de soi n'est possible que par le biais de l'objectivation en un autre, en un personnage.

Ainsi, l'obsession narcissique pour la survivance qui parcourt ses œuvres semble inviter à l'analyse psycho-narrative, perspective qui peut toutefois, comme le souligne Bénédicte Vauthier[40], omettre l'originalité de l'auteur par la construction d'une figure explicative mythifiée et globalisante. L'autrice dénonce en effet le topos qui consiste à « affirmer que les romans d'Unamuno seraient des œuvres "tragiques", en miroir des "angoisses personnelles" d'un homme en soif d'immortalité[41] ». Dans les romans unamuniens, elle ne voit pas :

> L'expression déguisée de l'angoisse existentielle de l'auteur devant le Néant, mais plutôt l'ébauche […] — d'un profil très moderne de l'écrivain conçu comme sujet textuel éminemment discursif — et, bien sûr, inéluctablement subjectif, un sujet divisé et aliéné dans l'écriture […][42].

De fait, L. G. J. Jambrina remarque l'émergence d'un autre axe d'analyse, plus récent et fondé sur une lecture formaliste qui met l'accent sur la structure, les techniques narratives et la dimension métafictionnelle du texte pour souligner les apports et les renouvellements esthétiques

---

[37] « Unamuno fue en persona y personaje el escritor total », Fernando Savater, Miguel de Unamuno, Del Sentimiento trágico de la vida, *op. cit.*, p. 8.

[38] « Hay autores que son sólo un pretexto para su obra – Cervantes quizá, o Mallarmé – y hay otros para los que su obra es ni más ni menos que una coartada expresiva, irrelevante si o se les tiene presentes a ellos mismos: Unamuno perteneció característicamente a este último grupo *», loc. cit.*

[39] Manuel Alberca, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

[40] Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno: A favor de Cervantes, en contra de los « cervantófilos »* : Estudio de narratología estilística, Bern, Peter Lang, 1999.

[41] Bénédicte Vauthier, « *Niebla* de Miguel de Unamuno, una *Novela ejemplar* », Florencio Sevilla y Carlos Alvar (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Castalia, 1998, p. 454.

[42] *Ibid.,* p. 185.

de l'auteur dans le genre romanesque, tout en écartant l'étude de sa personnalité du processus exégétique. C'est dans ce cadre que s'intègrent Anne-Marie Øveraas et Bénédicte Vauthier. Leur prisme narratologique entérine un déplacement de l'intérêt vers l'originalité de l'auteur espagnol en matière d'esthétique romanesque. Le rôle du lecteur dans l'élaboration du texte littéraire, l'importance cruciale du péritexte, l'utilisation subversive de la métalepse sont autant d'angles de recherches qui renouvellent les études unamuniennes. Conformément au projet porté par Unamuno, ces analyses se détachent de l'énoncé pour se centrer sur la singularité de l'énonciation. C'est dans cette perspective, que Robert L. Nicholas, auteur de *Unamuno, narrador*[43], envisage *Niebla* comme un modèle de « métalittérature » voué à interroger les frontières entre réalité historique et fiction littéraire. Quelques années auparavant, cette thèse était déjà soutenue par Paul Olson, dans *Unamuno, « Niebla » : Critical Guides to Spanish Texts*[44]. De son côté, Anne-Marie Øveraas[45] cherche à mettre l'accent sur l'originalité de la « nivola » par le biais des procédés métadiégétiques singuliers de l'écriture unamunienne. Dans *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*[46], Bénédicte Vauthier convoque des outils propres à l'analyse sémantique et pragmatique pour étudier le discours dans ses romans. Elle souligne également la perméabilité de ses écrits à l'échelle européenne. De nombreux parallèles peuvent être ainsi établis entre les métaromans d'Unamuno et la réflexion sur l'auctorialité telle qu'elle se déploie dans l'œuvre dramaturgique de Luigi Pirandello, ce que l'auteur reconnaît du reste dans la postface de *Niebla*[47]. Dans les perspectives ouvertes notamment par Bénédicte Vauthier, Lidia Sánchez de las Cuevas présente en 2021 une thèse intitulée *La « nivola » : une théorie du roman chez Miguel de Unamuno*. Cette étude, remarquable par sa richesse, renouvelle également l'étude de la « nivola » et de ses principales caractéristiques en l'inscrivant dans une théorie du roman, telle qu'elle se présente dans les écrits et réflexions de l'auteur.

Nous nous fonderons, dans ce travail de recherche, sur les avancées et les intuitions développées par ces critiques et analystes.

---

[43] Robert. L. Nicholas, *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987.
[44] Paul R. Olson, R. P., *Unamuno, « Niebla » : Critical Guides to Spanish Texts, London*, Grant & Cutler Ltd, 1984.
[45] Anne Marie Øveraas, *Nivola contra novela*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
[46] Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2004.
[47] Miguel de Unamuno, « Pirandello y yo », *Niebla*, *op. cit.,* p. 290 - 294.

# Délimitation du sujet

En somme, cet ensemble d'études, à la richesse et à la diversité remarquables, souligne que la singularité de l'écriture unamunienne s'intègre à un mouvement poético-philosophique plus largement européen, qui cherche à réinvestir le récit contemporain de sa vocation éthique, tout en interrogeant les normes qui le régissent. Chez Unamuno, l'écriture apparaît comme le lieu d'une exploration infinie, à la fois de l'intime et de son support, le texte littéraire. Ce rapport à l'écrit reste indissociable d'une relation singulière au sujet et à sa temporalité. Le texte doit saisir la vérité de l'instant, pour rendre celle de l'homme, à l'image de Montaigne, qui dans le troisième volume de ses *Essais,* prévient le lecteur d'un « j'adjouste, mais je ne corrige pas[48] ». La production littéraire de l'auteur est donc abondante, protéiforme et parcourue de paradoxes et d'extravagances.

Dès lors et malgré l'importante bibliographie qui lui est consacrée, il reste ardu de déceler dans une telle profusion d'écrits et de pensées souvent contradictoires, une unité de genre ou de sens cohérente pour l'analyse de son œuvre. Mais est-il même pertinent de la poursuivre ? La porosité de la pensée et de l'écriture unamuniennes intrigue et interpelle son lecteur, il semble donc délicat de chercher à l'annuler en définissant une méthode, voire un système, par essence clos et réducteurs.

Ce travail ne tentera donc pas d'envisager ce flottement, cette porosité caractéristique de la pensée unamunienne sous l'angle de la limitation et de la contradiction logique, mais comme voie d'accès à l'œuvre romanesque et philosophique de l'auteur, sans verser toutefois dans une prolepse qui, dans un mouvement inverse, anticiperait les apories pour les réfuter d'avance. En effet, paradoxes et contradictions n'ont pas vocation à être annulés, ignorés ou dépassés, mais forment véritablement, dans leur expression même, le cœur de la singularité de la poétique d'Unamuno.

Par conséquent, si la porosité des frontières n'est plus considérée comme une lacune à combler ou un défaut à dépasser, mais bien comme l'un des éléments clés de l'expérience imposée par Unamuno à son texte et à son lecteur, il s'agira pour nous d'identifier l'ambition et l'entrelacs poético-philosophique qui sous-tendent et nourrissent sa production romanesque. Au travers de de l'analyse de ses romans, notre étude s'organisera donc dans un mouvement partant du corps du texte pour arriver à celui de l'homme de chair et d'os, en somme, de l'esthétique à l'éthique et du singulier à l'universel. Ce mouvement se caractérisera par sa non-linéarité et sa dimension

[48] Michel Eyquem de Montaigne, « De la Vanité », *Les Essais,* [1595], III, 9, J.-F. Bastien, Paris, 1783, p. 283 – 284.

spéculaire, fondées sur l'interdépendance entre le roman et l'objet de son expérience, l'homme ; sujet infiniment paradoxal, qui, en permanence s'échappe à lui-même, promis à la défaite, mais pourtant qui se lance dans une résistance désespérée. Dès lors, frontières, porosités, spécularités et expériences des échecs, sont autant de variations mises au service de l'agonie d'un espoir, en un mot, de la lutte qui se joue et se propage dans la création romanesque de Miguel de Unamuno.

La frontière, en tant qu'elle se présente comme un fait double, matériel et symbolique, lieu à la fois de contact et de séparation, de passage et de rencontre, renvoie dans sa définition même à l'arbitraire et à la porosité et s'inscrit avec pertinence dans l'analyse de la pensée d'Unamuno. Par ailleurs, témoin, dès 1898 du déplacement des limites géographiques espagnoles avec la perte des dernières colonies, dont Cuba et Porto Rico, et confronté à la nécessité de redéfinir l'identité espagnole, Miguel de Unamuno ne cesse de s'interroger sur la frontière et sa relation au sujet intime et social. L'expérience de l'exil qu'il traverse entre 1924 et 1930 à Paris, puis à Hendaye, le met face à une frontière qu'il ne peut franchir et accentue sans doute l'intérêt pour son étude. Dans son œuvre romanesque, elle reste alors entachée d'une forme de violence et implique un questionnement sur l'identité de celui qui la franchit ou la subit. Ainsi, dans *Niebla* (1914) ou *La Tía Tula* (1921), la frontière est le lieu de prédilection de la tragédie existentielle humaine, caractérisée par le déchirement entre l'être et le néant et, dès lors, celui du conflit entre l'identité intime et l'extériorité.

Enfin, son étymologie d'origine militaire, qu'elle partage avec « affronter » ou « confronter » s'accorde à la dimension polémique des écrits unamuniens. La frontière, si elle est choisie, même ouverte ou dynamique, reste une limite qui définit ce qui est soi et ce qui est autre, le propre et l'étranger. Elle est l'expression symbolique d'une force et par-là d'une résistance ; son existence même suppose la transgression. Dans le cadre littéraire, la frontière délimite les genres et les prérogatives dévolues à chacun : auteur, personnage, lecteur. Dans ses méta-romans, dont *Niebla* ou *Cómo se hace una novela* (1927), l'usage répété des métalepses franchit les seuils qui distinguent réalité historique et fiction littéraire pour interroger leur pertinence ontologique.

La transgression volontaire et systématique des frontières s'accorde donc avec l'expérience de pensée proposée par l'auteur. En effet, son œuvre apparaît comme l'expression lyrique de sa vérité intime et possède alors un caractère expérimental, en raison, d'abord, de la dimension sensible, nerveuse ou psychologique de son projet, qui engage plus que la raison pure. Ses romans cherchent moins à convaincre son lecteur qu'à modifier son état de conscience. Ses écrits proposent, en somme, une forme de connaissance qui s'éprouve et s'acquiert tant par l'intelligence que par les sens. Ce travail s'attachera ainsi à montrer que la singularité de l'écriture unamunienne

réside notamment dans la sensation physique de vide et de vertige qu'elle s'évertue à provoquer chez le lecteur.

De plus, car elle n'est qu'un jalon dans l'acquisition de la connaissance, l'expérience suppose un tâtonnement et une forme d'incertitude et contient toujours le péril de l'échec. Elle se distingue alors d'un système de pensée, dont le dogmatisme est incompatible avec le projet et la poétique de l'auteur. Pour Unamuno, le sujet, l'objet et le projet de toute expérience convergent dans l'homme de « chair et d'os », ontologiquement distinct du concept proprement métaphysique de l'Homme comme idée. La démarche expérimentale séduit donc Unamuno, car elle s'inscrit dans la matérialité du réel, sans nier son dynamisme, sa versatilité et ses contradictions.

Enfin, en raison de sa nature et de ses exigences, l'expérience reste indissociable du doute et de l'échec. Le fait même d'associer au genre romanesque une démarche d'apparence scientifique est paradoxal ; la littérature peut-elle suppléer l'expérience ? Peut-elle transmettre des vérités comparables à celles que nous fournissent les sciences ? Déjà, dans le Livre X de *La République*, Platon considère que la fiction ne professe nulle vérité, mais éloigne son lecteur du réel tout en le berçant de mirages et d'illusions. Si le poète est, pour le philosophe, un « créateur de fantômes[49] », le projet unamunien suscite la méfiance et s'inscrit donc d'emblée dans le péril de l'échec. Celui-ci est par ailleurs omniprésent dans l'écriture. Comme indiqué précédemment, l'objet d'étude d'Unamuno est immanent, lié aux manifestations phénoménales des hommes, à leur vie concrète et quotidienne, donc par nature asystématique et déficiente. Tze-Wan Kwan, auteur de « Unamuno as "pathological" phenomenologist : tragic sense and beyond[50] », remarque que l'individu qu'il entend étudier et par extension, le roman qui l'exprime et le lecteur auquel il s'adresse, ne sont pas abordés sous un prisme épistémologique, mais sous celui de la pathologie. Le sujet et la narration qui s'en fait le miroir se caractérisent par une lacune parce que l'homme est mortel, donc imparfait. Cette recherche tentera enfin de montrer comment la démarche expérimentale adoptée par l'auteur se fonde sur une dialectique tronquée et recherche moins la résolution des doutes qu'un échec sans cesse renouvelé, en définitive, un doute et une angoisse hyperboliques, en miroir de l'agonie, c'est à dire, de la lutte qui caractérise le rapport du sujet au monde et qu'Unamuno définit en ces termes, jouant de la polysémie du terme : « Agonie, αγωνία, signifie lutte. Celui qui vit en luttant, agonise,

[49] Platon, *Περὶ πολιτείας*, *La République*, traduit du grec ancien par Émile Chambry, Livre X, Paris, Gallimard, 1993, p. 502.
[50] Tze-Wan Kwan, « Unamuno as "pathological" phenomenologist: tragic sense and beyond », Anna Tymieniecka (ed.), *Analecta husserliana: Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century,* Dordrecht, Springer, 2009, p. 231 – 252.

en luttant contre la vie elle-même. Et contre la mort. C'est l'oraison de Sainte-Thérèse de l'Enfant Jésus : "Je meurs parce que je ne meurs pas"[51] ».

[51] « Agonía, αγωνία, quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma. Y contra la muerte. Es la jaculatoria de Santa Teresa de Jesús: "Muero porque no muero" », Miguel de Unamuno, « La agonía del cristianismo », *Obras completas,* t. VII, Manuel García Blanco (ed.) Madrid, Escelicer, 1969, p. 391.

# Corpus

Afin d'identifier les enjeux et les manifestations de l'agonie et de la porosité dans l'expérience des échecs proposée par Miguel de Unamuno, notre corpus primaire sera constitué d'une sélection d'œuvres romanesques, *Niebla*[52] (1914), *La Tía Tula*[53] (1921), *Cómo se hace una novela*[54] (1927) et *San Manuel Bueno Mártir*[55] (1933) ainsi que d'un essai, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*[56], (1913). Ces œuvres, certes, sont bien loin d'être confidentielles et ont été amplement analysées depuis des perspectives diverses. Toutefois, notre sélection repose, d'une part, sur l'évidence avec laquelle s'y présentent les problématiques que nous mettons au cœur de notre travail et, de l'autre, sur la volonté de les appréhender depuis un prisme nouveau. En effet, en cherchant à intégrer et interroger le caractère empirique de l'échec dans les romans d'Unamuno, il s'agira d'y porter un regard inédit, dans une perspective jusqu'alors quelque peu délaissée par la critique.

En outre, si nous faisons le choix de fonder notre étude sur les œuvres romanesques les plus tardives, c'est qu'elles contiennent de façon notoire les intuitions et les innovations qui aboutissent à leur expression la plus éclatante dans ces romans, bien qu'elles apparaissent en germe dans *Paz en la Guerra*[57] publiée en 1897 ou encore dans *Amor y pedagogía*[58] (1902).

Hormis de manière ponctuelle, nous n'intégrerons pas à notre recherche la dramaturgie, les œuvres poétiques, ou les articles de Miguel de Unamuno. En effet, comme le souligne Pedro Ribas, dans son théâtre, l'auteur refuse de faire porter son intérêt sur le cadre matériel et la représentation, pour se centrer sur l'expression directe des passions de ses personnages. Ses drames livrent donc une intimité nue, mais dépouillée d'indications scéniques et de corporéité, pourtant nécessaires à l'accomplissement du genre. Sa poésie pose un problème similaire, au sens où l'auteur ne semble guère se préoccuper de la forme pour choisir d'exprimer, avec lyrisme et comme en confession, la puissance d'une émotion qui se livre de manière directe, sans la médiation d'une narration. À l'inverse du roman et en raison même de leur format, les genres poétiques et théâtraux ne paraissent ici en mesure de donner prise à la distance et à la réflexivité nécessaires à l'élaboration d'un projet totalisant, aux prises avec l'esthétique, la poétique et la philosophie. Du reste, les outils, voire les jeux qu'autorise la sphère romanesque, tels que la confluence des voix narratives, les métalepses ou

[52] Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*
[53] Miguel de Unamuno, *La Tía Tula,* [1921], José-Carlos Mainer (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2012.
[54] Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*
[55] Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, [1933], Mario Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
[56] Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento Trágico de la Vida, op. cit.*
[57] Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra,* [1897], Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
[58] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, [1902], Anna Caballé (ed.), Madrid, Espasa-Calpe (dir.), 1999.

les mises en scène de la disparition auctoriale se trouvent au cœur de ce qui, à notre sens, manifeste, avec la plus grande vigueur, les expressions majeures de l'expérience de l'agonie et des échecs, telles qu'elles apparaissent dans notre corpus.

Enfin, en raison de leur nombre et de la variété des thématiques qu'ils abordent, nous choisissons de ne pas intégrer les articles de presse, éditoriaux ou tribunes publiés par l'auteur. En effet, Pedro Ribas en estime le nombre à plus de cinq mille[59]. Au travers de la densité de sa production se dessine l'image d'un auteur engagé, qui conçoit son travail journalistique comme une « contribution à la conscience publique[60] ». Cet engagement, constamment polémique et traité de manière exhaustive par Jean-Claude Rabaté dans, notamment, *En el torbellino, Unamuno en la Guerra Civil,* ne peut s'intégrer à notre recherche, qui s'attache à étudier l'expérience de pensée déployée par l'auteur dans la sphère fictionnelle. De plus, toute expérience suppose une temporalité dilatée, rendue impossible par la brièveté du format de l'écriture journalistique.

En définitive, c'est bien dans le roman que se concentrent à la fois les problématiques essentielles qui parcourent l'œuvre de l'auteur et les innovations poétiques et esthétiques qui font l'originalité et la modernité de sa plume. En effet, le genre, en raison de l'importance qu'il revêt pour l'auteur, agit comme le reflet de l'évolution du roman espagnol au XXe siècle et de la pensée littéraire et philosophique d'Unamuno. Selon Luis García Jambrina, « la trajectoire romanesque d'Unamuno incarne comme peu d'œuvres les transformations radicales qu'expérimente le roman dans les premières décennies du XXe siècle[61] ». Sa production romanesque pose en effet les prémisses de nombreux courants et expériences littéraires postérieurs en Espagne, tels que l'anti-roman, la métafiction, l'autonomie du personnage et la participation active du lecteur à la création de l'œuvre. C'est enfin dans le roman que s'expriment avec le plus de pertinence les complexités de sa philosophie, entendue comme une expérience réciproque entre l'auteur, le lecteur et le texte.

Ainsi, dans *Niebla,* qui relate la confrontation d'un personnage, Augusto avec son créateur, double narratif d'Unamuno, l'auteur pousse le doute et le vertige à l'extrême, en confondant la sphère de la fiction, de la lecture et de l'écriture pour perdre le lecteur dans un dédale de miroirs qui ne le renvoient qu'à sa propre inconsistance. L'accent est mis sur l'intériorité des personnages ; le cadre extérieur n'agit qu'en relation avec ces derniers, pour ne constituer, de manière presque phénoménologique, qu'une projection indissociable de leur perception. De plus, l'exploration de l'intime et de la relation du sujet à l'altérité se double, dans cette œuvre, d'une réflexion sur

[59] Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza, 2016, p. 48.
[60] « […] contribución a la conciencia crítica », *Loc. cit.*
[61] « La trayectoria novelística de Unamuno encarna como pocas las radicales transformaciones experimentadas por la narrativa en las primeras décadas del siglo XX », Luis García Jambrina « Introducción, Miguel de Unamuno », *in El Unamuno eterno*, J. A. Garrido Ardila (coord.), Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p. 18.

l'auctorialité et les prérogatives associées à l'auteur, au lecteur et à ses personnages. L'usage répété de métalepses, qui voient l'auteur se confronter à ses personnages dans la sphère fictionnelle, tend à plonger le lecteur dans un réseau de spécularité, au sein duquel le doute devient la seule réalité.

*La Tía Tula* met en exergue la force du « querer-ser », de la volonté vitale qui détermine et définit chaque sujet. Ce roman est celui de l'agonie au sens étymologique, d'une lutte déchirante entre l'*hubris* déchaînée de la Tía Tula, Gertrudis, et les nécessités imposées par les réalités extérieures. En effet, cette protagoniste ambiguë, déchirée entre sainteté et damnation, offre l'image d'une maternité dévoyée et destructrice. Sa passion de la pureté et sa révolte aux accents protoféministes l'amènent à désirer une maternité détachée de toute corporéité, de toute intervention extérieure. Dans cette œuvre, essentiellement construite sous forme dialogique, l'auteur convoque des figures antiques ou mystiques, telles qu'Antigone ou Sainte-Thérèse de l'Enfant Jésus, afin de souligner la dualité et le caractère conflictuel de son personnage. En somme, ce roman s'intègre au paradigme unamunien en tant qu'il est traversé par les dichotomies et les paradoxes, en vue de souligner la porosité de l'identité individuelle et de présenter la douleur comme fondement et objectif de la conscience.

*San Manuel Bueno, mártir* tient une place particulière dans la production d'Unamuno. De fait, il ne s'agit pas à proprement parler d'une « nivola », dans la mesure où ce roman obéit à une structure formelle plus traditionnelle. Pourtant, il met en scène la plus profonde préoccupation de l'auteur, qui détermine son œuvre à partir de la crise religieuse qu'il traverse en 1897, à savoir l'impossible certitude de la réincarnation du corps et l'angoisse de l'annihilation. Le personnage tragique d'un prêtre — voire d'un saint populaire — privé de foi, incarne et matérialise les tensions qui sous-tendent l'ensemble de sa production. La question de l'authenticité et de la sincérité parcourt ainsi ce texte bref, nourri de nuances et écrit trois ans avant sa mort. *San Manuel Bueno, mártir* semble agir comme un livre-testament, qui lègue à son lecteur une expérience du doute et de l'échec.

Quant à la structure textuelle si particulière de *Cómo se hace una novela*, toute entière constituée de digressions qui interrompent continuellement une œuvre alors inachevée, c'est un exemple des expérimentations stylistiques auxquelles s'adonne l'auteur. Le récit de l'exil d'Unamuno transgresse continuellement les frontières de l'intrigue, où Jugo de la Raza, condamné à périr lorsque la lecture de son livre sera achevée, tient le rôle de personnage principal. La diégèse perd de sa pertinence au profit du processus d'élaboration poétique. L'insertion de récits secondaires tend, d'une part, à souligner l'intime perméabilité entre fiction et réalité en accroissant illusion de réalité et agit surtout en miroir d'une identité personnelle à la fois poreuse, dynamique et divisée.

Enfin, si nous choisissons d'intégrer au corpus un essai, *Del Sentimiento Trágico de la Vida* et ce, malgré la relative aridité conceptuelle de ces écrits, c'est parce qu'il témoigne de la proximité entre poésie et philosophie et permet d'apporter une base théorique aux expérimentations que l'auteur déploie dans le genre romanesque. En effet, cette œuvre se caractérise d'emblée par sa dimension polémique, sa lutte contre le *fatum*, la permanence et la fixité. *Del Sentimiento Trágico de la Vida* exprime une forme de résistance à la mortalité et rejoint le besoin d'être tout, de s'imposer au monde et à autrui, si propre à Unamuno. De plus, cet essai consacre l'homme de « carne y hueso », comme sujet d'étude de son anthropologie philosophique. Dans ce domaine, la singularité d'Unamuno se fonde sur l'appréhension de l'homme comme phénomène et non plus comme simple idée abstraite, éthérée et par-là, monstrueuse. Basée sur ces prémisses, sa diatribe contre la raison y est développée et se lie à ses expérimentations stylistiques, en célébrant la contradiction et le paradoxe comme condition de l'humain et de ses manifestations, y compris textuelles. Enfin, son traitement de la conscience comme pathologique justifie à la fois l'expérience du doute qu'il s'impose et propose au lecteur, tout comme l'aporie à laquelle elle semble être condamnée.

Un éventail plus large d'essais et de romans vient former le corpus secondaire et illustrer un certain nombre de concepts nécessaires à la compréhension de la pensée unamunienne tels que le « présent éternel », « l'intrahistoire » ou « l'agonie ». *Abel Sánchez*[62] (1917), *Tres novelas ejemplares y un prólogo*[63] (1920), *Vida de Don Quijote y Sancho*[64] (1905), sont autant d'œuvres qui permettront d'éclairer et d'identifier l'expérience de porosité propre à la poétique unamunienne. Notre réflexion se nourrira également de l'analyse de certains des articles et textes dramaturgiques de l'auteur[65].

[62] Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, [1917], Carlos Alex Longhurst (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.
[63] Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, [1920], Demetrio Estébanez Calderón (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2008.
[64] Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho,* [1905], Alberto Navarro (ed.), Madrid, Cátedra, 2014.
[65] L'ensemble des œuvres et articles qui forme le corpus secondaire est présenté dans la bibliographie générale de ce travail.

# Structure

Dans le premier temps de notre travail, nous interrogerons le sens et la portée de certains des phénomènes les plus singuliers de l'esthétique unamunienne et de la relation qui, dans les romans de notre corpus, unit l'auteur, le narrateur, le texte et le lecteur. En nous fondant sur le constat d'une volontaire coexistence des extrêmes et des contraires dans sa création romanesque – absence et présence auctoriale, insuffisances et excès narratifs – et de l'abondance remarquable des procédés métaleptiques, nous nous attacherons à mettre en lumière l'évidence et la réalisation d'une poétique de la transgression et de la porosité. Ainsi, nous verrons comment cette poétique fracture, en quelque sorte, la référence et le réel pour accorder une place première à la fiction et à l'expression de l'intime.

Cette réflexion, qui, peut au premier abord, sembler proprement littéraire, nous conduira toutefois, dans un deuxième temps, à déceler dans la prose de l'auteur les traces d'une anthropologie philosophique vouée à l'exploration du sujet, de son identité singulière et de son rapport ambivalent à l'altérité. En effet, si le réel perd de sa tangibilité au profit de la fiction, pour Unamuno et ses personnages, comment alors se saisir, se dire et s'écrire ? C'est cette interrogation, liée à l'évidente spécularité qui se tisse entre la pensée et l'écriture, l'homme et le texte, qui se trouvera au cœur de notre étude. Or, cette prose de la réflexion, on le verra, se caractérise par le dynamisme et la confusion, reposant régulièrement sur l'emploi de la métaphore. Le canon poétique et le modèle éthique choisis par l'auteur semblent ainsi imposer un constat d'aporie ; la dialectique qu'il se propose d'adopter apparaît avortée, sans espoir de résolution.

Néanmoins, dans la troisième et dernière partie de ce travail, nous nous consacrerons à montrer que l'omniprésence de l'échec, de l'errance et de la contradiction semble en réalité se déployer de façon cohérente, délibérée et méthodique pour se mettre au service d'un projet narratif et éthique qui élève la défaite jusqu'aux confins du sublime. Nous verrons ainsi comment, si les choix esthétiques de l'auteur se font, certes, le miroir des lacunes ontologiques propre au sujet, l'échec ne peut pour autant n'être considéré qu'au travers de sa dimension limitatrice et paralysante. En effet, nous interrogerons comment il s'inscrit définitivement dans un processus créatif qui entend transcender la diégèse pour pousser le lecteur à l'action.

# Première Partie :

## I. Franchir les seuils, l'expérience esthétique de la transgression des frontières

---

# Chapitre 1

## I. A. Être ou ne pas : l'auteur, le texte et son lecteur

Dans un premier temps, afin de mieux entendre la singularité de la prose et de l'esthétique unamuniennes, fondées sur la transgression et la porosité des frontières, nous nous attacherons à l'étude de la dynamique de la contradiction qu'il établit par son texte et dans le rapport qu'il configure avec son lecteur. Entre l'être et le néant, l'omniprésence et la mise en scène de sa disparition, l'auteur semble ainsi confronter son destinataire[1] à une expérience déroutante, entre passivité et participation, qui interroge jusque dans le traitement protéiforme qu'il propose de la figure du narrateur.

En effet, l'œuvre de Miguel de Unamuno se présente d'emblée sous le sceau du paradoxe ; l'expérience qu'il dispose pour son lecteur s'inscrit dans l'articulation singulière d'un schème présence/absence. Les innombrables adresses et appels au lecteur, ainsi que la précision des indications pour l'exégèse de son texte tendent à appuyer l'idée d'une présence auctoriale puissante et autoritaire. Bénédicte Vauthier souligne à ce propos, dans *Niebla de Miguel de Unamuno : A favor de Cervantes, en contra de los « cervantófilos », Estudio de narratología estilística*[2], qu'Unamuno semble imposer une lecture unique et close de son œuvre et entend soumettre son lecteur à la direction qu'il arrête. Cependant, la contribution herméneutique qu'il exige du récepteur de son texte dans la reconstruction — voire la création — du sens et de l'intrigue semble également le poser en précurseur de la théorie de la réception initiée par Hans Robert Jauss[3] (1921 – 1997), théoricien

[1] Nous ferons le choix de nous référer au lecteur à la fois comme destinataire et récepteur de l'œuvre de l'auteur.
[2] Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno: A favor de Cervantes, en contra de los « cervantófilos », Estudio de narratología estilística,* Bern, Peter Lang, 1999.
[3] Hans Robert Jauss (1921 – 1997) et Wolfgang Iser (1926 – 2007) sont les principaux représentants de l'École de Constance, qui centre son étude sur la théorie de la réception et réintègre le lecteur et son expérience dans l'analyse des textes littéraires. Comme l'indique Fabien Pillet, « ce mouvement constitua sans doute la plus importante "école" de critique littéraire des années soixante-dix en Allemagne. On peut en effet, outre Jauss et Iser, y rattacher des critiques comme Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel, Hans Ulrich Gumbrecht et la plupart des autres protagonistes du groupe *Poetik und Hermeneutik* », Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, vol. 263, n° 3, 2011, consulté le 6 septembre 2022, DOI : 10.3917/eger.263.0763, p. 763

allemand de la littérature et principal représentant de l'École de Constance, sur lequel nous ferons reposer les principes de notre étude, destinée à approcher les caractéristiques d'un style marqué par la tension.

## I. A. 1. Une esthétique de la réception fondée sur la collaboration entre l'auteur et le lecteur ?

### I. A. 1. a. Théorie de la réception et reconnaissance du lecteur

Bien que postérieures à l'élaboration et à la publication des œuvres unamuniennes, les thèses portées par l'École de Constance semblent offrir un angle d'étude opérant à l'appréhension de la relation qu'Unamuno entend établir, par son texte, avec son lecteur.
Ainsi, dans *Pour une esthétique de la réception,* Jauss entend proposer une herméneutique en opposition aux conventions historico-scientifiques en vigueur dans le cadre de l'analyse et de la critique littéraires. Dans *Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception*, Isabelle Kalinowski écrit :

> Rétrospectivement, Jauss affirme en 1982 avoir visé « une rupture avec les conventions dominantes de l'entreprise scientifique » en matière de littérature : ce projet négatif s'ordonnait autour du concept d'« historicité de la littérature », qu'il opposait à l'anhistoricité d'une histoire littéraire aussi étrangère à l'« *histoire* de l'art » qu'à l'« histoire de *l'art* »[4].

En effet, dans l'introduction de son propos, Jauss s'interroge sur la pertinence des prismes d'étude contemporains et cherche à replacer le lecteur et l'expérience esthétique au cœur de l'analyse littéraire :

> Qu'avons-nous donc encore à faire aujourd'hui d'une étude historique de la littérature — qui pour reprendre les critères classiques de Schiller définissant l'intérêt de l'histoire — ne peut apporter au « contemplatif » que si peu d'enseignements, à l'« homme d'action » nul exemple à suivre, au « philosophe » aucune conclusion d'importance, et au lecteur rien moins qu'une « source du plus noble plaisir » [5] ?

Le théoricien entend étudier l'interaction et les rapports de dépendance et de nécessité qui régissent les relations entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. L'esthétique de la réception s'inscrit dès lors dans une dimension à la fois dynamique et englobante. Elle entérine le basculement de la passivité à l'activité du récepteur, qui assume une part de la fonction créatrice traditionnellement dévolue à

[4] Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, n°8 | 1997, consulté le 12 mars 2021. DOI : https://doi.org/10.4000/rgi.649, p. 152.
[5] Hans Robert Jauss, *, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung Rezeptionsästhetik Literaturgeschichte als Provokation,* trad. de l'allemand par C. Maillard, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978, p. 27.

l'auteur. L'œuvre n'est plus considérée comme un objet sémantique clos et indépendant, mais comme une potentialité au sens aristotélicien du terme, subordonnée à un processus de « concrétisation ». Ce mouvement s'exprime dans une actualisation du « potentiel d'action » propre à un texte par son destinataire, au travers de l'expérience de lecture, selon la formule de Wolfgang Iser[6], autre figure de l'École de Constance. Cette vision dynamique de l'œuvre, d'une œuvre qui se réactualise selon son contexte de déchiffrement et le regard de son déchiffreur est une idée qui s'inscrit dans une lignée longue de penseurs, qui ont considéré la lecture comme un acte créateur. Ainsi, parmi tant d'autres, citons Jean Paul Sartre qui, en 1948, dans *Qu'est-ce que la Littérature ?* soutenait que :

> L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer[7].

En somme, Jauss ou Iser, comme Sartre avant eux, défendent le déplacement du paradigme objectiviste vers la prise en compte du subjectivisme et de l'expérience vécue de lecture dans l'émergence du sens d'un texte littéraire. La signification ne vaut donc que dans le cadre d'une relation dialectique de réappropriation et de reconstruction. À la suite de la *Phénoménologie de l'esprit* d'Hegel[8], Jauss définit l'œuvre littéraire, non « en soi », c'est-à-dire caractérisée par son essentialité, mais comme un « pour soi » dynamique qui n'existe qu'en tant qu'elle est le réceptacle de la conscience de son destinataire :

> L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence : un monument qui révèlerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence : « Parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre »[9].

Les conséquences d'une telle théorie sont nombreuses et viennent ainsi dénoncer la prévalence d'une interprétation sur une autre, en somme, la hiérarchisation des significations associées au texte littéraire. De plus, les conclusions de l'esthétique de la réception rendent en partie impertinentes, voire caduques, les analyses tournées vers l'intentionnalité de l'auteur et la recherche d'indices intra-

---

[6] Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, trad. de l'allemand par Evelyn Sznycer, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique,* [1976], Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
[7] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1985, p. 48.
[8] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes,* trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, *Phénoménologie de l'esprit,* [1807], Paris, Flammarion, 2012.
[9] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit.,* p. 57 – 58.

textuels qui viendraient la confirmer. En effet, malgré le « potentiel d'action » ou la « partition » fournis par l'œuvre, cette dernière intègre nécessairement une forme d'indétermination, un ensemble de brèches sémantiques dans lesquelles peut alors s'engouffrer la subjectivité du lecteur pour constituer le sens d'un texte. C'est bien la reconnaissance de ces *topoi* textuels flous et poreux, conditions de la communication entre l'auteur, le lecteur et le texte, qui se trouve en jeu dans la démonstration des théoriciens de l'École de Constance.

Toutefois, il ne faudrait pas réduire la prise en compte du rôle actif de la subjectivité du lecteur à l'effet proprement et strictement psychologique de l'œuvre littéraire :

> L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formidable qui, pour œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne[10].

De fait, comme le souligne Jauss, le destinataire s'inscrit dans un contexte social, de même que dans une historicité littéraire. Tous deux convoquent, dans la lecture, un système de références qui intègrent le monde extratextuel et intertextuel. Le texte nouveau est ainsi perçu en relation à un « horizon d'attentes » préexistant, mais sans cesse réactualisé. Il est reçu en fonction de son écart esthétique avec les canons qui le précèdent. La surprise, l'incompréhension ou l'aversion suscitées, par exemple par *Niebla,* sont autant d'effets induits par un écart trop important avec l'horizon d'attente en vigueur.

Les théories de la réception permettent, dès lors, d'étudier le texte en lien avec un facteur synchronique, car elles prennent en compte sa valeur proprement esthétique. L'angle diachronique y est également mobilisé, au travers de l'opposition d'une œuvre à celles qui l'ont précédée. De plus, si Jauss reconnaît au texte littéraire une certaine condition immanente, une signification potentielle préexistante, il la complète en associant à son destinataire une forme de transcendance. Ce dernier, par un exercice à la fois concret et métaphysique, met en jeu ses capacités référentielles afin de reconstituer le sens de l'œuvre. Il s'agit donc bien d'un mouvement réciproque, dans lequel le lecteur projette une partie de sa subjectivité au sein du texte pour voir en échange son horizon d'attente actualisé et amplifié.

[10] *Ibid.*, p. 54.

### I. A. 1. b. Apostrophes et mise à contribution d'un lecteur actif

Dans l'ensemble de la production unamunienne, la figure du lecteur est inlassablement convoquée et sa participation au processus créatif exigée. Unamuno, à l'image du Diderot de *Jacques le Fataliste*, rappelle de manière explicite sa présence au sein de la narration en multipliant les interventions métadiscursives. Luis Andrés Marcos, auteur de « El lector unamuniano como clave filosófica[11] », relève que dans l'essai *En torno al casticismo*, l'auteur espagnol ne s'adresse pas moins de vingt-six fois au lecteur. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, les apostrophes directes, ou plus implicites, sont au nombre de vingt-trois. Dans sa production romanesque, ce dernier apparaît régulièrement comme le destinataire du message produit par Unamuno. Ainsi, on retrouve dans *Niebla* dix-sept occurrences du terme « lecteur » contre soixante-six dans *Cómo se hace una novela.* L'omniprésence, au cœur de la diégèse, de la figure du lecteur, semble souligner une forme de « protagonisation » de ce dernier, dans son interaction avec le texte et son auteur. En effet, dans *Niebla,* les allusions à l'expérience de lecture présente, telle qu'elle est vécue par le lecteur historique, sont nombreuses, intégrant sa temporalité à l'espace fictionnel :

> Pendant qu'Augusto et Víctor tenaient cette conversation brumanesque[12], moi, l'auteur de ce bruman que tu tiens, lecteur, entre tes mains et que tu es en train de lire, je souriais mystérieusement en voyant mes personnages brumanesque me défendre[13].

En outre, dans la démonstration déployée dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno invite à saisir le texte et son propos par le biais d'une série d'expériences à réaliser parallèlement à l'acte de lecture :

---

[11] Luis Andrés Marcos, « El lector unamuniano como clave filosófica », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*, Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad, 2008 p. 90 – 97.

[12] Si Noémi Larthe suggère en 1926 dans sa traduction de *Brouillard* (Paris, Éditions du Sagittaire, 1926, p. 8), le terme « novelle », dans l'édition Terre de brume de 2003 revue par Albert Bensoussan, l'auteur propose, dans l'avant-propos, de traduire *nivola* par « bruman », *Brouillard*, traduction de Noémi Larthe, revue par Albert Bensoussan, Dinan, Terre de brume, 2003, p. 8. Nous utiliserons ce terme, comme celui de *nivola*, en fonction de sa cohérence à l'égard de l'extrait dans lequel il s'inscrit.

[13] « Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí », Miguel de Unamuno, *Niebla*, [1914], Mario J. Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, p. 228.

> Essaie, lecteur, de t'imaginer, tandis que tu es pleinement éveillé, quel peut être l'état de ton âme lorsque tu dors profondément. Essaie d'emplir ta conscience de la représentation de l'inconscience et tu verras[14].

On le voit, les instructions fournies par l'auteur passent le niveau exégétique ; dans cet extrait, au travers de l'emploi d'une seconde personne canonique, Unamuno engage son lecteur à mobiliser ses ressources imaginatives et fait alors appel à sa fantaisie plus qu'à sa compréhension. De la même façon, c'est presque une expérience de l'hypnose qu'il orchestre ensuite, dans l'objectif de transmettre son propos grâce à un biais empirique :

> Recueille-toi en toi-même, lecteur, et imagine-toi te désagrégeant lentement ; la lumière s'éteint ; les choses se taisent et ne rendent plus aucun son ; elles t'enveloppent dans le silence ; les objets sur lesquels tu as prise se dissolvent entre tes mains ; le sol se dérobe sous tes pieds ; tes souvenirs s'échappent, s'évaporent, disparaissent comme dans un évanouissement ; imagine que tout en toi se dissipe dans le néant, et qu'ainsi tu t'y dissipes tout entier, de sorte qu'il ne te reste pas même la conscience du néant à laquelle t'accrocher comme à une ombre[15].

Le lecteur trouve alors un rôle participatif dans l'expérience déployée par l'auteur ; il est mis à contribution et son concours actif est exigé dans l'appréhension du sens.

Par ailleurs, on relève dans le texte de *Del Sentimiento trágico de la vida* la présence de commentaires métadiscursifs qui agissent comme une forme d'anticipation des réactions d'un lecteur supposé, dans une tentative de reconstitution dialogique : « Plus d'un lecteur continuera à se sentir scandalisé que je lui parle d'un Dieu patient, qui souffre[16] […] », « Et le lecteur pensera que ce que je dis au sujet de la souffrance ne peut avoir qu'une valeur métaphorique[17] », « Moi, moi, encore et toujours moi — dira sûrement quelque lecteur — pour qui te prends-tu[18] ? », « Allons bon ! — criera de nouveau le même lecteur[19] ».

Cet ensemble de procédés, par conséquent, met l'accent sur le destinataire, au travers de l'orchestration des réponses et interventions que l'auteur attend ou suppose de lui et dévoile, dans le même temps, le rôle singulier dévolu au dialogue dans la production unamunienne.

---

[14] « Intenta, lector, imaginarte en plena vela cuál sea el estado de tu alma en el profundo sueño; trata de llenar tu conciencia con la representación de la inconsciencia, y lo verás », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, [1913], Fernando Savater (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 57.

[15] « Recógete, lector, en ti mismo, y figúrate un lento deshacerte de ti mismo, en que la luz se te apague, se te enmudezcan las cosas y no te den sonido, envolviéndote en silencio, se te derritan de entre las manos los objetos asideros, se te escurra de bajo los pies el piso, se te desvanezcan como en desmayo los recuerdos, se te vaya disipando todo en nada y disipándote también tú, y ni aun la conciencia de la nada te quede siquiera como fantástico agarradero de una sombra », *Ibid.*, p. 61.

[16] « Seguirá más de un lector escandalizándose de que le hable de un Dios paciente, que sufre […] », *Ibid.*, p. 220.

[17] « Y el lector pensará que esto del sufrimiento no puede tener sino un valor metafórico », *Loc. Cit.*

[18] « ¡Yo, yo, yo, siempre yo! – dirá algún lector – ; y quién eres tú? », *Ibid.*, p. 31.

[19] « ¡Ea! -exclamará de nuevo el mismo lector », *Ibid.*, p. 32.

### I. A. 1. c. Une relation triangulaire basée sur le dialogue et l'appropriation

L'emploi répété du discours direct et la présence de marqueurs d'émotion soulignent l'importance que revêt la mise en scène du dialogue comme modèle ontologique dans la communication entre l'auteur et son lecteur. En effet, Unamuno écrit :

> Il n'y a dialogue plus vrai que le discours que nous établissons avec nous-mêmes, et ce dialogue ne peut s'établir que seul. Dans la solitude, et seulement dans la solitude, il est possible de se connaître comme son prochain, et tant que tu ne te connaîtras pas toi-même comme ton prochain, tu ne pourras le voir comme un autre moi. Si tu souhaites apprendre à aimer les autres, recueille-toi en toi-même[20].

Le dialogue, même s'il ne reste qu'intérieur, est une forme de rencontre avec l'altérité en tant qu'il implique un dédoublement de soi, un retour réflexif sur sa propre conscience. Il est l'expression dynamique d'un mouvement vers l'intelligible et dessine alors la base de toute connaissance. Dans ce cadre, la théâtralisation d'un discours adressé au lecteur s'inscrit dans cette recherche de mouvance propre à dépasser la permanence et la fixité caractéristiques de l'écrit. L'intérêt se déplace du texte vers la perception et la réception intime qu'en fait chaque lecteur : versatile, dynamique, toujours différente. Car l'œuvre unamunienne n'existe pas *a priori* dans une pure essence, mais elle entend se donner comme l'expérience matérielle et protéiforme d'un dialogue ; sa richesse et sa pluralité se fondent sur l'individualité du lecteur :

> Notre œuvre est notre esprit et je suis moi-même mon œuvre, moi qui me fais jour après jour et siècle après siècle, comme tu es ton œuvre, lecteur, toi qui te fais moment après moment en entendant maintenant comme je te parle. Parce que je veux croire que tu m'entends plus que tu ne me lis, comme je te parle plus que je ne t'écris[21].

Pour le philosophe Pedro Ribas, auteur de *Para leer a Unamuno*, l'expérience de lecture s'apparente à une confidence destinée à convertir le lecteur aux angoisses existentielles qui étreignent l'écrivain

[20] « No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos. Si quieres aprender a amar a los otros, recógete en ti mismo », Miguel de Unamuno, « Soledad », *O.C.,* I, 1252, cité par Mario J. Valdés, « Introduction », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 11.

[21] « Nuestra obra es nuestro espíritu y mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector, que te estás haciendo momento a momento, ahora oyéndome como hablándote. Porque quiero creer que me oyes más que me lees, como yo te hablo más que te escribo », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, [1927], Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Cátedra, 2009, p. 178.

et ses protagonistes. L'auteur chercherait ainsi à dépasser la figure abstraite et théorique du narrataire pour s'adresser à l'homme de chair et d'os :

> En tant qu'écrivain, Unamuno refuse de livrer simplement au public une œuvre de l'imagination pour qu'elle soit lue sans plus. L'auteur espagnol entend véritablement communiquer avec son lecteur et ne pas le laisser indifférent. De ce fait, il ne recherche pas à proprement parler un public, des lecteurs impersonnels, mais des personnes avec lesquelles communiquer, partager les errances des personnages créés dans le roman[22].

Au-delà de son omniprésence dans la diégèse, de sa contribution exégétique et de son statut fondamental d'interlocuteur au sein d'une relation communicationnelle triangulaire entre l'auteur, le texte et le lecteur, ce dernier semble acquérir, dans la production unamunienne, une indépendance et une responsabilité créative qui surpassent celles de l'écrivain lui-même. C'est la position que défend Luis Fernández Cifuentes :

> Unamuno conclut véritablement qu'écriture et lecture sont un seul et même exercice, puisque toute écriture est en réalité la réécriture d'un ou de plusieurs textes antérieurs, et que la lecture ne se réduit pas à l'identification et la reconnaissance passive, mais est bien plutôt une recréation du lecteur, incontrôlable et à peine prévisible pour l'écrivain qui se trouve à son origine[23].

Le lecteur dote l'œuvre et ses personnages d'un contenu issu de son expérience et de son imagination : il la singularise, la rend sienne et la transforme en fonction de son propre système référentiel. Jean Delorme, historien bibliste, écrit à cet égard que : « le texte n'existe qu'à l'état de promesse dans l'objet textuel. Ses contraintes, ses ouvertures ne s'actualisent que par et dans le travail de lecture, c'est-à-dire dans l'actualisation d'un sujet énonciataire[24] ». Le texte littéraire tel que le définit Unamuno est donc « une œuvre qui se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète[25] », selon la formule d'Umberto Eco.

Dès lors, un tel paradigme suppose l'appropriation et la recréation de l'œuvre dans l'intimité du lecteur, par le biais d'un exercice empirique, presque physique, d'ingestion et de digestion. La

---

[22] « Como escritor, Unamuno no se conforma con entregar al público una obra de la imaginación para que sea leída sin más. El autor español quiere comunicar de verdad con el lector y no dejarle indiferente. Por ello no busca en realidad público, lectores impersonales, sino personas con las que comunicar, con las que compartir las andanzas de los personajes creados en la novela », Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza, 2016, p. 111.

[23] « Unamuno concluye que, realmente, escritura y lectura son un mismo y único ejercicio, puesto que toda escritura es en verdad la reescritura de uno o más textos anteriores […] y la verdadera lectura no consiste nunca en la identificación o el reconocimiento pasivo, sino más bien en una recreación del lector, incontrolable y apenas previsible para el escritor original », Luis Fernández Cifuentes, « Unamuno y Ortega : leer una novela, hacer una novela », *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, Londres, Tamesis Books, 1983, p. 52.

[24] Jean Delorme, « Sémiotique », *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, t. XII, Paris, Letouzey & Ané, 1992, p. 283.

[25] Umberto Eco, *La poétique de l'œuvre ouverte,* Paris, Éditions du Seuil,1965, p. 19.

métaphore organique est par ailleurs fréquemment employée dans *Cómo se hace una novela*, comme pour souligner le caractère matériel du processus de lecture et le rôle transformatif associé au lecteur : « Lorsqu'un livre est une chose vive il faut le dévorer et celui qui le dévore, s'il est à son tour vivant, vraiment vivant, revit alors avec ce repas[26] ». Cette conception organique et corporelle de la lecture rappelle les analogies proposées par Montaigne dans « Du pédantisme » au Chapitre 24 du Livre I des *Essais*[27] : « Que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande, si elle ne se digère, si elle ne se transforme en nous, si elle ne nous augmente et fortifie[28] ? »

Pour le penseur français, l'éducation par les Lettres doit être pensée comme une nourriture ingérée, assimilée, puis transformée par son récepteur, sous peine de verser dans le pédantisme. L'incorporation du savoir, son appropriation par le lecteur est une condition nécessaire à sa juste appréhension. Montaigne, comme Unamuno après lui, considère l'expérience de lecture réussie comme une rencontre. Dans « De l'institution des enfants », il affirme la nécessité de « frotter et limer nostre cervelle contre celle d'aultruy[29] », quand l'auteur espagnol définit la relation entre l'auteur, le texte et le lecteur comme le mouvement mutuel de deux consciences qui se joignent et se confondent :

> N'ai-je pas pénétré l'intimité de ta pensée en même temps que tu pénétrais dans l'intimité de ce qui est tien et de ce qui n'est ni tien ni mien, mais commun à nous deux ? Mon homme intérieur, mon infra-homme ne touche-t-il pas, ne s'unit-il pas avec ton homme intérieur, ton infra-homme, de sorte que je vive en toi et toi en moi [30]?

Ainsi, le texte est voué à l'assimilation et la transformation par son lecteur, qui attribue aux signes un sens qui lui est propre. Toutefois, comme le soulignent les théoriciens de l'École de Constance, ce dernier voit de fait son horizon d'attente actualisé et son état de conscience modifié ; il expérimente alors lui-même une forme d'absorption et de transformation dans et par l'acte de lecture. Cette consommation réciproque n'est pas exempte d'une certaine violence ; il s'agit, en somme, de la confrontation de deux intimités qui oscillent entre dévorer et se laisser dévorer :

> Le propre d'une individualité vive, toujours présente, toujours changeante et toujours la même, qui aspire à vivre toujours — et cette aspiration est son essence — le propre

[26] « Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit,* p. 119.
[27] Michel Eyquem de Montaigne, « Du pédantisme », (I, 24), *Les Essais* [1580], Paris, Bossange, 1828, p. 138 – 154.
[28] *Ibid*., p. 144.
[29] Michel Eyquem de Montaigne, « De l'institution des enfants », (I, 25), *Les Essais*, *op.cit*., p. 164.
[30] « ¿No es que he penetrado yo en la intimidad de tu pensamiento a la vez que penetras tú en la intimidad del tuyo y que no es ni mío ni tuyo, sino común de los dos? ¿No es acaso que mi hombre de dentro, mi intra-hombre, se toca y hasta se une con tu hombre de dentro, con tu intra-hombre, de modo que yo viva en ti y tú en mí ? », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 180.

> d'une individualité véritable, qui est et existe, consiste à se nourrir des autres individualités et à se donner à elles comme aliment[31].

Il est vrai que, dans ce paradigme, l'appréhension d'un texte par le lecteur implique une forme de dépossession de l'auteur :

> L'homme intérieur, l'infra-homme — celui-là plus divin encore que le surhomme nietzschéen — lorsqu'il se fait lecteur, se fait par là même, auteur, c'est à dire acteur, lorsqu'il lit un roman, il se fait romancier, lorsqu'il lit de l'histoire, historien. Et tout lecteur qui soit un homme intérieur, humain, est comme lecteur, auteur de ce qu'il lit et est en train de lire. Ce que tu lis ici et maintenant lecteur, tu te le dis à toi-même et t'appartient autant qu'à moi[32].

Ainsi, Unamuno entend fréquemment souligner la responsabilité poétique du lecteur, en même temps qu'il lui accorde des prérogatives auctoriales : « Ni Don Quichotte ni Sancho ne sont les créatures de Cervantès ni les miennes, mais celles de tous ceux qui créent et recréent[33] ». À cet égard, dans *Vida de don Quijote y Sancho,* il questionne la pertinence de l'interprétation fournie par l'auteur de ses personnages :

> Il ne me semble pas nécessaire de répéter que je me sens plus quichottiste que cervantiste, et que je prétends libérer le Quichotte de Cervantès lui-même, me permettant parfois de diverger de la manière dont Cervantès comprit et traita ses héros, surtout Sancho[34].

Par conséquent, il semble désavouer la notion de trahison dans l'interprétation et contester la dimension sacrée accordée à la parole de l'auteur. Aussi déclare-t-il, dans un élan quasi-iconoclaste : « Nous pouvons comprendre Don Quichotte et Sancho mieux que Cervantès, qui les créa[35] ». La relation qui se noue entre l'œuvre et le lecteur va jusqu'à se passer de la médiation de l'auteur pour devenir une création propre du destinataire, comme dans une maïeutique où le

---

[31]« Lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre – y esa aspiración es su esencia, – lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento », *Ibid.,* p. 125.

[32] « El hombre de dentro, el intra-hombre -y éste es más divino que el tras-hombre o sobrehombre nietzscheniano- cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea, actor; cuando lee una novela se hace novelista, cuando lee historia, historiador. Y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío », *Ibid.* p. 179 – 180.

[33] « Ni Don Quijote ni Sancho son de Cervantes ni míos, sino que son de todos los que crean y recrean », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, [1920], Demetrio Estébanez Calderón (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 37.

[34] « No creo deber repetir que me siento más quijotista que cervantista, y que pretendo libertar al Quijote del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus héroes, sobre todo a Sancho », Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho,* [1905], Alberto Navarro (ed.), Madrid, Cátedra, 2014, p. 134.

[35] « Nosotros podemos entender a Don Quijote y Sancho mejor que Cervantes que los creó » *Loc. cit.*

spectateur se découvre dramaturge. La transition de la puissance à l'acte, la matérialisation de l'œuvre comme objet réel et perçu, implique nécessairement le secours d'un agent qui se distingue de l'auteur et lui dérobe une part de ses prérogatives poétiques. La littérature revêt donc, pour le romancier, une certaine dimension sacrificielle : l'auteur doit renoncer à une part de son identité pour que le texte puisse exister dans la conscience d'un autre.

Cependant, ce sacrifice reste ambigu ; dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno reconnaît la profondeur quasi mystique du lien qu'il établit entre lecture et survivance. Le lecteur agit donc comme le vecteur d'une éternité réciproque :

> Tous les humains, dans notre relation mutuelle, dans notre commerce spirituel humain, cherchons à ne pas mourir : moi à ne pas mourir en toi, lecteur qui me lis, et toi ne pas mourir en moi, qui écris cela pour toi[36].

L'écrivain insiste sur la réciprocité de la relation entre l'auteur et son lecteur ainsi que sur son caractère utilitariste. L'interdépendance qui se noue dans l'acte de lecture permettrait à ces deux entités de transcender leurs solitudes et de leur assurer une part d'éternité :

> Pourquoi, ou plutôt, pour quoi se fait un roman ? Pour que se fasse le romancier. Et pour quoi se fait le romancier ? Pour faire le lecteur, pour ne faire qu'un avec le lecteur. Et c'est seulement par l'union entre le romancier et le lecteur du roman que les deux pourront se sauver de leur solitude radicale. C'est en tant qu'il se font un qu'ils s'actualisent, et c'est en s'actualisant qu'ils s'éternisent[37].

Cependant, il est permis de douter de la pertinence comme de la viabilité de l'immortalité prétendument offerte au lecteur. Deux interprétations contraires s'offrent alors au critique : considérer l'œuvre d'Unamuno comme un processus dynamique et collaboratif, au sein duquel la construction du sens est en partie dévolue à un lecteur actif qui pallie l'absence de l'auteur, ou bien comme une tentative tyrannique et déguisée de minimiser son rôle.

---

[36] « Y todos los humanos en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos; yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirte en mí que escribo para ti esto », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 120.

[37] « ¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista. ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan », *Ibid.* p. 195.

## I. A. 2. Une lecture close portée par un auteur tyrannique ?

### I. A. 2. a. Mystification et duplicité

La multiplication des adresses au lecteur agirait-elle comme une forme de séduction insincère confinant à la mystification narrative ? Si la contribution active que l'auteur semble exiger de son lecteur n'est que le mirage de son indépendance poétique, ce dernier apparaît, par conséquent, comme le jouet d'un romancier en quête d'immortalité, en substance, une créature à la fois fictive et connexe.

Nombreux sont les critiques qui ont soutenu la thèse d'une dérive dominatrice et parasitaire du traitement du lecteur dans la production unamunienne. Parmi eux, Gonzalo Navajas évoque l'imposture de l'auteur dans le métadiscours qu'il adresse à son destinataire. Dans « El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno », il souligne l'impossible fiabilité accordée aux propos du philosophe espagnol :

> L'insistance même avec laquelle l'auteur défend la sincérité de ses paroles semble suspecte, comme si l'emphase était destinée à ce que le lecteur fasse abstraction de ses doutes au sujet de la véracité des propos[38].

Dénonçant les positions ambigües tenues par Unamuno dans ses œuvres et notamment *Amor y Pedagogía*, il questionne la valeur aléthique de son projet dialogique. Dans ce roman, souligne-t-il :

> Il est dit ceci : « Tu m'as accompagné, lecteur, tout au long ce « monodialogue » mutuel ; tu me l'as inspiré, me l'as soufflé, sans même le savoir ». L'auteur s'adresse à nouveau au lecteur en l'invoquant par son nom générique ; il veut donner à ses paroles l'apparence d'un dialogue réel et effectif, mais il dévoile son réel objectif : le texte et le lecteur effectuent de simples « monodialogues », isolés l'un de l'autre ; l'interaction est improbable. Il en découle que l'isolement est particulièrement clos dans le cas du lecteur, dans la mesure où il n'est pas même conscient de la possibilité d'une communication mutuelle (« sans même le savoir »)[39].

[38] « La misma insistencia del autor en defender la verdad de sus palabras se hace sospechosa, como si con el énfasis se quisiera que el lector hiciera caso omiso de sus dudas con respecto a la veracidad de lo dicho », Gonzalo Navajas, « El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno », *Hispania*, Vol. 71, No. 3, Sep., 1988, p. 512.

[39] « Se dice esto: "Me has venido, lector, acompañando en este mutuo monodiálogo; me lo has estado inspirando, soplando tú, sin tú saberlo". El autor se dirige de nuevo al lector invocándolo con su nombre genérico; quiere dar a sus palabras la apariencia de un diálogo real y efectivo, pero descubre su verdadero propósito: el texto y el lector

En somme, la confidence intime et partagée ne serait en réalité que le masque d'un soliloque délibératif, sans possibilité de communication mutuelle, à l'image des tirades adressées par Augusto Pérez à son chien Orfeo dans *Niebla*. Ce roman, dont la structure se compose à soixante pour cent d'échanges au discours direct[40], exalte l'importance de l'aspect dialogique, fût-il purement illusoire. Dans un métadiscours ironique, qui vient gloser les innovations stylistiques introduites par l'œuvre dont il est le personnage, Víctor Goti, avatar textuel de l'auteur, reconnaît à la fois l'importance et la duplicité du dialogue romanesque :

> - Et beaucoup de dialogues !
> - Mais lorsqu'un personnage se retrouve seul ?
> - Alors… un monologue. Et pour qu'il ait l'apparence d'un dialogue, j'invente un chien auquel s'adressera le personnage[41].

L'animal Orfeo, comme simple récepteur du discours, semble alors agir en miroir de la figure du lecteur, qui assiste, passif et impuissant, au monologue de l'auteur, qualifié par l'auteur lui-même, nous l'avons vu, de « monodialogue ». Dans ce cadre, la parole qui se déploie reste sans enjeu, car dénuée de véritable interlocuteur ; la communication, privée de réciprocité, ne peut donc s'établir.

À l'aune de ces prémisses, qui posent à la fois l'inauthenticité du discours auctorial et l'invalidité formelle de l'échange, G. Navajas ébauche une lecture fondée sur « la minimisation du lecteur, sa réduction à un élément secondaire et accessoire de l'œuvre[42] ». Cette limitation du pouvoir du destinataire s'explique par l'appréhension du lecteur comme « figure menaçante capable de pénétrer son moi propre, dissolvant ainsi sa spécificité individuelle et détruisant son identité[43] ». Cette méfiance à l'endroit de son lecteur s'intègre à l'anthropologie philosophique unamunienne, qui stipule le caractère agressif et invasif de toute subjectivité, vouée, à l'image du *conatus* spinoziste à persévérer dans l'être, ainsi qu'à son « narcissisme transcendantal », selon la formule de Fernando Savater :

> Le narcissisme transcendantal d'Unamuno peut être caractérisé selon deux aspirations radicales : la soif d'immortalité et la soif de conflit polémique. Toutes deux constituent,

practican meramente monodiálogos, aislados entre sí, cuya interacción es improbable. Se deduce que el aislamiento es especialmente cerrado en el caso del lector ya que éste ni siquiera es consciente de la posibilidad de una comunicación mutua ("sin tú saberlo") », *Loc. cit.*.

[40] Marío J. Valdés, « Introduction », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 12.

[41] « –Y mucho diálogo ! – ¿Y cuando un personaje se queda solo? – Entonces… un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo, invento un perro a quien el personaje se dirige », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 177.

[42] « La minimización del lector, su reducción a un componente secundario y dispensable de la obra », Gonzalo Navajas, « El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno », *op. cit.,* p. 513.

[43] « Unamuno ve en el lector una figura amenazante que puede penetrar el propio yo disolviendo su especificidad individual y destruyendo su identidad », *Loc. cit.*

> de manière évidente, des objectifs d'auto-affirmation, voire de triomphe au sein même du moi[44].

Cette recherche consciente de persévérance exalte l'*ego* de l'écrivain dans la mesure où elle cherche à inscrire la singularité de son esprit dans celui de son lecteur, assurant ainsi, par la transmission, une forme de continuité temporelle, comme le rappelle le philosophe Emanuel José Maroco Dos Santos :

> La « pédagogie » et « démagogie » unamunienne assument comme finalité principale la formation de la personnalité des individus et des peuples à travers la transmission de l'esprit de l'éducateur (auteur ou professeur) à ses éduqués (élèves ou lecteurs)[45].

De plus, il est vrai que la subjectivité d'Unamuno, telle qu'elle se présente dans ses textes, semble se caractériser par un « sentiment océanique ». Ce concept aux accents mystiques, introduit par l'écrivain Romain Rolland dans une lettre adressée à Sigmund Freud le 5 décembre 1927[46], se rapporte à la volonté unificatrice du moi qui cherche à embrasser la totalité de l'existant, *sub specie æternitati*s. Trois ans plus tard, l'auteur de *Malaise dans la civilisation* définit ce sentiment comme un état psychanalytique au sein duquel « la délimitation d'une frontière entre le Moi et le monde devient incertaine[47] ». Comment ne pas voir, dans cette porosité des frontières qui caractérise la poétique unamunienne, dans cette volonté agressive d'expansion du moi, la marque de ce sentiment océanique ? Dans *Del sentimiento trágico de la vida,* il l'exprime en ces termes :

> Plus, plus et toujours plus ; je veux être moi, et sans cesser de l'être, être à la fois tous les autres, pénétrer la totalité des choses visibles et invisibles, m'étendre aux frontières de l'espace infini, et durer aussi indéfiniment que le temps lui-même. N'être pas tout et pour toujours, c'est comme si je n'étais pas ; ou au moins être tout moi, et l'être pour jamais. Et être tout moi, c'est être tous les autres. Tout ou rien ![48]

---

[44] « El narcisismo trascendental de Unamuno puede desglosarse en dos afanes radicales: ansia de inmortalidad y ansia de conflicto polémico. Los dos constituyen, como es obvio, propósitos de autoafirmación, incluso de regodeo en el propio yo », Fernando Savater, « Introducción », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.,* p. 11.

[45] « La "pedagogía" y la "demagogía" unamunianas asumen como principal finalidad la formación de la personalidad de los individuos y de los pueblos a través de la tras- misión del espíritu del educador (autor o profesor) a sus educandos (alumnos o lectores) », Emanuel José Maroco Dos Santos, « Unamuno escritor: sus concepciones de autor, lector y personaje », *Azafea: Revista de Filosofía*, n°20, mai 2018, consulté le 09 août 2022, DOI : https://doi.org/10.14201/14506, p. 153.

[46] Henri et Madeleine Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland, correspondance 1923-1936. De la sensation océanique au Trouble du souvenir sur l'Acropole,* Paris, PUF, 1993, p. 303-304.

[47] Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930, traduit au français par Charles et Jeanne Odier, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1997, p. 7.

[48] « Más, más y cada vez más ; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo

La particularité de l'expression du sentiment océanique chez Unamuno réside donc dans la volonté de synthèse antinomique du singulier et de l'universel. En effet, le projet de l'auteur ne consiste pas en un simple monisme, une fusion de l'identité personnelle au sein d'un grand Tout, équivalente à une dissolution inacceptable de la conscience individuelle. Son dessein est, à l'inverse, profondément égotique, en tant qu'il exalte le moi dans son unicité fondamentale et cherche à l'étendre à l'ensemble de l'altérité sans jamais s'y égarer. A l'aune de ce paradigme, autrui n'est plus l'égal, l'*inter*-locuteur ou l'*alter ego*, mais ne peut être considéré que comme un objet de conquête en même temps qu'une menace. Si le propre de la conscience est d'être tout, alors les relations intersubjectives s'inscrivent nécessairement dans une lutte pour l'expansion et une résistance mutuelle à l'absorption. Cette forme d'*hubris* débridée, on le voit, ne peut laisser place à la subjectivité du lecteur, mais elle entend plutôt la soumettre. L'apparence dialogique interviendrait dès lors comme une stratégie rhétorique de dissimulation, portée par une personnalité écrasante. Le philosophe argentin Ezequiel de Olaso associe ainsi l'expérience de lecture à un ravissement :

> Celui-là qui lit pour la première fois Unamuno, aura l'impression de trouver en lui l'un de ces rares écrivain qui s'appuient sur le lecteur, qui lui parlent. Et cependant, le dialogue avec Unamuno est presque impossible. Son lecteur oscille entre deux extrêmes : ou il est tout l'univers moins Unamuno, c'est-à-dire peu de chose, ou bien il est un être si proche de lui qu'il disparaît à son tour, cette fois parce qu'il est dévoré par cette proximité excessive. […] Selon l'expression consacrée, et au sens propre, Unamuno est une « personne captivante »[49].

Néanmoins, si elle suppose une forme d'abandon de soi et si la fonction du lecteur semble se trouver étroitement bridée par l'auteur, il s'agit moins d'une recherche d'extinction que d'une prise de contrôle du processus herméneutique. En effet, l'élimination du destinataire invaliderait toute possibilité de transmission ; le lecteur reste alors une figure inévitable, seul son rôle, à la fois au sein et hors de la diégèse, offre prise au pouvoir auctorial.

---

todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada! », Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 58.

[49] « Quien lee por primera vez a Unamuno tiene la impresión de que va a hallar en él a uno de esos raros escritores que cuentan con el lector, que le hablan a alguien […] Y, sin embargo, el diálogo con Unamuno es casi imposible. Su lector oscila entre dos extremos: o es todo el Universo menos Unamuno, es decir poca cosa, o es un ser tan próximo a él que también desaparece, esta vez porque lo devora la excesiva cercanía. […] Si se entiende literalmente la expresión consabida y hecha, Unamuno es "una persona absorbente" », Ezequiel de Olaso, *Los nombres de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961, p. 13 - 14.

### I. A. 2. b. Outils et marqueurs d'autorité

La manipulation du récepteur, telle qu'elle se déploie dans la production unamunienne, semble s'appuyer sur un traitement singulier de la duplicité. En effet, la tromperie apparaît d'emblée comme un motif omniprésent dans l'œuvre du philosophe espagnol. L'intrigue de *Niebla*, et l'évolution ontologique de son personnage principal, reposent sur la fausseté d'Eugenia qui, après avoir profité des largesses d'Augusto, s'enfuit avec son amant Mauricio, déclenchant chez le premier, une tempête de l'âme qui le décide à se confronter à son créateur, Miguel de Unamuno. Raquel, protagoniste de « Dos Madres » persuade son amant, le « pauvre don Juan[50] », d'épouser l'angélique Berta, afin de s'approprier leur enfant. Mais la duplicité trouve sa plus grande et singulière expression dans *San Manuel Bueno, martír*, le récit douloureux d'un saint sans foi. Cette œuvre illustre le traitement régulièrement positif associé au porteur du masque, à l'hypocrite. En effet, l'imposture de don Manuel n'est pas un gage d'insincérité, car sa tromperie poursuit un but éthique orienté vers l'altérité. « Je suis ici pour faire vivre les âmes de mes paroissiens, pour les rendre heureux, pour faire en sorte qu'ils se rêvent immortels et non pour les tuer[51] », justifie-t-il ainsi. Cette vision rare de la duplicité se base sur un renversement paradigmatique de la notion de vérité. Pour Unamuno, cette dernière ne s'évalue pas selon son adéquation avec des principes rationnels, mais en ce qu'elle fonde une *praxis* éthique :

> Toute croyance qui porte des œuvres de vie est une croyance de vérité, elle n'est de mensonge que si elle porte des œuvres de mort. La vie est le critère de la vérité, et non la cohérence logique, qui est celui de la raison. Si ma foi me porte à créer ou à augmenter la vie, pourquoi voulez-vous davantage de preuves de ma foi ?[52]

En ce sens, la révélation égoïste du tourment de don Manuel à ses paroissiens se révèlerait à la fois inutile et néfaste : « Je ne peux perdre mon peuple pour sauver mon âme[53] ».

Au long de sa production textuelle, Unamuno n'a donc de cesse de présenter la tromperie comme acceptable, voire positive. Lorsqu'elle est associée à des antagonistes caractérisés par une éthique défaillante, elle se fait le fondement nécessaire de l'expression de l'identité subjective et la garante de leur vérité. Dans la lettre qu'Eugenia adresse à Augusto après sa fuite, elle écrit ainsi :

---

[50] « Pobre don Juan », Miguel de Unamuno, « Dos madres », *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 43, 46, et 47.
[51] « Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarlos », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir,* [1933], Mario Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
[52] « Toda creencia que lleve a obras de vida es creencia de verdad, y lo es de mentira a la que lleva a obras de muerte. La vida es el criterio de la verdad y no la concordia lógica, que lo es solo de la razón. Si mi fe me lleva a crear o aumentar vida, ¿para qué queréis más pruebas de mi fe ? », Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho, op. cit.*, p. 283 – 284.
[53] « Yo no puedo perder a mi pueblo para ganarme el alma », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.,* p. 129.

« Je ne te demande pas de me pardonner, parce qu'après cela, je crois que tu acquerras la certitude que je n'aurais pu te rendre heureux et que tu aurais encore moins pu me rendre, moi, heureuse[54] ». La duplicité des personnages se présente au lecteur comme un artifice nécessaire à la conservation de soi et vient alors comme justifier celle de l'auteur.

Au-delà même de la diégèse, la duplicité auctoriale intervient au cœur de la structure textuelle afin de confondre le lecteur tout en soulignant le pouvoir tyrannique de l'auteur dans la sphère poétique. Unamuno met en scène la création d'attentes, ensuite constamment déçues, dans le but d'accentuer « la désorientation du lecteur face à des textes qui nous dépossèdent de cela même qu'ils semblent offrir[55] ». Ainsi, selon Anne-Marie Øveraas, autrice de *Nivola contra novela*[56], *Niebla* entretient la confusion du lecteur par le biais d'une parodie du roman réaliste. En effet, l'apparente linéarité temporelle se dissout au long des chapitres. Si le premier jour correspond au premier chapitre, les indications temporelles disparaissent ensuite progressivement. De plus, l'intrigue conventionnelle, topique du roman d'amour, qui semble s'ébaucher à la rencontre entre Eugenia et Augusto, laisse présager une fin qu'Unamuno se garde d'offrir. L'auteur conserve ainsi, en marge de l'intrigue, des espaces cryptiques, tels que la relation qui unit Mauricio à la servante Rosario, séduite par Augusto et choisit d'occulter le dénouement de la fuite du couple Eugenia/Mauricio. Enfin, dans cette œuvre, l'auteur parodie les conventions du monologue intérieur traditionnel, qui caractérise les discours d'Augusto, pour générer une tension entre les attentes créées par la forme de l'investigation psychologique et la vacuité du propos, nous y reviendrons au Chapitre 9 de ce travail. L'écart entre les attentes du lecteur et la résolution effectivement offerte culmine dans la structure textuelle de *Cómo se hace una novela*, que nous développerons au chapitre suivant. Cette œuvre sans fin se compose ainsi d'un « Prologue », du « Portrait d'Unamuno par Jean Cassou », d'un « Commentaire », du corps du texte « Cómo se hace una novela », d'une « Suite » et de quelques notes sous la forme d'un journal intime. Le lecteur fait face à une œuvre qui ne cesse de lui échapper, il se trouve incapable de l'appréhender dans un ensemble unitaire déterminé. Comme le souligne Luis Fernández Cifuentes :

[54] « No te pido que me perdones, porque después de esto creo que te convencerás de que ni yo te hubiera hecho feliz ni tú mucho menos a mí », Miguel de Unamuno, *Niebla*, p. 244.
[55] « […] la desorientación del lector frente a unos textos que nos desposeen de aquello que más parecen ofrecer », Gonzalo Navajas, « El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno », *op. cit.,* p. 517.
[56] Anne-Marie Øveraas, *Nivola contra novela*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

> *Cómo se hace una novela,* (et, bien entendu, le noyau central qui porte le même titre) se fondent sur la menace d'une fin et consistent en une chaîne d'obstacles pour empêcher la réalisation de cette fin[57].

En somme, à l'instar de cette prose de l'entrave identifiée par L. F. Cifuentes, Gonzalo Navajas avance que le « lecteur voit croître son incertitude face à un auteur désireux d'asseoir sa domination — dans ce cas au travers de la déception provoquée chez le récepteur du message textuel — sur tous les éléments de signification du texte[58] ».

Cependant, la duplicité n'est pas l'unique stratégie convoquée par Unamuno dans sa volonté de contrôle du lecteur et de son interprétation. Au cœur même du récit, les références à la personne historique de l'auteur se font puissantes et répétées. Ainsi, se rapportant de manière explicite à Miguel de Unamuno ou à Víctor Goti, son avatar littéraire et accompagné de la première personne, le terme « auteur » apparaît à sept reprises dans *Niebla*. Il ne se présente pas moins de vingt-deux fois dans *Cómo se hace una novela* et agit comme une forme de rappel de la présence auctoriale dans le processus créatif. Par ailleurs, dans *Niebla de Miguel de Unamuno : A favor de Cervantes, en contra de los « cervantófilos »*, Bénédicte Vauthier relève l'importance des métalepses discursives qui prennent, par exemple, la forme de commentaires ou notes de bas de page et grâce auxquelles le narrateur, auto-identifié comme auteur, se révèle en périphérie du récit pour inviter le lecteur à s'installer dans son discours. L'acte d'énonciation se mêle alors à l'énoncé et l'auteur rappelle par-là sa responsabilité poétique en même temps que la primauté de ses indications sur toute interprétation étrangère. Pour B. Vauthier, ces interventions « permettraient au *narrauteur* d'apparaître […] dans son texte pour attirer l'attention du lecteur sur le processus fictionnel en cours, tout en le remettant en question[59] ». En accompagnant matériellement l'acte de lecture et l'exégèse qui lui est associée, l'auteur semble chercher à soumettre l'interprétation du lecteur à la direction qu'il arrête. C'est là ce que défend encore Gonzalo Navajas :

> La figure de l'auteur prend ainsi des dimensions exceptionnelles. Chez Unamuno, l'audibilité de la voix de l'auteur est non seulement clairement perceptible (de la manière paradigmatique dont Barthes la souligne dans le roman classique du

[57] « *Cómo se hace una novela*, (y, desde luego, el núcleo central con el mismo título) se originan con la amenaza de un final y consisten en una cadena de obstáculos para impedir que el final se realice », Luis Fernández Cifuentes, « Unamuno y Ortega : leer una novela, hacer una novela », *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, Londres, Tamesis Books, 1983, p. 57.

[58] « El lector ve aumentar su incertidumbre ante un autor deseoso de asegurar su dominio – en este caso a través de la decepción provocada en el receptor del mensaje textual – sobre todos los elementos de significación del texto, Gonzalo Navajas, « El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno », *op. cit.,* p. 517.

[59] « Permiten al *naurrator* asomarse […] a su texto para llamar la atención del lector sobre el proceso de ficcionalidad que se va cumpliendo, a la vez que poniéndolo en tela de juicio », Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno : A favor de Cervantes, en contra de los « cervantófilos », op. cit.,* p. 117.

> 19ème siècle par exemple), mais elle est également amplifiée, réduisant au silence d'autres voix possibles, telles que celles du narrateur ou les personnages[60].

Par conséquent, l'œuvre unamunienne semble nier le désir et la liberté de son récepteur. La voix de l'écrivain, autoritaire et omniprésente, établit une médiation entre le texte et le lecteur. Elle paraît ainsi chercher à limiter le phénomène de « discontinuité ontologique[61] », la perte d'identité auctoriale inhérente au processus herméneutique d'appropriation et d'interprétation du sens par le récepteur. La lecture imposée par l'auteur trouve donc une valeur axiologique, puisqu'elle seule est considérée comme bonne. Dès lors, son discours se caractérise par une orientation à la fois pédagogique et dogmatique. La nécessité d'une juste transmission prend le pas sur la dimension esthétique de l'expérience de lecture, comme Unamuno semble le rappeler dans *Cómo se hace una novela* :

> Comme ceci que j'écris, lecteur, est un vrai roman, un vrai poème, une création, qui consiste à te dire comment on fait et non comment on conte un roman, une vie historique, je n'ai pas à satisfaire ton intérêt feuilletonesque et frivole. Tout lecteur qui, lisant un roman, se soucie de savoir comment finiront ses personnages, sans se soucier de savoir comment lui-même finira, ne mérite pas qu'on satisfasse sa curiosité[62].

De fait, le champ sémantique du guide parcourt cette œuvre. Unamuno convoque ainsi régulièrement la figure de Moïse, dont il partage l'expérience de l'exil. Face à l'éventualité de son retour en Espagne, il s'exclame : « Mourir là-bas et être enterré dans le désert[63]… » invoquant le châtiment du prophète, inhumé aux portes d'une terre jamais atteinte.

Dans ce cadre, le lecteur apparaît comme un élu et le texte comme une promesse, réalisée à condition qu'il se plie aux exigences de l'auteur, son berger.

---

[60]« La figura del autor cobra así dimensiones excepcionales. En Unamuno la audibilidad de la voz del autor es no sólo claramente perceptible (al modo en que, por ejemplo, Barthes lo señala paradigmáticamente en la novela clásica del XIX) sino que se magnifica, silenciando otras voces posibles, como las del narrador o los personajes », Gonzalo Navajas, « El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno », *op. cit.,* p. 519.

[61] « […] discontinuidad ontológica », Emanuel José Maroco Dos Santos, « Unamuno escritor: sus concepciones de autor, lector y personaje », *op.cit.*, p. 159.

[62] « Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación, y consiste en decirte cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que satisfaga su curiosidad », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 163.

[63] « Morirme allí y ser enterrado en el desierto... », *Ibid.* p. 154.

### I. A. 2. c. Ébauche de la figure du lecteur explicite

En définitive, Unamuno semble configurer dans ses textes la posture d'un lecteur attendu, tout en rejetant toute réception basée sur l'exactitude ou la passivité. Dans « La lecture comme vécu », Vincent Jouve remarque en effet que « les types de lecteurs sont déterminés par les types de textes : le livre, […] construit son destinataire et donc, son mode de réception[64] ». Or, si le lecteur unamunien est bien configuré par le biais d'indications textuelles, les attentes identifiées et réitérés de l'auteur dépassent le cadre de construction d'un « lecteur implicite » présupposé par le texte et théorisé par l'esthétique de la réception d'Iser. Pour ce dernier, cette figure abstraite et non empirique « s'inscrit dans le texte lui-même[65] ». Si le texte génère son propre réseau de signification, il construit dans le même temps un lecteur idéel à partir de normes textuelles et actuelles, c'est-à-dire liées à la sphère extralittéraire.

Ce lecteur lacunaire, protagoniste de l'œuvre, reste donc dépourvu d'existence effective ou extratextuelle. Chez Unamuno, bien que le lecteur présupposé reste de toute évidence lié à une forme d'abstraction, il se distingue ontologiquement du lecteur dit « implicite » en tant qu'il s'intègre au projet empirique déployé par le philosophe espagnol. En effet, le traitement du récepteur dans l'œuvre unamunienne est, en deçà du texte, indissociable de l'intentionnalité de son auteur, telle qu'elle se donne, de manière explicite, dans ses adresses au lecteur :

> Si ta vie, lecteur, n'est pas un roman, une divine fiction, un rêve d'éternité, laisse alors ces pages, ne poursuis pas ta lecture. Ne la poursuis pas, car je te rendrai malade et que tu devras me vomir, sans bénéfice ni pour toi ni pour moi[66].

Dans son essai *En Torno al casticismo*, Unamuno semble ainsi ébaucher la figure d'un lecteur que nous nommerons « explicite » ou « modèle » à l'exemple du *Lettore Modello* ultérieurement théorisé par Umberto Eco. Dans *Lector in fabula*, le penseur italien soutient la nécessité de configurer « un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement[67] ». L'auteur

---

[64] Vincent Jouve, « La lecture comme vécu », *L'effet-personnage dans le roman,* Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 216.
[65] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.,* p. 70.
[66] « Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja esas páginas, no me sigas leyendo. No me sigas leyendo porque me te indigestaré y tendrás que vomitarme son provecho ni para mí ni para ti », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 128.
[67] Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* [1979], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, B. Grasset, 1985, p. 59.

espagnol, lui, cherche déjà à écarter de l'œuvre tout lectorat à « l'esprit notariesque ou syllogistique » :

> Je me dois d'avertir, avant tout, le lecteur à l'esprit notariesque ou syllogistique, qu'ici, rien ne se prouve à l'aide de certifications historiques ou autres, ainsi qu'il entendra le concept de preuve, car ceci n'est pas une œuvre qu'il appellerait scientifique, et parce qu'ici celui qui ignore que le syllogisme est une simple figure de style trouvera seulement de la rhétorique[68].

Dans « El lector unamuniano como clave filosófica[69] », Luis Andrés Marcos cherche à explorer le sens de la critique unamunienne. « Notariesque », explique-t-il, renvoie à un esprit versé dans le traitement des faits en fonction de leur exactitude historique. « Syllogistique » désigne le lecteur qui requiert l'expression d'une conclusion logique résultant de l'énoncé de prémisses déterminées. Pour Unamuno, cette vérification déductive reste un outil purement formel et dénué de toute valeur heuristique. La critique implicite du scientisme, l'exaltation quasi religieuse de la science qui repose sur les travaux du français Auguste Comte ou de l'anglais Herbert Spencer, affleure dans ce texte, nous y reviendrons. En repoussant tout projet de méthode ou de système, le philosophe espagnol prévient de l'échec attendu de ses œuvres pour tout esprit scientiste, « notariesque » et syllogistique.

Le type de lecture attendu n'est donc plus rationaliste, mais mythologique, enraciné dans l'expérience, la subjectivité et la fantaisie du récepteur. Ce dernier n'est alors plus considéré comme un recours strictement littéraire, un simple mécanisme stylistique, mais, comme « la condition de possibilité pour que le texte fonctionne de manière adéquate et atteigne ses objectifs[70] ». Il s'agit, par conséquent, d'opérer une réactualisation du rôle et de la figure du lecteur, à la fois « expérimentateur » et « ressentant », double sens permis par la polysémie du substantif « experimentador[71] ». Dans « Mi religión », Unamuno décrit ainsi l'expérience à laquelle il entend soumettre son lecteur :

> Et, pour conclure, je vous dirai que si vous cherchez des solutions, rendez-vous à la boutique d'en face, car dans la mienne on ne vend rien de semblable. Mon objectif a été, est et sera que ceux qui me lisent pensent et méditent sur les choses fondamentales, et je n'ai jamais prétendu leur offrir des raisonnements figés. J'ai toujours cherché à

[68] « Me conviene advertir, ante todo, al lector de espíritu notariesco y silogístico, que aquí no se prueba nada con certificados históricos ni de otra clase, tal como él entenderá la prueba, que esto no es obra de la que él llamaría ciencia, que aquí sólo hallará retórica él que ignore que el silogismo es una mera figura de dicción », Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, [1902], Jean-Claude Rabaté (ed.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 14.
[69] Luis Andrés Marcos, « El lector unamuniano como clave filosófica *op. cit.,* p. 90 – 97.
[70] « […] condición de posibilidad para que el texto funcione de forma adecuada y logre los efectos pretendidos », Luis Andrés Marcos, « ¿Amor a la razón o razón de amor? Lectura del Sentimiento trágico de la vida », *Cuadernos salmantinos de filosofía*, Nº Extra 42, 1 (Iluminar lo físico), 2015, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 242.
[71] Luis Andrés Marcos, « El lector unamuniano como clave filosófica », *op. cit.,* p. 94.

> agiter, tout au plus suggérer, plutôt qu'instruire. Si je vends du pain, ce n'est pas du pain, mais de la levure et du levain[72].

Dans ce cadre, la lecture s'intègre à une phénoménologie de l'expérience qui génère le sens de l'œuvre en même temps qu'elle modifie l'état de conscience du lecteur. Sans le prisme réducteur de la logique, ce lecteur modèle, qui fonde sa compréhension sur l'émotion et l'imaginaire, se trouve à même d'appréhender les paradoxes qui parsèment l'œuvre d'Unamuno ; il s'agirait moins, pour lui, de contradictions que de l'affirmation alternative et nécessaire de contraires, à l'image de la vie, du sujet et contre la raison :

> Je dois également prévenir tout lecteur des affirmations sèches et tranchantes qu'il lira ici et des contradictions qu'il lui semblera trouver. L'on tend à rechercher une complète vérité dans un juste milieu, par élimination, *via remotionis*, par exclusion des extrêmes, qui par leur jeu et action mutuelle créent le rythme de la vie, ainsi il n'est possible que d'atteindre une ombre de vérité, froide et nébuleuse. Je crois préférable de suivre une autre méthode, celle de l'affirmation alternative des contraires ; il est préférable d'exalter la force des extrêmes dans l'âme du lecteur pour que cette méthode y prenne vie, vie qui résulte de la lutte[73].

Le lecteur explicite, régulièrement convoqué dans le texte, joue ainsi un rôle de médiation entre le récit et le lecteur effectif. Parce qu'il donne les clés de compréhension et d'appréhension de l'œuvre, il agit comme un modèle transcendantal qui détermine les conditions d'accès à son sens. Ce faisant, Unamuno refuse de divertir le lecteur effectif en lui soumettant les émotions et les conclusions attendues d'une œuvre romanesque. Plutôt que le séduire, il souhaite éveiller chez lui la profondeur de son angoisse existentielle, jusqu'à interroger son existence :

> Malgré cela, quelque lecteur me demandera à nouveau : « Eh bien, cet homme, comment finit-il ? Comment l'histoire le dévore-t-elle ? » Et comment finiras-tu, toi, lecteur ? Si tu n'es que lecteur, en finissant ta lecture, et si tu es homme, homme

[72] « Y yo, para concluir, les diré que si quieren soluciones, acudan a la tienda de enfrente, porque en la mía no se vende semejante artículo. Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el de darles pensamientos hechos. Yo he buscado siempre agitar, y, a lo sumo, sugerir, más que instruir. Si yo vendo pan, no es pan, sino levadura o fermento », Miguel de Unamuno, « Mi religión », *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid, Renacimiento, 1910, p. 15.

[73] « Me conviene también prevenir a todo lector respecto a las afirmaciones cortantes y secas que aquí leerá y a las contradicciones que le parecerá hallar. Suele buscarse la verdad completa en el justo medio por el método de remoción, *vía remotionis*, por exclusión de los extremos, que con su juego y acción mutua engendran el ritmo de la vida, y así sólo se llega a una sombra de verdad, fría y nebulosa. Es preferible, creo, seguir otro método, el de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha », Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo, op. cit.* p. 14 – 15.

> comme moi, c'est-à-dire comédien et auteur de toi-même, alors tu ne dois pas lire de peur de t'oublier toi-même[74].

Dès lors, le postulat d'insincérité proposé par Gonzalo Navajas, s'il est pertinent, reste réducteur dans l'analyse de la singularité poétique unamunienne. L'*hubris* unamunienne, son narcissisme, ne peuvent être ignorés à l'heure d'analyser la relation triangulaire qui unit l'auteur, le texte, et son lecteur. Cependant, ainsi que l'évoque Emanuel José Maroco Dos Santos :

> Ce qui s'apparente d'abord à une impulsion égoïste, comme l'est bien évidemment celle de la persistance personnelle, se métamorphose en une attitude remarquablement altruiste, puisque, l'homme étant un être spirituellement inachevé, « l'esprit du lecteur » peut seulement croître au contact de « l'esprit de l'auteur[75] ».

La duplicité auctoriale, indéniablement effective, semble alors résulter de l'impossibilité d'établir un réel dialogue entre deux consciences par le biais du texte. Bien qu'elle se condamne à l'échec, il paraît néanmoins arbitraire de nier simplement la tentative. L'œuvre unamunienne est tout entière tournée vers le lecteur, en tant qu'elle se fonde sur la transmission d'une expérience douloureuse, en somme sur l'expression des causes d'une souffrance partagée.

Certes, tout débute dans le sujet, dans le moi narcissique, mais tout s'oriente également vers autrui, vers un lecteur absolument central. Pour Unamuno, l'exaltation du singulier, du propre et du subjectif est la condition nécessaire à l'universalisation d'un propos. Il semble difficile de comprendre cet auteur si l'on exclut de notre analyse l'importance que revêt la compassion dans son rapport à autrui, nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail. C'est pourquoi, plutôt que de nous fixer sur la question de l'authenticité auctoriale, il semble préférable d'explorer cette tension entre présence et absence, entre tyrannie et sacrifice, qui parcourt, par ailleurs, l'ensemble de son esthétique et dépasse la relation entre l'auteur et son lecteur.

---

[74] « A despecho de lo cual algún lector volverá a preguntarme: "Y bien, ¿cómo acaba este hombre?, ¿cómo le devora la historia?" ¿Y cómo acabarás tú, lector? Si no eres más que lector, al acabar tu lectura, y si eres hombre, hombre como yo, es decir, comediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte a ti mismo », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit,* p. 170.

[75] « Sin embargo lo que parece ser en un principio un impulso egoísta, como es, obviamente, el de la persistencia personal, se metamorfosea en un actitud señaladamente altruista, ya que, siendo el hombre un ser espiritualmente inconcluso, el "espíritu del lector" sólo puede aumentar en contacto con el "espíritu del autor" », Emanuel José Maroco Dos Santos, « Unamuno escritor: sus concepciones de autor, lector y personaje », *op. cit.*, p. 153.

## I. A. 3. L'articulation du schème présence absence

### I. A. 3. a. Une tension entre survivance et disparition

Cette oscillation significative entre présence et absence auctoriale s'inscrit dans le cadre d'une tension plus globale entre survivance et disparition, inhérente à l'acte d'écriture et caractéristique de la pensée unamunienne. Si nous adoptons la prémisse selon laquelle l'écriture, comme toute production humaine, est une recherche ontologique d'immortalisation, une expression du *conatus* spinoziste, cet effort pour persévérer dans l'être et accroître sa puissance d'agir, alors nous comprendrons la relation établie entre l'écriture et la survivance, ainsi que la pertinence de ce prisme d'analyse pour l'étude de l'esthétique unamunienne. Dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno intègre ainsi cet acte à une forme de résistance au néant, incarné par la blancheur de la page vide :

> Me voici devant ces pages blanches — blanches comme l'avenir est noir : terrible blancheur ! — Cherchant à retenir le temps qui passe, fixer l'éphémère aujourd'hui, m'éterniser ou m'immortaliser enfin, bien qu'éternité et immortalité ne soient pas une seule et même chose. Me voici devant ces pages blanches, mon avenir, tâchant de répandre ma vie, afin de continuer à vivre, de me donner vie, de m'arracher à la mort de chaque instant[76].

Néanmoins, dans la mesure où, comme nous l'avons montré, cette immortalisation se fonde sur une transmission à un tiers, elle implique nécessairement une perte d'identité, qu'Emanuel Maroco Dos Santos qualifie de « discontinuité ontologique[77] ». Pour Carlos Alex Longhurst[78], le roman suppose *a fortiori* la disparition de l'auteur, dans la mesure où la multiplications des voix narratives cristallise le problème d'une identité toujours multiple et par là, toujours fuyante. De plus, si, comme il le défend, le langage contient intrinsèquement une

[76] « Héteme aquí ante estas blancas páginas – blancas como el negro porvenir: ¡terrible blancura! – buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 131.

[77] « Discontinuidad ontológica », Emanuel José Maroco Dos Santos, « Unamuno escritor: sus concepciones de autor, lector y personaje », *op.cit.*, p. 159.

[78] Carlos Alex Longhurst, « Teoría de la novela en Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio* », in Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 139 – 152.

incompréhension fondamentale, alors la voix de l'auteur ne peut survivre véritablement dans son texte. En 1973, dans *le Plaisir du texte,* Roland Barthes prédisait ainsi la « mort de l'auteur » :

> Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit[79].

L'enjeu de la disparition de la subjectivité historique de l'écrivain se donne avec clarté dans *Niebla*. En effet, la figure de l'auteur historique s'y trouve mise en scène dans une forme de concurrence auctoriale avec ses personnages. Le prologue de l'œuvre est, de la sorte, signé par Víctor Goti. Dans le post-prologue, Miguel de Unamuno réaffirme à nouveau Goti comme l'auteur du prologue et feint de lui reprocher ses indélicatesses, semblant ainsi exprimer un aveu d'impuissance à l'égard de son personnage :

> Or Goti a commis dans son prologue l'indiscrétion de révéler certains de mes jugements, que je n'ai jamais eu l'intention de rendre publics. Du moins je n'ai jamais souhaité les voir publiés avec la brutalité selon laquelle je les exposais en privé[80].

De plus, Juan Antonio Garrido Ardila relève, dans « Unamuno y Cervantes : narradores y narración en Niebla » :

> À deux reprises, il nous est suggéré que le roman que Goti déclare écrire, et dont il lit certains passages à Augusto, est l'histoire d'Augusto. Dans cette dernière, l'on retrouve la digression épisodique de don Eloíno et le fait que le protagoniste possède un chien[81].

Au-delà même de ses protagonistes, à qui il reconnaît des prérogatives auctoriales menaçantes, l'écrivain, en tant qu'il n'existe que par et dans l'écriture, disparaît comme sujet historique, comme l'écrit encore Barthes :

> Comme créature de langage, l'écrivain est toujours pris dans la guerre des fictions (des parlers), mais il n'y est jamais qu'un jouet, puisque le langage qui le constitue (l'écriture) est toujours hors-lieu (atopique) ; par le simple effet de la polysémie (stade

[79] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973, p. 43.
[80] « Y Goti ha cometido en su prólogo la indiscreción de publicar juicios míos que nunca tuve intención de que se hiciesen públicos. O por lo menos nunca quise que se publicaran con la crudeza con que en privado los exponía », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit*., p. 83.
[81] Juan Antonio Garrido Ardila, « Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla », *MLN*, 125, n°2, 2010, consulté le 2 avril 2021, URL : http://www.jstor.org/stable/40606260, p. 352.

> rudimentaire de l'écriture), l'engagement guerrier d'une parole littéraire est douteux dès son origine[82].

La littérature, parce qu'elle se fixe dans l'écrit, porte en effet une temporalité distincte de la temporalité vitale, caractérisée selon Unamuno par son dynamisme. Dans le prologue de *Cómo se hace una novela*, l'auteur reconnaît les limites ontologiques du langage dans l'expression de soi :

> Celui qui met par écrit ses pensées, ses rêves, ses sentiments, les consume dans le même temps, les tue. Lorsqu'une de nos pensées est figée par l'écriture, exprimée, cristallisée, elle en meurt et nous appartient dès lors aussi peu que nous appartiendra un jour sous la terre notre squelette[83].

L'écriture fixe et objectivise une réalité donnée, conditions nécessaires à son expression, à sa transmission et à sa recherche d'immortalisation. Néanmoins, ce procédé lui retire par la même occasion dynamisme et spontanéité, caractéristiques ontologiques et fondamentales du vivant. Si le langage est une abstraction qui tend vers l'universalité au sein du processus de communication, alors comment peut-il se trouver à même d'exprimer la singularité de l'intime, sans la subsumer, ni la réifier ? La formulation d'un sentiment, d'une pensée ou d'une identité — nécessairement temporelles — engage donc, en même temps, leur séparation d'avec leur auteur. Lorsqu'en 1927, à Hendaye, Unamuno reprend la rédaction de *Cómo se hace una novela*, deux années après avoir achevé dans son exil parisien une première version du texte, publié en 1926 dans *Le Mercure de France*, il reconnaît un profond sentiment d'étrangeté qui confine à l'expérience tragique : « la littérature n'est rien d'autre que la mort[84] ». En effet, l'auteur de 1925 se distingue ontologiquement et textuellement de celui de 1927, car la réalité de l'identité, comme tout objet soumis à la temporalité et au mouvement, ne saurait perdurer indemne au-delà de l'instant. Dans une relecture héraclitéenne du rapport du moi à son passé, Unamuno relève le caractère insaisissable, ineffable et intransmissible de l'identité présente :

> Et un auteur, en relisant une de ses œuvres passées, redécouvre-t-il toujours l'éternité de ce moment passé qui rend le présent éternel ? Ne t'est-il jamais arrivé, lecteur, de méditer devant un portrait de toi, du toi-même d'il y a vingt ou trente ans ? Le présent éternel est le mystère tragique, c'est la tragédie mystérieuse, de notre vie historique ou

[82] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op. cit.,* p. 57.
[83] « El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando. En cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto y no es más nuestro que será algún día bajo tierra nuestro esqueleto », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 107.
[84] « La literatura no es más que muerte », *Ibid.,* p. 108.

> spirituelle. Et voici pourquoi c'est une torture tragique de vouloir refaire ce qui a déjà été fait, qui est défait[85].

Par conséquent, la littérature implique une dimension sacrificielle parce qu'elle exige, dans sa prétention à l'immoralité, une forme de renoncement de l'auteur à la singularité de son identité subjective, caractérisée par son unicité et sa temporalité.

### I. A. 3. b. Une présence authentique ?

Au demeurant, le sujet que nous devinons, en lieu et place de l'auteur dans le texte, conserve-t-il, en dépit du sacrifice imposé par la temporalité de l'écrit et le processus herméneutique, une part de l'identité de l'écrivain historique ? L'œuvre littéraire, dans son rapport à l'identité de son créateur, peut ainsi interroger sa sincérité dans la représentation du moi à un autre, le lecteur explicite ou modèle. À cet égard, Antonio Sánchez Barbudo[86] dénonce l'hypocrisie supposée d'Unamuno ; après avoir perdu la foi, l'auteur affecterait dans ses textes une comédie du doute. C'est pourtant négliger ici le métadiscours qui parcourt l'ensemble de ses œuvres et le questionnement de l'authenticité qui l'accompagne, dans l'intrigue même de *San Manuel Bueno Mártir,* par exemple, comme dans le prologue de *Cómo se hace una novela* :

> N'auraient-ils pas raison ? Ne serais-je pas sur le point de sacrifier mon moi intime, divin, celui que je suis en Dieu, celui qui doit être, à l'autre, le moi historique, celui qui se meut dans et avec son histoire ? Pourquoi m'obstiner à ne pas rentrer en Espagne[87] ?

Emanuel Maroco Dos Santos reconnaît ainsi que, dans cette œuvre :

> L'homme de Bilbao posa le problème de l'adéquation de sa « légende » à sa « réalité nouménale », c'est-à-dire qu'à ce moment il eut l'intuition de la possibilité selon

[85] « Y ¿es que siempre un autor al volver a leer una pasada obra suya, vuelve a encontrar la eternidad de aquel momento pasado que hace el presente eterno? ¿No te ha ocurrido nunca, lector, ponerte a meditar a la vista de un retrato tuyo, de ti mismo, de hace veinte o treinta años? El presente eterno es el misterio trágico, es la tragedia misteriosa, de nuestra vida histórica o espiritual. Y he aquí porque es trágica tortura la de querer rehacer lo ya hecho, que es deshecho », *Loc. cit.*

[86] Antonio Sánchez Barbudo*, Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959.

[87] « ¿Y no tendrán algo de razón? ¿No estaré acaso a punto de sacrificar mi yo íntimo, divino, el que soy en Dios, el que debe ser, al otro, al yo histórico, al que se mueve en su historia y con su historia? ¿Por qué obstinarme en no volver a entrar en España?», Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 155.

> laquelle sa *réalisation historique* ne fut autre que la « représentation d'un rôle », qui par essence, s'éloigne de sa propre réalité intime et intrahistorique[88].

Unamuno, suivant la philosophie d'Emmanuel Kant, établit une distinction à la fois ontologique et axiologique entre le sujet nouménal (le moi intime et divin) et phénoménal (le moi historique), ou dans les termes de Platon, intelligible et sensible. Le sujet nouménal étant du côté de l'essence, de l'absolu et de la vérité et le sujet phénoménal de celui de l'existence, de la contingence et des intérêts terrestres, ces deux modalités de l'identité sont antinomiques et ne sauraient alors coexister. Cependant, il semble utopique de chercher à les distinguer avec évidence, ce qui peut expliquer le rapport anxieux qu'entretient l'auteur avec l'intime et sa trahison.

Par ailleurs, déterminer l'authenticité d'Unamuno n'est pas l'enjeu de ce travail. Si l'auteur se rend coupable de mensonge, d'hypocrisie ou folie, il ne reste toujours au lecteur que son discours. Qui d'Alonso Qujiano el Bueno ou de don Quichotte est le sujet authentique ? À notre sens, la question n'est pas même pertinente. L'identité, nous l'avons vu, est temporelle et par-là multiple, sans pour autant jamais cesser d'être une, grâce au secours de la mémoire. Or, l'écriture en est la réalisation effective privilégiée, car elle permet l'inscription de ces sujets fragmentés et parfois opposés au sein d'une histoire, dans un processus totalisant qui leur donne sens. De cette prémisse, il ressort donc la prévalence de la légende, de ce qui « doit être lu », sur une vérité qui semble illusoire, car inaccessible. L'identité textuelle de l'auteur, qui perdure et se donne dans son œuvre, ne saurait donc trahir son moi temporel, car rien ne subsiste au-delà du discours. « Tout homme, vraiment homme, est fils d'une légende, écrite ou orale[89] », prétend ainsi Unamuno. Par conséquent, l'auteur reste toujours présent dans son texte, bien que cette présence ne soit qu'une émanation chimérique et langagière de son identité individuelle : « Je suis le mythe que je me crée jour après jour, selon si je me tourne vers demain, vers l'abîme, de dos à l'avenir et mon œuvre est de construire un mythe, de me construire moi-même en tant que mythe[90] ».

Cet axiome repose sur un paradoxe cher à l'auteur, qui stipule que dans l'éphémère se trouve l'éternel : « Le provisoire est l'éternel, l'ici est le centre de l'espace infini, le foyer de l'infinité,

---

[88] « […] el bilbaíno se cuestionó sobre el problema de la adecuación de su "leyenda" a su "realidad nouménica", esto es, cuando intuyó la posibilidad de que su *realización histórica* no fuese más que la "representación de un papel" que, en su esencia, se aleja de su propia realidad íntima o intrahistórica », Emanuel José Maroco Dos Santos, « Unamuno escritor: sus concepciones de autor, lector y personaje », *op.cit.*, p. 157.

[89] « Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral », *Ibid.* p. 186.

[90] « Soy un mito que me estoy haciendo día a día, según voy llevado al mañana, al abismo, de espalda al porvenir, y mi obra es hacer mito, es hacerme a mí mismo en cuanto mito », Miguel de Unamuno, « Yo individuo, poeta, profeta y mito » (1922), *O.C.,* Madrid, Escelicer, 1966, vol. X, p. 512.

et le maintenant le centre du temps, le foyer de l'éternité […][91] ». L'éternisation de l'instant présent dans le processus d'écriture et l'immortalité, certes chimérique, offerte à l'auteur dans l'acte de lecture, placent donc l'œuvre littéraire sur un seuil, dans un entre-deux poreux et dynamique capable d'unir le maintenant au toujours et la mort à la survivance, par-delà les temps. C'est pourquoi les références métadiscursives au moment de l'écriture abondent dans sa production romanesque et philosophique. Dans *Cómo se hace una novela*, elles sont constantes : « Et je vois le soleil se lever, maintenant, début juin, sur les contreforts de Jaizquibel[92] », « En ces journées de la mi-juin 1925 — hier nous étions le quatorze[93] », « J'ai écrit ce qui précède il y a douze jours[94] ».

Par ailleurs, la confrontation de l'écrivain à son moi passé se résout dans *Cómo se hace una novela,* par la traduction de son propre texte et l'ajout de commentaires :

> […] Il va m'être impossible de me maintenir fidèle à ce moment précis, qui est passé. Le texte, donc, que je donnerai ici, se distinguera parfois de celui qui, traduit en français, fut publié dans le numéro du 15 mai 1926 du *Mercure de France*[95].

Le lecteur surprendra dans cette intention un intertexte hérité de Montaigne. L'accumulation d'annotations en marge du texte, ou inscrites dans la diégèse, évoquent en effet la célèbre formule, déjà citée en introduction générale de ce travail : « j'adjouste, mais je ne corrige pas[96] » qui vient conclure, dans « De la Vanité », cette adresse au lecteur : « Laisse, lecteur, courir encores ce coup d'essay, et ce troisiesme alongeail, du reste des pieces de ma peincture[97] ». De plus, lorsque par l'écriture, Unamuno tente de « s'arracher à la mort de chaque instant[98] », comment ne pas évoquer la douloureuse observation brossée par l'auteur des *Essais* dans « De l'expérience » ?

> La mort se mesle et confond par toute nostre vie : le déclin préoccupe son heure, et s'ingère au cours de nostre avancement mesme. J'ay des pourtraicts de ma forme de vingt-cinq, et de trente-cinq ans : je les compare avec celuy d'asteure : Combien de fois, ce n'est plus moy : combien est mon image présente plus esloignée de celles-là, que de celle de mon trépas[99].

---

[91] « Lo provisorio es lo eterno, el aquí es el centro del espacio infinito, el foco de la infinitud, y el ahora el centro del tiempo, el foco de la eternidad […] », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 123.
[92] « Y veo ponerse el sol, ahora, a principios de junio, sobre la estribación del Jaizquibel », *Ibid.* p. 133.
[93] « En estos días de mediados de julio de 1925 – ayer fue el 14 de julio », *Ibid.* p. 135.
[94] « Escribí lo que precede hace doce días », *Ibid.* p. 172.
[95] « […] Me va a ser imposible mantenerme fiel a aquel momento que pasó. El texto, pues, que dé aquí, disentirá en algo del que traducido al francés apareció en el número de 15 de mayo de 1926 del *Mercure de* France », *Ibid.* p. 108.
[96] Michel Eyquem de Montaigne, « De la Vanité », *Les Essais,* [1595], III, *op. cit.*, p. 283 – 284.
[97] *Ibid.,* p. 283.
[98] « […] arrancarme a la muerte de cada instante », *Ibid.* p. 131.
[99] Michel Eyquem de Montaigne, « De l'expérience », *Les Essais,* III, 13, *op. cit.,* p. 515.

L'écriture agit donc pour le philosophe espagnol comme une pulsion de vie, comme un élan de résistance à la mortalité du corps. C'est sans doute en ce sens que le romaniste Howard Mancing conclut que le mythe barthien de la mort de l'auteur reste « l'une des trois plus célèbres et plus absurdes proclamations de la critique française contemporaine[100] ». La prophétie de l'autodissolution complète de l'auteur dans son œuvre, considérée comme « l'événement historique fondateur de l'entrée dans la modernité scripturale[101] » est de même réfutée — quoiqu'à regret — par Gilles Deuleuze et Claire Parnet[102].

Cependant, il est vrai que la survivance dans et par le texte ne permet que la conservation d'échos incertains et proprement romanesques. Cette immortalité se donne donc dans une agonie, qui entérine le remplacement de la personne historique de l'écrivain par son pendant fictionnel. En ce sens, l'écriture apparaît tout à la fois comme un mouvement de création, de maïeutique et de destruction. Unamuno, tel qu'il investit le processus auctorial, ne peut qu'éliminer symboliquement, par l'écriture, son double historique afin d'assurer son immortalité, c'est pourquoi il déclare : « Voici que je construis la légende qui doit m'enterrer[103] ».

Il nous faut donc, désormais, identifier les *topoi* textuels où résonnent ces échos, dans le cadre de la singulière tension entre l'absence et la présence de la figure auctoriale.

### I. A. 3. c. Le style de l'absence comme manifestation de la présence auctoriale

Si le style, c'est « l'homme même » selon le discours prononcé par Georges-Louis Leclerc de Buffon devant l'Académie Française le 25 août 1753[104], c'est-à-dire, si le style engage l'homme dans l'entièreté de sa volonté et de ses facultés, alors celui d'Unamuno, dans son rapport à son texte et à son lecteur, manifeste sa présence en tant qu'il figure son inverse.

Dans *San Manuel Bueno, mártir,* l'élection du personnage d'Ángela Carballino comme narratrice homodiégétique presque exclusive du roman renvoie à une forme d'hypostase ; l'écrivain transfère à sa protagoniste la responsabilité de son récit et, par là, celle de le représenter comme

[100] « […] one of the three most famous and most absurd proclamations of contemporary French-based theory », Howard Mancing, « Cervantes as Narrator of *Don Quijote* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.1, 2003, p. 118.
[101] Dominique Samson, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme & la Société*, vol. 147, no. 1, 2003, p. 115.
[102] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996.
[103] « He aquí que hago la leyenda en que he de enterarme », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 139.
[104] Jacques Dürrenmatt, « "Le style est l'homme même", Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », Romantisme, vol. 148, no. 2, 2010, consulté le 3 mai 2021, URL :https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-63.htm , p. 63 – 76.

auteur. Un paradoxe auctorial se déploie alors, ainsi défini par Chantal Massol : « c'est selon un paradoxe pragmatique que s'instaure, dans bien des cas, l'auctorialité ; déclarer « je ne suis pas auteur » est alors l'acte même qui institue l'auteur, le dire venant contredire le dit[105] ». Le recours à ce paradoxe est « le moyen d'un passage à la limite, lieu d'où l'auctorialité peut tenter de se saisir et de se représenter (fût-ce par le biais d'une appréhension *a contrario*, ou au prix d'une démonstration par l'absurde) et d'où peut se réfléchir le processus de son instauration[106] ». Dans cette œuvre, la présence de l'auteur se manifeste donc paradoxalement par la mise en scène esthétique de son absence. À nouveau, l'acte d'énonciation se mêle à l'énoncé dans un retour réflexif sur les modalités de l'auctorialité.

Ce procédé, caractéristique de l'écriture moderne, se fonde d'abord sur les innovations poétiques initiées par le *Quichotte* de Cervantès. En effet, cette œuvre fait appel à un nombre certain d'intermédiaires dans la construction textuelle : le savant-historien arabe Cide Hamete Benengeli, le traducteur morisque et Cervantès, qui se présente enfin comme le récepteur d'un texte dont il nie être l'auteur. Cette apagogie, qui pose l'auteur par son absence, peut se saisir comme l'intention de faire intervenir l'altérité, le personnage ou le lecteur, dans la construction de l'œuvre ; elle entérine le transfert du privilège de l'auteur qui ne se veut plus le garant du savoir. Le paradoxe et la porosité entre les diverses instances, auteur, lecteur, narrateur et personnages qu'il provoque, prétendraient ainsi interroger la légitimité d'une figure auctoriale omnisciente qui, déconstruite, brouillerait de fait la hiérarchie entre l'auteur, le lecteur et les personnages. Ce renversement de la filiation poétique imposerait alors une autorité à rebours : « La source de l'autorité se trouve à présent chez le lecteur, qui a pouvoir d'en créditer l'auteur[107] ».

Au-delà de l'influence cervantine, cette reconstruction de l'identité auctoriale vient, de plus, s'inscrire dans la lignée de la césure principale de l'histoire littéraire, qui, d'après Alain Vaillant, survient autour 1830 lorsque littérature commence à se définir comme :

> Texte donné à lire à un public indifférencié, par le biais des nouvelles structures de diffusion de l'imprimé public (périodique et non périodique), qui s'arrogent alors la fonction médiatrice traditionnellement dévolue à la communication littéraire. Le système littéraire public, du fait même du rôle central qu'y jouent les industries culturelles, enclenche un mécanisme de standardisation et d'impersonnalisation dont l'auteur risque d'être la première victime[108].

[105] Chantal Massol, « Présentation – Des paradoxes de la figure auctoriale », *Recherches & Travaux,* 64, 2004, p. 7.
[106] *Ibid.* p. 8.
[107] *Ibid.* p. 13.
[108] Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, vol. 148, no. 2, 2010, p. 11.

Dans ce cadre, l'auteur « doit donc trouver les moyens d'inscrire sa présence auctoriale et, pour ainsi dire, de faire entendre sa voix *dans le texte même*[109] », ce qui, pour Alain Vaillant, explique la prolifération d'écrits inachevés, en amont du texte littéraire, ou non fictionnels et dédiées à la sphère privée, tels que les journaux intimes, carnets de voyage, mémoires, ou encore la pratique épistolaire. Cette esthétique de l'inachevé et de la réécriture est notamment évidente dans la prolixité des écrits intimes d'Unamuno, comme dans la multiplication signifiante du paratexte. Dès lors, au sein du texte comme à sa marge, se produit un phénomène de subjectivation qui « permet au lecteur de deviner, derrière le texte qu'il lit, une instance énonciative latente, puis d'identifier cette instance textuelle à la figure de l'auteur[110] ». Ce mécanisme de subjectivation se distingue de la subjectivité assumée qui se donne dans les œuvres d'un Rousseau ou d'un Diderot, dans la mesure où elle s'exprime dans une forme d'invisible, s'imposant par son absence apparente :

> Confronté à la logique moderne de la littérature-texte, l'écrivain découvre que, ayant pour fonction de représenter le monde, il lui faut, pour persister à parler en son nom propre, le faire de façon seconde et indirecte[111].

Or, comme le remarque J. A. G. Ardila, cet artifice de l'absence reste un procédé rhétorique qui vient plutôt souligner la présence et le pouvoir de l'auteur. Si *Niebla* se caractérise par la confluence de voix narratives, portées par Goti et un second narrateur identifié comme Unamuno, il existe un rapport hiérarchique déterminé entre ces deux instances narratives :

> Nous nous trouvons donc face à deux figures auctoriales — Goti et Unamuno — qui agissent en outre comme narrateurs : Víctor est un narrateur homodiégétique non omniscient ; Unamuno est un narrateur hétérodiégétique et omniscient. De ces deux narrateurs, Unamuno se dégage fortement, depuis le début même du roman, comme « supernarrateur[112] ».

Ainsi, l'auteur distille dans son œuvre un ensemble d'indices voués à accréditer son identification avec le narrateur principal de l'œuvre. J. A. G. Ardila remarque en effet, qu'au chapitre XXXI, Augusto rencontre Unamuno dans un cadre fondé sur l'espace extratextuel dans lequel évolue l'écrivain historique : son bureau-bibliothèque de la ville de Salamanque, sous son propre portrait, en un jeu spéculaire teinté d'ironie. De même, les positions soutenues par le personnage-Unamuno

---

[109] *Ibid.* p. 12.
[110] *Ibid.* p. 12.
[111] *Ibid.* p. 13.
[112] « Henos, pues, ante dos figuras autoriales—Goti y Unamuno—que asimismo actúan como narradores: Víctor es un narrador homodiegético no omnisciente; Unamuno es narrador heterodiegético y omnisciente. De estos dos narradores, Unamuno destaca poderosamente, desde el principio mismo de la novela, como supernarrador », Juan Antonio Garrido Ardila, « Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla », *op. cit.,* p. 351.

autour de l'autonomie de l'être de fiction correspondent en tout point aux thèses défendues par l'auteur dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, par exemple. Le critique en conclut que « dans l'Unamuno du Chapitre XXXI, il faut reconnaître l'Unamuno réel[113] » qui agit également comme « supernarrateur[114] ou narrauteur[115] de *Niebla*[116] ». La prévalence du « supernarrateur » sur l'ensemble des voix narratives est d'abord introduite par Goti dans le prologue de l'œuvre : « Les désirs de Monsieur Unamuno sont pour moi des ordres, dans la plus simple acception du terme[117] ». Dans le post-prologue, Unamuno-narrateur admoneste ainsi son protagoniste : « Et mon ami et préfacier Goti devra se montrer prudent en questionnant mes décisions, parce que s'il me fatigue trop je finirai par faire de lui ce que j'ai fait de son ami Pérez[118] ». Enfin, au chapitre XXXI, Unamuno-personnage rappelle à Augusto qu'il n'est « rien de plus qu'un produit […] de son imagination[119] », réaffirmant de fait la puissance de sa présence auctoriale et son omniscience dans la narration.

[113] « En el Unamuno del capítulo XXXI habremos de reconocer al Unamuno real », *Ibid.* p. 355.
[114] « supernarrator », James Parr, *Don Quixote, A Touchstone for Literary Criticism*, Kassel, Edition Reichen-berger, 2005, p. 22.
[115] « Narrautor », Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno : A favor de Cervantes, en contra de los « cervantófilos », op. cit.,* p. 117.
[116] « […] supernarrador o narrautor de Niebla », Juan Antonio Garrido Ardila, « Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla », *op. cit.,* p. 351.
[117] « Los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo », Miguel de Unamuno, *Niebla,* p. 73.
[118] « Y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice », *Ibid.*, p. 84.
[119] « No eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía », *Ibid.*, p. 255.

Dès lors, le questionnement de l'autorité et de la présence de l'écrivain, tant au cœur de la diégèse que dans les commentaires métadiscursifs adressés au lecteur, distille une porosité caractéristique de l'esthétique unamunienne, tout en soulignant, par le paradoxe même, le pouvoir auctorial dans la narration.

En somme, la tension entre l'absence et la présence, au cœur de la relation de l'auteur à son texte et à son lecteur, place l'écriture à la frontière entre la vie et la mort, la survivance et la disparition, sur un seuil poreux et dynamique. Le texte apparaît donc comme l'expérience d'une résistance en même temps que d'un échec, dans la mesure où la coexistence entre les termes cités *supra* reste ontologiquement impossible. Son rapport au lecteur modèle ou explicite, considéré tout à la fois comme menace et voie d'accès à l'immortalisation, s'inscrit dans une oscillation perpétuelle entre contrôle et liberté exégétique, qui se veut également la marque d'un constat d'échec du processus communicationnel.

De même, loin de rechercher une forme de médiété ou de réconciliation, la production romanesque unamunienne déploie également, dans le récit, une esthétique fondée sur la porosité des frontières entre insuffisance et excès.

# Chapitre 2

## I. B. Une poétique nouvelle, entre insuffisances et excès

Dans le cadre d'une écriture de l'extrême, centrée sur l'expression de l'intime et le refus des canons littéraires hérités du XIXème siècle, Unamuno déploie une poétique singulière, cristallisée autour de l'invention du néologisme « nivola » et de la figure de l'écrivain « vivipare ». Outre une évolution stylistique et poétique liée à l'expression affinée du projet de l'auteur, ces mutations s'inscrivent dans un renouveau littéraire plus global.

En effet, l'hispaniste Jane Neville brosse dans « La teoría de la novela en Unamuno[1] », un panorama du roman espagnol à la fin du XIXe siècle et dévoile son déplacement paradigmatique du réalisme au spiritualisme. Ainsi, jusqu'à 1889, la littérature européenne et notamment espagnole, semble chercher à se plier aux exigences du réalisme et du naturalisme ; en témoignent *Fortunata y Jacinta*, publié en 1887 par Galdós, *Los Pazos de Ulloa* (1886) d'Emilia Pardo Bázan ou encore *La Regenta* (1885) de Clarín. Le roman réaliste-naturaliste se définit comme scientifique, empirique et lié à une prétention à l'objectivité dans la description phénoménale de l'extériorité, parfois par le biais d'une critique sociale. En termes narratologiques, ce courant se fonde sur une linéarité à la fois chronologique et téléologique ; il s'organise en effet autour d'un début et d'un développement qui s'orientent vers la conclusion finale de l'œuvre.

Cependant, la dernière décennie du XIXe siècle voit ces mêmes écrivains franchir « l'étape spiritualiste[2] ». Le roman spiritualiste se distingue de son prédécesseur, car il cherche à explorer l'intériorité de ses personnages, sans se préoccuper du cadre dans lequel ils évoluent. Ainsi, par *La incognita* (1889) de Galdós ou encore *Su único hijo* (1890) de Clarín, le genre initie une métamorphose profonde, renforcée par l'émergence d'auteurs qui renoncent à l'esthétique naturaliste, tels

[1] Jane Neville, « La teoría de la novela en Unamuno », *El Unamuno eterno*, Juan Antonio Garrido Ardila (coord.), Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p 23 – 46.
[2] *Ibid.* p. 24.

qu'Ángel Ganivet ou Silverio Lanza. Les conséquences formelles d'un tel changement de paradigme sont radicales ; l'écriture s'éloigne de la mimésis et de sa prétention à l'objectivité pour se donner comme le média d'expression de cet examen de la subjectivité. Dans ce cadre, le monologue intérieur, le courant de conscience (*stream of consciousness*) et les digressions envahissent le roman ; la trame et l'intrigue perdent de leur importance au profit de l'expression du sujet intime. Relevant de plus l'importance de la métatextualité dans ces récits, Germán Gullón définit le roman spiritualiste par opposition au roman naturaliste comme une « réalité représentée plus que réfléchie, et qui se regarde elle-même[3] ».

C'est alors dans le cadre de ces mouvements de renouveau esthétique que viennent s'inscrire la singularité de l'écriture unamunienne et le déploiement d'une prose de l'intime, en rupture avec les canons antérieurs et tout entière tournée vers la porosité et la transgression des frontières.

[3] Germán Gullón, « La realidad representada además de reflejada se mira a sí misma », *La modernidad silenciosa, la cultura española en torno a 1900*, Madrid, Biblioteca nueva, 2006, p. 126.

## I. B. 1. Une écriture de la rupture et de l'intime

### I. B. 1. a. Du réalisme au spiritualisme : le nouveau roman espagnol

L'évolution générique décrite *supra* se donne ainsi à lire dans *Paz en la guerra,* premier roman d'Unamuno, publié en 1897, qui traite de la seconde guerre carliste de 1872 à 1876 et de ses conséquences sur la ville de Bilbao. Comme le relève Luis García Jambrina dans « Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela[4] », cette œuvre est considérée à juste titre comme une chronique historique savamment documentée et semble par conséquent s'inscrire dans le courant réaliste. Toutefois, la narration ne se fonde pas sur la description d'événements historiques, mais sur la perception qu'en ont ses personnages. Dans ce roman, il s'agit d'abord, pour le romancier, d'exprimer une âme collective, comme il le déclare lui-même : « ceci n'est pas un roman, mais un peuple[5] ». Dès lors, la dimension intrahistorique du récit, ce que Pascale Peyraga nomme « l'histoire des humbles » par opposition à une « histoire événementielle[6] », soit l'importance accordée à l'intériorité du sujet intime, en deçà des remous de l'histoire officielle, s'intègre déjà à la cohabitation des contraires qui caractérise son œuvre postérieure ; si sa conception est historique, sa focalisation reste démotique et tournée vers le subjectif. Pour L. G. Jambrina :

> *Paz en la guerra* possède une structure linéaire, un ordre chronologique et une articulation causale, jusqu'à ce que soudain, à la fin du texte, le récit prenne un virage narratif à cent quatre-vingt degrés qui anticipe, d'une certaine manière, la future trajectoire romanesque de l'auteur[7].

En somme, dans cette œuvre, Unamuno interroge le paradigme réaliste en son sein même, grâce à l'articulation de l'Histoire et de l'intrahistoire, de l'objectif et du subjectif. Dans un article de 1898,

---

[4] Luis García Jambrina, « Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela », *El Unamuno eterno, op. cit.,* p. 47 – 66.
[5] Miguel de Unamuno, « Esto no es una novela: es un pueblo », « Prólogo a la segunda edición (1923) », *Paz en la guerra*, Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 124.
[6] Pascale Peyraga, « Le Cid selon Azorin : la survivance du mythe sous les détails latents du quotidien »,*Le Cid, figure mythique contemporaine*, Bénédicte Mathios, Nov 2008, Clermont-Ferrand, France, consulté le 01 août 2021, ffhal-01287489f, p. 14.
[7] « *Paz en la guerra* sigue una estructura lineal, una ordenación cronológica y una articulación causal, hasta que, de repente, al final del texto, la narración da un giro narrativo de ciento ochenta grados, que anticipa, de alguna forma, la futura trayectoria novelística del autor », Luis García Jambrina, « Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela », *El Unamuno eterno, op. cit.,* p. 52.

intitulé « Notas sobre el determinismo de la novela », Unamuno proclame la « mort du naturalisme romanesque[8] ». Selon J. A. G. Ardila[9], il dénoncera désormais constamment cette esthétique, jugée artificielle et impropre à exprimer la vérité intime du sujet. Dans « Teoría de la novela en Unamuno, De *Niebla* a *Don Sandalio*[10] », Carlos Alex Longhurst associe la critique du roman réaliste de type historiographique au rejet du positivisme du XIXe siècle, qui vient déterminer la pensée unamunienne à partir de 1897. Enfin, Germán Gullón explique ce passage au roman moderne chez l'auteur par la somme de deux composants essentiels, l'un dépendant de l'histoire littéraire, l'autre de la subjectivité tortueuse de l'auteur :

> Le premier provient du romantisme, du déploiement du moi. Le roman du XXe siècle devient subjectif, personnel et voué à présenter l'individu. Le second composant, qui nuance ce déploiement du moi et son origine romantique, est l'espace dans lequel il se meut : les galeries de l'esprit Unamuno[11].

Au-delà de ce premier rejet du modèle réaliste, qui entérine le basculement de l'intérêt romanesque de l'objectif au subjectif et de la mimésis à la diégèse, pour une partie de la critique, s'opère à partir de 1902 en Espagne un déplacement des frontières qui délimitaient traditionnellement les genres littéraires, les arts et les sciences humaines. Outre leur recherche stylistique et narrative, les œuvres des auteurs de 1902, tels que *Sonata de Otoño*[12] de Valle-Inclán, *Camino de perfección*[13] de Pío Baroja ou *Amor y pedagogía* de Unamuno, se caractérisent en effet par leur porosité générique, mêlant poésie, essai et roman. Le roman, ce genre protéiforme, revendique alors le droit de se nommer lyrique ou philosophique. Selon Francisco José Martín :

---

[8] « El naturalismo novelesco ha muerto », Miguel de Unamuno, « Notas sobre el determinismo de la novela », *OC*., IX, p. 1966 – 1971.

[9] Juan Antonio Garrido Ardila, « La génesis de la novela unamuniana : la parodía de Galdós y de la novela realista », *El Unamuno eterno, op. cit.*, p. 67 – 91.

[10] Carlos Alex Longhurst, , « Teoría de la novela en Unamuno, De *Niebla* a *Don Sandalio* », in Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 139 – 152.

[11] « El primero proviene del romanticismo, el despliegue del yo. La novela del siglo XX deviene subjetiva, personal, dedicada a presentar al individuo. El segundo componente que matiza ese despliegue del yo y su origen romántico, es el ámbito en que se mueve: las galerías del espíritu Unamuno », Germán Gullón, *La modernidad silenciosa, op. cit.*, p. 125 – 126.

[12] Ramón María del Valle-Inclán *Sonata de Otoño,* [1902], Ledia Schiavo (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

[13] Pío Baroja, *Camino de perfección*, [1902], Madrid, Caro Raggio, 1993.

> Le roman lyrique se propose de créer des réalités (il ne s'agit plus d'imiter la vie, mais de la créer, d'augmenter la réalité) ; à son tour, le roman philosophique aspire à la recherche cognitive de ces mêmes réalités[14].

De fait, il défend la primauté de la *poiesis* sur la *mimésis*, tout en interrogeant les canons philosophiques traditionnels, hérités de la méthode cartésienne. Cette double volonté de rénovation littéraire et philosophique se donne alors comme une synthèse du *logos* et du *muthos* :

> Roman philosophique équivaudrait à philosophie narrative, c'est-à-dire une philosophie qui se donne sous forme narrative et au travers de la narration, sans que cela diminue ou puisse diminuer sa prétention à être (également) philosophie (sans cesser d'être pour autant, tout à la fois, littérature)[15].

Outre la fusion des genres et des arts, ce roman nouveau se fonde de plus sur un refus de l'intrigue et de la linéarité, comme l'explique Pío Baroja dans *Camino de perfección* :

> Avant tout, il ne doit pas y avoir de trame. La vie n'a pas de trame : elle est diverse, protéiforme, ondulante, contradictoire… Tout sauf symétrique, géométrique, rigide, telle qu'elle apparaît dans les romans[16].

Cependant, dans son article intitulé « *Niebla* (Nivola) de Miguel de Unamuno y *La media noche*, visión estelar de un momento de guerra de Ramón del Valle-Inclán ¿Crisis de la novela o novelas de una primera crisis de la novela? A los cien años[17] », Bénédicte Vauthier remarque le caractère réducteur de cette vision du roman espagnol comme résultant de deux crises ponctuelles. Elle souligne l'aspiration de l'historiographie contemporaine à replacer les bouleversements du genre dans une temporalité et un espace plus étendus, dont les prémices remonteraient au *Quichotte* de Cervantès. Cet élargissement du champ des études unamuniennes au-delà des frontières espagnoles et du contexte générationnel de 1898 ou 1902 permet d'apprécier, par exemple, sa proximité avec des auteurs tels que Luigi Pirandello, ou André Gide. Ainsi, tous trois « transcendent une histoire du

---

[14] « La novela lírica se propone como creadora de realidades (no se trata ya de imitar la vida sino de crearla, de aumentar la realidad); a su vez, la novela filosófica aspira a la indagación cognoscitiva de esas mismas realidades », Francisco José Martín, « Filosofía española y nivola unamuniana », *op. cit.,* p. 158.

[15] « Novela filosófica equivaldría a filosofía narrativa, es decir, una filosofía que se entrega en forma narrativa y a través de la narración, sin que esto disminuya o pueda disminuir su pretensión de ser (también) filosofía (sin dejar de ser, por ello, a la vez, literatura) », *Ibid.* p. 159.

[16] « Ante todo, no debe haber fábula… La vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria… todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas », Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, Caro Raggio, 1993, p. 14.

[17] Bénédicte Vauthier, « *Niebla* (Nivola) de Miguel de Unamuno y *La media noche*. Visión estelar de un momento de guerra de Ramón del Valle-Inclán. ¿Crisis de la novela o novelas de una primera crisis de la novela? A los cien años », *Boletín Hispánico Helvético,* , N° 26, automne 2015, p. 3 – 39.

roman pensée en termes de fidélité à la mimésis[18] ». De même, « les différentes techniques narratives utilisées dans *Niebla* — nivola — correspondent à celles que, quelques années plus tard, André Gide emploiera dans *Les faux-monnayeurs* pour lutter contre le roman réaliste[19] », parmi lesquelles les métalepses discursives ou diégétiques, ou encore la fragmentation narrative. Eu égard au dramaturge italien, Unamuno reconnaît lui-même une profonde communauté d'esprit et un projet poétique semblable dans la réflexion sur le statut et l'autonomie du personnage de fiction :

> C'est un phénomène curieux, et qui s'est donné à voir à de nombreuses reprises dans l'histoire de la littérature, de l'art, de la science ou de la philosophie, que celui de deux esprits qui, sans se connaître ni connaître leurs œuvres respectives, sans s'être mis en relation l'un avec l'autre, aient poursuivi un même chemin et engendré des conceptions semblables ou soient arrivés aux mêmes résultats[20].

L'intérêt de cet angle de recherche réside donc également dans l'intégration de l'indéniable singularité unamunienne dans un horizon de renouveau littéraire plus large, qui transcende les frontières de l'Espagne et propose un nouveau modèle poétique.

### I. B. 1. b. L'écrivain vivipare et sa création organique

Dans le cadre de cette conception subjectiviste et fragmentée de l'œuvre littéraire, se déploie conséquemment une poétique singulière de l'écriture. Unamuno distingue en effet deux méthodes de composition dans l'élaboration d'un récit romanesque, l'une « ovipare » et l'autre « vivipare ». L'auteur ovipare se fonde sur une planification *a priori* de son récit et sur l'articulation minutieuse de la trame narrative, comme il le décrit dans son article « A lo que salga » (1904) :

> Lorsqu'il se propose de publier une œuvre de quelque importance, ou un essai doctrinal, il prend des notes, des annotations et des citations, et dispose dans des cases tout ce qui lui semble correspondre à son projet, pour l'ordonner petit à petit. Il fait un schéma, plan ou brouillon de son œuvre, sur lequel il travaille ensuite, c'est-à-dire qu'il pond un œuf et le couve[21].

[18] « […] desbordan una historia de la novela pensada en términos de fidelidad a la mímesis », *Ibid.*, p. 7.
[19] « Las distintas técnicas narrativas de las que echa mano en *Niebla* —nivola— corresponden a las que, unos años más tarde, André Gide utilizará en *Les faux-monnayeurs* en su lucha contra la novela realista », *Ibid.*, p. 16.
[20] « Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* « Pirandello y yo », p. 290.
[21] « Cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones, y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando.

À l'inverse, l'écriture vivipare s'inscrit dans un mouvement spontané, *sui generis* et seulement dirigé par une forme de maïeutique, au sein duquel l'auteur est moins une cause qu'un média. Les écrivains vivipares :

> Ne se servent ni de notes ni d'annotations, mais portent tout dans leur esprit. Lorsqu'ils conçoivent le projet d'écrire un roman, ils commencent à retourner l'intrigue dans leurs esprits, la pensent et y repensent, endormis ou éveillés, enfin, ils entrent en gestation. C'est-à-dire qu'ils commencent par la première ligne, et sans retourner en arrière ou refaire ce qui a déjà été fait, ils écrivent le tout jusqu'à la dernière ligne. Et lorsqu'ils sentent véritablement les douleurs de l'enfantement, la nécessité urgente d'expulser ce qui les a obsédés, ils s'asseyent, saisissent leur plume et donnent la vie[22].

Dans l'un des épilogues de *Niebla,* Unamuno peint ce mouvement créateur hétéronome pour insister sur la passivité de l'auteur, qui apparaît comme le vaisseau indolent d'une volonté et d'une conscience distinctes des siennes :

> Le fait est qu'un jour surgit en moi un pauvre être de fiction, un pur personnage de roman, un homoncule qui demandait à vivre. Le pauvret voulait être et exister […]. C'est le génie de la fiction qui nous pousse à écrire. Ce fut Don Quichotte qui mut la plume de Cervantès. Et ce fut mon pauvre homoncule, mon Augusto Pérez — ainsi que je le christianisai, le baptisai — qui s'agita dans les entrailles de mon esprit, me demandant une existence de fiction[23].

L'emploi du verbe « surgir » souligne l'élément de surprise propre aux prémices de la création, de même que le champ sémantique de l'enfantement, voire des douleurs qu'il engendre, tend à exposer le caractère organique et viscéral, du processus poétique. Cette vision renverse dans le même temps les prérogatives associées au lecteur et aux personnages, puisqu'ils trouvent une responsabilité première dans l'élaboration de l'œuvre. En somme, le personnage préexiste *in nuce*, en tant que sujet volitif, au roman dans lequel il évoluera et au sein de l'intimité de son créateur. On note également dans cet extrait la distinction établie par Unamuno, à la manière cartésienne, entre « être » et « exister », entre le sujet comme essence et sa réalisation en tant que projet.

---

Hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja luego sobre él ; es decir, pone un huevo y lo empolla », Miguel de Unamuno, Cité par Teresa Gómez Trueba, « Introducción », *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 45.

[22] « No se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. […]Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren », *Loc. cit.*

[23] « La cosa fue que 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 y existir. […] Es el genio de la ficción el que nos mueve a escribir. Fue Don Quijote el que movió la pluma a Cervantes. Y fue mi pobre homúnculo, mi Augusto Pérez – así lo cristiané, bauticé – él que rebulló en las entrañas de mi mente pidiéndome existencia de ficción », Miguel de Unamuno, « Una entrevista con Augusto Pérez », *Niebla*, *op. cit.*, p. 282.

Pour le philosophe, cette dimension presque anarchique au sens étymologique, de l'écriture, qui si elle ne dépend plus de la volonté omnipotente de l'auteur se montre alors imprévisible et insaisissable, s'oppose rigoureusement à l'organisation méticuleuse et mécanique du courant qui le précède. Le texte s'inscrit alors dans un paradigme existentialiste : dans la composition romanesque, l'essence ne précède pas l'existence ; le roman n'est pas la réalisation *a posteriori* d'une idée conçue *a priori*. En termes structurels, il est donc marqué par l'incertitude, l'indéfinition et un sentiment accru de l'instant, ce que revendique Unamuno : « je vais écrire un roman, mais je vais l'écrire comme on vit, sans savoir ce qui viendra[24] ». Ainsi, l'œuvre vivipare, à l'inverse de son pendant ovipare ou réaliste, n'est plus « rétro-déterminée » par sa fin, mais se construit en continu, à l'aune des potentialités qu'elle se découvre. De ce fait, l'auteur vivipare ne peut intégrer à sa méthode — ou expérience — de composition, l'observation scientifique de son objet ou une recherche documentaire rigoureuse, sous peine de diluer ou de paralyser le dynamisme et la spontanéité du processus poétique, seulement rendu possible par son immédiateté, c'est-à-dire s'il reste détaché de la médiation de la raison :

> Si tu veux créer, lecteur, par le recours à l'art, des personnes, agonistes-tragiques, comiques ou romantiques, n'accumule pas les détails, ne te consacre pas à observer les extériorités de ceux qui partagent ton existence, mais traite-les, excite-les si tu le peux, aime-les par-dessus tout, et attends qu'un jour — peut-être jamais — ils mettent en lumière et dévoilent l'âme de leur âme, la personne qu'ils veulent être, dans un cri, dans un acte, dans une phrase, et prends d'eux alors ce moment, mets-le en toi et laisse-le comme un germe s'épanouir et se transformer en personnage vrai, en un personnage qui soit véritablement réel[25].

Pour autant, cette rupture consommée avec le modèle réaliste-naturaliste n'implique pas nécessairement un chaos narratif et un manque de structure. Bien à l'inverse, l'analyse de *Niebla*, construite autour d'un formidable jeu de miroirs — nous y reviendrons dans l'étude des récits enchâssés et des métalepses qui la caractérisent — révèle une organisation à la fois appliquée et signifiante, ce qui mène Antonio Sánchez Barbudo[26] à émettre l'idée d'un artifice unamunien, liant ainsi son projet poétique à une insincérité fondatrice. De même Léon Livingston relève que :

---

[24] « Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá », Miguel de Unamuno, *Ibid.,* p. 175.

[25] « Si quieres crear, lector, por el arte personas, agonistas-trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo conviven, sino trátalos, excítalos si puedes, quiérelos sobre todo, y espera a que un día – acaso nunca – saquen a luz y desnuda el alma de su alma, el que quieren ser, en un grito, en un acto, en una frase, y entonces toma ese su momento, mételo en ti y deja que como un germen se te desarrolle en el personaje de verdad, en el que es de veras real », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 36.

[26] Antonio Sánchez Barbudo, « El misterio de la personalidad de Unamuno », *RUBA*, XLVI, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1953, p. 201 – 214.

> L'auteur semble lui-même admettre l'hypothèse selon laquelle la *nivola* est dans une certaine mesure une rationalisation de son propre échec originel, car il déclare très franchement : « Je dis donc qu'instruit par ce qui m'est arrivé et ce qui arrive aux autres, et fuyant la lourdeur particulière que portent en elles les œuvres produites par "oviparition", je me suis lancé dans l'exercice du processus vivipare »[27].

Née de l'échec de son auteur, la « nivola » n'en constitue pas moins une forme romanesque nouvelle et opérante, témoin et symptôme des bouleversements et mutations qui caractérisent le monde littéraire de l'époque. En effet, il convient en définitive de remarquer, comme le souligne le philosophe César Moreno Márquez, qu'avec ce renouveau poétique, Unamuno initie comme Albert Camus une tradition nouvelle qui ouvre la voie à la postmodernité et au *Nouveau Roman* français :

> Unamuno et Camus […] nous offrent des clés pour comprendre cette fusion des genres que la « postmodernité » revendique, apportant à la philosophie, non plus seulement l'opportunité de pratiquer l'expérience littéraire, mais avant tout de réfléchir sur la rencontre entre la philosophie et la littérature, rencontre à laquelle contribue puissamment celle de la phénoménologie et de la philosophie existentialiste[28].

À nouveau, le penseur espagnol semble inscrire son œuvre dans un mouvement de rupture plus global, qui ouvre la voie à une porosité redoublée des frontières entre la philosophie et le roman, faisant du second l'instrument d'expression privilégié de la première.

### I. B. 1. c. Vers la « nivola » ou la primauté de l'intime

En somme, l'auteur cherche à questionner son genre tout en le renouvelant, partant du postulat selon lequel « sans vie intérieure il n'y en a d'extérieure[29] ». Le roman devra donc rechercher, non plus l'expression du réel, mais une vérité organique, intime, subjective et protéiforme, sur les traces du modèle cervantin :

---

[27] « The implication that the nivola is to some extent a rationalization of his own original failure, the author himself seems to admit, for he *declares* quite frankly: « Digo, pues, que aleccionado por lo que me ha ocurrido y por lo que a otros ocurre, y huyendo de la especial pesadez que llevan en sí las obras producidas por oviparición, me he lanzado a ejercitarme en el procedimiento vivíparo », Léon Livingstone, « Unamuno and the aesthetic of the novel », *Hispania*, XXIV, 1941, p. 445.

[28] « Unamuno y Camus […] nos brindaron algunas claves para comprender esa fusión de géneris que la "postmodernidad" reivindica, brindando a la filosofía no ya la ocasión de practicar la experiencia literaria cuanto, ante todo, de reflexionar sobre el encuentro de la filosofía y literatura, al que contribuye poderosamente el que se produce entre fenomenología y filosofía existencial », César Moreno Márquez, *Fenomenología y filosofía existencial : enclaves fundamentales*. Vol. 1, Madrid, Síntesis, 2000, p. 476.

[29] « Sin vida interior no la hay exterior », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho, op. cit.,* p. 269.

> C'est dans une œuvre de dérision que le fruit de notre héroïsme a été condensé ; dans une œuvre de dérision que notre philosophie espagnole, la seule vraie et profonde, est cryptée et compilée ; c'est avec une œuvre de dérision que l'âme de notre peuple, incarnée dans l'homme, a atteint les abîmes du mystère de la vie[30].

Pour Ignacio Elizalde, l'écrivain cherchait à invoquer par ses œuvres « un art de la réalité intime, la réalité la plus profonde et personnelle que ressentent les hommes. Il voulait recréer dans ses romans — ou *brumans* — la réalité intérieure de l'âme […][31] ». Unamuno dénonce en effet les artifices descriptifs du roman réaliste et ses exigences d'exactitude, qu'il juge impropres à exprimer la réalité intime de l'homme de chair et d'os, de « celui qui naît, souffre et meurt — celui qui meurt surtout — celui qui mange et boit et joue et dort et pense et aime, l'homme qu'on voit et qu'on entend, le frère, le véritable frère[32] ».

La prédominance de l'intime sur l'extérieur, du noumène sur le phénomène, se trouve donc au fondement de son esthétique et se voit soulignée par les spécificités de son lexique ; selon Carlos Blanco Aguinaga, « la quantité d'expressions « intériorisantes » que nous trouvons dans son œuvre est surprenante[33] ». Les néologismes *intrahistoire*, *infrahistoire* ou encore *intra-philosophie* parcourent son premier essai, *En torno al casticismo*, ainsi qu'en atteste encore le critique : « dans les cent-vingt-six pages d'*En torno al casticismo*, nous retrouvons autour de trente-et-unes occurrences d'*intras*, parmi lesquelles vingt-et-unes sont le substantif *intrahistoire* ou l'adjectif *intrahistorique*[34] ». C. B. Aguinanaga remarque encore que :

> Outre les *intras*, *En torno al casticismo* regorge d'autres expressions de l'intime. Unamuno commence à sonder la réalité intérieure et à nous parler de la « profondeur de l'esprit », de la « profondeur de l'âme », de la « profondeur obscure de l'âme », des « entrailles du combat » ; de la nécessité de « nous noyer dans le peuple…, le peuple profond, celui qui vit sous l'histoire », car, dit-il, « c'est en plongeant dans le peuple » que se retrouvera l'Espagne, l'idée centrale « intraiste » de ce livre pourtant en apparence européanisant. Ces expressions — ces substantifs et verbes si caractéristiques d'Unamuno — et tant d'autres qu'il n'est pas nécessaire de citer maintenant, révèlent qu'Unamuno découvre

---

[30] « En una obra de burlas se condensó el fruto de nuestro heroísmo; en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra filosofía española, la única verdadera y hondamente tal; con una obra de burlas llegó el alma de nuestro pueblo, encarnada en hombre, a los abismos del misterio de la vida », *Ibid.,* p. 434.

[31] Ignacio Elizalde, *Miguel de Unamuno y su novelística*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983, p. 165.

[32] « El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere – el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.,* p. 21.

[33] « Es sorprendente la cantidad de expresiones "interiorizantes" que encontramos a lo largo de su obra[33] » Carlos Blanco Aguinaga, « Interioridad y exterioridad en Unamuno », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 7, No. 3/4, Homenaje a Amado Alonso, Tomo Segundo, Juil. - Déc. 1953, p. 686.

[34] « En las 126 páginas de En torno al casticismo encontramos alrededor de treinta y un *intras*, de los cuales veintiuno son o el sustantivo *intrahistoria* o el adjetivo *intrahistórico* », *Ibid.,* p. 688.

> une réalité intérieure en toutes choses et qu'il entend « démêler la réalité », atteindre ses entrailles[35].

Dès lors, l'auteur se pose en rupture avec le paradigme réaliste considéré comme dépassé ; il émet un jugement axiologique fondé sur une valeur, non plus d'adéquation au réel et d'exactitude des faits, mais de vérité. À la manière du Quichotte, c'est en rapport avec cette dernière qu'il défend la supériorité de l'intime sur l'extérieur, du spirituel sur le matériel, de la profondeur sur la surface. *Amor y pedagogía* se présente ainsi comme « un récit dramatique haletant, de réalités intimes, viscérales, sans ces frises et ces effets de réalité, auxquels manque souvent la vraie réalité, éternelle, celle de la personnalité[36] ». L'éthique unamunienne détermine donc sa vision de la poétique et de l'esthétique romanesques et son rejet du réalisme littéraire comme modèle :

> Il est vrai que le soi-disant réalisme, chose purement externe, superficielle, corticale et anecdotique, se réfère à l'art littéraire et non à l'art poétique ou créatif. […] Un poète ne tire pas ses créatures — des êtres vivants — du soi-disant réalisme. Les figures des réalistes sont généralement des mannequins habillés, se mouvant par la grâce d'une corde et portant sur leur poitrine un phonographe qui répète les phrases que leur Maître Pedro a recueillies dans les rues, les places et les cafés et qu'il a consignées dans son carnet[37].

C'est dans ce cadre d'expérimentation et de critique du roman réaliste-naturaliste qu'intervient le néologisme « nivola », introduit par le personnage de Victor Goti dans le prologue de *Niebla*, œuvre qui, selon Anne-Marie Øveraas, « fait des conditions d'existence du roman son objet d'étude. Le sous-titre "nivola", qui sert d'indication générique, atteste, de plus, d'un désir de rénover ce qui s'appelait alors "novela"[38] ».

---

[35] « Además de los *intras*, *En torno al casticismo* abunda en otras expresiones de intimidad. Empieza Unamuno a escudriñar la realidad interior y a hablarnos del "hondón del espíritu", de la "hondura del alma", del "hondón oscuro del alma", de "las entrañas del combate"; de que es necesario "chapuzarnos en pueblo…, el hondo pueblo, el que vive bajo la historia", porque, dice, "zambulléndose en el pueblo" se encontrará España, idea "intraísta" central de este libro tan europeizante en apariencia. Estas expresiones – estos sustantivos y verbos tan de Unamuno – y muchas más que no es necesario citar ahora, revelan que Unamuno ha descubierto una realidad interior en todas las cosas y que lo que pretende es "desentrañar la realidad", llegar a sus entrañas », *Ibid.*, p. 689.

[36] « Relato dramático acezante, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suelen faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía* [1902], Anna Caballé (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 51.

[37] « Verdad es que el llamado realismo, cosa puramente externa, aparencial, cortical y anecdótica, se refiere al arte literario y no al poético o creativo. […] Un poeta no saca sus criaturas—criaturas vivas—por los modos del llamado realismo. Las figuras de los realistas suelen ser maniquíes vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 31.

[38] « *Niebla* hace de las condiciones de existencia de las características de la novela su objeto de investigación. El subtítulo "nivola", que sirve de indicación de género, señala además un deseo de renovar lo que entonces se llamaba "novela"», Anne-Marie Øveraas, « El Tema de la literatura en *Niebla* : Augusto Pérez ¿Pseudo-agonista? », Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 561.

En effet, c'est au sein même de la production romanesque unamunienne que s'exprime son projet narratif, comme en une modélisation expérimentale de sa recherche poétique. C'est la position de Léon Livingstone, pour qui :

> L'origine idéologique [de ses romans] est si incontestablement évidente, que plutôt que d'être de vrais romans, ces œuvres sont semblables à un exercice littéraire voué à démontrer la conception particulière qu'a Unamuno du roman, une illustration de sa théorie esthétique[39].

Pour le critique, l'écriture romanesque n'agit donc que pour illustrer les positions idéologiques de l'auteur, ce qui semble alors limiter la valeur proprement esthétique de ses écrits, subordonnés à une intention d'ordre pédagogique. Cependant, pour Unamuno, le roman ne peut être considéré comme la simple démonstration des thèses développées dans ses essais, mais détient en lui-même une valeur cognoscitive. S'il choisit ce genre pour dévoiler et expérimenter ce processus philosophico-esthétique, c'est :

> Parce qu ['il] n'aurai [t] pu le faire dans un traité didactique de philosophie, où l'argumentation, en l'absence de fantaisie, perd toute sa force. […] La philosophie la plus profonde du XIXe siècle en Europe doit être trouvée dans les romans[40].

De fait, cette vision nouvelle du genre romanesque se présente d'abord dans les prologues de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, de *San Manuel Bueno*, *mártir*, de la seconde édition d'*Amor y pedagogía*, pour s'épanouir métatextuellement dans *Niebla* et *Cómo se hace una novela,* considérée par Julián Marías comme « la clé de son œuvre toute entière[41] ». Cette théorisation, qui culmine à partir de 1920, alors qu'une partie importante de sa production a déjà été publiée, semble donc être le fruit d'une lente maturation, que Jane Neville qualifie de « rectiligne[42] ».

Or, dans *Niebla*, la « nivola » est d'abord associée à la conscience d'un manque, d'une lacune, en somme de l'incapacité du roman comme genre à intégrer semblables bouleversements poético-esthétiques, comme en témoigne le dialogue entre Víctor Goti et Augusto Pérez :

---

[39] « Their ideological origin is so unmistakably obvious, that rather than being actual novels, these works seem a literary exercise to demonstrate Unamuno's particular conception of the novel, an exemplification of his aesthetic theory », Léon Livingstone, « Unamuno and the aesthetic of the novel », *op. cit.*, p. 442.

[40] « Porque no lo habría podido hacer en un tratado didáctico de filosofía, donde la argumentación, a falta de la fantasía, pierde toda su fuerza. […] La más honda filosofía del siglo XIX europeo hay que buscarla en novelas », Miguel de Unamuno, « Carta a Warner Fite », II – 24, in *Epistolario americano*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 505.

[41] « […] clave de su obra entera », Julián Marías, Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 67.

[42] Jane Neville « La teoría de la novela en Unamuno », *El Unamuno eterno*, *op. cit.*, p. 24.

— Le fait est que dans ce roman j'ai l'intention de mettre tout ce qui me vient à l'esprit, quoi qu'il en soit.
— Eh bien, ça finira par ne plus être un roman.
— Non, ce sera… ce sera… un *bruman*. […] Ainsi personne n'aura le droit de me dire que je déroge aux règles du genre… J'invente le genre, inventer un genre n'est rien d'autre que lui donner un nom nouveau, et je lui donne les lois qui me plaisent[43].

Dans cet extrait, l'invention de la « nivola » semble se justifier par la nécessité, pour le romancier, de se dérober à la rigidité des carcans critiques. L'enjeu est alors de proposer une œuvre qui se permette de déroger aux normes établies. Cependant, dans ses œuvres ultérieures, l'emploi même du terme n'apparaître que de manière parodique. En effet, dans le prologue de *Tres novelas ejemplares,* Unamuno insiste sur l'inanité de ce néologisme à vocation satirique, né pour apaiser ses critiques :

Ce *bruman*, comme j'ai baptisé mon roman — un vrai roman ! — *Niebla* […] fut une sortie que je trouvai pour mes… — critiques ? Allons, — critiques. Et ils purent en profiter, car cela favorisait leur paresse mentale. La paresse mentale, celle-là même qui ne permet de juger que selon un précédent, est le propre de ceux qui se consacrent aux critiques[44].

Dans « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », Bénédicte Vauthier explique qu'il faut en effet saisir l'invention du terme en fonction d'un contexte de réception particulier :

Déconcertés par le renouveau d'un genre venu supplanter le vieux roman réaliste, et dont les contours restaient à préciser, les « professionnels de la critique » adoptèrent des attitudes ambiguës, voire contradictoires, forcèrent les classifications, quand ils ne réduisirent pas leurs recherches à des vérifications extralittéraires[45].

« Nivola » ou « novela », les innovations narratives apportées par Unamuno au genre restent singulièrement tournées vers l'intime, ce qui a pour conséquence de marquer une rupture avec

[43] « —Tal vez, pero el caso es que en esa novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere. —Pues acabará no siendo novela. —No, será... será... nivola. Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, a inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 177.
[44] « Eso de *nivola*, como bauticé a mi novela – ¡y tan novela! – *Niebla* […], fué una salida que encontré para mis... – ¿críticos? Bueno; pase – críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecía su pereza mental. La pereza mental, el no saber juzgar sino conforme a precedentes, es lo más propio de los que se consagran a críticos », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 29.
[45] « Despistados por la renovación de un género que venía a suplantar a la antigua novela realista, y cuyos contornos quedaban por esclarecer, los "profesionales de la crítica" adoptaron actitudes ambiguas y aun contradictorias, forzaron las clasificaciones, cuando no redujeron las búsquedas a verificaciones extraliterarias », Bénédicte Vauthier, « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », *Tu mano es mi destino : Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Cirilo Flórez Miguel (coord.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 498.

l'esthétique romanesque propre au réalisme, au nom d'une vision distincte de la vérité. L'important réside en effet dans la pleine expression de l'authenticité de la vie intérieure, reléguant le cadre extérieur à un plan secondaire et imposant à l'œuvre une constante esthétique de l'oscillation, entre insuffisances et excès.

## I. B. 2. La *nivola* ou une esthétique de l'insuffisance et de l'excès

### I. B. 2. a. Un récit des extrêmes, entre refus descriptif et multiplication dialogique

Les romans unamuniens se caractérisent par une tension permanente entre ces deux extrêmes, entre le rejet de la description et la surabondance de dialogue. Ainsi, dans l'ensemble de la production romanesque unamunienne, la caractérisation du cadre spatio-temporel reste limitée et son rôle éminemment symbolique. En effet, pour L. Livingstone, « puisque le monde matériel représente une fausse conception de la réalité, il doit être éliminé du roman[46] ». Dès lors, « les *nivolas* éliminent tous les éléments extérieurs, en particulier les décors et les descriptions des personnages, et se réduisent au conflit de volontés nues sans couverture corporelle ni localisation précise dans le temps et l'espace »[47]. Dans *La Tía Tula*, par exemple, les antécédents des personnages nous sont inconnus et l'œuvre débute *in medias res*. C'est également le cas de l'incipit de *Niebla,* dans lequel Augusto Pérez apparaît d'emblée comme saisi dans un instant, debout sur un seuil, entre intérieur et extérieur, dans une embrasure qui le caractérise au long du roman : « Quand Augusto parut à la porte de sa maison, il étendit son bras droit, paume ouverte vers le sol et, dirigeant ses yeux vers le ciel, il resta un instant dans cette attitude statuaire et auguste[48] ». L'espace dans lequel il évolue n'est pas identifié, mais reste archétypique de la ville bourgeoise de province espagnole du début du XXe siècle. Afin de définir le rapport d'Unamuno au cadre spatio-temporel dans lequel il choisit de placer ses protagonistes, Germán Gullón propose une analogie scénique, l'image d'un théâtre « […] démuni, sans rien. Il n'y a pas de rideaux, ni de tapisseries ; les ornements ont été remplacés par la nudité du fonctionnalisme moderne[49] ».

Cette vision du roman comme scène nue doit néanmoins être nuancée. Dans *San Manuel Bueno, mártir,* le cadre spatial est précisé ; il s'agit du hameau de Valverde de Lucerna. Selon Marío

---

[46] « Since the material world represents a false conception of reality, it must be eliminated from the novel », Léon Livingstone, « Unamuno and the aesthetic of the novel », *op. cit.*, p. 443.

[47] « The nivolas eliminate all externals, particularly settings and character descriptions, and are reduced to the conflict of naked wills without bodily covering or precise location in time and space », *Ibid.*, p. 445.

[48] « Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaria y augusta », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 85.

[49] « Está despojado, sin nada. No hay cortinas, ni tapices; los adornos han sido sustituidos por la desnudez del funcionalismo moderno », Germán Gullón, « Un paradigma para la novela española moderna: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno », *MLN,* Vol. 105, No. 2, 1990, p. 227.

Valdés, cet espace fictionnel s'inspire du légendaire village de Villaverde de Lucerna immergé dans le lac de San Martin de Castañeda. Par conséquent, il renvoie à une forme d'utopie et atteste que pour Unamuno, le traitement du lieu reste moins réaliste que symbolique. L'hispaniste Antoine Gavoille remarque en effet que le paysage n'agit bien souvent que comme un prétexte pour l'auteur :

> On a donc très souvent l'impression, à lire un texte d'Unamuno sur un paysage, qu'il parle toujours d'autre chose : devant le spectacle sensible il fait un poème, ou bien il glisse vers l'hygiène, la morale, la sociologie, l'histoire ou Dieu lui-même, au détriment de l'analyse du paysage en tant que tel[50].

Cette utilisation du paysage comme déclencheur de considérations qui le dépassent s'illustre dans *San Manuel Bueno, mártir*. En effet, la relation qui se tisse entre lac et montagne forme ainsi un réseau d'opacité dans la caractérisation de l'espace, donnant lieu à une forme d'hermétisme sémantique, « d'incongruité métaphorique » selon la formule d'Alain Vaillant :

> Alors que, dans la conception classique, toute image n'a qu'une fonction expressive et ne doit surtout pas entraver la compréhension littérale du texte, l'incongruité métaphorique vise à introduire une image originale, généralement sous la forme elliptique de la métaphore, qui n'appartient pas à un stock d'images connues et n'est pas non plus intégrée à un réseau textuel assez stable et identifiable pour être immédiatement explicable. […] L'incongruité métaphorique convie le lecteur à assister, par le détour de l'image, au travail de la pensée qui conçoit et élabore le texte : une fois laissées de côté les considérations psychologiques ou philosophiques, elle est la substance même du lyrisme moderne[51].

De fait, comme le relève María Avelina Cecilia Lafuente, la connotation que trouve par exemple le lac au long du récit se veut mouvante, voire dichotomique :

> Le lac évoque pour Unamuno, une immobilité inquiétante, car le sens de l'image a deux dimensions : une positive et une négative. Dans sa dimension positive, l'image du lac représente la paix éternelle à laquelle aspire tout homme qui se sent poursuivi par son agonie existentielle, une paix qui impliquerait l'éternité, l'être à jamais ; bref, une existence qui surmonte la menace de la temporalité[52].

---

[50]Antoine Gavoille, « La philosophie du paysage en Espagne, naissance d'une tradition contemporaine », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome 30-3, 1994, p. 189.

[51] Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale, *op. cit.,* p. 17.

[52] « The lake evokes for Unamuno, a worrying stillness, for the meaning of the image has two dimensions: a positive and a negative. In its positive dimension, the image of lake represents the definitive peace yearned for by every man who feels himself harassed by his existential agony, a peace which would imply eternity, being forever; in short, an existence which overcomes the threat of temporality », María Avelina Cecilia, « The Paradox of human life in the

Si le lac, donc, représente l'infinie tranquillité, il porte en lui le péril de la réalisation de ce désir. En effet, se fondre dans l'éternité et embrasser la totalité de l'existant, c'est s'anéantir dans l'abîme, et perdre, du même coup, son individualité. C'est pourquoi, dans cette œuvre, le lac renvoie également à la tentation du suicide et symbolise pour le protagoniste la recherche d'une forme d'annihilation de l'angoisse, du désir, mais également de sa propre existence temporelle : « Voilà ma plus grande tentation, […] comme cette eau m'appelle avec son apparente quiétude — le courant agit en profondeur — qui reflète le ciel[53] ». La polysémie spatiale qui parcourt le roman se donne alors comme un objet de confusion, à la fois u-topique et u-chronique, qui témoigne d'un rejet affirmé de l'esthétique réaliste.

Du reste, si le roman unamunien semble chercher à se détacher de toute vocation descriptive, il se caractérise en revanche par une abondance de dialogues, sa pierre angulaire. Dans *Niebla,* le personnage-auteur Víctor Goti décrit ainsi le récit qu'il consigne, modèle archétypique de la « nivola » unamunienne : « Il y aura du dialogue, surtout du dialogue. Il faut que les personnages parlent, qu'ils parlent beaucoup, même s'ils ne disent rien[54] ». Les échanges au discours direct composent en effet plus de la moitié du texte, renversant ainsi l'équilibre attendu dans le roman réaliste. À cet égard, Léon Livingstone affirme que :

> L'élément structurel principal de la *nivola*, remplaçant les formes habituelles d'élégance de style, d'intrigue narrative, de décors et de descriptions de personnages, devient maintenant le dialogue, une composante active et dynamique, dénuée de forme définie, mais qui s'adapte à la volonté du locuteur. Dans ses grandes lignes, la *nivola* est donc le conflit de volontés exprimé dans le dialogue, et dans son aspect technique, comme dit Balseiro, elle se situe à mi-chemin entre le roman et le théâtre[55].

Cette dimension dramaturgique est évidente dans « Dos Madres », qui ouvre *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Cette nouvelle se fonde d'emblée sur une forme dialogique et se présente textuellement à la manière d'une œuvre théâtrale. Les rares interventions du narrateur donnent au lecteur le sentiment de se trouver en présence de didascalies :

---

thought of Miguel de Unamuno », Anna Tymieniecka (ed.), *Man's Self Interpretation in existence : Phenomenology and Philosophy of life,* Dordrecht, Kluwer, 1990, p. 28.

[53] « He aquí mi tentación mayor […] cómo me llama esa agua con su aparente quietud – la corriente va por dentro – que espeja al cielo », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.,* p. 147.

[54] « Lo que hay es diálogo ; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 176.

[55] « The main structural element of the *nivola*, replacing the customary forms of cultivated style, narrative plot, settings, and character descriptions, now becomes dialogue, an active, dynamic component which has no set form, but adapts itself to the will of the speaker. In its main outlines the *nivola* is thus the conflict of wills expressed in dialogue, and in its technical aspect, as Balseiro says, lies midway between the novel and the drama », Léon Livingstone, « Unamuno and the aesthetic of the novel », *op. cit.*, p. 447.

> Don Juan. — Et toi, démoniaque ! — cria l'homme en se levant avec toutes les peines du monde.
> Raquel. — Le diable est aussi un ange, mon chaton…
> Don Juan. — Mais un ange déchu…[56]

En somme, l'intérêt se déplace de l'extérieur vers l'intime avec, pour conséquences, des descriptions lacunaires et une importance extrême accordée à la parole des protagonistes, ce qui explique l'omniprésence de la forme dialogique dans la production romanesque unamunienne.

### I. B. 2. b. L'omniprésence de la parole au-delà du dialogue : monologues et « stream of consciousness »

Le monologue intérieur, également ubiquiste, complète l'expression de l'intimité des personnages. J. A. G. Ardila définit ce procédé comme « une voix qui s'exprime intérieurement, sans aucune interruption, ni de la part du narrateur, ni de la part des autres personnages ; […] cette voix intérieure permet au lecteur de pénétrer dans l'intimité la plus profonde des personnages[57] ». Dans *Niebla,* selon les estimations d'Anne-Marie Øveraas et de J. A. G. Ardila[58], les monologues d'Augusto Pérez occupent vingt pour cent du récit, outre les soixante pour cent de discours direct déjà relevés par Marío Valdés. La narration reste alors essentiellement fondée sur la préemption de la parole sur la description. Dans l'objectif d'insuffler au texte une plus grande vivacité, ces monologues sont rapidement adressés au chien Orfeo, adopté par le personnage d'Augusto au cours de ses errances, devenant alors des « monodialogues ». L'introduction d'un destinataire modifie certes formellement le discours, qui devient adressé, comme en témoignent les vocatifs, les apostrophes directes, l'interrogation et l'usage de la deuxième personne. Toutefois, l'impossible réciprocité prive véritablement Augusto d'interlocuteur et ne se met donc qu'au service de l'expression de la parole intime du personnage principal :

> Ah Orphée ! — disait Augusto de retour chez lui, en servant du lait à l'animal. — Ah Orphée ! J'ai sauté le pas, le pas décisif ; Je suis entré dans sa maison, je suis entré dans

[56] « Don Juan. – ¡Y tú, demoníaca! – gritó el hombre poniéndose en pie y costándole tenerse así.
Raquel. – El demonio también es un ángel, michino…
Don Juan. – Pero un ángel caído… », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 47.
[57] « Una voz se expresa interiormente, sin sufrir interrupción alguna, ni de un narrador ni de otros personajes; en ambos, esa voz interior permite al lector penetrar en la intimidad más profunda de los personajes », J. A. G. Ardila, « Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y Amor y pedagogía a Knut Hamsun y Niebla », *Hispanic Review*, Volume 80, Number 3, Summer 2012, p. 446.
[58] *Ibid.*, p. 445.

> le sanctuaire. Sais-tu bien ce que c'est que de faire un pas décisif ? Les vents de la fortune nous poussent et nos pas sont tous décisifs[59].

Les interpellations et la multiplication des interrogations oratoires cherchent alors à introduire force et dynamisme à la voix du personnage, tout en conservant le propre du monologue intérieur, soit une parole sans enjeu ni interruption extérieure, car privée de toute possibilité de réponse. Orfeo se fait donc le simple réceptacle passif du discours de son maître, sans entraver sa liberté ni sa continuité. En définitive, l'extériorisation du monologue comme procédé stylistique imprime une forme à la parole, une organisation interne et une certaine cohérence, tout en conservant l'illusion d'un interlocuteur :

> Dis-moi, Orphée, quelle nécessité y a-t-il à ce qu'il y ait un Dieu, un monde, ou autre chose ? Pourquoi y aurait-il quelque chose ? Ne te semble-t-il pas que cette idée de nécessité n'est que la forme suprême que prend le hasard dans notre esprit ? D'où vient Eugénie ? Est-elle l'une de mes créations ou suis-je la sienne, ou sommes-nous tous deux des créations mutuelles, elle de moi et moi d'elle[60] ?

Par ailleurs, outre l'omniprésence caractéristique des monologues intérieurs ou adressés à Orfeo, J. A. G. Ardila[61] considère que l'apport principal d'Unamuno aux lettres espagnoles est lié à son usage répété du *stream of consciousness,* ou courant de conscience, procédé théorisé par William James dans *The Principles of Psychology*[62]. Comme le monologue intérieur, le *stream of consciousness* donne voix à l'expression ininterrompue d'une parole, mais s'en distingue, car il ne possède pas sa cohérence :

> Dans le courant de conscience — par opposition au monologue intérieur — le processus discursif reflète tous les échos qui résonnent dans l'esprit, toutes les images et idées qui fourmillent dans les pensées des personnages, de sorte qu'il permet un passage direct à la conscience du personnage, voire à son subconscient[63].

---

[59] « ¡ Ay, Orfeo ! —decía ya en su casa Augusto, dándole la leche a aquel—. ¡ Ay, Orfeo ! Di el gran paso, el paso decisivo ; entré en su hogar, entré en el santuario. ¿ Sabes lo que es dar un paso decisivo ? Los vientos de la fortuna nos empujan y nuestros pasos son decisivos todos », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit*., p. 116.

[60] « Dime, Orfeo, ¿ qué necesidad hay de que haya ni Dios ni mundo ni nada ? ¿ Por qué ha de haber algo ? ¿ No te parece que esa idea de la necesidad no es sino la forma suprema que el azar toma en nuestra mente ? ¿ De dónde ha brotado Eugenia ? ¿ Es ella una creación mía o soy creación suya yo ?, ¿ o somos los dos creaciones mutuas, ella de mí y yo de ella ? », *Loc. cit.*

[61] Juan Antonio Garrido Ardila, « Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y Amor y pedagogía a Knut Hamsun y Niebla », *op. cit.,* p. 445 – 466.

[62] William James, *The Principles of Psychology,* Cambridge, Harvard editions, 1890.

[63] « En el flujo de conciencia —a diferencia del monólogo interior—, el proceso discursivo refleja cuantos ecos resuenan en la mente, cuantas imágenes e ideas arrecian en ráfagas el pensamiento de los personajes, de suerte que se logra paso franco a la conciencia del personaje, a su subconsciente », *Ibid.,* p. 447.

Par conséquent, le monologue intérieur se caractérise par une structure déterminée et une organisation interne qui font défaut au *stream of consciousness*. Ce procédé, plutôt que révéler les pensées du personnage, intègre en effet l'expression de ses sensations, reçues avec spontanéité, sans la médiation de la raison. Ainsi, non content de bénéficier de l'absence d'un narrateur et d'un interlocuteur hétéronomes qui viennent interrompre le flux du discours, le courant de conscience ne souffre pas non plus l'intervention de l'entendement du locuteur lui-même, donnant le sentiment d'une parole en action, saisie dans un instant et fonctionnant par associations d'idées, à l'instar de ce que déclare le protagoniste de *Camino de perfección* de Pío Baroja : « C'est la vie… qui veut suivre son cours. Qui suis-je pour en arrêter le flux ? Sombrons dans l'inconscience[64] ».
Marqué par la lecture de William James, selon J. A. G. Ardila, Unamuno ébauche un type de narration engagé dans la réalité interne du personnage, tout en liant le dévoilement de son esprit à ses manifestations corporelles, procédé régulièrement employé dans *Niebla*, comme en cet extrait paradigmatique :

> Pourquoi le diminutif serait-il un signe d'affection ? — se disait Augusto sur le chemin de chez lui –. Est-ce parce que l'amour diminue la chose aimée ? Moi amoureux ! Moi amoureux ! Qui l'eût cru ! Mais Victor aurait-il raison ? Serais-je de ces amoureux *ab initio* ? Peut-être mon amour a-t-il précédé son objet. C'est plus, c'est cet amour qui l'a suscité, qui l'a extrait des brumes de la création. Mais si j'avance cette tour, elle ne me donne pas la victoire, elle ne me la donne pas. Et qu'est-ce que l'amour ? Qui a défini l'amour ? L'amour défini cesse de l'être… Mais, mon Dieu, pourquoi le maire autorise-t-il l'utilisation de polices aussi laides pour les enseignes de magasins ? Ce coup était mal joué. Et comment suis-je tombé amoureux si je ne peux pas vraiment dire que je la connais[65] ?

À la multiplication des marqueurs d'interrogations se joint une organisation chaotique du propos, caractéristique de l'association d'idée et d'une conscience autant traversée par des *stimuli* externes que par ses propres désordres. Sans transition ni médiation, les questionnements philosophiques laissent place à des remarques caractérisées par une grande trivialité. Sans l'intervention structurante d'un narrateur hétérodiégétique pour donner forme au chaos, le lecteur est ainsi entraîné dans le vertige du subconscient des personnages. Le déploiement de ce procédé discursif s'inscrit de ce fait

---

[64] « Es la vida… que quiere seguir su curso. ¿Quién soy yo para detener su corriente? Hundámonos en la inconsciencia », *Camino de perfección*, *op. cit.,* p. 449.
[65] « ¿ Por qué el diminutivo es señal de cariño ? —iba diciéndose Augusto camino de su casa —. ¿ Es acaso que el amor achica la cosa amada ? ¡ Enamorado yo ! ¡ Yo enamorado ! ¡ Quién había de decirlo ... ! Pero ¿ tendrá razón Víctor ? ¿ Seré un enamorado *ab initio* ? Tal vez mi amor ha precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación. Pero si yo adelanto aquella torre no me da el mate, no me lo da. ¿ Y qué es amor ? ¿ Quién definió el amor ? Amor definido deja de serlo... Pero, Dios mío, ¿ por qué permitirá el alcalde que empleen para los rótulos de los comercios tipos de letra tan feos como ese ? Aquel alfil estuvo mal jugado. ¿ Y cómo me he enamorado si en rigor no puedo decir que la conozco ? », Miguel de Unamuno*, Niebla, op. cit.*, p. 99.

au sein du renouveau poético-stylistique poursuivi par Unamuno dans sa rupture avec le modèle réaliste et dans sa recherche d'une esthétique de l'excès et de la lacune. J. A. G. Ardila relève encore la singulière modernité littéraire de *Niebla* à cet égard :

> L'utilisation consciente et récurrente du courant de conscience lui confère, entre autres, la qualité de roman moderniste, puisque ce mode de narration est l'une des marques du roman moderniste européen, qui a permis aux auteurs de réaliser l'une des aspirations fondamentales de leur époque et de leur esthétique : concrétiser un passage franc vers l'intimité abyssale la plus profonde et la plus lointaine de l'être humain et de son subconscient[66].

La progression de l'intrigue n'est donc pas liée à la description de l'extériorité, de phénomènes, ou à l'intervention d'un narrateur extradiégétique, mais dépend bien, sémantiquement et textuellement, de l'expression apparemment désordonnée des méditations et du subconscient de son personnage principal.

### I. B. 2. c. Un refus de l'omniscience narrative ?

Dès lors, privé d'une construction classique, le récit a également pour but de se présenter comme lacunaire, dans la mesure où le lecteur semble s'y trouver privé de la conduite bienveillante d'un narrateur omniscient. Ce refus patenté de l'omniscience narrative renvoie au schème présence/absence déjà traité, par lequel l'auteur impose son autorité par apagogie. Nous saurons donc ne pas l'interpréter comme la manifestation d'une disparition auctoriale, mais bien comme une stratégie poétique qui se veut le signe d'une emprise opiniâtre de l'auteur sur son lecteur.

En effet, Unamuno, lorsqu'il assume le rôle de narrateur, plutôt que de l'y guider, livre son narrataire aux affres du doute, du manque et de l'insuffisance. Les lacunes narratives tendent ainsi à révéler un ensemble de déficiences, une démission volontaire, voire une forme d'abandon, voués à provoquer chez le lecteur un sentiment accru d'insatisfaction et de frustration.

Comme évoqué précédemment, dans les premiers chapitres de *Niebla*, le récit est pris en charge par Augusto, par le biais de monologues intérieurs dénués de structure et de direction. Dans *La Tía Tula,* la caractérisation des personnages est assumée par le premier dialogue, qui permet

[66] « El empleo consciente y recurrido del flujo de conciencia le confiere, entre otras cosas, calidad de novela modernista, toda vez que este modo narrativo constituye una de las señas de identidad de la novela modernista europea, que permitía a los autores culminar una de las aspiraciones fundamentales de su tiempo y de su estética: lograr el paso franco a la intimidad más honda y más remotamente abisal del ser humano y su subconsciente », J. A. G. Ardila, « Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y *Amor y pedagogía* a Knut Hamsun y *Niebla* », *op. cit.,* p. 462 – 463.

d'introduire, à travers les discours des deux sœurs, l'exposé de leurs caractères. L'importance accordée à la parole des personnages se fait alors le signe d'une volonté de distanciation du narrateur.

Néanmoins, son refus d'intervenir, à l'heure de définir la prosopographie des protagonistes, n'agit pas simplement comme un désaveu de l'esthétique réaliste. De fait, son absence est constamment soulignée, comme pour insister sur le caractère volontairement lacunaire des informations cédées. En somme, ce n'est pas l'omniscience du narrateur qui est ici en jeu ; il semble bien disposer des indications requises, mais se refuse à les communiquer à son lecteur, comme dans l'incipit d'*Amor y pedagogía* :

> Des hypothèses plus ou moins plausibles, mais rien de plus que des hypothèses après tout, c'est tout ce qui s'offre à nous à propos du comment, quand, où, pourquoi et pour quoi est né Avito Carrascal. Homme de l'avenir, il ne parle jamais de son passé, et comme il s'y refuse, nous respecterons son secret[67].

Comment ne pas voir dans ce déni descriptif une référence ironique aux débuts du *Quichotte* ?

> En un village de la Manche, du nom duquel je ne me veux souvenir, demeurait, il n'y a pas longtemps, un gentilhomme de ceux qui ont lance au râtelier, targe antique, roussin maigre et lévrier bon coureur. […] On veut dire qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada (car en ceci il y a quelque différend entre les auteurs) ; encore que par conjectures vraisemblables, on pense qu'il s'appelait Quixana. Mais cela importe peu à notre conte ; il suffit qu'en la narration d'icelui on ne sorte un seul point de la vérité[68].

Ces recours au texte cervantin, teintés d'humour et d'ironie, sont par ailleurs légion dans la production unamunienne. L'artifice de la démission narrative, en particulier l'imposture du manuscrit retrouvé, qui préside à l'écriture du *Quichotte*, intervient dans *San Manuel Bueno, mártir*, œuvre dans laquelle Unamuno se désigne comme le transcripteur et l'éditeur d'un texte dont il n'est pas l'auteur, offrant par-là une simple médiation entre la narratrice, Ángela Carballino et le lecteur :

---

[67] « Hipótesis más o menos plausibles, pero nada más que hipótesis al cabo, es todo lo que se nos ofrece respecto al cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué ha nacido Avito Carrascal. Hombre del porvenir, jamás habla de su pasado, y pues él no lo hace de propia cuenta, respetaremos su secreto », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, op. cit.,* p. 51.

[68] « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. […] Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada (que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben), aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llama Quijana; pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad », Miguel de Cervantés, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Primera Parte*, [1604], Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2016, (35.a edición), p. 113, traduit au français par Jean Cassou, César Ourdin et François Rosser, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. 33 – 34.

« Comment ce document, cette confession d'Ángela Carballino, se retrouva-t-il entre mes mains ? Voilà une chose, lecteur, que je dois garder secrète[69] ». Dans « Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela[70] », Luis Miguel García Jambrina relève une mystification semblable dans les « Notes pour un Traité de cocotologie », attribuées à son personnage Fulgencio de Entreambosmares et qui succèdent à *Amor y pedagogía.* De même, *La novela de Don Sandalio,* roman épistolaire, est présenté comme un ensemble de lettres transmises à Unamuno par un de ses lecteurs, Felipe. Enfin, rappelons que le personnage de Víctor Goti est régulièrement convoqué comme l'auteur et le narrateur de *Niebla.* Ce leurre de la disparition auctoriale vient alors servir l'intention démissionnaire du narrateur, caractérisé d'abord de manière négative par ses insuffisances ; lorsqu'il se refuse à revendiquer la paternité d'une œuvre, Unamuno souligne de fait son étrangeté, en se posant comme simple récepteur, à l'instar du lecteur.

Cependant, alors même que la narration est assumée par un personnage homo et intradiégétique distinct de l'auteur, le lecteur ne cesse de se confronter à la conscience d'un manque. Ainsi, dans *San Manuel Bueno, mártir,* un réseau confus de voix narratives parcourt le roman : celle de la narratrice-personnage, celles des divers protagonistes, celle enfin d'un narrateur qui se confond avec la figure auctoriale et se donne au travers d'interventions extradiégétiques formulées à la première personne. Cette pluralité focale, qui marque une distanciation ironique de l'auteur à l'égard de son œuvre, s'inscrit surtout dans l'esthétique de l'indécision et dans la tension entre insuffisance et excès qui caractérisent son écriture.

De plus, l'œuvre, parce qu'elle se présente comme la confession d'Ángela Carballino, insiste sur la réalité historique du récit en même temps qu'elle interroge la crédibilité de sa narratrice, en raison du caractère imparfait et intrinsèquement subjectif de sa mémoire. Le texte reste ainsi régulièrement imprécis : « Nous nous séparâmes pour retrouver chacun sa chambre, moi affairée à y pleurer toute la nuit et à demander la conversion de mon frère et de Don Manuel, et Lázaro, lui, je ne sais exactement à quoi[71] ». Par ailleurs, la narration d'Ángela est ponctuée de modalisateurs, vecteurs d'incertitude : « il sembla », « je veux croire » et de tournures interrogatives : « Qui était le juge et qui le prisonnier[72] ? ». Enfin, la narratrice n'est pas un témoin direct, mais la réceptrice des propos que son frère a reçus de Don Manuel : « Lázaro poursuivit la tradition du saint et commença

[69] « ¿Cómo vino a parar a mis manos este documento, esta memoria de Ángela Carballino? He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.,* p. 167.
[70] Luis García Jambrina, « Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela[70] », *El Unamuno eterno, op. cit*., p. 47 – 66.
[71] « Nos separamos para irnos cada uno a su cuarto, yo a llorar toda la noche, a pedir por la conversión de mi hermano y de don Manuel, y él Lázaro, no sé bien a qué », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.,* p. 144.
[72] « Pareció », « Quiero creer », « ¿Quién era el juez y quién el reo? » *Ibid.*, p. 145- 146.

à écrire ce qu'il avait entendu de lui, notes que j'ai utilisées pour ces mémoires[73] ». C'est pourquoi, dans l'excipit, elle questionnera sa propre fiabilité comme narratrice, ainsi que la vraisemblance — voire la réalité — des événements rapportés :

> Est-ce que je sais quelque chose ? Est-ce que je crois en quelque chose ? Est-ce que ce que je suis en train de vous narrer ici s'est réellement produit et s'est produit ainsi que je le conte ? Ces choses-là peuvent-elles vraiment arriver[74] ?

De fait, C. A. Longhurst[75] et J. A. G. Ardila[76] se refusent à voir en elle un « témoin fiable » en raison de la relation affective ambigüe qu'elle entretient avec Don Manuel : « Ángela est subjective, idiosyncratique et émotionnellement engagée envers le sujet de ses mémoires[77] ». Dès lors, la narratrice homodiégétique n'offre qu'un miroir déformé de la réalité qu'elle entend transcrire, un simple regard, incomplet, biaisé et empreint de sa propre individualité. Lorsque dans l'excipit, le narrateur extradiégétique, auto-identifié comme l'auteur, fait suite aux dernières paroles d'Ángela, il affirme entretenir un rapport de foi à la narration :

> De la réalité de San Manuel Bueno, martyr, telle que me l'a révélée sa disciple et fille spirituelle Ángela Carballino, de cette réalité, il ne me vient pas à l'esprit de douter. Je crois en elle plus que ne croyait le saint lui-même, je crois en elle plus que je ne crois en ma propre réalité[78].

Par conséquent, si sa relation au texte reste fondée sur la croyance, il n'en peut donc combler les carences en lui apportant une résolution transcendante. Face à ce récit ponctué d'imprécisions et d'insuffisances, le lecteur n'atteint jamais la conclusion et la révélation du mystère. C'est pourquoi J. A. G. Ardila soutient que « très peu d'œuvres dans la littérature espagnole — voire occidentale — surpassent le degré d'ambiguïté dont Unamuno imprégna *San Manuel Bueno, mártir*[79] ».

---

[73] « Lázaro continuaba la tradición del santo y empezó a redactar lo que le había oído, notas de que me he servido para esta mi memoria », *Ibid.*, p. 160.

[74] « ¿Es que sé algo ? ¿Es que creo algo? ¿Es que esto que estoy aquí contando ha pasado y ha pasado tal y como lo cuento? ¿Es que pueden pasar estas cosas? », *Ibid.*, p. 166.

[75] « Reliable witness », Carlos Alex Longhurts, « The Problem of Truth in *San Manuel Bueno, mártir* », *The Modern Language Review,* 76 : 3, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 1981, https://www.jstor.org/stable/3727394, p. 583.

[76] Juan Antonio Garrido Ardila, « Amor y Religión en *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno », *Romance Quarterly*, 58 : 2, Mars 2011, p. 96.

[77] « Angela is subjective, idiosyncratic and emotionally involved with the subject of her memoir », Carlos Alex Longhurts, « The Problem of Truth in *San Manuel Bueno, mártir* », *op. cit.,* p. 587.

[78] « De la realidad de este San Manuel Bueno, mártir, tal como me la ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad », *Ibid.,* p. 167.

[79] « Muy pocas obras de la literatura española – quizá de la literatura occidental – superan el grado de ambigüedad con que Unamuno impregnó *San Manuel Bueno, mártir* », Juan Antonio Garrido Ardila, « Amor y Religión en *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno », *op. cit.*, p. 95.

## I. B. 3. Une narration qui questionne et transgresse ses frontières

### I. B. 3. a. Le refus de la finalité : une esthétique de l'anarchie

Au fil de sa production romanesque, Unamuno ébauche une poétique nouvelle fondée, nous l'avons vu, sur une franche rupture avec le courant réaliste et adossée à ce qui apparaît d'abord, à la première lecture, comme un réseau confus d'insuffisances et d'excès. Ce mouvement, qui repose sur une tension non résolue et dynamique, se fait le symptôme d'une œuvre qui s'attache à transcender ses propres limites formelles, en repoussant sa conclusion et en questionnant sa linéarité.

La linéarité de l'intrigue réaliste apparaît d'ailleurs comme la proie principale du projet poético-esthétique unamunien. Il est vrai que si le courant précédent obéissait à une orientation éminemment téléologique, l'œuvre vivipare, elle, se caractérise par une certaine propension à l'incohérence, à la divagation et par une position singulière à l'égard de la finalité. Les œuvres unamuniennes tendent à repousser, voire à refuser, toute conclusion. Et si cette volonté se montre, sur le plan diégétique, dans une forme de démission narrative à l'heure de procurer au lecteur les informations propres à la résolution de l'intrigue, elle se donne également, de manière formelle, dans la structuration matérielle du texte.

Ainsi, dans *Cómo se hace una novela*, les ajouts ultérieurs, qui forment la structure fragmentaire de l'œuvre, n'agissent pas simplement comme des corrections, selon la formule de Montaigne : « Laisse, lecteur, courir encores ce coup d'essay, et ce troisiesme alongeail, du reste des pieces de ma peincture. J'adjouste, mais je ne corrige pas[80] ». Comme nous l'avons abordé au chapitre précédent, l'œuvre se compose en effet d'un « Prologue », du « Portrait d'Unamuno par Jean Cassou », d'un « Commentaire », du corps du texte « Cómo se hace una novela », d'une « Suite » et de quelques notes sous la forme d'un journal intime, noyant ainsi l'intrigue, qui se délite pour se présenter à la fois comme fugitive et anecdotique, au profit du péritexte et d'intrusions métatextuelles et extradiégétiques. Cette multiplication textuelle a également comme conséquence de repousser l'échéance de la conclusion et la résolution finale de l'intrigue.

Ce mouvement, bien entendu, renvoie aux conditions mêmes d'écriture du roman. En effet, Unamuno débute sa rédaction sous l'exil auquel le condamne la dictature de Miguel Primo de

[80] Michel Eyquem de Montaigne, *Les Essais*, Vol. 3, *op. cit.,* p. 283 - 284.

Rivera, en 1924 à Paris et l'achève en 1925. Il est ensuite traduit et publié le 15 mai 1926 dans *Le Mercure de France*, par son ami Jean Cassou, précédé d'un « Portrait d'Unamuno ». En 1927 à Hendaye, l'auteur étoffe la version originale en retraduisant au castillan l'œuvre publiée en français, l'original étant perdu. Il y joint alors une série d'ajouts et de commentaires : le prologue d'abord, puis la traduction et le commentaire du « Portrait d'Unamuno ». Il ajoute enfin une « Suite » (*Continuación*). En Espagne, l'œuvre est publiée en 1950 sous une forme tronquée : les passages qui témoignent d'hétérodoxie sont supprimés, à l'instar des critiques contre Alfonso XIII ou Primo de Rivera. En 1958, deux éditions dirigées par Manuel García Blanco reprennent respectivement la version censurée et la version originale de 1927. En 1966, la maison d'édition Alianza reproduit le texte mutilé de 1958. Il faudra attendre 1977 et l'édition de Paul Olson pour que soit dénoncée l'invalidité des éditions de 1958 et 1966, pourtant majoritaires dans les bibliothèques espagnoles. En 2005, dans son édition de l'Université de Salamanque, Bénédicte Vauthier propose l'ensemble des versions, en y incluant les variantes engendrées par les processus de traduction, retraduction et censure.

Dès lors, au sein même du processus de création et d'élaboration, les perturbations occasionnées par les fruits d'une histoire externe heurtée agissent en miroir de cette œuvre inclassable, comme le relève Teresa Gómez Trueba dans son « Introduction » à *Cómo se hace una novela :*

> Ce labyrinthe textuel complexe acquiert dans l'interprétation de l'œuvre *Cómo se hace una novela* une signification bien plus importante qu'à l'ordinaire […]. Unamuno, dans la version définitive qu'il rédige en 1927, entend mettre en évidence, sans les cacher à aucun moment, les traces de ce processus d'élaboration complexe comme un élément supplémentaire de l'œuvre, qui vient faire résonner son sens[81].

Le texte de *Cómo se hace una novela* agit donc à la manière d'un palimpseste, composé de diverses strates d'écriture, elles-mêmes liées à des moments divers de l'histoire, qu'elle soit officielle ou fictionnelle, ce qui peut conférer à l'expérience de lecture une dimension presque archéologique dans l'exégèse. Toutefois, en s'attachant à présenter les différentes phases de création, Unamuno impose à son œuvre la juxtaposition de plusieurs temporalités distinctes qui se mêlent et se superposent sans souci de cohérence chronologique. Ce processus inflige, au récit pensé comme initial, un mouvement de décentralisation et de dilution, qui se donne en même temps comme un

[81] « Este intricado laberinto textual adquiere en la interpretación de la obra *Cómo se hace una novela* una transcendencia mucha mayor que la habitual en estos casos […]. Unamuno, en la versión definitiva que escribe en 1927, se propone poner en evidencia, sin ocultarlas en ningún momento, las huellas de ese complejo proceso de elaboración como un elemento más de la obra, que viene a reincidir en su significado », Teresa Gómez Trueba, « Introduction » à *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 15.

refus de conférer à la création une forme figée et déterminée. Dans la mesure où les temps se fondent constamment, la linéarité devient impossible. Initialement inachevé, le roman devient alors inachevable ; c'est la position du critique Fernández Cifuentes :

> *Cómo se hace una novela*, (et, bien sûr, le noyau central du même titre) se fondent sur la menace d'une fin et consistent en une chaîne d'obstacles pour empêcher cette fin de se réaliser[82].

*Cómo se hace una novela* se présente ainsi comme un roman du vide et de l'anarchie ; dénué d'origine, de direction et de conclusion. L'œuvre, qui voit le protagoniste Jugo de la Raza se confronter à la lecture d'un livre dont l'achèvement lui serait fatal, se montre réfractaire à la synthèse, car dénuée à la fois de réelle intrigue et de résolution. Pour Gonzalo Navajas, « nous nous trouvons inscrits dans une série de fictionnalisation enchaînée sans qu'il nous soit possible de trouver une origine à cette série[83] ».

Dans *Niebla* également, cette difficulté que semble éprouver l'auteur à l'heure de conclure son œuvre, se retrouve dans la multiplication du péritexte qui enrobe la narration principale au fil des éditions. Loin de proposer d'emblée au lecteur le récit des aventures du malheureux Augusto, Unamuno le fait précéder d'un prologue signé par Víctor Goti, puis d'un post-prologue en son nom propre qui vient commenter le premier. De plus, l'intrigue ne s'achève pas à la mort du protagoniste ; au chapitre 33, le narrateur, alors auto-identifié avec la personne historique d'Unamuno, rapporte un entretien mené en rêve avec son personnage. Suit alors une « Oraison funèbre à la manière d'un épilogue », conduite par Orfeo par le biais d'une narration homodiégétique. En outre, une fois même le roman publié, l'auteur ne semble se résoudre à se défaire de son personnage. En témoigne « Una entrevista con Augusto Pérez » publiée dans *La Nación* à Buenos Aires, le 21 novembre 1915 et intégrée par Marío Valdés dans son édition de *Niebla,* tout comme le commentaire « Historia de Niebla », qualifié par Unamuno de « métalogue[84] », rédigé à Salamanque en février 1935, soit moins d'une année avant sa propre mort et vingt et un ans après la première édition du texte.

---

[82] « *Cómo se hace una novela*, (y, desde luego, el núcleo central con el mismo título) se originan con la amenaza de un final y consisten en una cadena de obstáculos para impedir que el final se realice », Luis Fernández Cifuentes, « Unamuno y Ortega : leer una novela, hacer una novela », *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, Londres, Tamesis Books, 1983, p. 57.

[83] « Todos quedamos incluidos en una serie de ficcionalización encadenada sin que sea posible hallar un origen a la serie », Gonzalo Navajas, *Miguel de Unamuno : bipolaridad y síntesis ficcional, Una lectura posmoderna,* Barcelona, PPU, 1988, p. 55 – 56.

[84] « Metálogo », Miguel de Unamuno « Historia de Niebla », *Niebla*, *op. cit.*, p. 300.

Mais au-delà de sa structure formelle, dans cette œuvre, sur le plan diégétique, le sort des personnages secondaires tels qu'Eugenia et Mauricio reste volontairement énigmatique, comme le reconnaît l'auteur :

> Il est de coutume à la fin des romans, après la mort ou le mariage du héros ou du protagoniste, de dévoiler le sort des autres personnages. Nous ne la suivrons pas ici, de même que nous ne dirons rien de ce qui advint d'Eugenia et Mauricio, de Rosario, de Ludivina et Domingo, de don Fermín et doña Ermelinda, de Víctor et sa femme, et de tous ceux qui ont entouré Augusto, et pas même de ce qu'ils ressentirent ou pensèrent de sa mort si singulière[85].

Or, dans *Cómo se hace una novela,* le lecteur ignore de surcroît ce qu'il advient du protagoniste présumé de l'œuvre, Jugo de la Raza. Entre les mains du lecteur, l'œuvre ressemble alors moins à un récit romanesque achevé, qu'à des notes préparatoires qui s'attachent à envisager un ensemble irréconciliable d'alternatives diverses et conditionnelles, en vue d'une fin potentielle, mais non déterminée encore. Il s'agit là de la stricte volonté de l'auteur, telle qu'il la présente dans son œuvre : « Ce roman, et par ailleurs tous ceux qui se font et dans lesquels l'on ne se contente pas de narrer, ne finissent pas à proprement parler[86] ».

### I. B. 3. b. De l'importance de la digression

Outre qu'elle est inachevée, l'œuvre unamunienne est, de plus, constamment interrompue. La digression forme l'essence de cette écriture, qui se revendique imprévisible, insaisissable et dynamique. La non-linéarité de l'intrigue fait des diverses incursions narratives un élément constitutif de la poétique unamunienne et de sa réflexion sur les frontières du roman comme genre.

En effet, dans ses œuvres, l'espace fictionnel est saturé de références extradiégétiques qui voient se fondre des temporalités et des prismes de réalité multiples. Dans *Cómo se hace una novela,* la diégèse se mêle à l'autobiographie et les commentaires politiques ou historiques, rapportés à la première personne, rejoignent sans cesse la fiction de Jugo de la Raza, contée par un narrateur identifié comme l'auteur. Au cœur du roman, l'essai, la diatribe politique et le journal intime — ou

[85] « Suele ser costumbre al final de las novelas y luego que muere o se casa el héroe o protagonista dar noticia de la suerte que corrieron los demás personajes. No la vamos a seguir aquí ni a dar por consiguiente noticia alguna de cómo les fue a Eugenia y Mauricio, a Rosario, a Liduvina y Domingo; a don Fermín y doña Ermelinda, a Víctor y su mujer y a todos los demás que en torno a Augusto se nos han presentado, ni vamos siquiera a decir lo que de la singular muerte de éste sintieron y pensaron », *Ibid.*, p. 273 – 274.

[86] « Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor no acaban », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.* p. 169.

« extime » selon la formule de Bénédicte Vauthier[87] — trouvent une place presque prédominante, aux détriments de l'intrigue proprement romanesque. L'expression de l'intimité de l'auteur historique se dévoile par exemple dans la référence au rôle de sa femme lors de la crise spirituelle de 1897 :

> Dans un moment d'angoisse suprême, abyssale, alors qu'elle me vit entre les griffes de l'Ange du Néant, verser des larmes surhumaines, elle me cria depuis le fond de ses entrailles maternelles, surhumaines, divines, en se jetant dans mes bras : « mon fils ![88] »

De plus, les passages entre crochets, ajoutés par l'auteur lors de sa traduction de 1927, se mêlent et s'ajoutent aux interruptions déjà présentes dans la première édition française de 1925 :

> Mais j'interromps ce roman pour revenir à l'autre. Je dévore ici les nouvelles qui me viennent de mon Espagne, surtout celles qui concernent la campagne du Maroc, en me demandant si son résultat me permettra de revenir à ma patrie, d'y faire mon histoire et la sienne ; d'aller y mourir[89].

L'expérience de l'exil traversée par l'auteur et consignée dans son œuvre, vient, *a fortiori,* consciemment nourrir et déterminer ses choix romanesques, de façon presque métatextuelle ; l'autofiction, le récit de soi et des circonstances historiques telles qu'elles sont vécues et rapportées, agissent au cœur de la diégèse pour transformer l'intrigue initiale et présenter au lecteur les contingences d'un roman en train de se faire. En effet, alors qu'il considère d'abord la possibilité d'envoyer son personnage en voyage à Genève, Florence ou Bruges, deux années plus tard, en 1927, en exil à Hendaye, Unamuno préfère envisager pour lui la découverte du pays basque français :

> Il longerait les rives placides de l'humble Nivelle, entre de douces prairies d'émeraude, à côté d'Ascain, et au pied du Larrun — un autre dérivé de *larra*, herbe —, il attacherait son regard au vert apaisant de sa campagne natale, pleine d'une silencieuse tradition millénaire, porteuse de l'oubli d'une histoire trompeuse, il passerait devant ces vieux

[87] Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* 36, Salamanca, Ediciones de Salamanca, 2001, p. 13 – 60. Nous analyserons plus avant la proposition de B. Vauthier dans la deuxième partie de ce travail.

[88] « En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio en las garras del Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales, sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: « ¡hijo mío! » », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 158.

[89] « Pero interrumpo esta novela para volver a la otra. Devoro aquí las noticias que me llegan de mi España, sobre todo las concernientes a la campaña de Marruecos, preguntándome si el resultado de ésta me permitirá volver a mi patria, hacer allí mi historia y la suya; ir a morirme allí », Miguel de Unamuno, *Ibid.,* p. 154.

> hameaux qui se reflètent dans les eaux d'une rivière tranquille ; il écouterait le silence des abîmes humains[90].

Manuel García Serrano remarque alors que : « Unamuno s'incorpore lui-même à la trame narrative et fait de ses digressions politiques, philosophiques et littéraires, des épisodes de cette dernière[91] ». En prêtant ses expériences propres à son personnage, Unamuno s'attache à déployer une poétique de la perméabilité, entre réalisme et récit, narration et auctorialité.

En somme, dans cette œuvre, deux noyaux temporels s'unissent, correspondants aux deux phases d'écriture, 1924 – 1925 et 1927 ; mais c'est bien trois romans qui s'enchevêtrent en son sein, liés à trois niveaux distincts, mais confondus : le fictionnel, l'autofictionnel et le métafictionnel. Dans *Unamuno y su nivola*[92], Armando Zubizarreta distingue ainsi le roman d'une confession autobiographico-romantique, que lit Jugo de la Raza, considéré alors comme lecteur, l'aventure de Jugo comme personnage et l'œuvre *Cómo se hace una novela*, qui inscrit l'histoire du protagoniste parmi les mémoires de l'auteur, dans le but de dévoiler le processus créatif en action. L'œuvre se présente donc comme une création *in fieri*, qui s'accomplit dans la réalisation du processus narratif ; la narration souligne et illustre l'acte même de narrer. Dans ce cadre, ce sont donc bien les digressions qui se succèdent et se multiplient, qui viennent former le cœur de l'œuvre, centrée sur le dédoublement et l'expression dynamique d'un va-et-vient continuel. Ce mouvement, qui entérine le basculement de l'unicité de l'intrigue à la diversité des narrations, mène Domingo Ródenas à émettre l'idée que dans la production unamunienne, « l'épicentre de l'œuvre est le démembrement[93] » relevant par là l'importance du fragment et du décentrement chez l'auteur. Dans le « Commentaire » au « Portrait d'Unamuno » par Jean Cassou, le penseur espagnol revendique cette poétique de l'interruption et du palimpseste, de même qu'il souligne l'enjeu de la disparition de l'intrigue :

> Avec ces commentaires entre crochets et ces trois récits mêlés, les uns aux autres qui composent l'écriture, certains lecteurs auront le sentiment se confronter à une chose semblable à ces boîtes laquées japonaises qui renferment une autre boîte, puis une autre encore, chacune aussi bien ciselée et ordonnée que l'artiste l'a pu, et enfin, une

[90] « Iría bordeando las plácidas riberas del humilde Nivelle, entre mansas praderas de esmeralda, junto a Ascain, y al pie del Larrún -otro derivado de larra, pasto -, iría restregándose la mirada en la verdura apaciguadora del campo nativo, henchida de silenciosa tradición milenaria, y que trae el olvido de la engañosa historia, iría pasando junto a esos viejos caseríos que se miran en las aguas de un río quieto; iría oyendo el silencio de los abismos humanos », *Ibid.* p. 152.

[91] « Se incorpora Unamuno mismo a la trama narrada, y hace de sus digresiones políticas, filosóficas y literarias episodios de ella », Manuel García Serrano, *Ficción y conocimiento : Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, p. 124.

[92] Armando Zubizarreta, *Unamuno en su nivola: estudio de « Cómo se hace una novela »*, Madrid, Taurus, 1960, p. 12.

[93] « El epicentro de la obra es la desmembración », Domingo Ródenas, « Introducción » a *Abel Sánchez, San Manu el Bueno Mártir, Cómo se hace una novela y otras prosas,* Barcelone, Crítica, 2006, p. 58, cité par Teresa Gómez Trueba, *in* « Introduction » à Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 22.

> dernière petite boîte… vide. Mais c'est ainsi que va le monde, et que va la vie. Des commentaires de commentaires et chaque fois plus de commentaires. Et le roman ? Si par roman vous entendez, lecteur, l'intrigue, il n'y a pas de roman. Ou ce qui est la même chose, il n'y a pas d'intrigue[94].

Cet attachement à la digression, voire cette apologie du procédé, peut encore trouver son origine dans le modèle quichottesque. En effet, dans l'introduction au chapitre 28, son biographe fictif, Cid Hamdete Benengeli, s'exclame ainsi :

> Heureux et fortunés furent les temps auxquels le très hardi chevalier Don Quichotte de la Manche vint au monde ! C'est parce qu'il forma une aussi honorable résolution que de ressusciter et rendre au monde cet ordre de chevalerie errante presque déjà perdu et quasi du tout mort et aboli, que nous jouissons à présent, en un siècle comme le nôtre privé de joyeux entretiens, non seulement de la douceur de sa véridique histoire, mais aussi des contes et épisodes qui en partie ne sont pas moins agréables, remplis d'art et véritables que l'histoire elle-même[95].

Les différents épisodes narratifs qui interrompent et ponctuent l'œuvre, tel que celui du « Curioso impertinente » qui s'étend du chapitre 33 à 35, sont donc loués à trois titres distincts, celui de la vérité (« verdadero »), du divertissement (« agradable ») et de la technique proprement littéraire (« artificioso »).

Néanmoins, dans *Niebla,* comme le défend l'hispaniste Gayana Jurkevich dans « Unamuno's Anecdotal Digressions : Practical Joking and Narrative Structure in *Niebla*[96] », la digression n'agit pas simplement en hommage à la tradition cervantine. Déjà en 1961, dans « Las novelitas intercaladas en *Niebla*[97] », Harriet Stevens décompte six interludes narratifs digressifs : l'histoire du pyrotechnicien portugais au chapitre XXII, celle d'Antolín Sánchez Paparrigópulos au chapitre 23, le récit du mariage d'Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro au chapitre 27

---

[94] « Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados, unos en otros que constituyen el escrito, va a parecerle este a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesa que encierran otra cajita y esta otra y luego otra mas, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al ultimo, una final cajita…vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez mas comentarios. ¿Y la novela? Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 128 – 129.

[95] « Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería, gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia », Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,* Primera Parte, *op. cit.,* p. 389, traduit au français par Jean Cassou, César Ourdin et François Rosser, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, op. cit.*, p. 260.

[96] « Gayana Jurkevich, « Unamuno's Anecdotal Digressions: Practical Joking and Narrative Structure in *Niebla* », *Revista Hispánica Moderna*, vol. 45, no. 1, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 3 – 14, http://www.jstor.org/stable/30203313.

[97] Harriet Stevens « Las novelitas intercaladas en *Niebla* », *Ínsula*, 170, 1961, p. 1.

considéré par Stevens comme le complément à l'union dissolue de don Antonio et de sa femme, le récit des noces arrangées de son ami Víctor au chapitre 14, enfin celui du suicide d'Apolodoro Carrascal aux chapitres 13 et 14. En 1964, Ruth House Webber[98] en dégage un septième et intègre le récit de Don Emeterio conté par Eugenia au chapitre 25. Cependant, de son côté, Willard King[99] n'en dénombre que quatre, ce qui témoigne de la difficulté critique à distinguer ce qui relève de l'intrigue principale ou de la digression, en raison, peut-être, de la déconstruction volontaire et systématique imposée par Unamuno à ses textes.

Si des tentatives de rapprochement sémantique ont été envisagées par ces autrices, autour de la question du mariage par exemple, pour doter ces incursions d'une cohérence thématique par rapport à l'intrigue principale, Gayana Jurkevich choisit de les envisager également sous l'angle de l'analepse et de la prolepse. Ce faisant, elle semble rendre justice à la construction spéculaire et déconstruite du roman, qu'elle qualifie de « *structure en abyme*[100] ». Les digressions, en tant qu'elles annoncent le futur d'Augusto comme personnage, ou reviennent sur son passé, renvoient donc à une temporalité qui se présente à nouveau comme circulaire et fragmentée, à l'image d'une intrigue caractérisée par une absence de linéarité.

Ainsi, les fragmentations narratives induites par la multiplication des divers épisodes posent le problème du genre auquel se rattachent les œuvres unamuniennes, en même temps qu'elles se font les symptômes d'une poétique du débordement et de la transgression systémique.

### I. B. 3. c. Une œuvre « dégénérée » ?

Par conséquent, si ces diverses infractions aux normes et exigences du roman réaliste induisent un questionnement sur le genre auquel se rattachent les œuvres unamuniennes, elles témoignent surtout d'un désir profond de l'excéder. En effet, l'auteur ne se soulève pas simplement contre la double dimension téléologique et linéaire du roman réaliste-naturaliste. L'omniprésence des digressions et les confusions et collusions qu'elles provoquent entre les univers fictionnel, autofictionnel et métafictionnel tendent à transcender volontairement les frontières entre les genres littéraires. Dans « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », Bénédicte Vauthier dévoile une lettre d'Unamuno, adressée à Jean Cassou en 1925, qui témoigne d'une conscience accrue de la porosité générique de ses œuvres :

[98] Ruth House Webber, « Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's *Niebla* », *Hispanic Review* 32, 1964, p. 118 – 134.
[99] Willard King, « Unamuno, Cervantes y *Niebla* », *Revista de Occidente,* 16, 1967, p. 219 – 231.
[100] Gayana Jurkevich, « Unamuno's Anecdotal Digressions: Practical Joking and Narrative Structure in *Niebla* », *op. cit.*, p. 12.

> Lorsque vous êtes venu l'autre jour, mon cher Cassou, corriger les épreuves de mon « *Agonía* », vous m'avez demandé ce que j'avais fait de mon autre agonie, de mon… (essai ? roman ? nivola ? poème ?) *Cómo se hace una novela*[101].

L'auteur en quête d'un genre qui définirait son œuvre, opte pour une évocation du roman par son titre : il traduit par-là l'impossible travail de catégorisation et, en un sens, l'unicité de sa production. Cette perméabilité, qui confine à l'indéfinissable, peut expliquer les qualifications négatives apportées par ses commentateurs. Le critique Pedro Cerezo Galán, également cité par Vauthier, tente ainsi d'appréhender *Cómo se hace una novela* en écartant ce qu'elle n'est pas :

> L'œuvre n'est pas un diarisme, bien qu'y abondent les bribes de confessions au fil de ses jours d'exil, elle n'est pas non plus un roman au sens conventionnel du terme, non plus qu'une « nivola », bien que cette création unamunienne corresponde à des récits dénués d'intrigue préalable[102].

De plus, si Armando Zubizarreta y reconnaît d'abord « une créature littéraire qui se suffit à elle-même[103] », c'est que l'œuvre, hybride et déconcertante, semble revêtir une certaine autonomie formelle, insaisissable par d'autres lois que celles qu'elle s'impose. Toutefois, le critique choisit ensuite de l'analyser sous l'angle de la dualité générique : « *Cómo se hace una novela* est une autobiographie romanesque originale, au sein de laquelle s'intègrent mémoires et roman[104] ». L'appréhension du double dans le commentaire des textes unamuniens permet en effet d'en proposer une herméneutique, tout en dépassant la tentation de la classification stricte, limitatrice et dichotomique, sans cesse conspuée par l'écrivain. À cet égard, Valentino Bompiani rappelle : « il fuyait la taxinomie, la catégorisation, allant jusqu'à affirmer que s'il se créait en Espagne un parti unamuniste, il serait le premier des antiunamunistes[105] ».

Le dynamisme et la porosité des frontières portés par cette confluence des genres sont de fait régulièrement revendiqués dans les œuvres unamuniennes par ses personnages, ainsi que par

---

[101] « Cuando el otro día, mi querido Cassou, vino usted a corregir las pruebas de mi "*Agonía*", me preguntó qué había hecho de mi otra agonía, de mi…(¿ensayo?, ¿novela?, ¿nivola?, ¿poema?) sobre *Cómo se hace una novela* », Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito, II,* (1915 – 1936), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 225. cité par Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela*: diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.,* p. 19.

[102] « El relato no es un diarismo, aunque abunden retazos de confesiones al filo de sus días de desterrado; ni propiamente una novela en sentido convencional, ni tampoco "nivola" por mas que esta creación unamuniana responda a relatos sin argumentos previos », Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico, Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno,* Madrid, Trotta, 1996, p. 672.

[103] « Una criatura literaria suficiente por sí misma », Armando Zubizarreta, *Unamuno en su nivola: estudio de « Cómo se hace una novela* », *op. cit.*, p. 7.

[104] « *Cómo se hace una novela* es una original *autobiografía novelesca* en la que se integran *memorias* y *novela* », *Ibid.,* p. 24.

[105] « Huyó del encasillamiento, de la clasificación, llegando a afirmar que si en España se creaba el partido unamunista él sería el primer antiunamunista », Valentino Bompiani, *Diccionario de Autores*, *op. cit.*, p. 2825.

l'auteur dans ses correspondances. Dans *San Manuel Bueno, mártir*, le protagoniste affirme ainsi que : « le roman est l'histoire la plus intime, la plus vraie[106]. Dans une lettre à Agustín Balseiro datée du 27 février 1928, Unamuno dénonce déjà la séparation arbitraire des genres, qu'il juge à la fois inexacte et stérile :

> Le mieux […] est de combattre ces pseudo-concepts de genres littéraires. Et même plus : l'*Éthique* de Spinoza et la *Logique* d'Hegel me semblent être autant poèmes, tragédies et épopées — comme l'on voudra — que le Faust de Goethe est œuvre philosophique[107].

La confusion nécessaire entre le *logos* et le *muthos*, la philosophie et la poésie, l'essai et la fiction, est également défendue par Augusto Pérez dans *Niebla* : « Je ne me résous pas à croire que ce que nous conte Platon soit autre chose qu'un roman…[108] ». À nouveau, l'influence cervantine se montre évidente et peut renvoyer à cet éloge de la poésie, porté par don Quichotte :

> La poésie, seigneur hidalgo, est, à mon avis, comme une tendre et jeune vierge, extrêmement belle, que plusieurs autres jeunes filles sont soigneuses de parer, enrichir et embellir, et ce sont les autres sciences, car elle doit se servir de toutes, et toutes s'en doivent rehausser[109].

En définitive, ces exemples semblent indiquer un retour aux racines étymologiques du roman et proposer une archéologie du genre fondée sur sa dimension intrinsèquement protéiforme. La *novela* provient en effet de l'italien *novella*, dérivé du latin *nova*, « nouvelle ». Étymologiquement et sémantiquement, le roman renvoie à ce qui n'a pas de précédents, donc de principes. Cette instabilité formelle, qui donne au genre la capacité d'embrasser tous les autres, permet à Unamuno d'intégrer à ses œuvres confessions, dramaturgie, poésie et essai.

Cependant, c'est à nouveau dans le traitement particulier accordé au paratexte que cette porosité se lit avec le plus de clarté. C'est la structure même du genre romanesque que l'auteur

---

[106] « La novela es la más íntima historia, la más verdadera », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.,* p. 168.

[107] « Lo mejor […] es combatir esos pseudoconceptos de los géneros literarios. Y aun más: la *Ética* de Spinoza y la *Lógica* de Hegel, me parece tan poemas, tragedias y epopeyas como se quiera – como el Fausto de Goethe una obra filosófica », Miguel de Unamuno, cité par Ciriaco Móron Arroyo, *Hacia el sistema de Unamuno : Estudios sobre su pensamiento y creación literaria,* Palencia, Cálamo, 2003, p. 149.

[108] « No me resuelvo a creer sino que eso que nos cuenta Platón no es sino una novela... », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 197.

[109] « La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo estremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella », *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda parte [1915], Édition de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2016 (35ª edición), p. 169, traduit au français par Jean Cassou, César Ourdin et François Rosser, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, op. cit.*, p. 633.

interroge en abolissant la frontière entre texte et péritexte. Ainsi, dans le prologue de *Tres novelas ejemplares*, il affirme :

> *Trois romans exemplaires et un prologue* ! J'aurais tout aussi bien pu inscrire sur la couverture de ce livre *Quatre romans exemplaires*. Quatre ! Pourquoi ? Parce que ce prologue est lui aussi un roman. Un roman, comprenons-nous, et non une *nivola* ; un roman[110].

Ce questionnement de la frontière entre prologue et récit se fonde sur la position particulière qu'occupe le premier, dans une embrasure entre la réalité et la diégèse, sur un seuil qui permet d'introduire le lecteur à l'univers fictionnel ; pour Unamuno il constitue donc une forme de méta-roman proleptique, dans la mesure où il reçoit également pour rôle de commenter ce qui va suivre. Dans *Niebla,* les deux prologues constituent des mises en abymes prospectives qui développent une réflexion métalittéraire en même temps qu'ils annoncent les thèmes clés et la fin du roman. Comment, par conséquent, les distinguer sémantiquement du texte qu'ils précédent ? Pour Bénédicte Vauthier, ils constituent, au-delà de la critique, une volonté de révolution stylistique et narratologique qui conduit, par l'humour, à une redéfinition du genre, fondée sur sa perméabilité :

> Ce qui est remis en cause dans *Niebla*, c'est une certaine conception du genre du prologue. […] La particularité des prologues de *Niebla* réside dans un double mouvement de destruction/dépassement : on assiste à sa destruction en tant que genre attendu ainsi qu'à sa pleine et consciente revendication en tant que genre littéraire assumé[111].

Enfin, si Unamuno présente le prologue de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* comme « un autre roman, le roman de mes romans, depuis *Paz en la guerra* et *Amor y pedagogía*, depuis mes nouvelles, qui sont des romans, depuis *Niebla* et *Abel Sánchez*, […] jusqu'à ces *Tres novelas ejemplares* que tu t'apprêtes à lire, lecteur [112]» c'est bien qu'il se charge d'embrasser et de confondre l'essai et l'autobiographie dans l'intrigue à suivre, tout en créant des passerelles intertextuelles entre ses œuvres et celles de ses prédécesseurs, notamment, nous l'avons évoqué, *Le Quichotte*. Le prologue

---

110 « ¡*Tres novelas ejemplares y un prólogo*! Lo mismo pude haber puesto en la portada de este libro *Cuatro novelas ejemplares*. ¡Cuatro! ¿Por qué? Porque este prólogo es también una novela. Una novela entendámonos, y no una *nivola*; una novela », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares, op. cit.,* p. 29.

111 « Lo que se pone entredicho en *Niebla* es cierta concepción del género prólogo. […] La peculiaridad de los prólogos a *Niebla* reside en un doble movimiento de destrucción/superación: asistimos a su destrucción como género trillado a la vez que a su reivindicación plena y consciente como género literario asumido », Bénédicte Vauthier, « Niebla de Miguel de Unamuno, una novela ejemplar », *op. cit.,* p. 462.

112 « Otra novela; la novela de mis novelas, desde *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía* y mis cuentos – que novelas son – y *Niebla* y *Abel Sánchez* […] hasta las *Tres novelas ejemplares* que vas a leer, lector », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 30.

est donc le lieu de la brèche, en même temps que du contact ; il se veut la marque d'une frontière, qui n'existe que pour être franchie.

Dès lors, l'ensemble de la réflexion et des procédés stylistiques mis en œuvre par l'auteur dans le champ romanesque converge vers une restructuration du genre autour d'une tension permanente entre excès et insuffisances. La multiplication des digressions, ou l'importance accordée formellement à l'expression de la subjectivité des personnages viennent sacrifier la linéarité de la diégèse et la définition des protagonistes ou du cadre spatio-temporel attendues par le lecteur. Cette oscillation, qui refuse toute médiété, se met au service d'une reconfiguration du roman comme genre, un changement paradigmatique qui se fonde sur sa perméabilité et sa porosité. Dans la conception unamunienne, le roman apparaît donc comme le lieu d'un projet en constante construction et en éternel renouvellement, conformément à l'étymologie de la *novela*.

Cependant, comme nous l'avons évoqué, ces choix modifient de fait l'expérience de lecture ; en privant le lecteur des normes, informations ou conclusions auxquelles le courant précédent l'a accoutumé, Unamuno suscite sa frustration et rend toute projection, tout abandon à l'intrigue impossibles. L'ensemble des obstacles qu'il convoque inscrit ses œuvres dans une dimension métatextuelle qui renvoie le lecteur à son expérience présente de réception. C'est donc sur la sphère extrafictionnelle qu'il prétend également agir, conformément au caractère empirique et spéculaire associé à son projet narratif.

Au-delà de la confusion entre les genres, c'est la frontière entre réalité et fiction qui est attaquée par l'auteur ; c'est dans ce cadre qu'intervient l'étude de la métalepse comme infraction de la sphère historique dans la diégèse et réciproquement.

# Chapitre 3

## I. C. Les fractures du réel : une poétique de l'infraction

Si nous choisissons de consacrer à la métalepse la partie suivante de notre travail, c'est que, dès lors qu'Unamuno interroge les frontières du roman comme genre, afin de faire l'expérience de leur transgression, elle apparaît en effet comme l'instrument privilégié de cette double recherche de porosité et d'infraction. En 1730, citant Quintilien, le grammairien Dumarsais la décrit ainsi dans l'article « métalepse » issu *Des Tropes et de la construction oratoire* :

> La métalepse est une espèce de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède ; ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit : elle ouvre, pour ainsi dire, la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre ; *ex alio in aliud viam proestat* ; c'est l'antécédent pour le conséquent, ou le conséquent pour l'antécédent, et c'est toujours le jeu des idées accessoires, dont l'une réveille l'autre[1].

La référence à la porte fait d'emblée de cette figure la marque d'un seuil et d'un passage vers l'altérité. En termes rhétoriques, puisqu'elle se présente comme une sous-catégorie de la métonymie, la métalepse est le trope de la permutation, en tant qu'elle établit une forme de passerelle sémantique, un transfert, qui se pose d'abord comme temporel, entre l'avant et l'après, la cause et la conséquence.

C'est à partir de cette définition que se fondent notamment Gérard Genette puis Bernard Daunay pour proposer une analyse narratologique du phénomène. Cette approche formera la base de notre étude. Au travers d'un examen centré sur *Niebla*, qui fait du procédé le cœur et fondement de son écriture, ce chapitre s'attachera à envisager la métalepse dans son rapport à la supposée transgression du pacte de lecture et des frontières qui séparent, dans le texte, la diégèse de l'univers

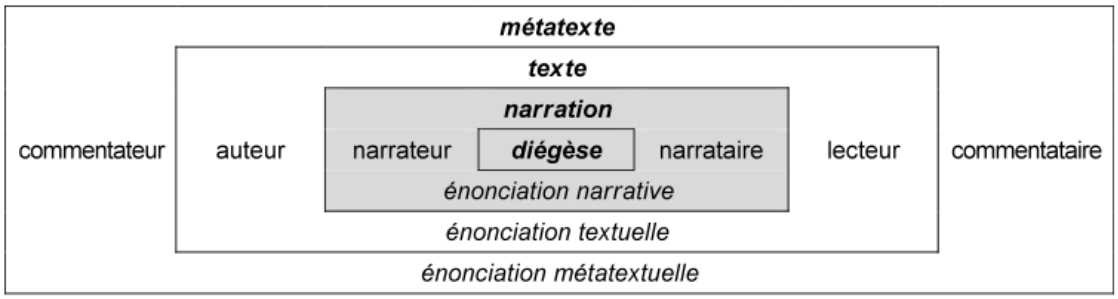
[1] César Chesneau Dumarsais, *Des Tropes et de la construction oratoire* [1730], Paris, Imprimerie de Delalain, 1815, p. 59.

extrafictionnel. Nous analyserons ensuite dans quelle mesure son emploi, comme lieu et symptôme de la supercherie portée par le langage et indice d'une forme de posture auctoriale, établit un lien puissant avec les agonies, entendues à leur sens étymologique de luttes, qui caractérisent la production romanesque unamunienne.

# I. C. 1. Métalepses narratives et transgressions

## I. C. 1. a. Définitions de la métalepse : du trope au récit

Dans *Figures III*, *Nouveau discours du récit,* puis dans *Métalepse : de la figure à la fiction*, Gérard Genette propose ainsi de la métalepse une définition fondée sur un prisme narratologique, et l'associe à une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement[2] », « lorsqu'un auteur (ou un lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur[3] ». Bernard Daunay, spécialiste contemporain du discours métatextuel, la définit plus largement comme « une forme de confusion énonciative entre le (monde du) texte et le (monde du) métatexte, entre (récit) fictif et (commentaire) réel[4] » et propose la figure suivante pour l'expliciter :




*Frontières textuelles*[5]

B. Daunay explique que chaque cadre agit ici comme objet de discours du niveau supérieur. Ainsi, le texte est objet de discours du métatexte, la narration est objet de discours du texte, la diégèse est objet de discours de la narration, dans des situations d'énonciation diverses, prises en charges par des instances d'énonciations particulières.

Si pour Genette il n'existe pas de différences de nature, mais de « hardiesse » entre ces diverses manifestations métaleptiques, à la suite de la théoricienne Marie-Laure Ryan[6], B. Daunay

[2] Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.
[3] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 58.
[4] Bernard Daunay, « La métalepse du lecteur ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie* 32, URL : http://journals.openedition.org/narratologie/7855 ; DOI : 10.4000/narratologie.7855, 2017, p. 1.
[5] Bernard Daunay, « La métalepse du lecteur ou la porosité du métatexte », *op. cit.,* p. 4.
[6] Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *in* J. Pier, J.-M. Schaeffer (eds) *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005, p. 201-223.

évoque la distinction établie entre les métalepses rhétoriques et ontologiques. Si les premières se contentent de fondre deux temporalités, celle de l'histoire racontée et celle de la narration, les secondes impliquent le passage de la sphère diégétique à l'univers extradiégétique, ou inversement. Un exemple de métalepse rhétorique se présente dans l'excipit de *San Manuel Bueno, mártir*, lorsque la narratrice interrompt son récit et quitte brièvement la temporalité de la diégèse pour évoquer son expérience présente de narration : « Je ne sais si je transmets à ce papier, aussi blanc que la neige, ma conscience, qui doit y rester, et me priver ainsi d'elle[7] ». Une métalepse ontologique, au degré de transgression supérieur, est proposée dans le prologue de *Niebla*, signé par Víctor Goti. Le procédé apparaît encore dans l'inscription d'un personnage correspondant à l'auteur historique dans le Chapitre 31 de l'œuvre :

> Cette tempête de l'âme d'Augusto aboutit, comme dans un calme terrible, à la décision de se suicider. Il voulait en finir avec lui-même, la source de sa propre misère. Mais avant d'accomplir son dessein, comme un naufragé qui s'accroche à une planche fragile, il lui vint à l'esprit de me consulter, moi l'auteur de toute cette histoire. Augusto alors, avait lu l'un de mes essais dans lequel, bien qu'en passant, je parlais de suicide, et cela semblait l'avoir tant impressionné, de même que d'autres choses qu'il avait lues de moi, qu'il ne voulut quitter ce monde sans m'avoir rencontré et discuté avec moi pendant un moment. Il entreprit donc un voyage ici, à Salamanque, où j'habite depuis plus de vingt ans, pour me rendre visite[8].

Au seuil du chapitre, se produit un basculement des frontières entre les univers diégétique et historique. Le monde réel fait brusquement irruption dans la fiction. Désemparé, le lecteur accoutumé au long du récit à une narration hétérodiégétique, voit se profiler l'emploi de la première personne, identifiée avec l'auteur du texte. Le sentiment d'infraction et de rupture du contrat fictionnel va de pair avec une impression de supercherie, caractéristique de la métalepse ontologique, nous y reviendrons.

Cependant, B. Daunay avertit que l'analyse de ces différentes modalités « ne doit pas faire oublier la continuité entre les deux, les métalepses ontologiques n'étant finalement qu'une extension des métalepses rhétoriques[9] ». Afin d'éviter la confusion entre lecteur et narrataire, auteur et narrateur, il préfère s'attacher à distinguer la métalepse narrative, constatable à « chaque fois

---

[7] « Ni sé si estoy traspasando a este papel, tan blanco como la nieve, mi conciencia, que en él se ha de quedar, quedándome yo sin ella », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.,* p. 166.

[8] « Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurríosele consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Emprendió, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme », *Id.*, *Niebla, op. cit.,* p. 253.

[9] Bernard Daunay, « La métalepse du lecteur ou la porosité du métatexte », *op. cit.,* p. 3.

qu'un narrateur intervient dans le récit qu'il narre ou que le narrataire intervient dans le récit narré[10] », de la métalepse d'auteur qui se donne, selon Genette dans la « relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même[11] ». Lorsqu'il conte l'histoire du mariage de don Eloíno Rodriguez de Albuquerque y Álvarez de Castro, Víctor Goti offre un exemple de la première, en intégrant à son récit son narrataire Augusto, par le biais de la seconde personne : « Mais si Don Eloíno rejeta avec indignation une telle proposition, imagine-toi ce que dit la patronne[12] ». En revanche, la conversation qu'entretient Unamuno avec son personnage dans *Niebla* constitue une métalepse d'auteur.

Toutefois, pour B. Daunay, ces deux exemples de métalepses se limitent toujours, même lorsqu'elles feignent volontairement — comme Unamuno le fait sans cesse — de confondre narrataire et lecteur, au niveau diégétique. Seule la « métalepse du lecteur[13] » constitue pour lui une véritable passerelle entre la sphère du fait et de la fiction, de la réalité et de la diégèse. Il la définit ainsi comme la « transgression qui s'effectue par le passage du réel du commentateur dans la fiction du monde représenté[14] ». Ce phénomène se donne par le seul acte de lecture, grâce au processus herméneutique d'appropriation et d'interprétation. Comme l'écrit encore B. Daunay :

> Genette reprenant l'un des sens de l'étymon grec de métalepse, écrit que « la métalepse de l'auteur ou du narrateur est proprement une figure de participation » : elle consiste, finalement, en « la participation du narrateur à son récit ». La métalepse du lecteur est bien cette participation du commentateur au récit et ne fait que rendre compte de la « participation du lecteur[15] ».

Par conséquent, la métalepse du lecteur agit en miroir de celle de l'auteur, la seconde encourageant la première, une transgression incitant l'autre. En effet, la porosité des frontières établies entre la réalité et la fiction est déjà inhérente à l'expérience de lecture, qui implique une suspension temporaire du réel pour permettre le basculement dans la diégèse. De plus, le philosophe Yves Citton constate un mouvement inverse, du fictionnel au factuel, lié à l'orientation pragmatique du texte :

---

[10] *Ibid.*, p. 5.
[11] Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction, op. cit.,* p. 14.
[12] « Pero si don Eloíno rechazó indignado tal proposición, figúrate lo que diría la patrona », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 172.
[13] Bernard Daunay, « La métalepse du lecteur ou la porosité du métatexte », *op. cit.,* p. 6.
[14] *Loc. cit.*
[15] *Ibid.* p. 8.

> Toute histoire qui « passe » est orientée par un *faire-faire* (faire-rire, faire-pleurer, faire peut, faire-dire, faire-acheter, faire-s'indigner, faire-s'engager, faire-voter). Un récit, en ce sens, fonctionne bien comme un *prompteur* : un stimulateur d'action, un déclencheur et un conducteur de conduite. L'enchaînement d'actions (fictives) représenté par le récit vise donc à produire un certain enchaînement d'actions dans la réalité à venir[16].

L'analyse de la métalepse narratologique dévoile donc les relations multipartites et protéiformes qui se tissent entre les sphères de la narration, du texte et du métatexte, ainsi qu'entre narrateur, narrataire, auteur et lecteur. Dès lors, elle s'accorde à la dimension esthétique du projet unamunien, centré sur la transgression et le questionnement de la frontière entre fiction et réalité.

#### I. C. 1. b. Une esthétique de la transgression : vers une rupture du pacte de lecture ?

Mais alors, quelle est l'infraction véritablement commise par la métalepse ? Genette la définit comme une forme de trahison du contrat fictionnel. À cet égard, Frank Wagner, théoricien de la littérature, préfère employer le terme de « pacte[17] » moins contraignant que celui de « contrat » :

> Il paraît en effet évident qu'en régime littéraire auteur et lecteur ne *signent* rien, ni ne *s'engagent*, au sens légal du terme, à et en rien. Entre eux, il ne saurait donc être question d'obligations *stricto sensu*, tant la relation consensuelle qui les unit fait la part belle à *l'implicite*[18].

Néanmoins, bien que l'engagement se montre à la fois poreux et tacite, nous l'avons vu au premier chapitre de ce travail, l'existence d'un pacte de lecture est avérée chez Unamuno et explicitement posée dans nombre de ses prologues. La figure d'un lecteur explicite va ainsi de pair avec une exigence de participation à l'expérience proposée : « Et je dis donc qu'il nous faut y revenir, en utilisant la première personne du pluriel épiscopale, car c'est toi, lecteur, et moi, c'est-à-dire nous, qui devons y revenir[19] ». Cette injonction à une herméneutique active, qui cherche à atteindre la sphère extradiégétique, peut alors renvoyer à une forme d'invitation à la métalepse du lecteur, tel que l'analyse B. Daunay. De plus, comme nous l'avons déjà évoqué, Unamuno semble présenter les modalités de ce pacte, lorsqu'il se prononce par exemple contre toute lecture à l'esprit

---

[16] Yves Citton, *Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010, p. 87.
[17] Frank Wagner, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, 172 (4), Paris, Seuil, 2012, p. 387 – 407.
[18] *Ibid.,* p. 387.
[19] « Y digo hemos de volver así en episcopal primera persona del plural, porque hemos de ser tú, lector, y yo, es decir, nosotros, los que volvamos sobre ello », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 29.

« notariesque » et « syllogistique ». Dans le prologue de *Tres novelas ejemplares y un prólogo,* il définit les caractéristiques d'une réception fondée moins sur la réflexion que sur l'affect et l'émotion :

> Je sais qu'en Espagne aujourd'hui, la consommation de romans est en majorité le fait de femmes. Enfin, de femmes, non, mais de dames et de demoiselles. Et je sais que ces dames et demoiselles aiment lire surtout ces romans-là que leur donnent leurs confesseurs ou ceux qu'ils leur interdisent ; soit des sensibleries qui exhalent la fange soit des pornographies qui dégoulinent de pus. Et ce n'est pas qu'elles fuient ce qui pourrait les faire penser ; elles fuient ce qui pourrait les émouvoir[20].

Unamuno donc, récuse l'exigence de plaisir associée à l'expérience de lecture. Ainsi, rappelons la caractérisation que donne Valentino Bompiani du projet de l'auteur : « sa préoccupation était que tous vivent inquiets et avides, et il fustigea avec acharnement tout ce qui supposait conformisme, indifférence ou fausseté[21] ». L'émotion, cette inquiétude que l'écrivain cherche à imposer à son lecteur, s'exprime alors dans un rapport systématique à la transgression. En effet, l'horizon d'attente de ce dernier est d'emblée violemment bousculé lorsqu'Unamuno confond roman, essai, autobiographie, théâtre et poésie ; le pacte de lecture se trouve déjà fragilisé par la reconfiguration de la notion de genre dans ses œuvres, nous l'avons évoqué. Mais ces confusions génériques se mettent *a fortiori* au service d'une porosité des frontières entre les sphères fictionnelle et factuelle et redoublent ainsi la stupéfaction du lecteur. Frank Wagner formalise le système d'inférences convoqué lors de l'appréhension d'une œuvre, en lien avec son positionnement générique :

> On peut raisonnablement supposer que, confronté à un roman, le lecteur s'attend à y découvrir le récit d'une histoire imaginaire ; en présence d'une autobiographie, à y prendre connaissance du récit authentique, du moins soucieux de véridicité, que l'auteur y fait de sa propre vie[22].

Dans ce cadre, lorsqu'Unamuno intervient comme personnage au cœur de son propre récit, la métalepse devient l'instrument d'une supercherie qui présente l'imaginaire comme authentique. Or, ce faisant, il semble difficile de considérer que l'auteur table sur la naïveté de son lecteur, qu'il exige compétent et actif. Cette supercherie elle-même apparaît donc comme le ressort d'un simple artifice, une mise en abyme réflexive du processus et de l'expérience de lecture.

---

[20] « Sé que, en España, hoy, el consumo de novelas, lo hacen principalmente mujeres. ¡Es decir, mujeres, no!, sino señoras y señoritas. Y sé que estas señoras y señoritas se aficionan principalmente a leer aquellas novelas que les dan sus confesores o aquellas otras que se las prohíben; o sensiblerías que destilan mangla o pornografías que chorrean pus. Y no es que huyan de lo que les haga pensar; huyen de lo que les haga conmoverse », *Ibid.*, p. 38.

[21] « Fue su preocupación que todos vivieran inquietos y anhelantes, y fustigó encarnizadamente todo cuanto suponía conformismo, indiferencia, o falsedad », Valentino Bompiani, *Diccionario de Autores*, *op. cit.,* p. 2825.

[22] Frank Wagner, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *op. cit.,* p. 389.

Si nous admettons le postulat de l'incrédulité du lecteur, alors ces duperies semblent vouées à interroger sa passivité, exciter ses doutes et sa méfiance. Face à l'incongru, il devient en effet impossible de se laisser entraîner par et dans le discours, sans le questionner. Dans *Niebla*, la défiance à l'égard de la véridicité du texte se montre nécessaire dès les premiers mots, prétendument formulés par le personnage de Víctor Goti :

> Don Miguel de Unamuno insiste pour que j'écrive la préface de ce livre dans lequel il raconte l'histoire malheureuse de mon bon ami Augusto Pérez et de sa mort mystérieuse, et je ne peux que me soumettre à son souhait, car les désirs de Monsieur Unamuno sont pour moi des ordres, dans la plus simple acception du terme[23].

Comment ne pas lire, dans cette décision de confier le prologue de l'œuvre à son protagoniste, un avertissement à la vigilance ? Et si le franchissement des frontières entre réel et imaginaire ne se montrait pas assez clairement, quelques lignes plus loin, le lecteur voit s'établir un lien de parenté entre Goti et Unamuno, attesté par les prétendues recherches d'un autre personnage du récit à suivre, Antolín S. Paparrigópulos :

> Il semble que je partage une parenté lointaine avec Don Miguel, puisque mon nom de famille est celui d'un de ses ancêtres, selon les recherches généalogiques fort savantes de mon ami Antolín S. Paparrigópulos, si célèbre dans le monde de l'érudition[24].

En définitive, la métalepse constitue bien une infraction, en ce qu'elle implique une forme de supercherie auctoriale dans la confusion artificielle des univers diégétiques et extradiégétiques. Cependant, dans le cas d'Unamuno, son usage ne saurait, à proprement parler, constituer une franche trahison du pacte de lecture, fondé sur l'injonction à la participation active d'un lecteur éclairé. En effet, dès les prologues, ce dernier ne peut ignorer la volonté de l'auteur, ce que Goti désigne comme « le zèle confusionniste et indéfinitionniste de Don Miguel[25] ». De plus, bien qu'il s'attribue l'originalité de la « nivola », ou encore présente au Chapitre XXV les caractéristiques du roman qu'il rédige, Bénédicte Vauthier rappelle que :

[23] « Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerta, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 73.
[24] « Parece que tengo algún lejano parentesco con don Miguel, ya que mi apellido es el de uno de sus antepasados, según doctísimas investigaciones genealógicas de mi amigo Antolín S. Paparrigópulos, tan conocido en el mundo de la erudición », *Ibid.*, p. 74.
[25] « El ímpetu confusionista a indefinicionista de don Miguel », *Ibid.*, p. 82.

> Un lecteur familier des écrits d'Unamuno reconnaîtra également dans les idées de Víctor Goti (un roman sans intrigue, une profusion de dialogues, une écriture au fil de la plume, un auteur neutre en même temps que « jouet de ses personnages » etc.), celles de l'auteur[26].

Par conséquent, la métalepse se déploie, certes, comme un outil de confusion et de surprise, mais reste en parfaite adéquation avec les enjeux poétiques du projet unamunien, tel qu'il se présente, de façon explicite, à son lecteur modèle. De plus, elle se fait régulièrement, dans une forme d'une mise en abîme remarquable du processus d'écriture, l'actualisation des prolepses avancées dès le prologue, témoignant ainsi de la rigueur de la construction narrative à l'œuvre dans les textes de l'auteur.

### I. C. 1. c. La métalepse comme manifestation de l'inquiétude ou la défiance à l'égard du langage :

Du reste, son usage rend compte de la porosité entre les innovations et les expérimentations formelles introduites par Unamuno au niveau narratologique et l'enjeu profondément éthique qui parcourt ses œuvres. En somme, il témoigne de la compénétration de l'énonciation, de l'énoncé et du récit. De fait, si nous admettons que la métalepse, lorsqu'elle s'expose avec l'évidence des exemples cités *supra*, représente une instruction herméneutique nichée au cœur du récit, alors elle est la manifestation d'une tentative d'accéder au réel, au temps présent de lecture. Le sentiment qu'a le lecteur de se trouver face à un élément qui n'est pas à sa place le tire en effet de la fiction, et le pousse à s'interroger sur ce qui est dit, l'énoncé, et sur la forme que prend cet énoncé, l'énonciation, pour revenir enfin à la sphère diégétique, le récit. La métalepse possède donc une dimension métatextuelle puissante et dévoile le rapport critique que le texte entretient avec lui-même. Ainsi, elle se donne comme le seuil d'un mouvement circulaire qui va de la fiction au réel, puis inversement.

De plus, parce que la métalepse semble prévenir d'une turbulence, d'une impossibilité d'ordre (onto) logique, elle suscite la méfiance à l'égard de l'authenticité du discours et s'inscrit dans une volonté claire d'inspirer au lecteur une forme d'agitation. Pedro Ribas écrit à ce propos :

> Unamuno ne veut jamais rassurer, mais exciter l'inquiétude, dévoiler des problèmes là où d'autres refusent de les voir. Celui qui ne cherche que la légèreté, l'oubli, le nirvana,

[26] « Un lector familiarizado con los escritos de Unamuno reconocerá también en las ideas de Víctor Goti (novela sin argumento, muchos diálogos, escribir a lo que salga, un autor neutro a la vez que "juguete de sus personajes", etc.) las del autor », Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los "cervantófilos." Estudio de narratología estilística, op. cit.,* p. 133.

> la beauté par manque de passion, ne lira pas Unamuno avec intérêt. Quiconque admire les personnes dotées d'une grande passion et d'un esprit fort découvrira chez lui un maître d'une force immense[27].

L'inquiétude et le questionnement qu'il entend susciter ont ceci de particulier qu'ils se déploient dans et par le langage, avec une conscience accrue des mécanismes mis en jeu. La métalepse, en signalant l'infraction qu'elle représente, agit à la manière d'une paralipse ou d'une prétérition inversées ; l'annonce de la supercherie semble ainsi vouée à encourager le lecteur à ne pas s'y prendre et à mobiliser son attention toute entière. En somme, c'est une mise en abyme du processus communicationnel qui se joue, de même qu'une réflexion plus entière sur le statut de l'œuvre littéraire et, par extension, du langage. En effet, la question qui se pose à son contact est la suivante : annoncer une imposture suffit-elle à l'annuler ? Le fait d'avouer un mensonge rend-il l'énoncé véridique, la confession se confondant alors avec la vérité ?

Dans « Teoría de la novela en Unamuno, De *Niebla* a *Don Sandalio* », Carlos Alex Longhurst[28] analyse l'épilogue de *Niebla*, porté par Orfeo, sous l'angle de la défiance par rapport à une parole et à un discours qui apparaissent toujours liés au mensonge. À la fin du roman et suite à la mort de son maître Augusto, le chien qu'il a recueilli propose, au cœur de son oraison funèbre, un portrait de l'étrangeté de l'homme, fondé notamment sur une sévère critique du langage :

> Mais il aboie à sa manière, il parle, et cela lui a permis d'inventer ce qui n'est pas et de ne pas voir ce qui est. Dès qu'il a nommé une chose, il ne la voit plus ; il ne peut qu'entendre le nom qu'il lui a donné ou le voir écrit. La langue lui sert à mentir, à inventer ce qui n'est pas là et à se troubler. Et tout est chez lui prétexte à parler avec les autres ou avec lui-même. Et même nous, les chiens avons été gagnés par cette contagion ! C'est un animal malade, cela ne fait aucun doute. Il est toujours malade ! Il semble n'être en bonne santé que lorsqu'il dort, et encore pas toujours, car parfois, il parle jusque dans son sommeil[29] !

Dans cet extrait, le discours tenu par l'animal semble d'abord se référer aux thèses défendues par Ferdinand de Saussure pour souligner le caractère non référentiel du signe :

---

[27] « Unamuno nunca quiere tranquilizar, sino crear inquietud, mostrar problemas donde otros no quieren verlos. Quien busque sólo la ligereza, el olvido, el nirvana, la pulcritud por falta de pasión, no leerá con interés a Unamuno. Quien admire a las personas de gran pasión y de espíritu fuerte descubrirá con él a un maestro con inmensa fuerza », Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno, op. cit.,* p. 21.

[28] Carlos Alex Longhurst, « Teoría de la novela en Unamuno, De *Niebla* a *Don Sandalio* », *op. cit.,* p. 139 – 152.

[29] « Pero ladra a su manera, habla, y eso le ha servido para inventar lo que no hay y no fijarse en lo que hay. En cuanto le ha puesto un nombre a algo, ya no ve este algo; no hace sino oír el nombre que le puso o verlo escrito. La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse. Y todo es en él pretextos para hablar con los demás o consigo mismo. ¡Y hasta nos ha contagiado a los perros! Es un animal enfermo, no cabe duda. ¡Siempre está enfermo! ¡Sólo parece gozar de alguna salud cuando duerme, y no siempre, porque a las veces hasta durmiendo habla! », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 274 – 275.

> Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire[30].

En effet, lorsqu'Orfeo affirme que l'homme, « dès qu'il a nommé une chose, ne la voit plus », il définit le rapport qui unit le sujet parlant aux phénomènes qu'il désigne, en se fondant sur l'indépendance substantielle du mot à l'égard de la chose. Par le simple fait de nommer un élément du réel, un signe se détache de ce qu'il signifie. En ce sens, il n'existe pas de relation de nécessité, mais de contingence entre le signifiant, le signifié et leur référence. Le monde du langage se montre de fait indépendant du monde de la matière.

Si ces deux univers ne partagent pas la même essence et ne sont pas régis par les mêmes normes, si le discours ne donne accès qu'à un système abstrait, distinct des phénomènes qu'il désigne, comment alors arriver à la connaissance ? C'est pourquoi l'homme, en tant que sujet parlant, est associé par Orfeo à un malade ; dans ce paradigme, le langage est en effet conçu comme une pathologie, une forme de délire qui éloigne l'individu du réel : « Il semble n'être en bonne santé que lorsqu'il dort, et encore pas toujours, car parfois, il parle jusque dans son sommeil ! ».

De plus, si dans cet extrait le verbe se montre indissociable du mensonge : « la langue lui sert à mentir », c'est que le narrateur ébauche une définition de la vérité envisagée sous l'angle d'une subjectivité incommunicable par la parole : « C'est seulement lorsqu'il hurle, crie ou menace, que nous, animaux, comprenons l'homme[31] ». Ce postulat agit comme un renversement ironique de la position soutenue par Descartes dans la cinquième partie du *Discours de la méthode*, lorsqu'il mobilise le langage comme démonstration d'une différence de nature entre l'homme et l'animal :

> Car c'est une chose bien remarquable, qu'il n'y a point d'hommes si hébétés et si stupides, sans en excepter même les insensés, qu'ils ne soient capables d'arranger ensemble diverses paroles, et d'en composer un discours par lequel ils fassent entendre leurs pensées ; et qu'au contraire, il n'y a point d'autre animal, tant parfait et tant heureusement né qu'il puisse être, qui fasse le semblable. Ce qui n'arrive pas de ce qu'ils ont faute d'organes, car on voit que les pies et les perroquets peuvent proférer des paroles ainsi que nous, et toutefois ne peuvent parler ainsi que nous, c'est-à-dire en témoignant qu'ils pensent ce qu'ils disent ; au lieu que les hommes qui, étant nés sourds et muets, sont privés des organes qui servent aux autres pour parler, autant ou plus que les bêtes, ont coutume d'inventer d'eux-mêmes quelques signes, par lesquels ils se font entendre à ceux qui, étant ordinairement avec eux, ont loisir d'apprendre

[30] Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale,* [1916], Paris, Payot, 1995, p. 100.
[31] « Cuando el hombre aúlla o grita o amenaza le entendemos muy bien los demás animales », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 274.

> leur langue. Et ceci ne témoigne pas seulement que les bêtes ont moins de raison que les hommes, mais qu'elles n'en ont point du tout[32].

À l'inverse du philosophe français, le narrateur, sous les traits d'un animal, soutient ici l'incompréhension fondamentale contenue par le discours et défend la primauté de l'expression d'une émotion nue, dénuée de la médiation du langage.

En définitive, il n'est pas anodin que cette réflexion sur le langage se déploie dans *Niebla,* œuvre caractérisée par un enchâssement vertigineux de jeux spéculaires et de métalepses. Ces dernières, en interrogeant l'authenticité de la parole narrative s'inscrivent alors dans un double mouvement voué à inciter le lecteur à questionner le récit et, par extension, le statut même du langage.

[32] René Descartes, *Discours de la méthode*, [1637], Paris, Flammarion, 2000, p. 93.

## I. C. 2. Typologie des métalepses dans les romans unamuniens

### I. C. 2. a. La métalepse comme outil spéculaire de rénovation poétique

Ainsi, la transgression apparaissant comme une caractéristique centrale du procédé métaleptique, à la source d'une réflexion singulière dans la production unamunienne, la confusion des seuils d'enchâssements pose la question de la supercherie auctoriale et permet d'interroger le rapport même du langage au réel et à la vérité. Toutefois, au-delà de ces considérations générales, l'usage de la métalepse chez Unamuno se déploie selon des modalités et des degrés distincts, qui poursuivent des objectifs différents, bien que souvent confondus.

Les métalepses peuvent d'abord s'interpréter, à un premier niveau, comme un exercice littéraire au service de la rénovation poétique initiée par l'auteur dans le genre romanesque. Dans *Cómo se hace una novela*, elles s'expriment sous la forme de digressions systématiques qui ponctuent et interrompent continuellement le récit ; elles proposent alors une réflexion sur le genre romanesque. En effet, la confusion des temporalités et des niveaux narratifs qu'elles imposent s'unissent à la décentralisation de l'intrigue et à son non-achèvement, autres éléments caractéristiques du rejet unamunien de l'esthétique réaliste, nous l'avons étudié au chapitre précédent.

Par ailleurs, cette réflexion doit également s'entendre au sens d'une spécularité entre le récit et sa création. De fait, nombre de ces métalepses viennent commenter des événements survenus dans la diégèse, tout en glosant le processus d'écriture :

> Quand mon pauvre Jugo, errant sur les bords — on ne peut pas les appeler rives — de la Seine, tomba sur un livre inquiétant et se mit à le dévorer et à s'y plonger, il devint un pur spectateur, vulgaire lecteur, ce qui est quelque chose d'absurde et d'inhumain ; il subissait le roman, mais ne le faisait pas. Et je veux te dire, moi, lecteur, comment on fait un roman, comment tu fais et dois faire toi-même ton propre roman[33].

Dans cet extrait, trois niveaux s'entrelacent. À une narration hétérodiégétique, qui rappelle les événements vécus par le personnage de Jugo de la Raza, succède une apostrophe au lecteur

[33] « Cuando mi pobre Jugo, errando por los bordes -no se les puede llamar riberas- del Sena, dio con libro agorero y se puso a devorarlo y se ensimismó con él, convirtióse en un puro contemplador, en un mero lector, lo que es algo absurdo e inhumano; padecía la novela, pero no la hacía. Y yo quiero contarte, lector, cómo se hace una novela, cómo haces y has de hacer tú mismo tu propia novela », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 179.

exprimée à la première personne. Cette dernière entérine le basculement depuis la temporalité du récit, exprimée au passé, à celle du narrateur extradiégétique identifié avec l'auteur ainsi qu'à celle du narrataire confondu avec le lecteur, toutes deux distinctes, mais formulées au présent, celui de l'écriture et de la lecture. Le franchissement de la frontière entre le récit et son commentaire s'effectue ainsi sans transition sémantique ni temporelle, le second agissant en miroir du premier. L'usage de la métalepse dans ce passage est alors intimement lié à un projet métatextuel voué à mettre en scène l'énonciation. L'on retrouve un procédé semblable dans *Niebla,* notamment au Chapitre 17, dans la description que Víctor Goti donne du roman qu'il écrit :

> — Mais tu as commencé à écrire un roman ?
> — Et que veux-tu que je fasse ?
> — Et quelle en est l'intrigue, si on peut le savoir ?
> — Mon roman n'a pas d'intrigue, ou plutôt elle se fera seule. L'intrigue se fait par elle-même.
> — Et comment cela ?
> — Eh bien vois-tu, un jour où je ne savais trop que faire, mais ressentais l'envie incontrôlable de faire quelque chose, un besoin irrésistible et très intime, un bouillonnement fantastique, je me suis dit : je vais écrire un roman, mais je vais l'écrire comme on vit, sans savoir ce qui va arriver. Je me suis assis, j'ai saisi quelques feuilles et j'ai commencé avec la première chose qui m'est venue à l'esprit, sans savoir ce qui suivrait, sans plan aucun. Mes personnages se formeront en fonction de leurs actes et de leurs paroles, de leurs paroles surtout ; leur caractère se construira peu à peu. Et parfois leur caractère sera celui de ne pas en avoir.
> — Oui, comme le mien.
> — Je ne sais pas. Ça viendra seul. Je me laisse porter.
> — Et y a-t-il de la psychologie ? Des descriptions ?
> — Ce qu'il y a, c'est du dialogue ; surtout du dialogue. Il faut que les personnages parlent, qu'ils parlent beaucoup, même s'ils ne disent rien[34].

Le lecteur comprend immédiatement que le projet défini par Goti est le roman même qu'il tient entre ses mains. Il s'agit donc là d'une forme de métalepse implicite, dans la mesure où, au cœur du récit, le personnage propose un commentaire de l'œuvre et conduit un retour réflexif sur cette

[34] « —Pero ¿te has metido a escribir una novela?
—¿Y qué quieres que hiciese?
—¿Y cuál es su argumento, si se puede saber?
—Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo.
—¿Y cómo es eso?
—Pues mira, un día de estos que no sabía bien qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.
—Sí, como el mío.
—No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.
—¿Y hay psicología?, ¿descripciones?
—Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.,* p. 175.

dernière. Cette mise en abyme est confirmée par l'aveu d'Augusto Pérez, quelques lignes plus loin : « Sais-tu, Victor, que j'ai l'impression que vous êtes en train de m'inventer[35] ? ». L'usage inattendu de la forme plurielle semble ainsi suggérer une responsabilité multiple dans la paternité du personnage et partant, celle de son véritable auteur, Unamuno. De même, la construction périphrastique du gérondif, fait intervenir la notion de progressivité, de déroulement interne, qui renvoie au moment de l'écriture comme à celui de la lecture, tout en glosant le discours tenu par Goti sur la formation *sui generis* de ses personnages.

Au chapitre 25, le narrateur-auteur, qui affleurait auparavant à la surface des discours de ses protagonistes, se révèle par le biais d'une métalepse d'auteur et quitte la sphère diégétique pour se référer au monde et à l'instant présent de lecture :

> *Pendant qu'Augusto et Victor tenaient cette conversation* brumanesque*, moi, l'auteur de ce* bruman*, que tu tiens, lecteur, dans ta main et que tu lis, je souriais énigmatiquement en voyant que mes personnages* brumanesques *me défendaient en justifiant mes méthodes, et je me disais : « Comme ces malheureux sont loin de penser qu'ils ne font qu'essayer de justifier ce que je fais d'eux ! Ainsi, celui qui cherche des raisons de se justifier, ne fait rien d'autre que justifier Dieu. Et c'est moi le Dieu de ces deux pauvres diables* brumanesques[36].

Mais avant même ce dévoilement somme toute attendu, les collisions entre le récit et la sphère extradiégétique sont omniprésentes dans l'œuvre. En effet, Carlos Alex Longhurst signale que la multiplication scalaire qui forme la trame du roman renvoie constamment au processus d'écriture :

> Chaque fois qu'il s'agit de prendre une décision quant à la direction du roman, Unamuno la reflète de manière plus ou moins comique au niveau du récit. Il le fait par le biais de questions (par exemple : « Où vais-je maintenant ? Est-ce que je vais à droite ou à gauche ? »), ou par le biais de commentaires (par exemple : « cela ne peut continuer ainsi », lorsque l'intrigue semble arriver à une impasse) […][37].

Ces formes de métalepses implicites agissent donc comme une dramatisation ironique des problèmes et des doutes propres à l'écriture. C'est pourquoi, pour Robert Nicholas, « *Niebla* est un

---

[35] « ¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me están inventando? », *Ibid*., p. 177.

[36] « *Mientras Augusto y Victor sostenían esta conversación* nivolesca*, yo, el autor de esta* nivola*, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis* nivolescos *personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mi mismo :* « *¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos* nivolescos », *Ibid*., p. 228.

[37] Cada vez que hay que tomar una decisión en cuanto al rumbo de la novela, Unamuno la refleja de forma más o menos cómica a nivel del relato. Esto lo hace mediante preguntas (por ejemplo: « ¿Y ahora hacia dónde voy? ¿Tiro a la derecha o a la izquierda? ») o mediante comentarios (por ejemplo: « esto no puede seguir así », cuando la trama parece que está en un punto muerto )[…], Carlos Alex Longhurst, « Teoría de la novela en Unamuno, De *Niebla* a *Don Sandalio* », *op. cit.,* p. 147.

exemple de métalittérature ; c'est une œuvre autoréflexive qui prend pleinement conscience de sa propre dimension littéraire[38] ». Anne-Marie Øveraas confirme cette interprétation :

> La structure complexe et bien organisée de *Niebla* est la clé pour interpréter l'œuvre comme un texte dans lequel les aspects formels du texte lui-même sont explorés. Autrement dit, l'œuvre se présente comme une longue discussion sur ses propres conditions d'existence[39].

On voit donc que l'usage de la métalepse s'inscrit ici dans un processus réflexif à deux échelles. Elle vient d'abord questionner les normes du roman réaliste en s'intégrant à un ensemble de transgressions destiné à fragiliser l'intrigue. Elle permet ensuite l'expression d'un rapport spéculaire entre le récit et l'acte de narrer, c'est pourquoi elle se caractérise par une dimension métatextuelle puissante.

### I. C. 2. b. La métalepse comme palimpseste dans Niebla

En outre, si la métalepse donne au texte la possibilité de s'auto-commenter, dans la mesure où elle constitue une forme de passerelle temporelle, elle est le lieu idoine d'une intertextualité, d'abord centrée, dans la production romanesque unamunienne, sur les écrits de Cervantès. Le *Quichotte* semble ainsi se poser comme l'hypotexte de nombres de ses romans, tels que *Tres novelas ejemplares y un prólogo* ou encore *Niebla.* En effet, tout comme le chef d'œuvre cervantin s'attachait notamment à questionner les codes littéraires des romans de chevalerie, Anne-Marie Øveraas[40] voit dans *Niebla* une parodie des préoccupations métaphysiques et des codes des romans qui précédent ou marquent l'époque de l'écriture. Cette œuvre se montre ainsi paradigmatique et exemplaire dans le traitement de la métalepse comme palimpseste. Du reste, pour Bénédicte Vauthier, elle agit *a fortiori* comme une tentative de variation autour du *Quichotte* :

> En ce sens, je considère que l'inscription dans *Niebla,* non seulement des prouesses techniques, mais également de l'esprit humoristique et ironique au fondement du projet cervantin sont des preuves irréfutables et incontournables qui démontrent, mieux que tout jugement personnel d'Unamuno sur Cervantès ou des critiques unamuniens ou cervantins sur le premier, le lien littéraire qu'Unamuno voulait établir

[38] « *Niebla* es un ejemplo de metaliteratura; es una obra autorreflexiva que llega a ser completamente consciente de su propia dimensión literaria ». Robert Nicholas, *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987, p. 32.
[39] « La compleja y bien organizada estructura de *Niebla* es clave para una interpretación de la obra como texto en que se exploran los aspectos formales del texto mismo. Es decir, la obra se presenta como una larga discusión sobre sus propias condiciones de existencia », Anne-Marie Øveraas, *Nivola contra novela*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, p. 13.
[40] *Loc. cit.*

> avec les œuvres de son prédécesseur. Je fais donc mien le jugement de King, qui considérait *Niebla* comme une « tentative délibérée […] de copier ou de réécrire le *Quichotte* dans des termes appropriés au vingtième siècle ». Il s'agit d'« une recréation, en termes modernes, du plus grand joyau de la littérature espagnole[41] ».

Au chapitre 17, la discussion d'Augusto et Víctor sur la rénovation générique du roman et la transgression des normes en cours au début du XXe siècle, semble évoquer le chapitre 6 du Quichotte, qui relate la préparation de l'autodafé de la bibliothèque d'Alonso Quijano. Cet épisode, caractérisé tant par son intertextualité que par des références de l'auteur à son œuvre propre, se présente comme un catalogue commenté d'ouvrages de la littérature pastorale ou chevaleresque. Il y est ironiquement fait référence à *La Galatea*, œuvre cervantine. L'usage de la métalepse, par cet ensemble d'allusions à l'univers extradiégétique, sert, dans cette œuvre un objectif réflexif clair et partagé par Unamuno : questionner et renouveler le genre auquel elle appartient. C'est la position de la critique Marthe Robert :

> Le Quichotte est sans aucun doute le premier roman « moderne », si on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits[42].

Bien que dans le chapitre 17 de *Niebla,* il ne soit pas directement fait mention d'ouvrages précis, c'est l'ensemble de la production romanesque antérieure et contemporaine qui se voit interrogée dans la réflexion sur la « nivola », c'est-à-dire sur le roman que le lecteur expérimente. Au sens de ce retour métaleptique sur son œuvre, qui devient par-là même un questionnement intertextuel des formes et usages littéraires préalables, Bénédicte Vauthier insiste sur le positionnement d'Unamuno comme « écrivain moderne proche de la pratique romanesque de Cervantès[43] ».

En outre, le paratexte de l'œuvre, notamment le prologue ou « méta-logue » signé par Goti, constitue, selon l'autrice, une variation autour de la « burla », la dérision caractéristique des écrits

---

[41] « En este sentido, considero que la inscripción en *Niebla* no solo de las proezas técnicas, sino también del espíritu humorístico e irónico que fundamentaron el proyecto cervantino son pruebas fehacientes e insoslayables que demuestran, mejor que cualquier juicio personal de Unamuno sobre Cervantes o de los críticos unamunianos o cervantinos sobre aquel, el vínculo literario que Unamuno deseaba establecer con las obras de su predecesor. En esta línea de ideas, hago mío el juicio de King, quien consideró *Niebla* como un "intento deliberado [...] de copiar o volver a escribir el *Quijote* en términos adecuados al siglo XX". Es "una recreación, en términos modernos, de la más grande joya de la literatura española" », Bénédicte Vauthier, « *Niebla* de Miguel de Unamuno, una *Novela ejemplar* », in Florencio Sevilla y Carlos Alvar (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Castalia, 1998, p. 455.

[42] Marthe Robert, « Robinsonnades et donquichotteries », *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 11.

[43] « Escritor moderno cercano a la práctica novelesca de Cervantes », Bénédicte Vauthier, « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », *op. cit.,* p. 502.

cervantins. En effet, nous avons évoqué la perméabilité intrinsèque au prologue, qui se présente comme une invitation à pénétrer la diégèse. Tel est le prisme adopté par Alberto Porqueras Mayo, cité par Bénédicte Vauthier, dans sa définition :

> Le prologue est l'élément le plus intime d'un livre, comme une vie prolongée par son anticipation. Techniquement, il agit en préliminaire, littérairement c'est déjà la zone par laquelle le livre s'avance, nous tend la main, et nous « introduit » réellement dans sa propre vie[44].

Cependant, dans le prologue de *Niebla* comme dans celui du *Quichotte*, se produit un mouvement métaleptique inverse, dans la mesure où il s'agit moins de représenter l'intrusion de l'univers extradiégétique dans le récit que de transcender les frontières auxquelles se cantonnait la fiction. Ainsi, lorsque Cervantès se présente comme le « beau-père de Don Quichotte[45] » refusant la paternité de son œuvre, ou lorsque dans *Niebla,* Goti apparaît comme auteur, ou encore, lorsque s'y multiplient les allusions à Antolín Paparrigópulos, personnage traité comme une personne historique, c'est la fiction qui semble s'imposer au cœur du réel, brouillant de fait la hiérarchie traditionnellement établie entre ces deux sphères et confondant leurs essences.

En outre, dans le roman de Cervantès comme dans celui de son épigone, la transgression prend la forme d'une supercherie auctoriale qui se double d'une critique ironique de l'érudition et cherche à questionner les codes du prologue comme forme littéraire établie. Cette recherche de « perversion » des frontières et de renouveau littéraire, partagée par les deux auteurs, est ainsi analysée par B. Vauthier :

> Cervantès ne se contenta pas d'élever la voix contre une tradition de genre établie, mais la pervertit plutôt avec génie. Il profita de la « périphérie préliminaire » de l'œuvre littéraire pour questionner les frontières entre réalité et fiction. Plaidant pour une « paternité partagée », il donna la parole — et la voix — à l'un de ses amis, chargé de « rendre possible la réflexion sur le prologue lui-même et sur l'œuvre sous des prismes différents, critiquer les habitudes littéraires de l'époque, faire allusion dans une intention satirique à des figures consacrées et résoudre en même temps le problème de l'écriture du prologue ». Autant d'aspirations que l'on retrouve dans les prologues de *Niebla*[46].

---

[44] « El prólogo es lo más íntimo del libro y como una vida prolongada en una anticipación de él. Técnicamente es un preliminar, literariamente es ya la zona del libro que se adelanta, nos tiende la mano y nos "introduce" realmente en su misma vida », Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, *Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1971, p. 106.

[45] « Soy padrastro de Don Quijote », Miguel de Cervantes, « Prólogo » *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, op. cit.,* p. 95.

[46] « Cervantes no se contentó con levantar la voz contra una costumbre establecida en género, sino que la pervirtió de modo genial. Aprovechó la «periferia preliminar» de la obra literaria para poner en tela de juicio los límites entre realidad

Enfin, cette intertextualité se double d'une auto-textualité qui, dans *Niebla*, établit un formidable mouvement circulaire au sein de l'œuvre elle-même, lorsque Goti présente les caractéristiques nouvelles du récit qu'il écrit, mais dont il est en même temps personnage, ou encore lorsque Augusto, dans le dernier chapitre de l'œuvre, ordonne à Unamuno de conter son histoire, imposant ainsi au roman un mouvement temporel rétrospectif et spéculaire.

Comme dans le second tome du *Quichotte*, qui voit les lecteurs du premier devenir personnages et gloser régulièrement les événements narrés dans l'œuvre originelle, dans le texte d'Unamuno, la fiction se nourrit d'elle-même, ce qui conduit Anne-Marie Øveraas à souligner la dimension presque picturale de sa spécularité : « la structure est similaire à celle des Ménines, qui est une peinture à la fois des Ménines et de Velázquez peignant les Ménines[47] ».

En effet, certaines des digressions qui ponctuent ce roman et se mettent au service, nous l'avons vu, d'un objectif métaleptique, dévoilent un processus de création *sui generis,* qui ne trouve pas sa matière dans le réel, mais en son propre sein, posant *Niebla* comme un récit-palimpseste et une variation autour de la production romanesque de l'auteur. Ainsi, lorsqu'il est fait référence, dans le prologue de Goti, à Don Fulgencio et à Don Avito Carrascal, personnages d'*Amor y pedagogía*, il se crée comme une continuité entre et dans ces romans, une forme d'historicité romanesque, déjà annoncée dans cette dernière œuvre. En effet, l'épilogue au récit de 1902, parce qu'il présente don Fulgencio comme une personne historique rencontrée par l'auteur, semble déjà préparer la rencontre entre Unamuno et Augusto. Harriet Stevens analyse ainsi les références à Don Avito Carrascal :

> Sa présence dans *Niebla* lie ce roman au précédent, et à travers lui, au monde, brisant la sphère hermétique d'une création fermée sur elle-même, en faisant en sorte que les personnages arrivent d'un monde qui, tout en restant romanesque, joue ici le rôle du réel, de ce qui est « au-dehors ». Le lecteur a l'impression d'être face à un monde complexe et autosuffisant, fluide et changeant[48].

y ficción. Abogando por una «paternidad compartida», cedió la palabra -y la voz- a un amigo suyo, quien se encargó de «hacer posible la reflexión sobre el prólogo mismo y sobre la obra desde perspectivas diferentes, criticar hábitos literarios de la época, aludir con intención satírica a figuras consagradas y resolver al mismo tiempo el problema de escribir el prólogo». Aspiraciones todas que se vuelven a encontrar en los prólogos a *Niebla* », Bénédicte Vauthier, « *Niebla* de Miguel de Unamuno, una *Novela ejemplar », op. cit.,* p. 461.

[47] « La estructura es parecida a la de Las Meninas, que es un cuadro tanto de las Meninas como de Velázquez pintando a las Meninas », Anne-Marie Øveraas, *Nivola contra novela, op. cit.,* p. 25.

[48] « Su presencia en *Niebla* relaciona esta novela con la anterior, y por ella con el mundo, rompiendo la esfera hermética de la invención cerrada sobre sí, al hacer que los personajes vengan de un ámbito que, siendo novelesco, juega en este caso el papel de a realidad, de lo que está "fuera". El lector tiene la impresión de hallarse frente a un mundo complejo y autosuficiente, fluido y cambiante », Harriet Stevens, « Las novelitas intercaladas en *Niebla* », *op. cit.,* p. 10.

Par conséquent, pour H. Stevens, *Niebla* assure une forme de temporalité fictionnelle continue et déploie comme une chronologie littéraire qui assoit l'impression d'autosuffisance et de cohérence portée par cette intertextualité.

En somme, les métalepses peuvent d'abord permettre à l'œuvre de se poser comme une variation, voire une réécriture du modèle cervantin, en imitant ironiquement ses codes. De plus, par la mise en place d'un système référentiel singulier, elles soulignent le processus même de création en doublant l'intertextualité d'une auto-textualité, afin de proposer au lecteur une fiction qui semble s'alimenter d'elle-même et de celles qui l'ont précédée, dans une forme d'autonomie à l'égard de l'univers extradiégétique. Finalement, la création de cette cosmogonie fictionnelle, qui se réfère à notre monde réel sans tout à fait lui appartenir, semble proposer une Histoire des histoires.

### I. C. 2. c. La métalepse comme rhétorique de l'extime dans Cómo se hace una novela

Prenant la forme d'une mise en abyme, certaines métalepses se détachent de l'univers extradiégétique et cherchent en effet à souligner, voire à redoubler, le caractère fictionnel d'une œuvre.

D'autres cependant, nous l'avons évoqué, font référence au réel historique ou au moment de l'écriture tel qu'il est prétendument vécu par Unamuno. Parce qu'elles confondent alors auteur et narrateur, dans ces métalepses, c'est la relation du monde de l'écrivain à son texte qui semble se jouer. En effet, les confusions entre les univers intra et extradiégétiques renvoient, par analogie, à une tension doublée de porosité entre intérieur et extérieur et partant, entre intime et étranger. Ainsi, les digressions relevées dans *Cómo se hace una novela* sont en réalité des biographèmes intégrés à l'espace fictionnel, ce qui amène Antonio Sánchez Barbudo à considérer ce texte comme : « l'un des écrits où Unamuno se montre le plus à nu, dans lequel on peut clairement voir quel était son drame véritable et en quoi consistait ce qu'il nomma plus tard problème de la personnalité[49] ». La tragédie du silence de Dieu et par extension la solitude qu'elle implique pour l'homme est un exemple parmi les interventions lyriques portées par l'auteur : « Et Dieu se tait ! Voilà le fondement de la tragédie universelle : Dieu se tait. Et il se tait parce qu'il est athée[50] ».

[49] « Ciertamente ese libro – sobre todo en la parte escrita en 1925, es decir, el relato que se publicó primero en francés – a pesar de las divagaciones que contiene, de lo deshecho que es, y de las mu- chas envolturas que protegen la confesión, es uno de los escritos en que más al desnudo Unamuno se muestra, en el que claramente puede verse cuál era su verdadero drama y en qué consistía lo que luego él llamó "problema de la personalidad" », Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guarrama, 1959, p. 120.

[50] « ¡Y Dios se calla! He aquí el fondo de la tragedia universal: Dios se calla. Y se calla porque es ateo », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 151.

Au-delà de la confusion entre les genres, amplement débattue par la critique, l'insertion, au sein de la diégèse, d'éléments biographiques au contenu émotionnel marqué, dévoile donc une rhétorique de l'intime, caractérisée notamment par une forme de brutalité. Lorsque, dans cette œuvre, Unamuno interrompt le roman de la lecture de Jugo de la Raza, pour dénoncer avec véhémence l'érudition et questionner la figure du savant, la multiplication des marqueurs d'émotion et la violence lexicale accusée détone avec la narration plus sereine des aventures de son personnage :

> Le 28 juin 1835, Mazzini écrivait à sa Judith […] : « Que la malédiction de cette patrie encore à venir, s'abatte sur eux ! ». Qu'il en soit ainsi ! Je le dis, qu'il en soit ainsi des savants, des philosophes qui se nourrissent en Espagne et de l'Espagne, de ceux qui ne veulent pas entendre de cris, de ceux qui veulent que l'on reçoive en souriant les crachats des plus vils, de ceux qui sont plus que vils, de ceux qui se demandent ce que l'on va faire de la liberté. Eux ? Eux… la vendre. Prostitués[51] !

Ces accents polémiques, qui, parfois, confinent à la fureur, fondent la lecture singulière que propose Bénédicte Vauthier. Comme le *Manual de Quijotismo,* elle replace *Cómo se hace una novela* dans le cadre des « écrits de l'exil », conçus entre 1924 et 1930. Les circonstances d'un injuste éloignement, ainsi que celles qu'impose la censure, enfin la situation politico-sociale de l'Espagne sous la dictature de Miguel Primo de Rivera se trouvent, selon l'autrice, à l'origine d'un basculement poético-esthétique caractérisé par une « rhétorique de la colère ». Ainsi, écrit-elle, « c'est l'absence des conditions minimales à l'exercice d'une authentique et véritable parole démocratique qui conduit Unamuno à changer de style[52] ». Ce renouveau poétique se définit d'abord par une absence d'ironie, en relation à la catégorisation générique des deux œuvres :

> C'est pourquoi il ne faut pas non plus s'étonner, même si peu l'auront remarqué, du fait qu'Unamuno n'ait pas écrit ironiquement, ni de ce qu'il n'ait pas écrit un seul roman — genre de prédilection pour le maniement de l'ironie — pendant toute la durée de son exil[53].

---

[51] « El 28 de junio de 1835, Mazzini escribía a su Judith […]: "¡Que la maldición de mi patria, de la que ha que surgir en el porvenir, caiga sobre ellos!" ¡Así sea! Así sea digo yo de los sabios, de los filósofos que se alimentan en España y de España, de los que no quieren gritos, de los que quieren que se reciba sonriendo los escupitajos de los viles, de los más que viles, de los que se preguntan qué es lo que se va a hacer de la libertad. ¿Ellos? Ellos...,venderla. ¡Prostitutos! », *Ibid.,* p. 166.

[52] « Es la ausencia de las condiciones mínimas al ejercicio de una auténtica y verdadera palabra democrática lo que llevó a Unamuno a cambiar de estilo », Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.*, p. 56.

[53] « Por eso, tampoco es de sorprender (aun cuando nadie ha reparado en ello) que Unamuno no haya escrito irónicamente, ni haya escrito una sola novela – género predilecto para el manejo de la ironía – mientras estuvo en exilio », *Ibid.*, p. 37.

En effet, à rebours des analyses précédentes, notamment celle de A. Zubizarreta[54], Bénédicte Vauthier se refuse à lire *Cómo se hace una novela* comme une autobiographie romanesque qui mêle mémoire et roman. Elle y voit un journal extime, selon le néologisme adopté par Unamuno à partir de 1923[55], qui s'attacherait à rendre visible et publique l'expression violente d'un émoi, d'une colère elle-même liée aux circonstances politiques et sociales du moment :

> Je pense que l'idée d'une attitude commune et identique, c'est-à-dire l'idée d'un ethos particulier, lié à la position politique d'Unamuno dans l'ensemble des écrits de l'exil, est une idée clé qui doit nous aider à reconsidérer le profil générique des (deux) œuvres qui nous occupent maintenant et, donc, à mieux comprendre le ton volontairement polémique voire satirique, pour ne pas dire insultant, avec lequel elles ont été écrites[56].

Si, comme le défendait A. Sánchez Barbudo, la confession, l'aveu et l'introspection se montrent présents, B. Vauthier semble préciser, au-delà de la psychologie, l'importance des circonstances politiques et historiques, reflétées dans le ton comme dans la structure de l'œuvre. Ce texte singulier, constamment interrompu et comme déchiré par la multiplication des métalepses, dévoile et réalise une pensée de la crise, où public et privé se confondent et où l'intimité se joint au politique.

Pourtant, selon les dires mêmes d'Unamuno, il s'agit encore d'une production littéraire, dès lors dotée d'un contenu fictionnel spécifique ; l'auteur défend ainsi régulièrement son composant romanesque : « La vie de chacun est-elle autre chose qu'un roman ? Existe-t-il roman plus romanesque qu'une autobiographie ?[57] »

Même si l'on choisit de considérer le roman de Jugo de la Raza comme le prétexte à une rhétorique pamphlétaire, il semble malaisé de proposer une analyse plus entière du texte sans y relever la profonde intrication entre réel et fiction. Ainsi, la métalepse, qui semble à présent se poser comme une caractéristique fondamentale de l'écriture unamunienne, est ici l'instrument de l'union singulière de l'esthétique et du politique. L'omniprésence des transgressions et la déconstruction qu'elle provoque, soulignent le ton polémique de l'œuvre et poursuivent un objectif d'universalisation, où le singulier devient collectif, comme le défend l'auteur :

---

[54] Armando Zubizarreta, *Unamuno en su nivola: estudio de « Cómo se hace una novela »*, *op. cit.*

[55] Cité par Juan Marichal,« La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *El designio de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2002, p. 67.

[56] « Creo que la idea de una común e idéntica actitud, es decir, la idea de un particular ethos vinculado con la postura política de Unamuno presente en el conjunto de escritos del exilio es una idea clave que debe ayudarnos a revisar el perfil genérico de las (dos) obras que nos detienen ahora y, por ende, a entender mejor el tono deliberadamente polémico y hasta satírico, por no decir injurioso, en el que fueron escritas », Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.*, p. 25.

[57] « ¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una autobiografía? », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 124.

> Et me voilà ici, en exil, aux portes de l'Espagne et comme son gardien, non pour briller et me faire briller, mais pour éclairer et m'éclairer, pour faire notre roman, notre histoire, celle de notre Espagne. Et quand je dis que je cherche à m'éclairer, avec ce « me » je ne désigne pas, lecteur, seulement moi-même, mais bien aussi ton moi, tous nos mois[58].

Par conséquent, les confusions entre réel et fiction, créées par les métalepses, servent en réalité un ensemble de schèmes à la fois complémentaires et antagonistes et mettent en évidence les tensions entre interne et externe, intime et politique, subjectif et universel qui parcourent les écrits de l'auteur.

Néanmoins, on ne peut nier que le traitement métaleptique est ici distinct de celui qui a cours dans *Niebla*. Si l'on considère le roman de Jugo comme secondaire, alors la singularité de *Cómo se hace una novela* repose sur une inversion du processus métaleptique traditionnellement en vigueur dans la sphère romanesque. En effet, dans ce cadre, la transgression ne vient plus des interventions extradiégétiques ; à l'inverse, dans cette œuvre, c'est la fiction de Jugo qui vient comme déranger l'expression de la colère auctoriale, d'où la difficulté à lui attribuer un genre. Ce renversement paradigmatique est peut-être l'une des clés de la singularité et de la modernité du texte.

En somme, loin d'être un outil anecdotique, ce traitement remarquable de la métalepse est la condition nécessaire à l'expression de cette esthétique de la crise. Elle est la source et l'explication du désarroi expérimenté par le lecteur et le critique.

La métalepse apparaît donc comme un instrument de la faille, déployée selon des traitements et modalités divers. Cependant, peu importent ses manifestations, on constate qu'elle s'accorde toujours à une recherche de confusion. Dans les œuvres unamuniennes, elle semble être le lieu d'une concurrence, voire d'une agonie, c'est-à-dire d'une lutte, entre réalité et fiction, tout en défendant la supériorité quichottesque de l'imaginaire sur le réel.

[58] « Y yo estoy aquí, en el destierro, a la puerta de España y como su ujier, no para lucir y lucirme, sino para alumbrar y alumbrarme, para hacer nuestra novela, historia, la de nuestra España. Y al decir que estoy para alumbrarme, con este "me" no quiero referirme, lector mío, a mi yo solamente, sino a tu yo, a nuestros yos », Miguel de Unamuno, *Ibid.,* p. 196.

## I. C. 3. La métalepse, lieu des agonies

### I. C. 3. a. Une concurrence entre réalité et fiction

Dans la métalepse, la frontière entre réalité et fiction semble se fracturer et inscrire le texte dans une esthétique de la faille et une vocation proprement nébuleuse. En effet, c'est la perméabilité entre imaginaire et réel, rêve et éveil, qui se trouve alors désormais au cœur du procédé. La macabre prophétie qui fonde *Cómo se hace una novela* propose une mise en abyme de cette porosité ; le personnage de Jugo mourra s'il achève sa lecture, c'est donc que la fiction détient une potentialité d'action sur le réel. Le texte transcende ainsi les frontières et prérogatives auxquelles il est par tradition soumis pour atteindre le corps de son lecteur : « son cœur battait la chamade[59] ». La lecture provoque en lui encore, au-delà de l'émotion, un vertige puissant, au sein duquel Jugo fait l'expérience de l'égarement et de la dilution de son identité. L'œuvre le conduit à perdre le sens de sa réalité et l'engloutit dans une dérive onirique infinie : « Il s'oublia complètement et put alors se dire qu'il était bien mort. C'était l'autre qui rêvait, ou plutôt, l'autre était un songe qui rêvait de lui, une créature de son infinie solitude[60] ». En somme, l'histoire de Jugo propose comme un miroir romanesque, qui dévoile l'objectif de confusion poursuivi par l'auteur ; le critique peut légitimement estimer que l'œuvre anonyme subie par le protagoniste est elle-même la version suprême et fantasmée d'un texte unamunien.

En effet, dans *Niebla,* l'illusion documentaire qui caractérise les métalepses, à l'instar des fragments autobiographiques ou de l'intégration de la figure d'Unamuno historique dans le prologue de Goti, exemplifie cette lutte entre fiction et réalité. D'une part, pour Bénédicte Vauthier, les métalepses discursives « permettent au narrauteur de se pencher […] sur son texte pour attirer l'attention du lecteur sur le processus de fiction qui s'y déploie, tout en le remettant en cause[61] ». Lorsqu'Unamuno inscrit en note de bas de page : « Histoire que j'ai racontée dans mon roman *Amor y pedagogía*[62] », il s'invite certes en périphérie du récit pour accompagner l'exégèse, mais se rappelle surtout au lecteur comme auteur de la fiction. Par-là même, il le renvoie à son statut, à l'expérience présente de lecture et le tire donc de la diégèse comme d'un songe. Le terme même de

[59] « El corazón le latía a rebato », *Ibid.* p. 146.
[60] « Se olvidó de sí mismo por completo y entonces sí que pudo decir que se había muerto. Soñaba el otro, o más bien el otro era un sueño que se soñaba con él, una criatura de su soledad infinita », *Ibid.* p. 146.
[61] « Permiten al naurrator asomarse […] a su texto para llamar la atención del lector sobre el proceso de ficcionalidad que se va cumpliendo, a la vez que poniéndolo en tela de juicio », Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los "cervantófilos." Estudio de narratología estilística, op. cit.,* p. 117.
[62] « Historia que he contado en mi novela *Amor y pedagogía* », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.,* p. 149.

« narrauteur » vient, chez B. Vauthier, mettre en exergue cette recherche de perméabilité, en confondant deux entités, l'une appartenant à l'univers de la narration et l'autre au réel.

En outre, les diverses métalepses diégétiques, telles que l'insertion du personnage de Don Avito Carrascal et de Don Fulgencio, les références faites à Unamuno ou encore le discours de Goti sur la « nivola » poursuivent, selon la formule de Borges, « la confusion de l'objectif et du subjectif, du monde du lecteur et de celui de l'œuvre[63] ». À cet égard, le chapitre 31, qui présente la rencontre entre la créature et son créateur :

> A pour effet de renverser, de manière rétrospective, les règles du réalisme littéraire qui avaient été adoptées tout au long du roman (récit au passé et à la troisième personne « neutre » associée à de nombreux dialogues, « supposément forme mimétique par excellence »[64].

Anne-Marie Øveraas[65] remarque que, lorsque Unamuno intègre le récit pour devenir à son tour personnage, la construction du caractère pseudo-référentiel de l'œuvre s'effondre. La diégèse vainc alors la mimésis. Harriet Stevens fait remonter ce procédé au *Quichotte* :

> Si le roman est un monde complet et autonome, depuis Cervantès, comme on le voit dans Don Quichotte, les créateurs de mondes imaginaires ont cru que, sans contrevenir à cette autonomie, l'univers inventé communiquait de différentes manières avec l'univers réel. Pour appuyer leur sentiment, ils se fondent sur des ressources différentes ; par exemple, ils insèrent dans le récit principal des histoires qui n'y sont pas liées, des messages de l'extérieur, qui intensifient le plaisir de la mélodie en suggérant des résonances et des variations stimulantes[66].

Dans *San Manuel Bueno, mártir*, le lecteur ne trouvera qu'une seule de ces métalepses d'auteur. Dans l'excipit de l'œuvre, brusquement, s'opère un changement de narrateur. Le récit, auparavant assumé à la première personne par Ángela Carballino, narratrice homo et intradiégétique, est à présent porté, sans transition ni médiation aucune, par un narrateur identifié à l'auteur et qui pourtant

---

[63] « […] Confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro », Jorge Luis Borges, « Magias parciales del *Quijote* », *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé, p. 45, cité par Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los "cervantófilos." Estudio de narratología estilística, op. cit.,* p. 117.

[64] « Tiene por efecto anular de modo retrospectivo las reglas del realismo literario que se habían adoptado a lo largo de la novela (línea diegética en tercera persona "neutra" en pasado combinada con muchos diálogos, "presupuesta forma mimética por excelencia" », Bénédicte Vauthier, *Niebla de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los "cervantófilos." Estudio de narratología estilística, op. cit.,* p. 137.

[65] Anne-Marie Øveraas, *Nivola contra novela, op. cit.*

[66] « Si la novela es un mundo completo y autónomo, ya desde Cervantes, como puede verse en el Quijote, los creadores de orbes imaginarios han creído que, sin contradecir esta autonomía, el universo inventado comunicaba de diversa manera con el universo real. Para dar la impresión de que así ocurre, utilizan diferentes recursos; por ejemplo, insertan en la narración principal relatos ajenos a ella, mensajes del exterior, que intensifican el goce de la melodía al sugerir resonancias y variaciones estimulantes », Harriet Stevens, « Los novelitas intercaladas en *Niebla* », *op. cit.*, p. 1.

refuse la paternité du texte : « Comment ce document, cette confession d'Ángela Carballino se retrouva-t-il entre mes mains ? Voilà une chose, lecteur, que je dois garder secrète[67] ». Cette soudaine permutation est ici rendue possible par la continuité de l'emploi de la première personne, qui instille d'emblée un doute quant à sa référence. Textuellement, l'intervention du « narrauteur » s'inscrit, de plus, à la suite directe de l'épilogue de son personnage. En ne proposant aucune séparation matérielle entre les diverses instances narratives, cette métalepse d'auteur interroge l'appartenance de la voix qui s'exprime et partant, la pertinence de la limite qui distingue la fiction du réel, la parole d'un personnage qui se veut vraie, de celle de son auteur, qui est un mensonge.

La tourmente à laquelle ces métalepses soumettent le texte et le vertige qu'elles inspirent au lecteur semblent donc être les conséquences du postulat posé par l'auteur : eu égard à la vérité, l'imaginaire peut primer sur le réel, c'est peut-être là le sens des supercheries auctoriales qui parcourent la production romanesque unamunienne. Cette ivresse dans l'écriture et l'incertitude diffuse qu'elles créent permettent ainsi d'interroger le statut ontologique de la fiction dans sa relation au réel.

En tant qu'elle dérive de l'imagination et convoque un certain rapport à la croyance, la fiction génère d'abord une forme de transfiguration qui touche, parfois, au sublime[68]. Dans *Vida de Don Quijote y Sancho*, l'auteur remarque que le délire imaginatif du personnage éponyme trouve des vertus poétiques, dans la mesure où il élève le triste réel. Lorsqu'il rencontre, dans une auberge devenue château, la Tolosana y la Molinera, deux prostituées, le chevalier ne voit pas en elles le reflet de leur condition et de leur profession, mais les traite à l'inverse en nobles dames, analyse Unamuno :

> Continuellement humiliées dans leur terrible profession, pénétrées de leur propre misère et privées même de l'orgueil obscène de la dégradation, elles furent anoblies par Don Quichotte et élevées par lui à la dignité de dames[69].

En outre, lorsqu'il glose l'épisode au cours duquel Don Quichotte exige des marchands la reconnaissance aveugle de la beauté sans pareille de Dulcinea del Toboso, le penseur écrit :

> Et c'est pourtant l'une des plus quichottesques aventures de Don Quichotte ; c'est-à-dire, l'une de celles qui consolent le plus ceux qui ont été sauvés par sa folie. *Ici, Don*

[67] « ¿Cómo vino a parar a mis manos este documento, esta memoria de Ángela Carballino? He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.,* p. 167.
[68] Nous y reviendrons plus avant sur la notion du sublime telle qu'elle se donne dans la production unamunienne dans la dernière partie de ce travail.
[69] « Humilladas de continuo en su fatal profesión, penetradas de su propia miseria y sin siquiera el orgullo hediondo de la degradación, fueron adoncelladas por Don Quijote y elevadas por él a la dignidad de doñas », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 178.

> *Quichotte ne s'apprête pas à se battre pour secourir les nécessiteux, redresser des torts, ni réparer quelque injustice, mais pour la conquête du royaume spirituel de la foi. Il voulait que ces hommes, dont les cœurs mesquins ne voyaient que le royaume matériel des richesses, confessent qu'il existe un royaume spirituel, et ainsi les sauver, malgré eux*[70].

Certaines fictions ou manifestations de l'imagination, sont ainsi lues comme des actes de foi, capables d'élever le cœur des hommes et, par-là, dotées d'une profonde valeur ontologique et spirituelle. Le discours unamunien rejoint alors les distinctions platoniciennes du livre X de la *République*, entre visible et invisible, matériel et spirituel, temporel et éternel, sensible et intelligible. Cependant, il renverse cette hiérarchie de l'être ; les produits de l'imagination ne sont plus vus comme de pâles fantômes, l'apparence d'une apparence, mais possèdent désormais une *praxis*, une capacité d'action et une *poiesis*, un pouvoir de création :

> Toute croyance qui mène à des œuvres de vie est une croyance de vérité, ce qui mène à des œuvres de mort est un mensonge. La vie est le critère de la vérité et non la cohérence logique, qui n'est que celui de la raison. Si ma foi me conduit à créer ou à augmenter la vie, pourquoi voulez-vous plus de preuves de ma foi[71] ?

Ainsi, en confondant les frontières entre le monde du récit et l'univers extratextuel, la métalepse évoque — voire, provoque — une réflexion profonde sur les limites de la fiction. Un changement de paradigme semble s'opérer par son biais, afin de souligner la prédominance à la fois ontologique, heuristique et poétique de l'imaginaire sur le réel historique. C'est l'interprétation que J. A. G. Ardila propose de *Niebla* :

> [Unamuno] revendique ici un réalisme littéraire intrahistorique, une littérature dont la réalité irrationnelle parle au lecteur avec plus d'éloquence que l'histoire forgée par les rois, les hommes politiques et les intellectuels. La littérature construit donc un orbe alternatif à la réalité historique, une réalité plus réelle que l'histoire elle-même, comprise comme l'histoire collectée et transmise par les historiens et le roman réaliste[72].

---

[70] « Y ésta es, sin embargo, una de las más quijotescas aventuras de Don Quijote ; es decir, una de las que más levantan el corazón de los redimidos por su locura. *Aquí Don Quijote no se dispone a pelear por favorecer a menesterosos, ni por enderezar entuertos, ni por reparar injusticias, sino por la conquista del reino espiritual de la fe. Quería hacer confesar a aquellos hombres, cuyos corazones amonedados sólo veían el reino material de las riquezas, que hay un reino espiritual, y redimirlos así, a pesar de ellos mismos* », *Ibid.*, p. 183.

[71] « Toda creencia que lleve a obras de vida es creencia de verdad, y lo es de mentira a la que lleva a obras de muerte. La vida es el criterio de la verdad y no la concordia lógica, que lo es solo de la razón. Si mi fe me lleva a crear o aumentar vida, ¿para qué queréis más pruebas de mi fe ? », Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho, op. cit.,* p. 283 – 284.

[72]« Reclama aquí un realismo literario intrahistórico, una literatura cuya realidad irracional habla al lector más elocuentemente que la historia forjada por reyes, políticos e intelectuales. La literatura constituye, pues, un orbe alternativo a la realidad histórica, una realidad más real que la historia misma, entendiendo por historia la recogida y transmitida por los historiadores y por la novela realista », Juan Antonio Garrido Ardila, « Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla », *op. cit.,* p. 363.

On le voit, la réalité n'est plus l'apanage de l'histoire et de la raison, mais s'exprime en revanche avec la plus grande vivacité dans la fiction. Dans la sphère narratologique, les conséquences de ce renversement sont nombreuses. Comme l'indique J. A. G. Ardila, il implique également une reconfiguration des rapports hiérarchiques entre réalité et fiction, au profit de la seconde. Toutefois, l'orchestration de cette concurrence par le biais métaleptique permet surtout la mise en scène d'une forme d'agonie supplémentaire : celle qui oppose le « narrauteur » unamunien à ses personnages.

### I. C. 3. b. Une concurrence entre personnages et « narrauteur »

Dans le prologue de *Niebla,* qui se saisit de la perméabilité propre au paratexte pour se présenter à la manière d'une longue métalepse, une forme de jeu narratif est ainsi déployée, qui figure avec ostentation un rapport compétitif entre Unamuno et son personnage, Víctor Goti. Ainsi, outre la revendication de la paternité de la « nivola », le pseudo-signataire y questionne le récit de la mort d'Augusto porté par l'auteur :

> Beaucoup de choses me viennent à l'esprit, en ce qui concerne la fin inattendue de cette histoire et la version que Don Miguel donne de la mort de mon malheureux ami Augusto, une version que je considère comme fausse[73].

Lorsqu'il réduit son discours à une exégèse fallacieuse, Goti interroge de fait les prérogatives poétiques de l'auteur et l'omniscience qui lui est traditionnellement accordée dans le traitement de l'intrigue. Ainsi, dans cet extrait et bien qu'il y soit effectivement reconnu comme auteur de l'œuvre, Unamuno est dans le même temps présenté comme le spectateur passif de la mort d'Augusto. En effet, sa parole, privée de toute valeur de vérité, s'y donne simplement comme une lecture, une interprétation, un regard somme toute contesté sur un événement qui semble exister en dehors de lui. Cet enchâssement vertigineux, ontologiquement caduque, confond dès lors auteur et lecteur, mêlant à la fois leurs attributions et leurs prérogatives. Bien entendu, cette confusion des seuils n'est rendue possible que parce que l'auteur dont il s'agit dans le prologue n'est pas une émanation du Miguel de Unamuno historique, mais son double littéraire, celui-là même qui apparaît au Chapitre 31 de l'œuvre dans un dialogue avec son protagoniste. En conséquence, dans

[73] « Mucho se me ocurre atañedero al inesperado final de este relato y a la versión que en él da don Miguel de la muerte de mi desgraciado amigo Augusto, versión que estimo errónea », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 82.

l'engagement de ce processus de fictionnalisation, le métatexte de *Niebla* ne peut se poser comme le produit de la conscience autonome et omnisciente de l'auteur, mais se présente plutôt comme le témoignage homodiégétique et faillible d'un des personnages de l'œuvre.

Au seuil du roman, la transgression des frontières entre la réalité historique et herméneutique prétendument portée par le prologuiste et la fiction effective dans laquelle auteur et lecteur se voient d'emblée plongés, agit en miroir de la destruction volontaire des codes propres au courant précédent et se met au service d'une reconfiguration des attributions propres à la relation tripartite entre l'auteur, ses personnages et son lecteur. En effet, dans cette métalepse remarquable d'ironie, Goti se dépeint de surcroît en lecteur d'Unamuno. Il convoque ainsi, de manière tout à la fois implicite et parodique, plusieurs des singulières propositions soutenues par le penseur espagnol. Parmi elles, déjà dans *Vida de don Quijote y Sancho,* la remise en cause de la sacralité de la parole auctoriale fonde l'élaboration de ce texte étrange, qui cherche à compenser les lacunes laissées par l'auteur originel : « nous pouvons mieux comprendre Don Quichotte et Sancho que Cervantès qui les créa pourtant[74] ». Basé sur les théories défendues ailleurs par Unamuno, se produit donc un conflit des lectures, seulement rendu possible par une forme de parité affichée entre l'auteur-personnage et son personnage-lecteur.

Par conséquent, au-delà même de la contestation du privilège auctorial dans l'interprétation de son texte, se déploie une caractérisation particulière des pouvoirs accordés aux protagonistes. Ainsi, en réponse à la critique de Goti, dans le post-prologue, Unamuno feint de réaffirmer l'auctorialité d'un personnage qui semble lui échapper, poussant l'artifice jusqu'au reproche :

> Et Goti a commis dans son prologue l'indiscrétion de publier certaines de mes appréciations que je ne désirais pas rendre publiques. Ou du moins je ne souhaitais pas les voir publiées avec la brutalité qui accompagnait leur exposition privée[75].

C'est le mystère du libre-arbitre qui est ici abordé, en miroir de la déclaration précédente de son prologuiste, qui établit une forme d'égalité ontologique entre l'auteur et son personnage : « Je manque de ce que les psychologues nomment libre-arbitre, quoique je me console à penser que Don Manuel n'en jouit pas non plus[76] ».

---

[74] « Nosotros podemos entender a Don Quijote y Sancho mejor que Cervantes que los creó », Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho, op. cit.,* p. 134.

[75] « Y Goti ha cometido en su prólogo la indiscreción de publicar juicios míos que nunca tuve intención de que se hiciesen públicos. O por lo menos nunca quise que se publicaran con la crudeza con que en privado los exponía », *Niebla*, *op. cit.*, p. 83.

[76] « Carezco de eso que los psicólogos llaman libre albedrío, aunque para mi consuelo creo también que tampoco goza don Manuel de él », *Ibid.*, p. 73.

Cependant, cette concurrence entre les deux instances narratives est bien entendu artificielle, comme le souligne J. A. G. Ardila, qui, dans cette œuvre, voit Unamuno adopter le rôle d'un « supernarrateur » tyrannique, malgré les insinuations portées par les diverses métalepses :

> À deux reprises, il est suggéré que le roman que Goti prétend écrire, et dont il lit même quelques passages à Augusto, est l'histoire d'Augusto : cette dernière comprend la digression épisodique de Don Eloíno et son protagoniste possède un chien. Nous voici donc devant deux figures auctoriales — Goti et Unamuno — qui jouent également le rôle de narrateurs : Víctor est un narrateur homodiégétique non omniscient ; Unamuno est un narrateur hétérodiégétique et omniscient. De ces deux narrateurs, Unamuno se démarque puissamment, dès le début du roman, en tant que supernarrateur[77].

En outre, ce pouvoir est revendiqué d'emblée par l'auteur, par le biais d'un sinistre avertissement adressé à son personnage dans le post-prologue :

> Et mon ami et prologuiste Goti doit faire preuve d'une grande vigilance à l'heure de questionner ainsi mes décisions, car s'il s'acharne à m'agacer je finirai par faire de lui ce que j'ai fait de son ami Pérez[78].

Cependant, ce recours presque brutal à la menace dévoile, d'abord, le rapport singulier qu'entretient l'auteur à l'altérité. Cette relation, nous l'avons vu, reste empreinte d'une forme de violence, car l'autre est toujours envisagé comme un danger, à l'aune de la conception unamunienne de l'individu comme volonté océanique d'expansion de soi. Dès lors, même feinte, cette concurrence reste réelle, car le personnage limite véritablement, par les exigences de sa cohérence interne, le pouvoir poétique de son créateur. L'auteur, en dépit de ses prérogatives, se soumet donc à une forme de nécessité externe à sa volonté propre, comme le reconnaît Unamuno : « Et je suis alors capable de tuer Goti si je vois qu'il va mourir, ou de le laisser mourir si je crains de le tuer[79] ». Par conséquent, c'est une oscillation constante entre pouvoir et passivité qui se joue dans les métalepses qui parcourent le paratexte de *Niebla*. L'autonomie, en somme, du personnage de fiction à l'endroit de

[77] « En dos ocasiones se sugiere que la novela que Goti declara estar escribiendo, y de la que incluso lee unos pasajes a Augusto, es la historia de Augusto: en ella se incluye la digresión episódica de don Eloíno y el protagonista tiene un perro. Henos, pues, ante dos figuras autoriales – Goti y Unamuno – que asimismo actúan como narradores: Víctor es un narrador homodiegético no omnisciente; Unamuno es narrador heterodiegético y omnisciente. De estos dos narradores, Unamuno destaca poderosamente, desde el principio mismo de la novela, como supernarrador », Juan Antonio Garrido Ardila, « Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla », *op. cit.,* p. 352.

[78] « Y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice », *Niebla*, *op. cit.*, p. 84.

[79]« Y así yo soy capaz de matar a Goti si veo que se me va a morir, o de dejarle morir si temo haber de matarle », *Loc. cit*.

son auteur n'est pas qu'un simple artifice littéraire porté par une posture polémique, mais accompagne un ensemble de contraintes spécifiques à la création :

> Un romancier, un dramaturge ne peuvent faire d'un personnage qu'ils créent ce qui leur passe par la tête ; un être de fiction romanesque ne peut faire, selon les lois de l'art, ce qu'aucun lecteur ne s'attendrait à ce qu'il fasse…[80]

Dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno écrit ainsi que « toutes les créatures sont leur créateur[81] », soulignant, certes, l'importance du composant autobiographique dans le processus de création littéraire. Cependant, cet axiome ambigu peut revêtir une signification autre, qui agit alors comme un renversement de la responsabilité poétique : toute créature est à elle-même son créateur. Ce prisme explicatif est conforté par les positions défendues par l'auteur quant à l'élaboration « vivipare » de ses personnages. En effet, la double dimension organique et *sui generis* du processus poétique abonde en faveur d'une forme d'autonomie du personnage littéraire à l'égard de son créateur, qui ne peut tout à fait lui imposer une autorité verticale, sous peine de présenter alors à son lecteur un être absurde et incohérent.

Par conséquent, le conflit entre les diverses voix narratives rejoint la mise en scène d'un appareil concurrentiel entre l'auteur et ses personnages qui se mêle à la rivalité entre réalité et fiction pour aboutir à un processus de fictionnalisation abyssal, au cœur de la singularité de l'œuvre.

#### I. C. 3. c. La vie est un songe : métalepses, fictionnalisation et immortalité

Si nous avons évoqué les potentialités poétiques et heuristiques de l'imaginaire, la concurrence conflictuelle en jeu dans les métalepses de *Niebla* vient effleurer des questionnements d'ordre ontologique ; à nouveau, esthétique et éthique se joignent pour interroger ici le rapport de la fiction à l'être et à sa conservation. J. A. G. Ardila caractérise ainsi la dimension existentielle de ce roman en fonction d'un schème antagoniste qui oppose réalisme et irréalisme :

> Unamuno superpose la réalité irrationnelle du roman moderniste à la réalité positiviste du roman réaliste, en accordant une attention particulière à la façon dont l'irrationalisme décrit l'angoisse de l'être humain. La dichotomie réalisme-irréalisme

[80] « Un novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les antoje de un personaje que creen ; un ente de ficción novelesca no puede hacer, en buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese… », *Ibid.*, p. 257.
[81] « Todas la criaturas son su creador », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 136.

> est ramenée au plan ontologique, dans lequel les protagonistes s'efforcent avec acharnement de découvrir la réalité de leur existence[82].

Cette dichotomie fonde le jeu narratif initié par la métalepse du prologue. La nature ambiguë de l'émetteur parcourt ensuite le roman pour établir une forme d'égalité entre l'auteur, ses personnages, mais également son lecteur, dans le but de le soumettre à ce même processus de fictionnalisation.

Comment ne pas remarquer encore, dans le *Quichotte* les fondements de ce mouvement ? En effet, les personnages du second livre sont avant tout lecteurs du premier. Don Quichotte étant alors devenu une figure littéraire célèbre, le lecteur effectif partage une forme de connivence avec les protagonistes qu'il rencontre et qui ne sont plus, pour beaucoup, les naïfs qui croisent sa route dans la première partie. À présent, certains connaissent ses aventures et mesurent l'étendue de sa folie, ce qui les conduit à la commenter, voire à tramer un ensemble de tours voués à l'éprouver. En résumé, les lecteurs de la première partie se présentent également comme les auteurs de la seconde. En effet, lorsque le duc et la duchesse projettent des farces aux dépens du malheureux chevalier, la mise en scène de ces aventures s'accorde au style de celles qu'il a assurément connues dans la première partie. Ils convoquent notamment certains personnages légendaires de la littérature chevaleresque, tels que Merlin ou encore Arcalaus, enchanteur ennemi d'Amadís de Gaule, ce qui dénote une profonde connaissance des enjeux portés par Don Quichotte. Ontologiquement, le lecteur se trouve alors sur le même plan que les personnages de la seconde partie, dans la mesure où il se voit partager avec eux un cadre référentiel semblable. Mais le pouvoir des personnages-lecteurs dépasse *a fortiori* le sien pour égaler celui de l'auteur, qui choisit de déléguer une partie de ses prérogatives à ces personnages. Avec une violence exacerbée, dans *Niebla,* Augusto Pérez prend lui aussi le lecteur à partie, en le rappelant à sa propre mortalité :

> Vous mourrez, oui, vous mourrez, même si vous ne le désirez pas ! Vous mourrez et tous ceux qui liront mon histoire mourront, tous, tous, tous sans qu'il n'en reste un seul ! Des êtres de fiction comme moi ; les mêmes que moi ! Vous mourrez tous, tous, tous. Je vous le dis, moi, Augusto Pérez, un être de fiction comme vous, *brumanesque* comme vous[83].

[82] « Unamuno superpone la realidad irracional de la novela modernista a la realidad positivista de la novela realista, con atención especial a cómo el irracionalismo describe las angustias del ser humano. La dicotomía realismo-irrealismo se lleva al plano ontológico, en el cual los protagonistas se esfuerzan denodadamente por descubrir la realidad de su existencia », Juan Antonio Garrido Ardila, « Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla »*, op. cit.,* p. 358.
[83] « ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera!; ¡se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco* lo mismo que vosotros », *Niebla, op. cit.,* p. 252.

Le questionnement qui se joue dans ces métalepses n'agit donc pas seulement comme l'exemplification d'une posture auctoriale, comme l'expression d'une supercherie artificieuse et mêlée de provocation. Il se veut l'écho d'une réflexion profonde sur le statut de l'œuvre littéraire et sa pérennité. Là où auteur et lecteur réels restent aliénés par la menace de leur annihilation, comme le relève Manuel García Serrano[84], le texte et les personnages qui le composent, durent et survivent.

En intégrant le lecteur à la fiction, l'auteur lui permet de partager une forme d'immortalité, paradoxale certes, car conditionnée à l'expérience de lecture et, dès lors, temporelle. De même, peut-on réellement parler de jeu concurrentiel lorsqu'Augusto demande à son créateur : « N'êtes-vous pas celui qui, plus d'une fois, avez dit que Don Quichotte et Sancho n'étaient pas aussi réels, mais bien plus réels que Cervantès[85] ? ». En effet, l'immortalité du nom de l'écrivain découle et dépend de ses personnages, ce qui fonde l'insinuation suivante :

> Serait-il possible, mon cher don Miguel — ajouta-t-il —, que ce soit vous et non moi l'être fictif, celui qui n'existe pas dans la réalité, ni vivant, ni mort… Ne seriez-vous pas un prétexte pour que mon histoire vienne au monde…[86]

Le conflit se trouve donc déjà résolu, ce qui amène Unamuno à reconnaître, dans l'épilogue de *San Manuel Bueno, mártir*, au sujet du personnage d'Ángela Carballino : « Je crois en elle plus que ne croyait le saint lui-même ; je crois en elle plus que je ne crois en ma propre réalité[87] ». Malgré le jeu affecté dans *Niebla*, il s'agit donc moins d'une rivalité que d'une forme de transfert ontologique centré sur une collaboration mutuelle. En effet, la réalité supérieure du personnage de fiction est fondée sur une capacité de survivance qui surpasse celle de la personne individuelle de son auteur, tout en lui octroyant, en tant que créateur, une postérité onomastique. C'est alors en ce sens qu'il faut saisir l'autonomie du personnage revendiquée dans les métalepses de *Niebla*, dans cette capacité paradoxale à créer, par la fiction, une forme de réalité plus pérenne que l'histoire. Dès lors, cette réciprocité, qui repose sur la porosité des frontières entre le réel et l'imaginaire, l'histoire et la littérature, se déploie dans la mise en scène de l'agonie et de la lutte entre les diverses instances narratives. Le critique Fernando de Toro décrit ainsi la nature de la relation dynamique qui régit cette transitivité :

---

[84] Manuel García Serrano*, Ficción y conocimiento : Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega*, *op. cit.*

[85] « ¿ 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 ? », *Ibid.,* p. 255-256.

[86] « No sea, mi querido don Miguel — añadió —, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo... », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit*., p. 255.

[87] « Creo en ella más que creía el mismo santo ; creo en ella más que creo en mi propia realidad », Miguel de Unamuno, *San Manuel mártir, op. cit*., p. 167.

> La relation entre l'auteur, le personnage et le lecteur est une relation de survie. L'auteur crée les personnages à partir de son désir d'immortalité, de ne pas mourir en tant qu'homme de chair et de sang. Et c'est précisément de cette attitude existentielle qu'émerge le personnage autonome. La conception unamunienne particulière du personnage, comme plus réel que l'homme historique, lui permet de se transcender à travers le premier, comme cela a été clairement établi en de nombreux endroits. Dans *Quijotismo y cervantismo*, l'auteur affirme que « Don Quichotte et Sancho sont des hommes de chair et d'os, spirituels, historiques, immatériels, grâce à Cervantès, et il est, historique, immatériel, immortel grâce à eux[88].

Si la métalepse est le lieu privilégié de ce questionnement c'est qu'elle se donne avant tout comme l'expression d'un seuil à franchir, qui permet alors d'enclencher un processus de fictionnalisation du réel.

Dans son édition critique de *Cómo se hace una novela,* Teresa Gómez Trueba propose ainsi de lire le « Portrait » que Jean Cassou fait d'Unamuno et le « Commentaire » de l'auteur en réponse à ce dernier de la même manière que s'appréhende le paratexte de *Niebla*. Dans ces deux œuvres s'opère en effet un renversement paradigmatique des prérogatives assignées à l'auteur et aux personnages ; tandis que Goti assume un pouvoir auctorial, Jean Cassou et Unamuno sont traités à la manière d'êtres de fiction, glosés métatextuellement par leur créateur. De plus, les métalepses qui caractérisent les digressions de *Cómo se hace una novela* et les conditions singulières de sa rédaction, autour de deux noyaux temporels distincts, donnent à la réalité historique un composant romanesque ; l'Unamuno de 1925 devient en 1927 un personnage de fiction, lorsque la réalité autobiographique se convertit en texte littéraire, manipulé et modifié par son auteur dans sa version ultérieure, à l'image d'Augusto Pérez, qui, dans *Niebla*, face à la conscience de son statut, s'exclame :

> Et pourquoi, jaillissant des pages du livre où est rapporté le récit de ma vie fictive, ou plutôt de l'esprit de ceux qui la lisent — de vous, qui la lisez maintenant —, pourquoi n'existerais-je pas en tant qu'âme éternelle et éternellement douloureuse, pourquoi ?[89]

Cette fictionnalisation, qui s'opère par le biais des métalepses, établit donc une forme de permutation ; l'auteur semble abandonner une part de ses prérogatives, telles que l'omniscience,

---

[88] « La relación que media entre el autor, el personaje y el lector es de supervivencia. El autor crea a los personajes a partir de su ansia de inmortalidad, de no morirse como hombre de carne y hueso. Y es precisamente de esta actitud existencial de donde emerge el personaje autónomo. La particular concepción unamuniana del personaje, como algo más real que el hombre histórico, le permite trascender a través de aquél, como claramente ha quedado establecido en numerosos lugares. En *Quijotismo y cervantismo* el autor afirma que "Don Quijote y Sancho son hombres de carne y sangre y huesos espirituales, históricos, inmateriales, gracias a Cervantes, y éste lo es, histórico, inmaterial, inmortal gracias a ellos" », Fernando de Toro, « Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno », *Hispania* 64, McMaster University, p. 361.

[89] « Y ¿por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la lean – de vosotros, los que ahora la leéis –, por qué no he de existir como un alma eterna y eternamente dolorosa?, ¿por qué? » Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 263.

pour gagner, grâce à son traitement romanesque, un semblant d'immortalité, conférée par son texte et ses personnages.

Dès lors, les incursions du réel dans la fiction, ou à l'inverse, la transfiguration de la réalité qui se donne dans les métalepses, ne sauraient se réduire à un exercice proprement et simplement littéraire, tout entier tourné vers une expérience de rénovation poétique. Cependant, leurs conséquences esthétiques fondent bien la singularité et la modernité des textes unamuniens, en même temps que la difficulté critique à les définir.

Ainsi, cet ensemble d'innovations prennent leur sens dans une vision singulière de la fiction, présentée comme ontologiquement supérieure au réel, car seule capable de lui survivre. Cet axiome permet d'envisager la production unamunienne sous l'angle d'une cohérence certaine ; de là semblent émerger les expérimentations littéraires proposées par l'auteur, telles que les critiques du réalisme-naturalisme, la multiplication des dialogues, des monologues et l'emploi du courant de conscience qui se centrent sur l'intimité et la perception des protagonistes, ou encore les digressions métaleptiques qui rompent et mêlent les temps pour briser les frontières entre réalité et fiction. En définitive, la métalepse semble se présenter comme l'instrument de prédilection de l'auteur, car, en raison de ses potentialités de confusion, elle est pour le lecteur la vectrice d'un terrible vertige, dont l'expression suprême est ainsi énoncée par son théoricien majeur, Genette :

> Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégètique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit[90].

Au terme de la première partie de ce travail, destinée à interroger les relations entre l'auteur, le texte et son lecteur à la lumière d'un paradigme fondé sur le paradoxe, l'intime et la transgression, il est désormais temps de questionner les fondements qui sous-tendent les choix poétiques d'Unamuno dans la sphère romanesque, afin de souligner la remarquable spécularité qui caractérise son écriture, sa pensée et leur modèle vivant, l'homme de chair et d'os dans son rapport à l'identité et à l'altérité.

[90] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245.

# Deuxième Partie :

## II. L'homme de chair et d'os entre plume et scalpel

---

# Chapitre 4

## II. A. Le moi : l'intime comme légende

À l'issue de cette première approche de l'esthétique unamunienne, c'est donc d'abord vers son rapport singulier à la transgression que notre étude s'est orientée. Ainsi omniprésentes, ces infractions se déploient, nous l'avons vu, sous des formes nombreuses. À la douce porosité, parfois presqu'imperceptible, qui vient brouiller les frontières entre les genres ou les arts, se mêle la violence de la destruction de la ligne qui sépare le réel de la fiction, le monde du texte de celui du lecteur.

En outre, malgré l'omniprésence des schèmes doubles qui sous-tendent les choix narratifs, le traitement des personnages et la relation de l'auteur à son lecteur, on relève que le texte unamunien cherche sans répit à fuir de la binarité, avec une forme de curiosité expérimentale dans cette juxtaposition, cette confusion des contraires. Lacunes et excès, absences et présence, pouvoir et impuissance coexistent donc en permanence, sur le même plan, comme pour refuser d'apporter au lecteur quelque évidence que ce soit.

Par conséquent, cette volonté de transgression et de rénovation stylistique fonde la singulière modernité d'Unamuno et son inscription dans un processus d'expérimentation qui se déploie par ailleurs à l'échelle européenne. Mais au-delà de cette compénétration et de l'effectivité des influences portées par l'extérieur, c'est pourtant bien l'intime qui se trouve au cœur de son propos. En ce sens, la recherche esthétique à laquelle l'auteur soumet son texte, s'exprime conjointement dans un mouvement réciproque, à l'origine et à la fin d'une réflexion d'ordre anthropologique, tout entière tournée vers l'homme et l'exploration de ses intimités, de ses failles et de ses contradictions.

En effet, la primauté de l'intime sur l'extériorité, la multiplication des dialogues et monologues et l'omniprésence de termes « intériorisants », ou encore la rédaction de ce que Bénédicte Vauthier analyse comme un journal extime[1], révèle qu'en réalité, dans la production

[1] Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.*

romanesque unamunienne, tout tourne autour de l'identité, dans une tentative d'approcher ce qui semble voué à nous échapper. Les variations stylistiques agissent donc en miroir de cet être insaisissable et pourtant nécessaire à saisir. Dès lors, pour mener à bien cette recherche à la fois esthétique, ontologique et éthique, Unamuno se propose d'explorer son intimité propre, dans un mouvement caractéristique d'universalisation du singulier. Comme l'écrivait l'historien Juan Marichal, « Il cherchait "l'homme" au fond lui[2] », afin de dévoiler ce qui nous est à tous, commun :

> Unamuno se vivait lui-même comme « l'homme », et pour cette raison il n'avait pas honte, il ne ressentait aucune timidité à se confesser, car il ne révélait alors que les angoisses de sa condition humaine générique[3].

Cette démarche renvoie à l'évidence à celle entreprise par Montaigne dans ses *Essais* :

> Chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition. Les autheurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangere ; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien ou poete ou jurisconsulte[4].

Dans ce cadre, le roman offre à l'auteur un terrain d'exploration scalaire et spéculaire, qui voit se fondre intimement l'esthétique et l'éthique, partant du plus profondément singulier pour approcher l'universel humain. Certes, certains critiques, parmi lesquels Ignacio Elizalde, considèrent l'ensemble de sa production comme une variation autour de sa subjectivité, limitant par-là même la dimension poétique de ses personnages :

> Unamuno ne put contrôler la force dominante de sa propre personnalité qui l'empêcha de créer des êtres réels et autonomes distincts de lui-même. C'est pourquoi nous ne nous souvenons pas de ses personnages comme de personnalités aux caractéristiques individuelles, mais pour la part d'Unamuno qui est en eux[5].

Néanmoins, en admettant que les protagonistes ne se présentent que comme un reflet de leur auteur, les confessions de personnages tels que San Manuel, Joaquín Monegro ou Gertrudis posent

---

[2] « […] buscaba dentro de sí mismo al "hombre" », Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p. 67.

[3] « Unamuno se vivía a sí mismo como "el hombre", y por eso no tenía vergüenza, no sentía timidez alguna al confesarse puesto que revelaba únicamente las angustias de su condición humana genérica », *Loc. cit.*

[4] Michel de Montaigne, « Du repentir », *Les Essais*, *III*, *op. cit.*, p. 351.

[5] « Unamuno no pudo controlar la fuerza dominadora de su propia personalidad que le impidió crear estos seres reales y autónomos distintos de sí mismo. Por eso no recordamos a sus personajes como personalidades con características individuales, sino por la parte de Unamuno que hay en ellos », Ignacio Elizalde, *Miguel de Unamuno y su novelística*, *op. cit.,* p. 165.

toujours et sans cesse la question de l'identité, de sa construction et de son approche, invitant ainsi à une réévaluation des modalités et de la valeur de la mise en récit de l'intime.

## II. A. 1. Les modalités de l'exploration de l'intime

### II. A. 1. a. Pour un pacte ambigu : écritures autofictionnelles

Si, pour débuter notre étude du traitement de la mise en récit de soi dans les romans d'Unamuno, nous abordons la question générique de l'autobiographie, c'est moins pour y chercher de potentielles correspondances entre l'homme et l'écrit que pour son rapport à l'appréhension de l'identité. Ainsi, nous l'avons évoqué dans l'introduction générale de ce travail, l'angle autobiographique dans l'étude des textes romanesques unamuniens a été maintes fois adopté, avec le risque de proposer un prisme à la fois psychologisant et réducteur. De fait, l'analyse que A. Sánchez Barbudo[6] propose de la confession unamunienne reste par exemple entachée d'une dimension sinon religieuse, du moins spirituelle et ne semble servir qu'à interroger la sincérité d'Unamuno à l'endroit de sa foi. À cet égard, Bénédicte Vauthier annonce dans « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir » :

> Je n'ai nullement l'intention de revenir sur la polémique qui a divisé les critiques au sujet la *sincérité* ou *insincérité* de l'auteur. Parce que je renonce à participer à un débat intimement lié au problème religieux et à certaines convictions intimes — pour moi, de plus, inaccessibles — de l'homme Miguel de Unamuno[7].

Nous choisirons donc de nous intéresser, par l'examen, dans la production unamunienne, des manifestations d'une recherche identitaire, d'abord aux conséquences d'ordre narratologiques du procédé, qui semble ouvrir le pas en Espagne à un genre délaissé. Nous aborderons ensuite ses implications philosophiques, suivant le traitement accordé à la vérité et à la fiction dans leur relation au sujet et à son identité.

En effet, si pour le critique Manuel Alberca, « les premières manifestations de l'autofiction apparaissent dans certains romans de Miguel de Unamuno et Azorin au début du XXe siècle[8] »,

---

[6] Antonio Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, *op. cit.*

[7] « No pretendo en absoluto volver a la polémica que dividió a los críticos respecto de la *sinceridad* o *insinceridad* del autor. Porque renuncio a entrar en un debate íntimamente vinculado con la *problemática religiosa* y ciertas convicciones íntimas —para mí, inalcanzables además— del hombre Miguel de Unamuno », Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.*, p. 15.

[8] Manuel Alberca, « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole », Claude Burgelin et al. (dir), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, consulté en ligne le 07 janvier 2022, DOI : http://books.openedition.org/pul/3642, p. 147.

Juan Marichal souligne la nette originalité de l'auteur dans le champ littéraire espagnol : « Les essais d'Unamuno supposèrent précisément la première confession personnelle d'un espagnol face au monde, l'intégration de l'Espagne dans la littérature occidentale de confession[9] ». De fait, en dépit des confessions fictives à la première personne qui caractérisent la littérature picaresque, telles que le *Lazarillo de Tormes* ou le *Guzmán de Alfarache*, l'historien rappelle l'absence relative du genre confessionnel en Espagne, à la différence de la France ou de la Suisse : « En Espagne, la littérature de confession, les "genres-confessionnels" ne furent pas cultivés comme dans d'autres pays occidentaux[10] ». Selon J. Marichal, inspiré par les lectures des *Confessions* de Rousseau, du *Journal Intime* d'Amiel et d'*Obermann* de Sénancour, Unamuno s'essaie alors au récit de soi, mais en lui dessinant un cadre toutefois bien singulier, qui, conformément à son parti-pris esthétique, impose au genre les exigences de sa personnalité et le modèle selon sa volonté :

> Il se comporta avec les « genres confessionnels » comme avec les autres formes littéraires : plutôt que d'y pénétrer, de se dissimuler au sein du « confessionnal », en respectant l'existence objective du « genre confessionnel », il dessina une confession à sa mesure[11].

Dès lors, l'autoportrait n'est pas chez Unamuno formellement autobiographique, en raison, sans doute, de la rigidité constitutive du genre. En effet, l'autobiographie semble reposer sur un contrat bipartite qui engage l'auteur et son lecteur et détermine par-là l'énoncé, sa forme et sa réception. Dans « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques, Genèse et écritures de soi », Catherine Viollet, présente ainsi la « promesse » auctoriale nécessairement formulée par un texte à vocation autobiographique :

> À la différence du roman (et de tout texte relevant de la fiction) l'autobiographe n'a pas la liberté d'inventer : il s'engage à établir, à orienter une relation déterminée entre le texte et le référent extralinguistique ; c'est la condition de « vérité » de la proposition exprimée, son adéquation supposée au réel, qui atteste l'existence de l'objet de la narration[12].

---

[9] « Los ensayos de Unamuno supusieron precisamente la primera confesión personal de un español ante el mundo, la incorporación española a la literatura occidental de confesión », Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p. 53 – 54.

[10] « En España la literatura de confesión, los "géneros-confesionarios" no fueron cultivados como en otros países occidentales », *Ibid.*, p. 53.

[11] « Se comportó con los "géneros-confesionarios" como con las demás formas literarias: en lugar de penetrar en ellos, de ocultarse dentro del "confesionario", de respetar la existencia objetiva del "género-confesionario", él se cortó un confesionario a su medida », *Ibid.*, p. 54.

[12] Catherine Viollet, « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques, Genèse et écritures de soi », *Genesis*, numéro 16, 2001, p. 38.

Ce pacte autobiographique, d'abord théorisé par Philippe Lejeune en 1975 et défini comme tout « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[13] », se distingue alors d'emblée par son autoréférentialité, son apparente dépendance à l'égard de la personne historique et extratextuelle de son auteur. L'autobiographie repose donc sur un postulat anti-fictionnel, qui fait de la prétendue sincérité de l'auteur un critère générique prépondérant. Toutefois, au-delà de l'exigence morale d'adéquation du récit au réel, Catherine Viollet souligne le nécessaire engagement performatif de l'auteur à l'endroit de son texte et de son lecteur : « Mais ce qui garantit le caractère autobiographique d'un texte est moins le fait de dire la vérité que celui d'asserter qu'on l'exprime, d'énoncer la proposition : je dis que je dis la vérité sur ma vie[14] ».

Par conséquent, la rigueur formelle qui semble s'imposer à un genre qui refuse la fiction et se méfie du style, parfois considéré comme une trahison, empêche de considérer les textes unamuniens comme proprement autobiographiques ; nous l'avons vu, dans *Cómo se hace una novela,* les biographèmes exprimés à la première personne sont régulièrement interrompus par le roman de Jugo de la Raza, liant l'expression de l'intimité auctoriale à la narration d'un récit fictionnel, à la frontière du fantastique, de surcroît.

En outre, J. Marichal rappelle que, si l'auteur entame, suite à la crise spirituelle qu'il traverse en 1897, la rédaction d'un journal intime, il l'abandonne pourtant, au profit de modes d'expressions de l'intime distincts. La raison en est donnée par Unamuno lui-même en 1904 : « notre journal devrait être nos mots, nos écrits, nos lettres, jetés à tous les vents, avec les rafales de notre âme[15] ». En somme, si, comme l'écrit le penseur dans *Cómo se hace una novela*, « tout roman, toute œuvre de fiction, tout poème, en tant qu'il est vivant, est autobiographique[16] », l'exigence se déplace de l'affirmation performative de sincérité à la nécessité de vivacité du texte, c'est-à-dire, dans le paradigme unamunien, au déploiement de ses potentialités d'action et de création, nous y reviendrons au chapitre six. Il n'est nul besoin, alors, d'imposer à l'expression de l'intime une forme figée et contractuelle.

Suivant ce postulat, l'ensemble de ses œuvres, du roman à l'essai, se caractérisent de plus par un composant autofictionnel dans l'élaboration des personnages, par le biais des métalepses d'auteurs, ou encore par le choix des thèmes abordés qui, s'ils explorent toujours un pan de l'intime,

---

[13] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975, p. 19.
[14] Catherine Viollet, « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques, Genèse et écritures de soi », *op. cit.*, p. 38.
[15] « Nuestro diario deben ser nuestras palabras, nuestros escritos, nuestras cartas, lanzadas a todos los vientos, con ráfagas de nuestra alma », Miguel de Unamuno, cité par Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p. 58.
[16] « Toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace une novela, op. cit.*, p. 136.

semblent constituer des mises en abyme de celle de l'auteur. Dans son étude d'*Abel Sánchez* et de l'envie, ce combat fratricide pour l'amour de dieu, Michael D. McGaha écrit ainsi : « C'est un fait connu de tous que les romans d'Unamuno renferment un fond autobiographique extraordinaire. Don Miguel de Unamuno appréciait, peut-être avec excès, parler de lui-même[17] ». Dès lors, ses romans proposent des variations autour de la confidence et de la confession, dans un mouvement spéculaire entre l'aveu des personnages et celui de leur auteur, comme il le reconnaît dans *Cómo se hace una novela* :

> Chaque être de fiction, chaque personnage poétique que crée un auteur fait partie de l'auteur lui-même. Et s'il met dans son poème un homme de chair et de sang qu'il a connu, c'est après l'avoir fait sien, une partie de lui-même. Les grands historiens sont aussi des autobiographes[18].

Au pacte autobiographique se substitue un pacte d'ambigüité à la porosité constitutive, qui mêle et confond réalité et fiction sur un même plan ontologique. Le refus unamunien est donc moins celui de la vérité que de la vraisemblance. S'affranchissant du pacte et du joug de la référentialité, ses textes s'accorderaient davantage à la définition donnée par l'écrivain et universitaire Serge Doubrovsky, de l'autofiction, néologisme théorisé en 1977 à l'occasion du commentaire de son roman *Fils :* « Fiction d'événements et de faits strictement réels[19] ». Cette caractérisation, fondée sur le paradoxe, témoigne de la résistance de l'autofiction à la classification. Comme le soulignent Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche dans l'introduction de leur volume *Autofiction(s),* elle ne peut se saisir véritablement qu'au pluriel, « comme pour mieux montrer la diversité et la vivacité d'un genre qui n'en est pas tout à fait un[20] ». Dans « Pour l'Autofiction » C. Burgelin affirme que par sa dénomination même, l'autofiction se présente comme « un genre bâtard, qui sent le mélange et le compromis[21] ». Philippe Lejeune[22] lui reproche ainsi un cadre conceptuel et formel à la fois poreux et désinvolte, ainsi qu'une forme de lâcheté structurelle, liée au refus de l'engagement auctorial.

---

[17] « Es sabido de sobra que todas las novelas de Unamuno encierran un extraordinario fondo autobiográfico. Don Miguel de Unamuno gustó, quizá con exceso, de hablar de sí mismo », Michael D. McGaha, « Abel Sánchez y la envidia de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1971, nº 21, p. 91.

[18] « Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si éste pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo, parte de sí mismo. Los grandes historiadores son también autobiógrafos », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 136.

[19] Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

[20] Claude Burgelin, Isabelle Grell Roger-Yves Roche, « Introduction », *Autofiction(s), op. cit.,* p. 2.

[21] Claude Burgelin, « Pour l'Autofiction », *Autofiction(s), op. cit.,* p. 5.

[22] « J'aime l'autobiographie. J'aime la fiction. J'aime moins leur mélange. Je ne crois pas qu'on puisse vraiment lire assis entre deux chaises », Philippe Lejeune, « Le journal comme antifiction », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 3.

L'expression de soi, à la marge entre réalité et fiction, vérité et imagination, entraîne dans la sphère narrative une indétermination formelle constitutive et ne peut laisser d'offrir à Unamuno, ainsi qu'à son lecteur, un champ d'expérimentation singulier qui se décline à plusieurs niveaux. En effet, s'il intègre dans son écriture fictionnelle des éléments autobiographiques, dans sa production romanesque, apparaissent régulièrement des personnages qui se racontent ou se confessent, à l'instar de leur auteur. Ce double engagement confessionnel lui permet de projeter par le texte l'expérience de l'aveu, ses limites et sa valeur ontologique. C'est pourquoi, moins que de nous centrer sur l'exactitude référentielle des échos autobiographiques ou sur la psychologie de leur auteur, nous faisons le choix d'inscrire, dans cette étude sur l'identité, l'analyse de la confession de ses personnages.

### II. A. 1. b. Confidence ou confession, de l'individu au collectif

Si l'autofiction propose un cadre d'une grande souplesse, libéré de l'injonction d'exactitude, quelles sont les formes que prend alors le récit de soi dans l'écriture unamunienne ? J. Marichal relève d'abord l'importance et la richesse de la correspondance adressée par l'auteur à ses proches et pairs, considérée comme la « cristallisation de son ardeur communicative[23] ». La relation qu'il entretient pendant 15 ans avec celle qui deviendra sa femme est ainsi essentiellement épistolaire, comme le relèvent Colette et Jean-Claude Rabaté dans leur biographie d'Unamuno : « la correspondance entre les deux jeunes gens dut être extrêmement nourrie durant les quinze années que durèrent leurs "fiançailles épistolaires"[24] ». En outre, nombre de ses lettres, destinées aux intellectuels de l'époque, se trouvent presque immédiatement publiées dans la presse et posent donc la question du récepteur véritable de son discours, témoignant d'une tension caractéristique entre l'intime et le public, ainsi que d'une parole doublement adressée. À ce propos, J. Marichal cite l'extrait d'un courrier envoyé au docteur Marañón : « Qu'ont été et que sont tous mes écrits, sinon des journaux criés sur la place publique ? Intimes ? Bien plutôt "extimes"[25] ». La multiplication des écrits épistolaires s'inscrit notamment dans une certaine nécessité à « se » communiquer et à adresser les manifestations de son intimité à l'extériorité, représentée par une double altérité, celle de son destinataire premier, puis d'un public collectif et anonyme. Pedro Ribas, dans *Para leer a*

[23] « […] cristalización de su afán comunicativo », Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p. 61.
[24] « […] las cartas cruzadas entre los dos jóvenes debieron de ser muy numerosas durante un "noviazgo epistolar" de 15 años », Colette et Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno, una Biografía*, Madrid, Taurus, 2009, p. 64.
[25] « ¿Qué han sido y son todos mis escritos, sino Diarios gritados en la plaza pública? ¿íntimos? Más bien, "extimos" », Miguel de Unamuno, cité par Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p. 58.

*Unamuno*, affirme qu'il « est probable que le fait de transformer sa propre vie en littérature, de se mettre lui-même en roman, soit l'une des caractéristiques clés d'Unamuno[26] », dans un objectif revendiqué d'universalisation de soi. « C'est que je m'efforce constamment à devenir une catégorie transcendante, universelle et éternelle[27] » reconnaît ainsi le penseur espagnol.

D'autre part, ces écrits non fictionnels et hautement référentiels attestent de la continuité avec laquelle l'auteur aborde sa production littéraire, de la porosité assumée des frontières entre ce qui relève de la fiction et ce qui appartient au fait.

Dans ses romans, méta-romans ou pseudo-romans, cette double oscillation entre intériorité et extériorité, privé et public, se montre en effet significative. Dans *Cómo se hace una novela*, la confession qui est donnée directement à la première personne s'assume comme telle, en tant qu'intériorité qui se livre sur l'agora, aussi bien intime que politique. Dès lors, les exemples d'autofiction dans cette œuvre ne sont pas la marque d'un retour simplement introspectif de la conscience sur elle-même, mais se déploient au contraire suivant un mouvement d'externalisation. Le discours sur soi et l'aveu, dans la mesure où ils s'adressent à un lectorat, se montrent déjà certes nécessairement publics, dimension affermie par la portée et l'origine proprement politiques de *Cómo se hace una novela.* Le « je » incarné par l'auteur est ainsi voué à devenir un « nous », dans un rapport d'induction où l'universel est pensé sous le singulier :

> Et ici se révèlent l'universalité, l'omnipersonnalité et la toutepersonnalité — *omnis* n'est pas *totus* — et non pas l'impersonnalité de ce récit. Il ne s'agit pas ici d'un exemple d'égo-isme, mais de nous-isme[28].

En somme, l'autofiction s'intègre dans cette œuvre à un projet philosophico-éthique scalaire, qui part du sujet pour arriver au collectif. À nouveau, c'est le caractère cognoscitif et heuristique du roman qui est ici souligné par son auteur. Écrire, ou plutôt, s'écrire, c'est alors se chercher dans le texte, pour y trouver l'Autre :

> Les hommes de journaux, d'autobiographies et de confessions, Saint Augustin, Rousseau, Amiel, ont passé leur vie à se chercher — à chercher Dieu en eux-mêmes

[26] « Probablemente, el hacer literatura de su propia vida, el novelarse a sí mismo, sea una de las características clave de Unamuno », Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno, op. cit.*, p. 24.
[27] « Es que mi constante esfuerzo es convertirme en categoría trascendente, universal y eterna », Miguel de Unamuno, *Mi vida y otros recuerdos personales*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. l30.
[28] « Y aquí estalla la universalidad, la omnipersonalidad y la todopersonalidad – omnis no es totus – no la impersonalidad de este relato. Que no el ejemplo de ego-ismo sino de nos-ismo », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 139.

> —, et leurs journaux, autobiographies ou confessions n'ont été que l'expérience de cette recherche[29].

Si, dans ce paradigme, l'écriture autofictionnelle apparaît toujours à l'évidence comme un exercice d'introspection, une tentative de reconquête de soi, la lecture se donne également comme le lieu d'un processus de redécouverte et de questionnement identitaires. Si Jugo de la Raza ne parvient à se détacher d'une œuvre qui s'annonce fatale, c'est : « qu'en réalité il ne cherche les romans que pour se découvrir lui-même, pour vivre en lui-même, être lui-même. Ou plutôt pour échapper à son moi inconnu et inconnaissable pour lui-même[30] ». Le rapport du texte à l'identité propose donc un mouvement réciproque qui engage autant l'auteur que son lecteur, une confession semblant en appeler une autre.

Cependant, dans cette relation singulière à l'aveu, se pose le problème de la dimension publique et de ses véritables potentialités d'expression. Pour Ricardo Gullón, « la confession publique ressemble si souvent à une vantardise de mauvaise foi, à un exercice rhétorique équivoque, alors que la confidence est et se justifie par la candeur perplexe de ceux qui s'y sentent poussés[31] ». On peut en effet opposer au caractère ostensible de la confession, l'intimité presque amicale de la confidence, moins dichotomique, plus nuancée, au-delà du bien et du péché, de la vérité et de l'erreur. Dans la confession, le sujet semble sans cesse se défendre, face au tribunal des hommes comme à celui de dieu. Si elle semble impliquer une verticalité, la crainte du jugement et du châtiment qui l'entoure paraît de plus encourager la pudeur et la retenue, limitant alors l'authenticité du discours.

C'est, en revanche, par la confidence, dénuée d'enjeux, presque involontaire et subie, que l'homme peut se livrer sans fard ; c'est donc elle qui fonde la dimension anthropologique de certains des écrits unamuniens, comme semble l'indiquer encore R. Gullón : « si en publiant *Paz en la guerra* Unamuno put affirmer que ce livre était un peuple, alors d'*Amor y pedagogía* il serait possible de dire qu'il est un homme[32] ». Néanmoins, plutôt qu'opposées, dans la production romanesque de l'auteur, confession et confidence sont régulièrement confondues. De fait, si le caractère public du discours distingue ces deux formes d'aveu d'intimité, l'ambivalence de la déclaration et l'oscillation

---

[29] « Los hombres de diarios o autobiografías y confesiones, San Agustín, Rousseau, Amiel, se han pasado la vida buscándose a sí mismos – buscando a Dios en sí mismos –, y sus diarios, autobiografías o confesiones no han sido sino la experiencia de esta rebusca », *Ibid.*, p. 185.

[30] « […] en realidad busca las novelas a fin de descubrirse, a fin de vivir en sí, de ser él mismo. O más bien a fin de escapar de su yo desconocido e inconocible hasta para sí mismo », *Ibid.* p. 140.

[31] « La confesión pública es tantas veces alarde insincero, equívoco ejercicio retórico, mientras la confidencia es y se justifica por la cándida perplejidad de quien se siente impulsado a ella », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno,* Madrid, Gredos, 1964, p. 58.

[32] « Si al publicar *Paz en la guerra* pudo afirmar Unamuno que ese libro es un pueblo, de *Amor y pedagogía* sería posible decir que es un hombre », *Ibid.,* p. 59.

entre privé et collectif se montrent évidentes dans *San Manuel Bueno, mártir* ou *Abel Sánchez*. En effet, la première œuvre se présente comme la confession publique d'Ángela Carballino qui se fait l'*advocatus diaboli* d'un prêtre, qui malgré son incrédulité se trouve sur le point d'être canonisé. Cependant, cette confession, tout à la fois historique et spirituelle, est fondée sur le caractère privé des échanges entre don Manuel et Lázaro, frère d'Ángela, Dès lors, se fondant sur la confiance, base et origine de la confidence, Ángela, la transforme pour produire, comme l'étymologie de son nom semblait l'y inviter, un message public, une confession, qui permet de joindre le subjectif et l'universel :

> Si la subjectivité commence dans la narration, et si l'historicité se réalise, par exemple, par sa voie, *San Manuel Bueno, mártir* est, en effet, une plongée profonde au cœur de l'identité subjective et collective[33].

De même, *Abel Sánchez* est une biographie en quatorze fragments. Les mémoires de Joaquín Monegro s'y mêlent à une narration extradiégétique et surtout à une abondance de dialogues et de monologues intérieurs, afin de permettre le voyage de l'expression intime de l'envie tragique de l'individu à celle qui gangrène, selon Unamuno, l'Espagne :

> Et enfin l'envie que j'ai essayé de révéler dans l'âme de mon Joaquín Monegro est une envie tragique, une envie qui se défend, une envie qu'on pourrait nommer angélique ; Mais qu'en est-il de cette autre envie hypocrite, sournoise, abjecte qui dévore ce qui dans l'âme de notre peuple est le plus vulnérable ? Cette envie collective[34] ?

Par conséquent, confession et confidence se fondent, on le voit, en établissant une passerelle entre l'intimité du sujet et la réalité extérieure et sociale dans laquelle il évolue. Or, cette ambivalence, qui garantit l'universalité du texte unamunien et de l'aveu qu'il semble porter, pose également une question, que nous avons jusqu'alors seulement effleurée, celle du statut et des prérogatives du confident ou confesseur.

### II. A. 1. c. Le statut du confident

[33] « Si la subjetividad empieza dentro, y la historicidad se realiza, por ejemplo, a través de la narración, *San Manuel Bueno, mártir* es, en efecto, una profunda indagación en la identidad subjetiva y colectiva », Mario Valdés, Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 16.

[34] « Y al fin la envidia que yo traté de mostrar en el alma de mi Joaquín Monegro es una envidia trágica, una envidia que se defiende, una envidia que podría llamarse angélica; pero, ¿y esa otra envidia hipócrita, solapada, abyecta, que está devorando a lo más indefenso del alma de nuestro pueblo?, ¿esa envidia colectiva? », Miguel de Unamuno, « Prólogo », *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 81.

Catherine Viollet affirme dans « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques, Genèse et écritures de soi » : « Écrire un texte autobiographique, rédiger un journal, c'est avant tout construire une subjectivité, des figures du « je » et, partant, du « moi », du « soi » par rapport à autrui[35] ». Dans les textes autofictionnels, si le pacte établi avec le lecteur reste entaché d'ambigüité et dénué d'une forme de responsabilité contractuelle, en substance, dans une zone frontalière entre réalité et fiction, le propos auctorial configure néanmoins, avec précision, sa réception. En effet, dans le discours sur soi, même fictionnel, l'altérité n'est pas simplement présupposée, mais se trouve à l'origine et à la fin du processus communicationnel ; le récit est moins conté qu'adressé. Chez Unamuno, il ne s'agit pas là uniquement d'exégèse, d'interprétation et de compréhension, mais d'un rapport singulier à l'écoute, de la volonté, en somme, de créer chez le lecteur un ensemble de dispositions psychologiques particulières. De fait, le contrôle herméneutique qui lui est imposé rejoint la caractérisation des modalités de la confidence.

D'une part, dans la production unamunienne, le récepteur de l'aveu se trouve pris dans une tension ambivalente entre anonymat et individualité. La dimension littéraire et publique du texte autofictionnel s'oppose certes à l'intimité de la confidence, mais cette ambigüité irréconciliable configure la dimension profondément anthropologique de ses écrits. En effet, comme l'écrit R. Gullón :

> Le public, vague entité soumise à d'obscures manipulations, ne l'intéressait pas. Le flou qui le rend impalpable répugnait son tempérament, en mal de réalités concrètes, d'affinités et de résistances stimulantes, de quelque chose de vivant contre lequel lancer des idées pour les éprouver selon comment il les sentirait rebondir sur un mur de chair et d'os[36].

Comme nous l'avons montré au premier chapitre, le public, cette abstraction collective et anonyme, se montre pour Unamuno réfractaire par essence au dialogue et à l'échange intersubjectif qui caractérisent la confession ou la confidence. Dans le prologue de la seconde édition d'*Amor y pedagogía*, il définit ainsi le récepteur à la fois idéel et concret de son discours :

> Au lecteur, et non aux lecteurs, à chacun d'entre eux et non à la masse — au public — qu'ils forment. Et partant, je montrai mon projet de m'adresser à l'individualité intime, l'individualité et l'intimité personnelle du lecteur, à sa réalité et non à son apparence. Et c'est pourquoi je lui parlais dans une solitude partagée chacun à l'écoute du souffle de l'autre, parfois des palpitations de son cœur, comme dans un confessionnal. Car

[35] Catherine Viollet, « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques, Genèse et écritures de soi », *op. cit.*, p. 40.
[36] « El público, vaga entidad sometida a oscuras manipulaciones no le interesaba. La vaguedad que le hace impalpable repugnaba a su temperamento, necesitado de realidades concretas, de afinidades y resistencias estimulantes, algo vivo contra quien lanzar ideas para contrastarlas según las sintiera rebotar en la pared de carne y hueso », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964, p. 57.

> cette œuvre ce n'est pas un sermon. Ni une tribune politique. Ce qui la libère, dans la mesure du possible, d'une certaine rhétorique inévitable dans ces activités. L'œuvre d'un confesseur et non d'un publiciste. D'un confesseur et d'un confessé[37].

Au-delà de la dimension interindividuelle de la communication exigée par l'auteur, il faut d'abord relever son horizontalité apparente, soulignée par la double allusion au corps et par-là, à l'émotion de l'auteur et de son lecteur. En somme dans ces œuvres converseraient deux semblables, de chair et d'os. Dans cette égalité qui échappe au jugement, dans cette intimité de l'empathie, cette solitude partagée, l'autre, le lecteur apparaît comme un confident plutôt qu'un confesseur, un prochain plutôt qu'un juge. Les choix terminologiques de l'auteur interrogent alors, mais s'il semble confondre confession et confidence et utiliser ces deux termes de manière égale, c'est peut-être en raison de sa formation et de son expérience religieuse.

En outre, l'aveu se présente également sous le sceau du double et de la réciprocité, ce qui accentue encore cette horizontalité prétendue, le confesseur devenant à son tour confessé. Grâce au dialogue et à la compassion attendue, l'exploration des tréfonds de l'identité se communique en effet au lecteur, qui dans un rapport réflexif et critique à lui-même, confie alors symboliquement au texte et suivant, à l'auteur, une part de son intimité. Ce renversement empathique est admirablement traité dans *San Manuel Bueno, mártir*, qui voit le personnage d'Ángela adopter le rôle dévolu à son confesseur : « Et je continuai à me confesser avec lui pour le consoler[38] », jusqu'à assumer son absolution : « Au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit, je vous absous, mon père[39] ».

S'il faut toutefois parler ici de prétention, c'est que cette communication entre l'auteur et son lecteur, n'est à l'évidence pas effective et se donne toujours dans une temporalité différée. De plus, qui est véritablement le confident attendu par Unamuno, sinon un autre lui-même ? Le contrôle exégétique imposé au lecteur, l'exigence requise dans la réception active de l'aveu, ébauche la figure d'un interlocuteur qui certes reste anonyme, mais surtout unamunien et n'apparaît que comme un double de l'auteur. En effet, dans son essai, « Soledad », Unamuno écrit :

> Il n'y a dialogue plus vrai que le discours que nous établissons avec nous-mêmes, et ce dialogue ne peut s'établir que seul. Dans la solitude, et seulement dans la solitude, il est possible de se connaître comme son prochain, et tant que tu ne te connaîtras pas

[37] « Al lector, y no a los lectores, a cada uno de éstos y no a la masa – público – que forman. Y con ello mostré mi propósito de dirigirme a la íntima individualidad, a la individualidad y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparencialidad. Y por eso le hablaba a solas los dos, oyéndonos los respiros, alguna vez las palpitaciones del corazón, como en confesonario. Que ésta no es obra de púlpito. Ni de tribuna política. Lo que le libra, en lo posible, de cierta retórica inevitable en esas actividades. Obra de confesor y no de publicista. De confesor y confesado », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, op. cit.*, p. 25 – 26.
[38] « Y volví a confesarme con él para consolarle », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 132.
[39] « En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre », *Ibid.*, p. 146.

> toi-même comme ton prochain, tu ne pourras le voir comme un autre moi. Si tu souhaites apprendre à aimer les autres, recueille-toi en ton sein[40].

La confidence prend alors l'apparence d'un monologue et nous voilà relégués au rang de spectateurs et témoins d'une conversation que l'auteur entretient avec lui-même. Comment alors ne pas envisager ce lecteur, faussement confident, comme le semblable, non du penseur, mais du chien Orfeo, qui dans *Niebla*, incapable de répondre, est le récepteur passif des discours de son maître, Augusto ? Le nom donné à l'animal y trouve une grande clarté ; comme Orphée, le lecteur vient tirer l'auteur des enfers en devenant le réceptacle de sa voix. Et la disparition d'Orfeo, c'est celle du lecteur qui, à l'achèvement de sa lecture, subit une forme d'anéantissement, certes toute relative et symbolique, mais qui renvoie et explique celui qui attend, quelques années plus tard, Jugo de la Raza dans *Cómo se hace una novela*, condamné à périr une fois son livre terminé. Cette altérité, présupposée par la confidence, n'est donc que le miroir d'une identité. La supercherie est par ailleurs clairement exprimée dans *Niebla*, par Víctor Goti : « Alors… un monologue. Et pour qu'il ait l'apparence d'un dialogue j'invente un chien à qui s'adresse le personnage[41] ».

Enfin, dans un succédané d'autobiographie, lorsque l'auteur semble s'exprimer en son nom propre dans les métalepses de *Cómo se hace una novela*, dans le paratexte de *Niebla*, celui d'*Abel Sánchez* ou encore de *La Tía Tula*, il contraint le lecteur à un rapport particulier à la vérité et à la croyance. En interrompant la fiction pour parler depuis le réel, Unamuno semble en effet exiger de son récepteur un acte de foi, une forme d'adhésion à la véracité d'un discours qui délaisse la sphère de l'imagination pour verser dans la confidence authentique. Cependant, la nature même de l'autofiction, caractérisée par sa porosité et l'inscription de l'Histoire dans une histoire, postule nécessairement, pour le lecteur, une part évidente de doute et d'incertitude.

L'ambivalence d'un genre teinté d'artifices, qui se déploie comme un ensemble de variations autour de l'imposture auctoriale, est ainsi résumée par la romancière Marie Darrieussecq : « l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui dans le même temps se dit sérieuse[42] ». Comme dans les métalepses de *Niebla*, ce rapport métadiscursif à la parole de l'auteur confronte donc le lecteur au schème foi/méfiance, baignant d'inquiétude son expérience de lecture et l'engageant à témoigner une certaine prudence critique. Dès lors, ce confident alterne entre

---

[40] « No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos. Si quieres aprender a amar a los otros, recógete en ti mismo », Miguel de Unamuno, « Soledad », *Obras Completas,* I, 1252, cité par Mario J. Valdés, « Introduction », *in* Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 11.

[41] « Entonces… un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige », *Ibid.*, p. 177.

[42] Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* n°107, septembre 1996, p. 377.

passivité et responsabilité. Si un dialogue égalitaire reste impossible, si le texte ne convie encore qu'à la simple réception d'une conscience mise en roman, l'ambigüité de cette écriture perméable de la frontière vient exciter l'incrédulité du lecteur pour l'inviter, à nouveau, à questionner la valeur de la fiction et les enjeux de son authenticité.

## II. A. 2. D'authentiques tromperies

### II. A. 2. a. Valeurs du discours et de l'identité

Quelle est maintenant la valeur heuristique de ce moi qui s'écrit, entre Histoire et fiction ? Dans *Cómo se hace una novela*, œuvre, nous l'avons vu, profondément ancrée dans les circonstances politico-sociales de l'époque et l'expérience de l'exil de son auteur, l'historicité et la justesse de la valeur référentielle du discours font l'objet d'un questionnement récurrent. À l'occasion des critiques qu'il formule à l'égard de Primo de Rivera ou de son lieutenant, Martínez Anido, Unamuno s'interroge ainsi : « Est-ce que je mens quand je leur attribue certaines intentions et certains sentiments ? Existent-ils tels que je les décris ?[43] ». De même, son refus de rentrer en Espagne est d'abord approché sous l'angle du leurre et de la trahison :

> Et s'ils ne se trompaient pas complétement ? Ne suis-je pas sur le point de sacrifier mon moi intime, divin, qui je suis aux yeux de Dieu, celui qui doit être, à l'autre, au moi historique, à celui qui se meut dans son histoire et avec son histoire ? Pourquoi m'obstiner à ne pas rentrer en Espagne ?[44]

Bien que ces doutes se montrent ensuite immédiatement balayés, la transcription romanesque de l'identité et la valeur heuristique de la représentation de soi restent au cœur des préoccupations unamuniennes. Ricardo Gullón remarque que : « la conscience d'être en représentation le tourmentait, car elle le faisait douter de sa sincérité et par-là, de l'authenticité de son existence[45] ». *Abel Sánchez,* notamment, offre un exemple des enjeux nécessairement portés par toute écriture à visée autobiographique. Dans l'aveu de Joaquín Monegro, c'est en effet la sincérité de la démarche confessionnelle qui se voit remise en cause dans son intentionnalité première :

> Je ressentis le besoin de m'épancher et je pris quelques notes que je conserve encore et que j'ai maintenant, sous les yeux. Mais était-ce seulement pour m'épancher ? Non ; c'était dans le but de les utiliser un jour, dans l'idée qu'elles pourraient servir de matière à une œuvre brillante. La vanité nous consume. Nous faisons un spectacle de nos maux les plus intimes et les plus infâmes. J'imagine que certains désirent souffrir d'une

[43] « ¿Es que miento cuando les atribuyo ciertas intenciones y ciertos sentimientos? ¿Existen como les describo? », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 155.
[44]« ¿Y no tendrán algo de razón? ¿No estaré acaso a punto de sacrificar mi yo íntimo, divino, el que soy en Dios, el que debe ser, al otro, al yo histórico, al que se mueve en su historia y con su historia? ¿Por qué obstinarme en no volver a entrar en España? », *Loc. cit.*
[45] « La conciencia de estar representando le atormentaba porque le hacía dudar de su sinceridad y, por lo tanto, de la autenticidad de su existencia », Ricardo Gullón, *Autotobigrafías de Unamuno*, *op. cit.*, p. 94.

> tumeur purulente, comme personne avant eux, pour s'en vanter. Cette confession même ne serait-elle pas plus qu'un exutoire ? [46]

En effet, dans le discours sur soi, dès lors qu'il est voué à la sphère publique, comment se détacher des travers de la vanité, qui implique également l'existence d'une « barrière de pudeur[47] », celle-là même qui, selon la formule de J. Marichal, limite et entrave la confidence ? Dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, François-René de Chateaubriand semble préluder aux limitations intrinsèques de toute mise en récit de soi : « Je ne dirais de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme et j'ose le dire, à l'élévation de mon cœur. Il ne faut présenter au monde que ce qui est beau[48] ». Dans cette œuvre, la valeur de la confession est envisagée sous un prisme moins heuristique qu'esthétique ; liant, à la manière platonicienne, le bon et le beau, le pionnier du romantisme français, dans un double mouvement, à la fois subjectif, « mon cœur » et tourné vers l'altérité, « au monde », reconnaît la nécessaire sélection du dit, selon un critère esthético-éthique.

Du reste, J. Marichal rappelle que, chez Unamuno, l'originalité est régulièrement revendiquée, en témoignent par exemple l'invention taquine du néologisme « nivola » dans *Niebla* ou le commentaire des innovations formelles qui excèdent les normes du genre romanesque dans le prologue de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*[49]. Par conséquent, le lecteur ne peut laisser de questionner l'ingénuité d'une parole qui porte en elle la consciente remise en cause des modèles précédents et, *a fortiori,* souligne la perméabilité de la fiction et de la réalité. Lorsqu'Unamuno écrit : « Et ce prologue, est, d'une certaine manière, un autre roman, le roman de mes romans[50] », lorsqu'il confond ainsi histoire et imagination, ne rend-il pas cette frontière indécelable et l'exactitude référentielle inaccessible ?

Enfin, dans *San Manuel Bueno, mártir*, le traitement de la confession d'Ángela Carballino, qui, comme l'ont rappelé C. A. Longhusrt[51] et J. A. G. Ardila[52], reste, en raison de sa charge

---

[46] « Sentí la necesidad de desahogarme y tomé unas notas que aún conservo y las tengo ahora aquí, presentes. Pero ¿fue sólo por desahogarme? No; fue con el propósito de aprovecharlas algún día pensando que podrían servirme de materiales para una obra genial. La vanidad nos consume. Hacemos espectáculo de nuestras más íntimas y asquerosas dolencias. Me figuro que habrá quien desee tener un tumor pestífero como no le ha tenido antes ninguno para hombrearse con él. ¿Esta misma Confesión no es algo más que un desahogo? », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 123.

[47] « Barrera de pudor », Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p. 63.

[48] François- René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, tome I, p. 525.

[49] « Eso de *nivola*, como bauticé a mi novela – ¡y tan novela! – *Niebla* […], fué una salida que encontré para mis... – ¿críticos? Bueno; pase – críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecía su pereza mental. La pereza mental, el no saber juzgar sino conforme a precedentes, es lo más propio de los que se consagran a críticos », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 29.

[50] « Y este prólogo es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas », *Ibid.* p. 30.

[51] « Angela is subjective, idiosyncratic and emotionally involved with the subject of her memoir », Carlos Alex Longhurts, « The Problem of Truth in *San Manuel Bueno, mártir* », *op. cit.* p. 167.

[52] Juan Antonio Garrido Ardila, « Amor y Religión en *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno », *op. cit.*

émotionnelle et de la nature lacunaire de la mémoire, profondément équivoque. Ainsi, le lecteur est invité à questionner à nouveau, comme Orfeo dans *Niebla*[53], la possibilité même d'une parole sans mensonge et la promesse de l'authenticité objective et référentielle de tout discours, fût-il autobiographique.

En outre, dans ce dernier roman écrit par Unamuno et qualifié de « testamentaire » par Ricardo Gullón[54], les motifs de l'hypocrisie et de la mystification parcourent le texte, à la fois et paradoxalement hagiographique et confessionnel, zélateur et intime. Le récit de cette aporie spirituelle, à l'ambigüité constitutive, s'organise ainsi autour des champs sémantiques de la comédie et de la vérité. Si ce dernier terme y surgit près de vingt-sept fois, l'angoisse de l'affectation se montre également omniprésente. De fait, on décompte deux occurrences du terme « hypocrite », quatre du verbe « prétendre », quand le champ lexical de la tromperie apparaît à seize reprises. L'ambivalence entre représentation et authenticité se donne dans un équilibre fragile, une tension jamais résolue, qui fait de cette méta-confession un objet profondément équivoque, à la frontière entre le mensonge et la vérité, le fait et l'imagination.

En effet, il est indéniable que l'entreprise du prêtre, ainsi que le rapport même qu'il entretient à son identité publique, se donnent comme la construction consciente d'une illusion, d'un rêve ou d'une douce ivresse, destinés à apaiser, par le mensonge, ses paroissiens : « L'important, c'est de ne pas les réveiller, qu'ils vivent dans leur pauvreté de sentiments pour ne pas subir un luxe de tortures. Bienheureux les simples d'esprits ![55] ». Si dans cette œuvre, l'enjeu du Verbe et de la transmission de la Parole, n'est pas le Vrai — « La vérité, Lázaro, est peut-être un chose terrible, insupportable, mortelle ; les gens simples ne pourraient vivre avec elle[56] » — si même les saints mentent, alors quel crédit apporter à la confession d'un homme ? Qui, en définitive, est don Manuel, cet homme de foi à l'incrédulité douloureuse, dont seul nous parvient l'écho au travers de la perspective de sa messagère Ángela, qui se donne pour projet de rapporter sa légende ? Deux obstacles à l'authenticité s'unissent donc au cœur du roman, dans l'énoncé comme dans son énonciation : la subjectivité de la narratrice et le rapport méfiant qu'entretient le personnage éponyme à la vérité, renouvelant ainsi une réflexion sur cette dernière et sa relation à l'identité personnelle.

---

[53] Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 274 – 275.
[54] Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno, op. cit.*, p. 331.
[55] « Lo que hace falta es no despertarle, que viva en su pobreza de sentimientos para que no adquiera torturas de lujo. ¡Bienaventurados los pobres de espíritu! », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 144.
[56] « La verdad Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella », Miguel de Unamuno, *Ibid.*, p. 143.

### II. A. 2. b. L'identité est un mirage

Si, par le traitement de la métalepse, nous avons abordé la valeur heuristique et créatrice accordée par Unamuno à la fiction ainsi que la circonspection avec laquelle il approche, en revanche, la référentialité, il reste à comprendre les ramifications que ces postulats trouvent dans son anthropologie romanesque. En effet, comme le suggèrent des œuvres telles qu'*Abel Sánchez*, *Cómo se hace una novela* ou *San Manuel Bueno, mártir*, pour l'auteur, dans le discours sur soi, la vérité, conçue comme rapport à la fois référentiel, objectif et ontologique à l'identité, se voit d'emblée disqualifiée en raison d'un simple constat : le moi nouménal est à la fois multiple et insaisissable. Comment alors prétendre fixer par l'écrit une identité fuyante ? Dans le prologue de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Unamuno reprend ainsi la typologie énoncée par Oliver Wendell Holmes dans *The Autocrat of the Breakfeast Table*, qui stipule que lors d'une conversation entre deux personnes, Jean et Thomas, les personnes en présence sont en réalité au nombre de six :

> Trois Jean :
>
> Le Jean réel, connu seulement par son Créateur.
> Le Jean idéal de Jean, jamais le réel et souvent, très différent de lui.
> Le Jean idéal de Thomas, jamais le Jean réel ni le Jean de Jean et souvent, très différent des deux.
>
> Trois Thomas :
>
> Le Thomas réel.
> Le Thomas idéal de Thomas.
> Le Thomas idéal de Jean[57].

Suivant cette analyse, l'identité individuelle se caractérise par une dimension à la fois plurielle et composite. Elle se montre, de ce fait, inaccessible au sujet dans sa plénitude. En effet, le moi ne peut que s'entrevoir par le biais, non de la réalité même, mais d'une auto-perception qui n'a plus de vérité que le regard qu'autrui pose sur lui. On devine ici l'action de la théorie leibnizienne des petites perceptions : l'homme comme monade raisonnable — unité caractérisée par une conscience

[57] « Tres Juanes:
1. El Juan real; conocido sólo para su Hacedor
2. El Juan ideal de Juan; nunca el real, y a menudo muy desemejante de él.
3. El Juan ideal de Tomás; nunca el Juan real ni el Juan de Juan, sino a menudo muy desemejante de ambos.
Tres Tomases:
1. El Tomás real. Tres Tomases
2. El Tomás ideal de Tomás.
3. El Tomás ideal de Juan », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 32.

réfléchie —, ne peut se penser dans sa totalité, car ses aperceptions conscientes résultent d'une infinité, par définition inconnaissable, de petites perceptions ; ainsi et selon l'exemple proposé par cet auteur dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, dans la vague on ne distingue pas la goutte, de l'ensemble il est impossible de saisir chaque partie[58]. En définitive, si le moi intelligible se constitue de la somme de perspectives partielles et lacunaires, de surcroît parfois exclusives et antagonistes, il lui devient impossible de s'appréhender comme unité et tout discours sur soi demeure nécessairement fragmentaire et incomplet. Dans la production romanesque d'Unamuno, rien ne semble en effet plus difficile que le *Γνῶθι σεαυτόν* du temple de Delphes, le « Connais-toi toi-même » dont Socrate avait fait sa devise. Ainsi, dans *Niebla,* Augusto Pérez fait continuellement l'expérience de la dilution de son identité :

> Souvent, il m'est arrivé de penser, Orfeo, que je ne suis pas et je marchais dans la rue en imaginant que les autres ne me voyaient pas. Et parfois j'ai songé qu'ils ne me voyaient pas comme je me voyais, et qu'alors que je pensais marcher calmement, avec retenue, je faisais, sans le savoir, le clown, et les autres riaient et se moquaient de moi[59].

Dans l'impossibilité où se trouve le personnage de se saisir comme un tout autonome et inaliénable, c'est sa propre existence effective qui est mise en cause :

> Je peux au moins dire de moi que l'une des choses qui me terrifient le plus est de me regarder dans un miroir, seul, lorsque personne ne me voit. Je finis par douter de ma propre existence à m'imaginer, à me voir comme quelqu'un d'autre, et je sens que je suis un rêve, un être de fiction[60].

Dans ce cadre, si le sujet est incapable de se connaître dans son entièreté, s'il n'a toujours accès qu'au phénomène et pas à l'essence, si encore cette identité, même partielle, semble à chaque moment lui échapper, la confidence n'est qu'une vaine entreprise quand on y recherche l'exactitude de la référentialité, l'adéquation entre le dit et le fait, en somme, une certaine vision notariée de la vérité. Une authenticité du discours sur soi fondée sur l'expression transparente de réalités objectives apparaît donc comme un leurre, une aporie d'ordre ontologique. Dans son journal

---

[58] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, [1765], traduit au français par P. Lemaire, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1921, p. 15 – 16.

[59] « Muchas veces se me ha ocurrido pensar, Orfeo, que yo no soy, e iba por la calle antojándoseme que los demás no me veían. Y otras veces he fantaseado que no me veían como me veía yo, y que mientras yo me creía ir formalmente, con toda compostura, estaba, sin saberlo, haciendo el payaso, y los demás riéndose y burlándose de mí », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 116.

[60] « Yo por lo menos sé de mí decirte que una de las cosas que me dan más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia a imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...», *Ibid.*, p. 205-206.

intime, face à l'impossible appréhension de l'identité individuelle, Unamuno reconnaît ainsi : « Jamais nous ne nous montrons sincères et sans artifices, y compris face à nous-mêmes[61] ».
De plus, à la typologie de Wendell Holmes qui définit l'identité individuelle comme un ensemble juxtaposé et distinct de croyances, Unamuno ajoute un échelon ontologique supérieur, qui correspond au Jean tel que Jean veut être, car « c'est celui-là, celui que chacun veut être, qui est, en son sein, le créateur, qui est véritablement réel. Et c'est par celui que nous aurons voulu être, et non par celui que nous aurons été, que nous serons sauvés ou perdus[62] ». Le vouloir-être s'impose alors comme un concept fondamental chez l'auteur. Il renvoie à une forme de volonté créatrice originelle, le noyau profond de l'identité individuelle, centrée sur une intentionnalité dans le rapport du sujet à l'extériorité.

Cet instinct volitif peut trouver son influence dans le *conatus* spinoziste, l'élan de persévérer dans l'être propre à tout élément du réel. Toutefois, le concept unamunien intègre une dimension profondément consciente, absente chez le philosophe portugais, qui voit dans le *conatus* la propriété de chaque être et chose, rationnels ou non. Le vouloir-être se donne donc comme une projection consciente du sujet au monde, dans un paradigme proto-existentialiste, annonçant les thèses ensuite défendues par Jean-Paul Sartre dans, notamment, *L'Existentialisme est un humanisme*[63]. Dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno écrit ainsi : « Nous sommes notre œuvre propre. Chaque homme est le fils de ses œuvres, tout est dit et Cervantès, fils de Don Quichotte l'a répété[64] ». Dans le sujet, l'existence précède l'essence ; sans nature préalable, l'homme se confronte à sa propre responsabilité dans la construction d'une identité qui, dès lors, se conjugue toujours au futur, d'où l'importance absolue accordée à l'action dans *San Manuel Bueno, mártir* : « Sa vie était active, et non contemplative, il fuyait autant que possible de l'oisiveté[65] ». En revanche, dans *Niebla*, Augusto Pérez, « flâneur de la vie[66] », se montre même incapable, suivant la classification aristotélicienne des êtres, de se trouver à l'origine de son propre mouvement : « J'attendrai que passe un chien — se dit-il — et je suivrai ses pas[67] ». C'est pourquoi, comme le soutient Anne Marie Øveraas[68] il apparaît

[61] « Ni para nosotros somos sinceros y sencillos », Miguel de Unamuno, *Diario Íntimo*, [1897], Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 20.
[62] « Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 32.
[63] Jean-Paul Sartre, Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, [1946], Arlette Elkaïm-Sartre (ed.), Paris, Gallimard, 1996.
[64] « Somos nuestra propia obra. Cada uno es hijo de sus obras, quedó dicho, y lo repitió Cervantes, hijo del Quijote », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 178.
[65] « Su vida era activa, y no contemplativa, huyendo cuanto podía de no tener nada que hacer », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 125.
[66] « Paseante de la vida », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 86.
[67] « Esperaré a que pase un perro – se dijo – y tomaré la dirección inicial que él tome », *Loc. cit.*
[68] Anne Marie Øveraas, *Nivola contra novela, op. cit.*

dans le roman comme un personnage statique et indolent, dont les discours ne reflètent aucune identité sous-jacente.

La responsabilité de la liberté, la projection dans l'avenir et l'engagement par la *praxis* forment donc pour l'auteur les fondements de la réalité personnelle. Par conséquent, suivant sa pensée, le discours sur soi souffre nécessairement d'une temporalité discordante, car on ne se raconte jamais qu'au passé. Le moi qui se joue dans l'autobiographie, la confidence ou la confession, ne se donne que dans un écho mémoriel qui nie son identité projective. En outre, la fixité de l'écrit est inapte à rendre le dynamisme du vivant. En se narrant, le sujet se réifie, il se traite en être fini, incapable d'évolution, en somme, parfait. Cet être parfait, s'il ne manque de rien, se voit incapable de désirer. Or, comme le défend Unamuno, le désir est à la source même du projet ; sans projet le sujet n'est plus qu'objet et son identité inaccessible. Rechercher une vérité objective dans le discours sur soi semble donc constituer, à l'aune des propositions soutenues par l'auteur, une entreprise stérile et aporétique.

### II. A. 2. c. Car la vie est un songe

Mais si l'objectivité et l'attachement à la référentialité ne permettent pas d'apprécier la valeur de l'identité narrative dans la mise en récit de soi, c'est que le réel même est, dans la production de l'auteur, incertain. « La vie est une nébuleuse[69] », reconnaît ainsi Augusto Pérez dans *Niebla*. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, la confusion des mondes matériel et onirique est la conséquence d'un doute hyperbolique qui ne connaît pas de frontières. Si le moi est un cosmos inaccessible, l'univers dans lequel il évolue est en proie au même mystère et l'univers, dès lors, perd de sa tangibilité : « Notre vie entière ne serait-t-elle qu'un rêve et la mort un réveil ? Mais un éveil à quoi ? Et si tout cela n'était qu'un rêve de Dieu et que Dieu se réveillait un jour ? Se souviendrait-il de son rêve ?[70] ». À l'évidence la double influence de Calderón et de Shakespeare[71] parcourt la production de l'auteur, qui, dans son essai, cite :

> « La vie est un songe » de Calderón et le « nous sommes de l'étoffe dont les rêves sont faits », de Shakespeare, cette dernière phrase plus tragique encore que celle de

[69] « La vida es una nebulosa », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 91.
[70] « ¿No será ensueño nuestra vida toda, y la muerte un despertar? ¿Pero despertar a qué? ¿Y si todo esto no fuese sino un sueño de Dios, y Dios despertara un día? ¿Recordará su ensueño? », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 241.
[71] « […] We are such stuff/ As dreams are made on ; and our little life/ Is rounded with a sleep » , « Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves, et notre petite vie est entourée de sommeil », William Shakespeare, *The Tempest* [1623], Oxford, Oxford University Press, 2008, Acte IV, Scène 1, p. 158.

> l'espagnol, car si dans la première il s'établit que notre vie est un rêve, mais pas nous, ses rêveurs, l'anglais fait également de nous un songe, un rêve qui rêve[72].

Dans *Niebla,* les variations autour du rêve et de l'inconsistance du réel sont légion et réitèrent les thèses suggérées dans *Del Sentimiento trágico de la vida* : « Qu'est-ce que le monde réel, sinon le rêve que nous rêvons tous, le rêve commun ? [73] ». En outre, Unamuno y reprend la vision du sujet comme objet du rêve de Dieu :

> Tout cela n'est-il pas un rêve de Dieu ou de je ne sais qui, qui s'évanouira dès qu'Il s'éveillera et c'est pourquoi nous Le prions et élevons vers Lui des cantiques et des hymnes, pour l'endormir, pour bercer son sommeil ? La liturgie de toutes les religions n'est-elle pas un moyen de bercer le sommeil de Dieu afin qu'il ne se réveille pas et cesse alors de nous rêver[74] ?

Si l'homme, plutôt que *causa sui*, n'est que l'objet d'un songe extrinsèque, le monde est une illusion incompréhensible et toute recherche de connaissance s'avère nécessairement vaine. L'influence platonicienne[75] se voit ici entachée d'un profond pessimisme, car l'ascension vers l'intelligible est alors impossible par la voie de la raison, qui ne saisit, par nature, que le rationnel. Or, le songe et *a fortiori*, celui d'un Autre identifié comme une transcendance inaccessible, échappe à notre intelligence. Cantonné à la perception de phénomènes, le sujet ne reçoit des choses en soi qu'une image, trompeuse et tronquée, un *εἴδωλον*, un « simulacre », projeté dans la caverne qui forme sa réalité, sans espoir d'un jour connaître leur essence véritable.

*Niebla* met en scène chez Augusto Pérez cette double insécurité existentielle et ontologique, cette incapacité à se saisir comme unité et à appréhender, dans le même temps, la réalité extérieure. Or, à l'instar de Prospero dans *The Tempest,* Unamuno s'y donne comme un personnage tyrannique, quasi-transcendant et revendique, face à ses protagonistes, sa responsabilité créative. Si Augusto ne peut se connaître, si, comme l'avertit Goti, il n'a pas « de profondeur[76] », c'est qu'il ne s'appartient pas et reste un être de fiction, assujetti aux rêves et volontés de son créateur. Toutefois, suivant

---

[72] « "La vida es sueño", de Calderón y el "estamos hechos de la madera de los sueños", de Shakespeare, sentencia esta última aún más trágica que la del castellano, pues mientras en aquella sólo se declara sueño a nuestra vida, mas no a nosotros los soñadores de ella, el inglés nos hace también a nosotros sueño, sueño que sueña », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 58.

[73] « ¿ Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común? », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 145.

[74] « ¿ No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para cunar su sueño ? ¿ No es acaso la liturgia de todas las religiones un modo de brezar el sueño de Dios y que no despierte y deje de soñarnos ? », *Ibid.,* p. 77.

[75] Voir les Livres VII et X de la *République* de Platon. Le premier introduit le très célèbre mythe de la caverne et donne les clés de la dialectique ascendante du sensible (l'image) vers l'intelligible (l'essence), entres autres l'étude du calcul, de la géométrie, de l'astronomie et de la dialectique. Le second présente la hiérarchie ontologique des formes, depuis l'Idée, une et vraie, jusqu'au simulacre, pluriel, mimétique et dégradé.

[76] « Nosotros no tenemos dentro », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 228.

Stephen G. H. Roberts, dans « Oyéndose casualmente a sí mismo : de Hamlet a Augusto Pérez », il est indéniable que la transcendance même reste incertaine, dans la mesure où ses représentants voient également leur autorité questionnée, Prospero par Caliban et Unamuno par Goti et Pérez. Ces œuvres représentent alors deux prétendants poétiques, qui rêvent et bâtissent ce qui se déroule dans la sphère littéraire tout en laissant échapper, malgré eux, un espace de contestation. Cette altération continue de l'identité crée alors un sentiment d'insécurité et de confusion qui se transmet au lecteur ou au spectateur, dans une forme de gradation ontologique du doute qui excède l'univers textuel.

En outre, si, pour l'essayiste, Unamuno apparaît comme « l'un des plus fidèles héritiers du poète et dramaturge anglais[77] », c'est que cette influence se constate également dans le traitement réitéré du *theatrum mundi*, le grand théâtre du monde. Les interventions de Víctor Goti qui, dans le prologue de *Niebla* évoque déjà le « scepticisme hamlétien[78] » d'Augusto, semblent proposer un ensemble de variations autour du cri baroque poussé par Macbeth à la cinquième scène de l'acte V de l'œuvre éponyme :

> Éteins-toi, brève lampe !
> La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre acteur
> Qui s'agite et parade une heure, sur la scène,
> Puis on ne l'entend plus. C'est un récit
> Plein de bruit, de fureur, qu'un idiot raconte
> Et qui n'a pas de sens[79].

Face aux complaintes de son ami, Víctor répond ainsi : « C'est la comédie, Augusto, c'est la comédie que nous jouons devant nous-mêmes, dans ce qu'on appelle le for intérieur, sur la scène de la conscience, tout à la fois comédiens et spectateurs[80] ». Dans ce paradigme, qui, semblable à son modèle shakespearien, souligne l'absurdité de l'affect, qui ne se donnerait jamais que comme l'expression d'un rôle, le moi apparaît nécessairement placé sous le signe du dédoublement, dans

---

[77] « Uno de los descendientes más fieles del poeta y dramaturgo inglés », Stephen G. H., Roberts, « Oyéndose casualmente a sí mismo: de Hamlet a Augusto Pérez », Ana Chaguaceda Toledano (Ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 108.

[78] « escepticismo hamletiano », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 73.

[79] « Out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing », William Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, [1606], traduit au français par Yves Bonnefoy, *Macbeth*, Paris, Gallimard, 2010, p. 141.

[80] « Es la comedia, Augusto, es la comedia que representamos ante nosotros mismos, en lo que se llama el foro interno, en el tablado de la conciencia, haciendo a la vez de cómicos y de espectadores », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 249.

un rapport fragmenté à sa propre identité. Eu égard à cette relation désespérée de l'*ego* à lui-même et son environnement, Unamuno écrit :

> C'est une chose terrible que de vivre en esclave du moi que le monde nous a donné, d'être fidèle au rôle sans voir hors du théâtre l'immense splendeur du ciel et la terrible réalité de la mort, devoir y être logiques. […] Lorsqu'on dit que le monde est un une comédie, on ne se figure guère l'horreur de la chose[81].

Si le monde est un théâtre et l'homme un comédien, qu'y a-t-il en deçà de la *persona*, du masque de l'acteur ? Le sujet peut-il être autre chose qu'un hypocrite ?

[81] « Es cosa terrible vivir esclavo del yo que el mundo nos ha dado, ser fieles al papel sin ver fuera del teatro la inmensa esplendidez del cielo y la terrible realidad de la muerte, tener que ser lógicos dentro de él. […] Cuando se dice que el mundo es comedia, no se medita bien en lo horrible de esto », Miguel de Unamuno, *Diario íntimo, op. cit.,* p. 97.

## II. A. 3. Des modalités de la mise en récit de soi

### II. A. 3. a. Tout homme est fils d'une légende

Mais alors, face à cette déclaration, il nous est permis de nous interroger : faut-il nécessairement conclure à l'inanité de toute mise en récit de soi, condamnée à une inauthenticité de nature ? À nouveau, la conscience de l'échec et de la limite ne peut justifier l'abandon de l'entreprise. Du reste, la tension entre sincérité et posture et la réflexion qu'elle permet de déployer au fil de la production de l'auteur se trouvent, assurément, à l'origine d'une reconfiguration tout à la fois esthétique et heuristique du discours sur soi, qui s'attache à valoriser la fiction et l'imaginaire dans leur rapport à la vérité. Dans *Cómo se hace una novela*, la tension entre transparence et opacité, si elle ne semble se résoudre, se fond du moins dans la vertu accordée par Unamuno à la légende : « Tout homme, véritablement homme, est fils d'une légende, écrite ou orale. Et il n'y a rien hormis la légende, c'est-à-dire le roman[82] ». Dès lors, il s'opère un renversement paradigmatique qui plutôt que de les opposer, soumet la réalité à la légende :

> Il y a une légende de la réalité qui est la substance, l'intime réalité de la réalité elle-même. L'essence d'un individu et celle d'un peuple, c'est leur histoire et l'histoire c'est ce qu'on nomme philosophie de l'histoire, c'est la réflexion que chaque individu et chaque peuple portent sur ce qui leur arrive, et sur ce qui arrive en eux[83].

Comment ne pas louer le formidable dynamisme de cette transmutation ontologique qui, à nouveau, place le discours réflexif sur un plan de réalité supérieur à l'événement auquel il se réfère ? Dans la légende, étymologiquement, « ce qui doit être lu », l'important n'est pas le fait, mais sa réception dans la conscience d'un moi, qui, par le prisme de sa subjectivité intime, cherche à se transmettre à un autre, le lecteur. L'essentiel se trouve donc dans un regard qui tente de se communiquer à autrui. La conscience, soit « la réflexion que chaque individu ou chaque peuple porte sur ce qui lui arrive et sur ce qui arrive en lui » est ainsi définie en fonction de sa nature

[82] « Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*,. p. 186.
[83] « Hay una leyenda de la realidad que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma. La esencia de un individuo y la de un pueblo es su historia, y la historia es lo que se llama la filosofía de la historia, es la reflexión que cada individuo o cada pueblo hacen de los que les sucede, de lo que se sucede en ellos », *Ibid.* p. 137 – 138.

perceptive. Elle n'existe alors pas sans objet et c'est cette relation, nécessairement empreinte d'arbitraire, car toujours partielle, qui est tout l'enjeu de ces écrits confessionnels. Ces intuitions d'ordre phénoménologiques, qui posent l'intentionnalité de la conscience, toujours dirigée vers quelque objet, rappellent la formule d'Edmund Husserl, selon laquelle « tout état de conscience en général est, en lui-même, conscience de quelque chose[84] ». De même, cette vision de la conscience comme perspective semble préluder les thèses défendues postérieurement par Maurice Merleau-Ponty. Dans *Le Primat de la perception*, le philosophe écrit en effet que l'objet « s'offre comme la somme interminable d'une série indéfinie de vues perspectives dont chacune le concerne et dont aucune ne l'épuise[85] » et que « toute conscience est conscience perceptive, même la connaissance de nous-mêmes[86] ». Dès lors, au sein de ce paradigme, les perceptions que nous avons de nous-mêmes et des événements qui nous affectent, c'est-à-dire, chez Unamuno, le discours que nous adressons à leur égard, est le seul accès que nous ayons au réel. C'est peut-être en ce sens qu'il s'agit d'entendre l'axiome de l'auteur, selon lequel « tout homme est fils d'une légende ».

En outre, si tout part de la conscience perceptive et expressive du sujet et que le langage se trouve au fondement direct de la réalité, alors il est aisé de comprendre la confusion de l'histoire et de la fiction, symptomatique des écrits unamuniens :

> J'ai dit que nous, les auteurs, les poètes, nous nous mettons, nous nous créons dans tous les personnages poétiques que nous inventons, même lorsque nous faisons de l'histoire, lorsque nous poétisons, lorsque nous créons des personnes dont nous pensons qu'elles existent en chair et en os en dehors de nous. Est-ce que mon Alphonse XIII de Bourbon et de Habsbourg-Lorraine, mon Primo de Rivera, mon Martínez Anido, mon comte de Romanones, ne sont pas autant de créations miennes, de parties de moi qui m'appartiennent autant que mon Augusto Pérez, mon Pachico Zabalbide, mon Alejandro Gómez et toutes les autres créatures de mes romans ? Nous tous qui vivons principalement de lecture et dans la lecture, nous ne pouvons distinguer les personnages historiques des personnages poétiques ou romanesques[87].

Cette frontière est poreuse, car l'identité est discursive et que l'altérité est toujours abordée par le biais de la subjectivité, comme l'illustre, dans cet extrait, l'abondance des possessifs. Ce rapport

---

[84] Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, [1905 - 1935], traduit au français par G. Pfeiffer et E. Levinas, *Méditations cartésiennes*, « Deuxième Méditation », Paris, Vrin, 1947, p. 28.
[85] Maurice Merleau-Ponty, *Le Primat de la perception*, Paris, Verdier, 2014, p. 39.
[86] *Ibid.*, p. 34.
[87] « He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personas de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros. ¿Es que mi Alfonso XIII de Borbón y Habsburgo-Lorena, mi Primo de Rivera, mi Martínez Anido, mi conde de Romanones, no son otras tantas creaciones mías, partes de mí tan mías como mi Augusto Pérez, mi Pachico Zabalbide, ¿mi Alejandro Gómez y todas las demás criaturas de mis novelas? Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 136 – 137.

singulier aux potentialités poétiques du langage renvoie à une forme de solipsisme dévoyé caractéristique chez l'auteur. Ainsi, le discours que je tiens sur autrui le crée véritablement et la véridicité de ce regard ne peut s'opposer au réel, auquel je n'ai pas accès, mais seulement à un discours antagoniste. En substance, tout est *logos*, ce qui explique dans la pensée unamunienne la fusion de l'histoire et de la poésie et, partant, l'inanité de la recherche de traces du réel dans la mise en récit de soi.

Du reste, ce n'est plus alors l'exactitude, le respect d'un « pacte de vérité » qui se trouve en jeu, mais bien une vision nouvelle de l'écriture de soi, envisagée sous l'angle du paradoxe, car elle porte, en même temps que son projet, la négation de sa réalisation. Dans « II. Leçon. La vérité dans Les Confessions », Christine Hammann glose ainsi l'écrit fondateur de P. Lejeune :

> L'écriture a la double fonction de tenter de dire la vérité et d'être dans son existence même « le contraire de la vérité ». Car la vérité qu'elle s'essaie à dire, elle ne peut la dire qu'« à l'envers, à travers la description de tout ce qui, dans la vie, a empêché de la dire, en répétant dans le discours ces empêchements[88] ».

En somme, la mise en récit de soi, pour être véritablement authentique, doit intégrer les obstacles mêmes qui empêchent la transparence de la confession. C'est pourquoi, ajoute-t-elle, « erreurs et omissions font donc sens dans une autobiographie dont on ne saurait négliger la visée apologétique[89] ». Le mensonge même possède une vertu heuristique, car il reste l'expression d'un sujet qui protège son masque, l'écho d'une exhibition d'ordre narcissique. Car nul ne désire perdre la face. Dans *Les Rites d'interaction,* le sociologue Ervin Goffman analyse ainsi les exigences de toute interaction sociale : « la face est un objet sacré et il s'ensuit que l'ordre expressif nécessaire à sa préservation est un ordre rituel[90] ». La nécessité de préserver la face, définie comme « la valeur sociale qu'une personne revendique effectivement[91] » explique l'observation que fait R. Gullón au sujet de l'aveu d'*Abel Sánchez* : « les confessions, même les plus sincères, cachent souvent l'essentiel. Les grands crimes, selon les dires d'un expert, se confessent avec moins de difficultés que les petites mesquineries[92] ». De fait, chez Unamuno, le choix de la légende pour qualifier la survivance de l'identité personnelle dans le texte, n'est pas anodin. La légende, en effet, revêt une fonction

---

[88] Christine Hammann, « II. Leçon. La vérité dans Les Confessions », Isabelle Chanteloube (ed.), *Un discours sur les origines de J.-J. Rousseau. Les Confessions, Livres I à VI*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 118.
[89] *Loc. cit.*
[90] Ervin Goffman, *Interaction ritual,* traduit au français par Alain Kihm, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 21.
[91] *Ibid.*, p. 9.
[92] « Las confesiones, aun las más sinceras, encubren a menudo lo esencial. Los grandes crímenes, dijo algún experto, se confiesan con menos dificultad que las pequeñas miserias » Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno, op. cit.*, p. 117.

apologétique évidente ; car « ce qui doit être lu » est ce qui mérite d'être lu, renfermant une dimension d'exemplarité qui limite l'ingénuité de la confidence. Au-delà de la conscience, qui se donne dans l'espace superficiel du « dit », la forme que prend l'énoncé, le masque adopté et les stratégies d'évitement mises en place permettent donc un dévoilement de l'inconscient, dans lequel on devine une certaine connaissance des travaux contemporains de Freud et Jung. Pour le critique Francisco Fernández Turienzo, « Unamuno connaissait bien le processus de conquête de l'inconscient, dans la mesure où lui-même créa sa propre dénomination : "intraconscient"[93] ». Dans le prologue de la *Tía Tula* il écrit :

> Dans mon roman Abel Sánchez, j'ai essayé de creuser dans certaines cavités et cachettes du cœur, dans certaines catacombes de l'âme, où la plupart des mortels n'aiment pas descendre. Ils croient que dans ces catacombes il y a des morts, qu'il vaut mieux ne pas visiter, et ces morts, pourtant, nous gouvernent. C'est l'héritage de Caïn. Et ici, dans ce roman, j'ai essayé de fouiller d'autres cavités et cachettes[94].

En somme, dans la mise en récit de soi, l'importance réside peut-être dans ce qui nous échappe et par-là même nous trahit, donnant accès à l'identité profonde du sujet qui se narre. C'est tout le thème de *San Manuel Bueno, mártir,* œuvre dans laquelle l'aveu reste de l'ordre de l'interdit, du cryptique et de l'ineffable, car, la vérité brandie à la lumière, peut être, rappelons-le, « une chose terrible, insupportable, mortelle[95] ».

### II. A. 3. b. Qui survit dans un présent éternel

Par conséquent, si avec Unamuno, nous admettons que le moi est une fiction qui se construit par le langage et que l'essentiel réside moins dans une volonté d'exactitude superficielle que dans la paradoxale profondeur suggérée par le masque, alors l'authenticité du discours se déplace de la référentialité externe à la narrativité, de l'énoncé à l'énonciation. L'identité, telle qu'elle se donne dans le récit fictionnel, se libère ainsi des exigences du monde extradiégétique. Détaché d'un devoir mimétique, le texte devient à lui-même son propre référent et inscrit le moi qui se

[93] « Unamuno conocía bien el proceso de conquista de lo inconsciente, puesto que él mismo creó su propia denominación: "intraconciente" », Francisco Fernández Turienzo, « Unamuno, lo inconsciente y la historia », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1997, XXXII, p. 84.

[94] « En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que lo mejor es no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín. Y aquí, en esta novela, he intentado escarbar en otros sótanos y escondrijos », Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, [1921], Barcelona, Alianza, 2012, p. 44.

[95] Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 143.

raconte dans une temporalité et une spatialité marginales. En effet, « l'a-réalité » de la fiction garantit son caractère à la fois uchronique et utopique et semble alors propre à rendre compte de la nature onirique d'une identité individuelle qui, par son expression narrative, peut trouver une valeur ontologique supérieure à son modèle historique. De fait, le sujet qui se confie à l'écrit se verse comme personnage dans le texte, assumant du même coup de s'extraire du monde réel pour se constituer comme être de fiction. Cette conscience n'est plus alors celle d'une simple limite à la connaissance de soi, mais la condition même de l'authenticité du discours. C'est la position que soutient le critique Mario Federici dans *La imagen del hombre en la poesía de Unamuno* :

> Vivre authentiquement, c'est être conscient de sa propre vie, de son propre rêve, c'est être conscient de son propre rôle dans le monde ; c'est, en somme, « re-connaître » la vie dans sa réalité la plus profonde, celle d'être la rêveuse et la créatrice de toute réalité[96].

En outre, la configuration anhistorique de la temporalité dans laquelle s'inscrit ce moi narratif assure du même coup sa pérennité, le libérant de la menace de la finitude. En effet, à chaque lecture, le sujet qui se donne dans le texte est convoqué à nouveau dans un *hic et nunc* qui le renouvelle. Comme évoqué au premier chapitre, la mise en récit de soi semble donc répondre à l'expression du *conatus* et du « vouloir-être » unamunien. Dans *Cómo se hace una novela*, l'auteur définit ainsi toute individualité vivante comme « toujours présente, toujours changeante et toujours la même, qui aspire à vivre éternellement — et cette aspiration est son essence[97] ». Dès lors, l'enjeu principal de la confession n'est pas aléthique, mais poétique, en tant qu'elle crée le sujet qui la formule et garantit, par la même occasion, la conservation de son identité. Dans *Cultural Hermeneutics, Essays after Unamuno y Ricœur,* Marío Valdés souligne la relation qui unit, chez Unamuno, narration et survie : « l'idée de la survivance de la personnalité de l'auteur au travers du pouvoir créateur de ses mots commença à apparaître régulièrement après 1907[98] ». En effet, l'auteur reconnaît dans *Cómo se hace una novela* l'ambition poétique de l'écriture : « pourquoi, ou plutôt pour quoi se fait un roman ? Pour que le romancier se fasse[99] ».

---

[96] « Vivir auténticamente es tener conciencia del propio vivir, del propio soñar, tener conciencia del propio papel en el mundo; es, en fin, "re-conocer" la vida en su más profunda realidad, la de ser la soñadora y autora de toda realidad », Mario Federici, *La imagen del hombre en la poesía de Unamuno*, Madrid, Fragua, 1948, p. 48.

[97] « […]siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre – y esa aspiración es su esencia », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 125.

[98] « The idea of the survival of the author's personality through the creative power of his words began to appear frequently after 1907 », Marío Valdés, *Cultural Hermeneutics, Essays after Unamuno y Ricœur,* Toronto, University of Toronto press, 2016, p. 76.

[99] « ¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.,* p. 195.

L'enjeu de la perduration se donne avec plus d'évidence encore dans l'écrit autobiographique. Ainsi, dans *Abel Sánchez*, les « Confessions » de Joaquín Monegro, de l'aveu même de leur auteur, procèdent moins d'une volonté cathartique que de « l'ambition de les utiliser un jour, dans l'idée qu'elles pourraient constituer la matière d'une œuvre géniale[100] ». L'envie tragique qui caractérise le personnage et l'oppose à Abel, est, en somme, l'expression d'une concurrence de la création et d'une lutte pour l'immortalité. Ricardo Gullón écrit à cet égard :

> Joaquín ne peut rivaliser avec Abel en peinture, mais il peut s'imaginer écrire un livre, car il ne manque pas d'habileté pour l'exercice littéraire — il le démontre en écrivant sa Confession — et cette aptitude lui permet de songer à la création artistique comme moyen de perdurer[101].

La réflexion sur la mise en récit de soi est alors indissociable d'une pensée de la temporalité narrative. Aussi, Paul Ricœur relève-t-il, dans *Temps et Récit*, l'intime concordance spéculaire entre temporalité et narration : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle[102] ». Pour être véritablement signifiant, le récit doit donc adopter les normes de l'expérience humaine telle qu'elle est vécue. Dès lors, la temporalité qu'il convoque se veut d'ordre mimétique, ce qui explique le rejet ricœurien de la non-clôture :

> L'anti-clôture rencontre un seuil au-delà duquel nous sommes mis dans l'alternative ou bien d'exclure l'œuvre du domaine de l'art, ou de renoncer à la présupposition la plus fondamentale de la poésie, à savoir qu'elle est une imitation des usages non littéraires du langage, parmi lesquelles l'usage ordinaire du récit comme arrangement systématique des incidents de la vie. À mon avis il faut choisir la première option[103].

Cependant, la temporalité qui se joue dans les œuvres unamuniennes prétend s'affranchir à l'inverse de la mimésis. La non-clôture, bannie par Ricœur de la sphère artistique, est la condition même d'expression de la légende, qui, pour garantir l'individualité vive du sujet qui se raconte, ne peut se donner que dans un présent éternel. Chez Unamuno, ce concept renouvelle, selon Manuel García Serrano, la notion « d'intrahistoire », forgée entre 1894 et 1898 et notamment traitée dans *En torno al casticismo*. Si l'intrahistoire relève du démotique et désigne les « dimensions

---

[100] « [...] el propósito de aprovecharlas algún día pensando que podrían servirme de materiales para una obra genial », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.,* p. 123.
[101] « Joaquín no puede competir con Abel en la pintura, pero sí puede imaginarse escribiendo un libro, pues habilidad para el ejercicio literario no le falta —la demuestra redactando su Confesión— y esa aptitud le permite soñar en la creación artística como medio de perdurar », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno, op. cit.,* p. 147.
[102] Paul Ricœur, *Temps et récit 1,* Paris, Seuil, 1983, p. 40.
[103] *Ibid.,* p. 39.

anthropologiques permanentes qui gisent sous les constantes mutations des événements sociaux[104] », selon Jesús-Antonio Collado Millan,[105] dans *Cómo se hace una novela*, le présent éternel désigne un point de vue subjectif, où le moi apparaît toujours dans un *hic et nunc*, comme le point focal où convergent les événements passés et les perceptions et pensées présentes et futures. En ce sens, chez Unamuno la mise en récit de soi assume la permanence de « ce passé qui est toute [sa] réalité à venir[106] ». Cette synthèse dynamique entre la mémoire de l'ancien et la dimension projective du « vouloir-être », exprimées sous forme narrative, permet alors le passage de l'uchronie à l'achronie et la création d'un sujet libéré de l'annihilation, à l'identité à la fois singulière et profondément universelle, puisque, toujours vivante, elle est l'expression même du *conatus*. La réalité nouménale du moi, ne peut donc s'appréhender que dans « le présent et l'individuel ; l'ici et le maintenant[107] », en définitive, dans une suspension même du temps tel qu'il se présente dans notre expérience sensible.

Aussi, le postulat de l'atemporalité dans la mise en récit de soi témoigne-t-il d'une vision singulière de la littérature autobiographique, tout à la fois considérée comme voie d'accès à l'intelligible et comme objet poétique, à même de créer son auteur. La référence et la mimésis sont donc disqualifiées dans l'examen de l'authenticité de cette écriture, qui se donne comme une exploration de l'identité subjective, à la fois multiple et dynamique, singulière et universelle.

### II. A. 3. c. Du double à l'un, quand « Je est un Autre »

Libéré des entraves de la temporalité et de la vérité référentielle, le discours sur soi implique donc nécessairement un décalage à l'endroit de la personne historique. Dans ce cadre, il tend à son auteur un miroir déformant qui, par le dédoublement et la métamorphose, permet un aveu exprimé de façon oblique, peut-être mieux à même de rendre la multiplicité dynamique et fragmentée de la conscience individuelle. Dans *Autobiografías de Unamuno,* Ricardo Gullón remarque que :

> Ce qui caractérise la pensée d'Unamuno, c'est la capacité de dédoublement qui lui permet de se sentir, voire de se contempler, en pleine représentation, simulant

[104] « El concepto de « presente eterno » estaba ligado al de intrahistoria en otros lugares de la obra de Unamuno, designando dimensiones antropológicas permanentes bajo la profusa mutabilidad de los sucesos sociales », Manuel García Serrano, *Ficción y conocimiento : Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, p. 170.
[105] Jesús-Antonio Collado Millan, *La existencia religiosa en Kierkegaard y su influencia en el pensamiento de Unamuno,* Madrid, Gredos, 1963, p. 25.
[106] « […] ese pasado que es toda mi realidad venidera », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 108.
[107] « […] lo presente y lo individual ; el ahora y el aquí », *Ibid.*, p. 123.

> consciemment la simulation, soumis à la force qui le gouverne et qu'en même temps il combat[108].

L'écriture autobiographique permet en effet à son auteur d'acquérir une distance réflexive vis-à-vis de lui-même ; en se racontant, il s'observe et s'expérimente comme un autre, appréhendant ainsi la dimension profondément protéiforme de l'identité individuelle. Lorsqu'en 1927, Unamuno choisit de retraduire du français la première version de *Cómo se hace una novela*, il en est tout à la fois l'auteur, le lecteur, le narrateur et le personnage. Son identité narrative se déploie donc selon des plans de réalités distincts et irréconciliables. De même, le sujet qui s'y donne se confronte à des temporalités et des prérogatives divergentes. Cette œuvre confronte donc son auteur à l'expérience de l'étrangeté et de la division :

> Est-il toujours vrai que lorsqu'un auteur relit l'une de ses œuvres passées, il y retrouve l'éternité de cet instant passé qui rend le présent éternel ? T'est-il jamais arrivé, lecteur, de méditer devant un portrait de toi, de toi-même, vieux de vingt ou trente ans ? Le présent éternel est le mystère tragique, c'est la tragédie mystérieuse, de notre vie historique ou spirituelle. Et voilà pourquoi c'est une torture tragique que de vouloir refaire ce qui a déjà été fait, ce qui est défait. Comme de se retraduire. Et cependant…[109]

Malgré la douleur inhérente à cette fragmentation, qui implique pour le sujet de mesurer le propre morcellement de son identité, Unamuno souligne la paradoxale nécessité du processus dans un objectif à la fois éthique et heuristique : « Oui, j'ai besoin pour vivre, pour revivre, pour me saisir de ce passé qui est toute ma vérité à venir, j'ai besoin de me retraduire. Et je vais me retraduire[110] ».

La synthèse achronique qui vient, dans son texte, le constituer comme sujet narratif peut alors s'envisager sous l'angle de la catharsis. En effet, son inscription dans le présent éternel du récit offre au moi qui se raconte comme une illusion d'immortalité, qui concède à l'identité individuelle d'échapper à sa finitude, en se subsumant sous le concept de l'éternité. Dans le texte autobiographique, le moi peut donc faire l'expérience de l'absolu et de la permanence. De plus, la mise en récit de soi permet de se confronter à l'incertitude existentielle et par conséquent, de lui imposer un certain contrôle. Assurément, si, comme le défend Unamuno, la nature du moi est

---

[108] « Lo característico del pensamiento unamuniano es la capacidad de desdoblamiento que le permite sentirse, incluso contemplarse, en plena representación, simulando a conciencia de la simulación, sometido a la fuerza que le gobierna y a la vez luchando con ella », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, *op. cit.*, p. 94.

[109] « Y ¿es que siempre un autor al volver a leer una pasada obra suya, vuelve a encontrar la eternidad de aquel momento pasado que hace el presente eterno? ¿No te ha ocurrido nunca, lector, ponerte a meditar a la vista de un retrato tuyo, de ti mismo, de hace veinte o treinta años? El presente eterno es el misterio trágico, es la tragedia misteriosa, de nuestra vida histórica o espiritual. Y he aquí porque es trágica tortura la de querer rehacer lo ya hecho, que es deshecho. En lo que entra retraducirse a sí mismo. Y sin embargo... », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 108.

[110] « Sí, necesito para vivir, para revivir, para asirme de ese pasado que es toda mi realidad venidera, necesito retraducirme. Y voy a retraducirme », *Loc. cit.*

narrative, il en découle que le sujet ne s'appartient plus tout à fait, puisqu'il peut être l'objet d'une narration hétéronome. Se saisir soi-même, au sein du texte, s'apparente donc à une entreprise de repossession où le double narratif devient l'objet du discours de son propre auteur.

En outre, en mêlant le biographème à la diégèse, comme dans *Cómo se hace una novela*, le romancier assume et met en scène la fragmentation de son identité. La multiplication des voix narratives et des rôles qui leur sont associés devient le miroir de l'expérience d'une identité multiple et fuyante, tout en offrant un contrôle absolu sur les conditions de l'expérimentation. La confusion des voix et le décentrement qu'elle implique, font du texte le lieu privilégié de l'existence, au sens étymologique d'*ex-sistere*, « sortir de soi ». Cette externalisation de l'identité qui se projette dans la diégèse, autre et semblable à la fois, s'oppose au solipsisme, à la solitude et à l'unité de la subjectivité. Et si la conscience souffre de se voir ainsi déchirée, dans un morcellement factice qui choque l'unicité de la raison, l'engagement au monde et l'extension du moi à l'autre sont pourtant, pour l'auteur, les conditions mêmes de l'existence authentique :

> Et c'est que l'existence est folie et que celui qui existe, celui qui est hors de lui-même, qui se donne, qui transcende, est fou. La sainte folie de la croix n'est pas autre chose. Folie à laquelle s'oppose le bon sens, qui n'est autre qu'un non-sens, celui d'être en soi, de se réserver, de se recueillir en soi[111].

Il y a, dans cette lecture, d'indéniables accents hégéliens. Dans l'*Esthétique*, le philosophe écrit ainsi, traitant des singularités de la conscience subjective :

> L'homme, parce qu'il est esprit, a une double existence ; il existe d'une part au même titre que les choses de la nature, mais d'autre part il existe aussi pour soi, il se contemple, se représente à lui-même, se pense et n'est esprit que par cette activité qui constitue un être pour soi[112].

Pour Hegel, l'homme se distingue en effet par son aptitude au dédoublement et à la réflexivité, qui lui permet d'être à la fois « en-soi », un simple vivant et « pour-soi », un sujet conscient de lui-même. Si le double se trouve à la racine de l'existence et de la conscience humaines, alors la mise en scène de la division du moi dans le récit autobiographique vient agir en miroir de cette réflexivité. De plus, chez le penseur allemand, à cette vision duelle de la conscience de soi s'ajoute un double mouvement, d'introspection et de projection, sans lequel l'homme ne peut se constituer pour soi :

---

[111] « Y es que la existencia es una locura y el que existe, el que está fuera de sí, el que se da, el que trasciende, está loco. Ni es otra la santa locura de la cruz. Contra lo cual la cordura, que no es sino tontería, de estarse en sí, de reservarse, de recogerse », *Ibid.* p. 126.

[112] Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, [1835], traduit au français par Samuel Jankélévitch, *Esthétique*, Paris Aubier, 1944, p. 55.

> Deuxièmement, l'homme se constitue pour soi par son activité pratique, parce qu'il est poussé à se trouver lui-même, à se reconnaître lui-même dans ce qui lui est donné immédiatement, dans ce qui s'offre à lui extérieurement. Il y parvient en changeant les choses extérieures, qu'il marque du sceau de son intériorité et dans lesquelles il ne retrouve que ses propres déterminations. L'homme agit ainsi, de par sa liberté de sujet, pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité. Ce besoin de modifier les choses extérieures est déjà inscrit dans les premiers penchants de l'enfant ; le petit garçon qui jette des pierres dans le torrent et admire les ronds qui se forment dans l'eau, admire en fait une œuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité[113].

L'analyse de la relation pratique du sujet à l'extériorité permet d'éclairer les enjeux éthiques de la mise en récit de soi, qui se pose comme une entreprise d'assignation de sens, dans laquelle l'auteur, en imprimant la forme de sa subjectivité, est tout à la fois acteur et spectateur de sa création.

Néanmoins, c'est dans la représentation de soi que l'enjeu du dédoublement et de la projection de la subjectivité se montre avec le plus de vigueur. Ainsi, dans les métalepses d'auteur de *Niebla* et par son inscription narrative dans un récit fictionnel, l'auteur, comme le « petit garçon qui jette des pierres dans le torrent [,] bénéficie du spectacle de sa propre activité ». Dans la constitution d'un autre lui-même, qui, sans être tout à fait semblable, partage son nom, sa biographie et ses arguments, l'auteur fait la double expérience de l'étrangeté et de l'extériorité dans le rapport à soi. La création d'un *alter-ego*, qui, dans un mouvement dialectique, part de l'autre et revient à soi, lui permet alors de se ressaisir comme sujet et d'embrasser la nature fragmentée de sa conscience.

[113] *Loc. cit.*

En somme, la mise en récit de soi apparaît chez l'auteur semblable à une expérience de pensée, qui renouvelle les enjeux éthiques du genre et marque sa structure formelle. Face au sentiment d'irréalité qui touche l'extériorité et à l'impossible appréhension pleine et entière de la conscience, l'auteur prend à nouveau le parti de la fiction contre la référence. La vérité du texte autobiographique ne désigne plus, on le voit, l'ingénuité de l'auteur et l'exactitude historique de l'énoncé, mais l'expression même des limites à la connaissance de soi. Chez Unamuno, la confusion du biographème et de la diégèse, ou encore la configuration du lecteur-confident comme un *alter-ego* témoignent du dynamisme de cette écriture de la frontière, entre réciprocité, contrôle et fragmentation.

De même, le soupçon de l'affectation ou l'effroi du mensonge qui parcourent les confessions d'Ángela Carballino ou de Joaquín Monegro ne trahissent que l'ambigüité constitutive de l'identité personnelle et trouvent alors une réelle valeur heuristique. Encore une fois, chez Unamuno, dans la confidence, l'aveu ou la confession, la vérité ne s'envisage que sous l'angle de la poétique et de la survivance. La légende crée son auteur et l'inscrit dans la permanence d'un présent éternel, en même temps qu'elle participe de son morcellement, ce qui explique l'ambivalence entre survie et destruction, exprimée dans *Cómo se hace una novela* :

> Mon roman ! Ma légende ! L'Unamuno de ma légende, de mon roman, celui que nous avons fait ensemble, mon moi ami et mon moi ennemi et les autres, mes amis et mes ennemis, cet Unamuno qui me donne et la vie et la mort, me crée et me détruit, me soutient et m'étouffe. C'est là mon agonie[114].

Cette entreprise illusoire, cette folie en somme, comme la définit Unamuno, si elle n'est peut-être qu'un mirage, permet toutefois, outre la conservation singulière d'un écho identitaire, l'exploration des caractéristiques universelles de l'intime et de leur expression esthétique.

La question du double, qui se trouve au cœur de la relation entre l'identité et la narration, invite, du reste, à s'interroger sur la responsabilité de l'altérité dans la construction subjective et partant, sur son traitement textuel. En effet, comme le suggère l'exemple des trois Jean et des trois Thomas, peu importe la profondeur de l'introspection et la méditation, l'homme se heurte toujours au regard d'autrui, qui le construit en même temps qu'il le violente. Comment donc se déploie le traitement de cet Autre dans la narration, entre reconnaissance et menace ?

[114] « ¡Mi novela!, ¡mi leyenda! El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hechos juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía », *Ibid.* p. 139.

# Chapitre 5

## II. B. Ambivalences des altérités, entre nécessité et menace

Si le processus de multiplication du moi qui se donne dans la narration et les métalepses agit bien dans une volonté d'exploration identitaire, il existe pourtant un autre niveau dans le décentrement, lié à l'intervention active de l'altérité dans la construction individuelle. En effet, si le roman apparaît comme une voie d'accès à l'intime, dans la mesure où il encourage et permet le dédoublement et la réflexivité, le mouvement de fragmentation du moi y atteint un degré supérieur encore dans l'identification à un autre agent.

Dans l'écriture comme dans la lecture, l'appréhension de l'identité ne se contente plus désormais du miroir qui lui est tendu ; dans cette relation à l'autre, le personnage, par cette projection vers une extériorité affirmée comme distincte, le moi fait l'expérience de la négation et de la différence. Aussi peut-il chercher à se saisir comme unité singulière, non-autre. Dans la production unamunienne, le recours à l'altérité s'associe, de façon complémentaire, à l'examen de la nature polymorphique de la subjectivité.

Pour l'auteur, si, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'identité reste une chimère inaccessible dans sa totalité, c'est qu'elle enserre une part d'altérité. Lors de la version nouvelle de *Cómo se hace una novela*, Unamuno choisit de placer en épigraphe de l'œuvre cette citation, tirée des *Confessions* (X, 33, 50) de Saint Augustin : « *Mihi quaestio factus sum* », « Me voilà devenu pour moi-même une énigme ». Si le moi est un mystère, c'est donc qu'il recèle une forme d'étrangeté, quelque chose qui, en son sein, reste profondément et irréductiblement autre. Au demeurant, l'inscription de l'altérité dans l'identité subjective est considérée par Ricardo Tejada comme l'un des principaux apports philosophiques d'Unamuno : « En réalité, sous la surface du don Miguel "ego-égotiste", on peut détecter une interrogation fondamentale sur l'altérité logée à l'intérieur du sujet[1] ». Le

[1] « En realidad, debajo de la costra del don Miguel "yo-yoísta", se puede detectar una interrogación fundamental sobre la alteridad alojada en el interior del sujeto », Ricardo Tejada, « Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en

rapport à l'autre et à l'étranger comme outil nécessaire de la recherche identitaire vient donc redoubler la scission du moi qui débute avec la réflexivité de la conscience.

Le poète Paul Valéry, n'écrit-il pas à cette même époque : « c'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi[2] » ?

Unamuno y Zambrano », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Vol. 42, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, p. 110.

[2] Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1986, p. 130

## II. B. 1. L'altérité comme condition de l'identité

### II. B. 1. a. La « découverte » de l'autre

L'étude de la relation entre l'autre et le sujet dans l'appréhension de l'identité personnelle s'inscrit, en effet, dans un cadre plus largement européen, lié à un contexte historico-idéologique particulier. Déjà au XIXe siècle, la souveraineté de nombreux pays européens, notamment espagnole, s'est vue menacée par les mutations engendrées par la Révolution Française et les guerres napoléoniennes, ce qui, pour Maria de Fátima Marinho, provoque et explique « l'émergence du roman historique comme grande narration qui favorise l'esprit national et aide à minimiser les effets négatifs de moments de crise[3] ». En Espagne, le Traité de Paris de 1898 entérine la fin de l'empire colonial espagnol, à la suite de guerres amplement décriées par Unamuno et lourdes de conséquences humaines et économiques. La perte de Cuba, de Porto-Rico, des Philippines et partant, l'émergence du mouvement intellectuel régénérationniste fondé sur les travaux de Joaquín Costa (1846 – 1911)[4], sont autant d'éléments qui déterminent la production littéraire et journalistique des intellectuels espagnols de l'époque[5], dans un contexte géopolitique où l'altérité se donne dans un rapport conflictuel et contraignant. Dans « Utopies bohèmes dans la littérature, entre intégration codée et marginalisation (fin XIXe siècle-début XXe siècle) », Xavier Escudero remarque en effet que :

> La crise de 1898 et le « desastre » de la perte des colonies ont plongé l'Espagne dans la nécessité de recréer une identité nationale non plus tournée vers les Amériques mais

[3] Maria de Fátima Marinho, « À la recherche de l'identité perdue (essai sur la crise d'identité dans le roman portugais contemporain) », *Carnets*, Première Série, 2 Numéro Spécial, 2010, p. 244.

[4] Homme politique et juriste aragonais, Joaquín Costa fut l'un des précurseurs du mouvement intellectuel régénérationniste espagnol de la fin du XIXème siècle, qui prônait notamment, outre la fin du caciquisme, la lutte contre la corruption, l'essor de l'alphabétisation et la réduction de la pauvreté. Pour plus d'informations, se référer à l'œuvre de Enrique Tierno Galván, *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona : Barna, D.L. 1961.

[5] Nous l'avons évoqué dans l'introduction générale, l'historiographie a régulièrement regroupé ces auteurs, parmi lesquels Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán et Machado sous la dénomination de « génération de 98 ». Dans *Para leer a Unamuno*, p. 216, Pedro Ribas, qui interroge la pertinence de cette désignation, écrit : « La consagración y la consolidación como mito del significado de la generación del 98 se produce con el libro de Pedro Laín Entralgo *La generación de 98* (1945) ». Selon Pedro Laín Entralgo, les membres de ladite génération cherchent à proposer une interprétation nouvelle de l'histoire espagnole en redécouvrant celle de la Castille par l'analyse d'un supposé « caractère espagnol ». La génération de 98 tendrait également à projeter son rêve d'une nouvelle Espagne qui renaîtrait de ses cendres grâce à « l'homme nouveau », héritier de Don Quichotte, chevalier de la foi catholique et aspirant à l'immortalité.

vers l'Europe, ainsi que l'écrit Miguel de Unamuno dans son essai de 1895 *En torno al casticismo*[6].

Ainsi, les bouleversements historiques nés des guerres coloniales et de la défaite espagnole sous-tendent, chez Unamuno, la nécessité d'une reconfiguration identitaire à l'échelle collective.

Par ailleurs, comme évoqué en introduction, si l'Espagne voit ses frontières extérieures réduites, elle affronte également, à la fin du XIXe siècle, ses propres limitations structurelles. José Carlos Mainer[7] et Francisco José Martín[8], entre autres nombreux spécialistes de la période, y dénoncent une administration, une éducation et une politique sclérosées. Face à une société et une culture en crise, Unamuno rédige *En torno al casticismo*, compilation de cinq essais parus dans la revue *La España Moderna* en 1895 et y déploie son intérêt pour « lo castizo », défini par Jean-Claude Rabaté comme : « la qualité intrinsèque de ce qui est authentiquement et typiquement espagnol[9] ». Le premier mouvement dans cette reconfiguration de l'identité collective se donne donc comme une introspection, une volonté de redécouverte du « nous », contre la menace du « eux », représenté par deux positions intellectuelles antagonistes, prônant, l'une le confinement de l'Espagne dans un entre-soi et l'autre la dissolution au sein de l'Europe. Unamuno dénonce dans *En torno al casticismo*, la radicalité de ces postures et oppose les « détracteurs systématiques de l'essence de l'Espagne et de la tradition[10] » aux « mécontents qui soutiennent que la culture étrangère nous envahit et entraîne ou noie l'essence de l'Espagne, et érode progressivement, […] notre personnalité nationale[11] ».

Dans le champ romanesque, il publie *Paz en la guerra* en 1897 et y recrée les conséquences de la seconde guerre carliste sur la ville de Bilbao. Selon Carlos Serrano, cette œuvre « s'ouvre pourtant sur autre chose que cet événement et toute sa première partie présente un panorama du XIXe siècle jusqu'en avril 1872[12] ». Le projet de l'auteur, au-delà du récit historique, est alors tourné vers une recherche identitaire collective, vers une appréhension, d'inspiration hégélienne, « de l'âme

[6] Xavier Escudero, « Utopies bohèmes dans la littérature. Entre intégration codée et marginalisation (fin XIXe siècle-début XXe siècle) », *Identités et territoires dans les mondes hispaniques : (XVIe-XXe siècles),* Jean-Philippe Protti (ed.), [en ligne] Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015 (généré le 26 septembre 2021). Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pur/90184, p. 223 – 224.

[7] José-Carlos Mainer, « Modernidad y nacionalismo (1900 - 1939) », *Historia de la literatura española*, José-Carlos Mainer (dir.), Madrid, Crítica, 2010.

[8] Francisco José Martín, « Filosofía española y nivola unamuniana », Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad, 2005, p. 155 – 164.

[9] Jean Claude Rabaté, « Introduction », Miguel de Unamuno, *En Torno al casticismo*, [1902], Madrid, Cátedra, 2005, p. 14.

[10] « […] los despreciadores sistemáticos de lo castizo y propio », *Ibid.*, p. 132.

[11] « […] la cultura extraña nos invade y arrastra o ahoga lo castizo, y va zapando, poco a poco, según dicen los quejosos, nuestra personalidad nacional », Miguel de Unamuno, *En Torno al casticismo*, [1902], Madrid, Cátedra, 2005, p. 130.

[12] Carlos Serrano, « XI. *Paz en la guerra* ou l'histoire impossible », *Miguel de Unamuno : Entre histoire et littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 124.

même du peuple basque, de son *Volksgeist*[13] ». Or, pour Unamuno, l'esprit d'un peuple s'exprime dans une dualité complémentaire entre la surface et la profondeur, l'Histoire et l'intrahistoire, comme il le reconnaît dans une conférence donnée à Séville en 1896 :

> Cette tradition profonde, cachée au sein de l'esprit public, enfermée dans son subconscient, cette tradition qui se révèle dans les contes, les légendes, les récits et les histoires, est celle que le folklore ou démotique entend exploiter et mettre en lumière, en l'utilisant comme un matériau scientifique[14].

La saisie de cette identité plurielle, dynamique et éternelle, s'exprime donc nécessairement dans un rapport à l'inconscience. Aussi Carlos Serrano analyse-t-il le concept unamunien en ces termes : « Vie profonde, inconscience, sentiment aussi des permanences au-delà des événements éphémères, tels sont les contenus de l'intrahistoire[15] ». Si le concept d'intrahistoire disparaît de ses textes à partir de 1900, remplacé par celui d'Histoire, il faut pourtant relever dans la recherche identitaire collective conduite par Unamuno l'importance de l'élément duel et de l'inconscient.

Cette double caractérisation de l'identité d'un peuple vient nourrir sa réflexion postérieure sur la construction du sujet et semble annoncer, dans son œuvre, le recours à l'autre comme incarnation de l'inconnu au sein du moi. L'intérêt pour le « nous » se déporte alors sur le « moi » ; sa fragmentation prend le visage de l'altérité.

Ce processus trouve à nouveau ses sources dans le contexte international du début du XXe siècle. Ricardo Tejada rappelle ainsi l'influence de la Première Guerre Mondiale et de l'avènement des totalitarismes dans le bouleversement du rapport du sujet à son identité. Il souligne de plus l'importance d'une « crise de la transcendance[16] » qui transforme profondément les paradigmes de pensée et les systèmes de croyances en vigueur. Liée à un progrès technique effréné et aux fractures politiques et sociales qui caractérisent alors l'Europe, cette crise est de surcroît renforcée par les avancées psychanalytiques et médicales de l'époque. Si Sigmund Freud (1856 – 1939), en affirmant que le moi n'est pas maître en sa demeure « procède à un décentrement de la vie consciente[17] », il contribue également à renouveler les perspectives attachées au corps et à l'altérité :

---

[13] *Ibid.*, p. 127.
[14] « Esa profunda tradición, oculta en los senos del espíritu publico, encerrada en su subconciencia, esa tradición que se revela en cuentos, leyendas, relatos y narraciones, es la que pretende explotar y sacar a luz, haciendo de ella material científico, el folklore o demótica », Miguel de Unamuno, « Sobre el cultivo de la demótica », *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1958, t. IX, p. 53, cité par Carlos Serrano, « XI. *Paz en la guerra* ou l'histoire impossible », *op. cit.*, p 136.
[15] *Ibid.*, p. 19.
[16] Ricardo Tejada, « Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en Unamuno y Zambrano », *op. cit.*, p. 111.
[17] « Freud procede a un descentramiento de la vida consciente », *loc. cit.*

> La disparition progressive de l'hystérie au long du XIXe siècle, comprise comme la pathologie féminine par excellence, renvoie à une façon nouvelle de vivre le corps propre, comme élément constitutif de la personnalité. L'altérité n'est plus l'élément corporel qui nous empêche d'entrer en contact avec l'au-delà, avec l'invisible, qui peut nous déposséder de nous-mêmes, mais se lit à présent comme quelque chose qui se niche dans la complexité inextricable de notre être[18].

La dualité transcendance/immanence se voit donc désormais remplacée par la complémentarité entre la conscience et l'inconscient. L'autre n'est plus l'inconnu extérieur, mais l'étrangeté inaccessible qui se niche au sein du sujet. Dans *Autobiografías de Unamuno*, R. Gullón propose cette définition de l'altérité : « L'autre est ce que je ne suis pas, le différent, celui qui échappe à toute tentative d'assimilation, celui que nous sommes incapables de comprendre ; il semble être à portée de main, mais cette proximité est fallacieuse[19] ». Une telle caractérisation ressemble à s'y méprendre à celle de l'inconscient. En ce sens, la formule forgée par Jacques Lacan (1901 – 1981) dès 1953 est éclairante : « L'inconscient, c'est le discours de l'autre[20] ». Si Unamuno ne put à l'évidence connaître l'œuvre de Lacan, son traitement de l'altérité, fondé sur le langage et l'inconscient, semble s'inscrire dans une même réflexion. En outre, le sociologue Ernesto González García indique que l'auteur espagnol s'oppose régulièrement aux conclusions freudiennes, qui ne lui sont donc pas inconnues :

> Nous nous référerons d'emblée à certaines données historiques peu connues qui appuieront notre volonté de de relier de manière approfondie Freud et Unamuno. Certaines références montrent que notre auteur a connu très tôt les théories freudiennes. Pour ceux familiers de la biographie et du tempérament du penseur basque, historiquement et vitalement immergé dans l'« intrahistoire » de son temps, il serait très difficile de comprendre qu'il ait ignoré la révolution bruyante et polémique du freudisme qui se produisait à l'époque. La preuve en est que, dans sa bibliothèque personnelle, conservée dans la « Casa-Museo » de l'Université de Salamanque, se trouve le Premier Volume des *Œuvres Complètes* de Freud[21].

---

[18] « La progresiva desaparición de la histeria a lo largo del siglo XIX, entendida como la patología por excelencia de la mujer, apunta a un nuevo modo de vivir el cuerpo propio como un elemento integrante de la personalidad. Ya no es el elemento corporal la alteridad que nos impide el contacto con el más allá, con lo invisible, aquello que nos puede desposeer de nosotros mismos, sino que es algo que anida en la intrincada complejidad de nosotros mismos », *Loc. cit.*

[19] « El otro es lo o el que no soy yo, el diferente, el que escapa cuando intentamos asimilarlo, el que somos incapaces de comprender; parece estar al alcance de la mano, pero esa proximidad es una falacia », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno, op. cit.*, p. 167.

[20] Jacques Lacan, *Écrits, II,* Paris, Seuil, 1966, p. 16.

[21] « Aludiremos, de entrada, a algún dato histórico poco conocido que facilite nuestra pretensión de relacionar en profundidad a Freud y a Unamuno. Tenemos referencias que nos muestran que nuestro autor conoció muy tempranamente las teorías freudianas. Para el conocedor de la biografía y temperamento del pensador vasco, histórica y vitalmente inmerso en la "intrahistoria" de su época, resultaría muy difícil de entender que desconociera la ruidosa y polémica revolución del freudismo que entonces se estaba produciendo. Buena prueba de ello es que, en su Biblioteca personal, felizmente conservada en la "Casa Museo" de la Universidad de Salamanca, encontramos el Primer Tomo de las obras Completas de Freud », Ernesto González García, « Unamuno y Freud, Dos Antropologías y Un Mismo Método » *Catedra Miguel de Unamuno*, Cuadernos, vol. 29, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 69 – 70.

Cet intérêt pour le schème identité/altérité, qui semble se déployer tout au long du XXe siècle, atteint toutes les sphères de la pensée. Dans le domaine de la philosophie, il faut notamment citer les travaux de Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), dont l'existentialisme est entièrement tourné vers l'altérité, dans la prise de conscience du sujet, comme dans son rapport à la responsabilité et à la liberté. Ainsi, il écrit dans *L'Être et le néant* qu'autrui est « le médiateur indispensable entre moi et moi-même[22] ». De son côté, Emmanuel Lévinas (1906 – 1995) fonde sa philosophie sur le visage d'Autrui, « la nudité même[23] », qui porte en elle l'interdiction fondamentale et première de la violence. Quant à Paul Ricœur (1913 – 2005), il fait reposer, dans *Temps et récit*[24], sa théorie de l'identité narrative sur la complémentarité entre le semblable et l'autre, quand il distingue la mêmeté — ce qui permane identique dans le sujet — et l'ipséité, la réflexivité qui intervient dans le maintien volontaire de soi devant autrui. Par la réflexion convoquée dans sa production romanesque, Unamuno semble donc se poser à la fois en héritier et précurseur du changement de paradigme qui, à l'échelle européenne, fait d'autrui un élément constitutif et indispensable dans l'approche de l'identité personnelle.

### II. B. 1. b. Expérimenter l'altérité : une catharsis

Si nous avons exploré au chapitre précédent la figure du double auctorial qui se laisse voir dans les métalepses, jusqu'à assumer dans *Niebla* le nom même de l'auteur, une stratégie distincte est également engagée, qui consiste, pour l'écrivain, à s'écrire lui-même « comme » un autre. Dans cette projection vers une forme d'étrangeté, il ne s'agit plus pour l'auteur de présenter un personnage directement identifié avec sa personne historique, tel l'Unamuno qui apparaît dans *Niebla*, ou une voix narrative qui en constitue l'écho, à l'instar de celle qui affleure dans l'épilogue de *San Manuel Bueno, mártir*, mais bien d'introduire dans le texte un protagoniste construit comme un autre, dont le nom et l'histoire diffèrent en partie de ceux de leur créateur et ce, suffisamment pour ne pas les confondre parfaitement. Néanmoins, cette altérité reste bien entendu factice et n'agit que comme une résonnance de la subjectivité de l'auteur. Le personnage choisi pour le représenter peut ainsi partager certaines de ses caractéristiques biographiques, comme le reconnaît Unamuno dans *Cómo se hace una novela* :

> Il faudrait inventer, d'abord, un personnage central, qui serait, naturellement, moi-même. Et ce personnage, on commencerait par lui donner un nom. Je l'appellerais

[22] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant,* Paris, Gallimard, 1943, p. 260.
[23] Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhof, 1974, p. 47-48.
[24] Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

> U. Jugo de la Raza ; U. est l'initiale de mon nom de famille ; Jugo est le premier nom de mon grand-père maternel et celui de l'ancienne ferme de Galdácano, en Biscaye, d'où il est originaire ; Larraza est le nom, également basque — comme Larra, Larrea, Larrazabal, Larramendi, Larraburu, Larraga, Larreta… et tant d'autres — de ma grand-mère paternelle[25].

La parenté peut également prendre la forme d'une affinité idéologico-littéraire, comme c'est le cas du personnage-prologuiste Víctor Goti qui, dans *Niebla*, se fait le porte-parole de la vision unamunienne de l'œuvre romanesque, fondée sur le dialogue et une écriture « a lo que salga », caractéristique de la production d'un écrivain vivipare :

> Eh bien, un jour où je ne savais trop quoi faire, mais où je sentais une envie de faire quelque chose, une démangeaison très intime, un picotement de l'imagination, je me suis dit : je vais écrire un roman, mais je vais l'écrire comme on vit, sans savoir ce qui va arriver. Je me suis assis, j'ai pris quelques feuilles de papier et j'ai commencé par la première chose qui me venait à l'esprit, sans savoir ce qui allait suivre, sans aucun plan. Mes personnages se feront en agissant et en parlant, surtout en parlant. Leur caractère se formera petit à petit[26].

Dans ce cadre, l'avatar peut permettre, par le dédoublement, d'exprimer une facette de la subjectivité de son modèle tout en conservant une forme de distance, tout à la fois libératrice et protectrice.

En effet, cette projection est d'abord une expérience d'allure scientifique, empreinte d'une relation spécifique à la réflexivité et à l'objectivation ; l'auteur semble se saisir d'une lunette pour laisser s'épanouir dans son protagoniste un élément identifié, puis hypertrophié de son propre caractère. C'est pourquoi les doubles unamuniens oscillent généralement entre une *hubris* tragique et une caricature grotesque. L'envie de Joaquín, le doute de don Manuel, le « querer-ser » redoutable de Gertrudis peuvent ainsi agir comme les expressions hyperboliques et altérées de l'intimité de leur auteur et servent alors un objectif tout à la fois heuristique et maïeutique. Don Fulgencio de Antreambosmares, dans *Amor y pedagogía*, constitue, pour R. Gullón, un pastiche des velléités

[25] « Habría que inventar, primero, un personaje central que sería, naturalmente, yo mismo. Y a este personaje se empezaría por darle un nombre. Le llamaría U. Jugo de la Raza; U. es la inicial de mi apellido; Jugo el primero de mi abuelo materno y el del viejo caserío de Galdácano, en Vizcaya, de donde procedía; Larraza es el nombre, vasco también – como Larra, Larrea, Larrazabal, Larramendi, Larraburu, Larraga, Larreta... y tantos más- de mi abuela paterna », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 140.

[26] « Pues mira, un día de estos que no sabía bien qué pacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 174.

rationalistes de Miguel de Unamuno : « Dans ce sujet, don Miguel s'est caricaturé lui-même, ou a caricaturé certaines tendances et comportements, peut-être pour les réfréner[27] ».

Dans cette représentation de soi par l'altérité, il y a donc quelque chose de profondément cathartique. À cet égard, R. Gullón relève également que : « Le double est une invention, mais forgée par la réalité intérieure, une projection extérieure de quelque chose qui s'agite en-dedans[28] ». Cette définition ne laisse de rappeler la description qu'offre Unamuno de la gestation de ses personnages vivipares : « Le fait est qu'un jour, un pauvre être de fiction a émergé en moi, un pur personnage de roman, un homoncule qui demandait à vivre. La pauvre chose voulait être et exister[29] ». En effet, toutes deux soulignent le caractère nécessaire et organique de l'externalisation. Cette posture auctoriale est, du reste, fréquente chez les contemporains d'Unamuno. Dans *Sonata de otoño*[30], le marquis de Bradomín se donne comme le pendant littéraire de Valle-Inclán, quand Fernando Ossorio semble être celui de Pío Baroja dans *Camino de perfección*[31]. Tout comme Goti signe le prologue de *Niebla* et qu'Ángela se voit présentée comme l'autrice de *San Manuel Bueno, mártir*, José Martínez Ruiz choisit, lui, de signer son œuvre du nom de son protagoniste, Azorín.

Chez Unamuno, ce traitement littéraire de l'identité d'un moi perçu et traité « comme » un autre s'inscrit dans un triple rapport à la temporalité, à la modalité et à l'altérité. En effet, l'externalisation du sujet au sein d'un autre permet à l'auteur d'expérimenter « ses mois ex-futurs », de se rêver, en somme, au conditionnel, comme il *aurait* été et ce qu'il *serait* devenu dans d'autres circonstances. Selon l'historien Manuel Llano Gorostiza[32], on trouve une première occurrence des « mois ex-futurs » en 1908 dans « Oh, ¡ si hubiera salido ! », poème tiré du *Rosario a Sonetos líricos* :

> Par les rues désertes, il va rêvant
> Ce qui aurait pu être
> Un ex-futur,
> Un avenir perdu…[33]

---

[27] « En tal sujeto se caricaturizó don Miguel, o caricaturizó ciertas tendencias de su ideología y comportamiento, acaso para refrenarlas », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno, op. cit.*, p. 82.
[28] « El doble es una invención, pero forzada por la realidad interior; una proyección hacia fuera de algo que dentro se agita », *Ibid.*, p. 154.
[29] « La cosa fue que 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 y existir », Miguel de Unamuno, « Una entrevista con Augusto Pérez », *Niebla*, *op. cit.*, p. 282.
[30] Ramón María del Valle-Inclán *Sonata de Otoño, op. cit.*
[31] Pío Baroja, *Camino de perfección*, *op. cit.*
[32] Manuel Llano Gorostiza, *Miguel de Unamuno*, María Dolores Gómez Molleda, Manuel Llano Gorostiza, Julián Marías (eds.), Madrid, Ministerio de educación y ciencia, 1982, p. 44.
[33] « Por las calles desiertas va soñando
Lo que pudo haber sido,
Un ex – futuro,

Dans *Autobiografías de Unamuno*, R. Gullón fait reposer le procédé sur une insatisfaction première et la conscience douloureuse d'un manque : « Le moi ex-futur est une projection des frustrations du moi présent ; créé pour compenser une absence, il n'appartient pas au hier, mais à l'aujourd'hui dans lequel il est inventé par l'auteur[34] ». Par le recours à l'altérité, l'identité joue à s'affranchir du fait et du passé pour se réinventer dans un irréel du présent. Ce procédé est à mettre en rapport avec l'achronie caractéristique de la « nivola ». De fait, Rebeca Martín remarque dans « "El que se enterró" : germen de "El otro", o el misterio del doble de Unamuno[35] », que la déconstruction temporelle qui fonde l'invention des « ex-futurs mois » s'inscrit dans un contexte idéologique marqué par de nouvelles conceptions du temps, entre la théorie de la relativité d'Einstein et l'éternel retour nietzschéen. La dernière référence est, par ailleurs, ouvertement reconnue par Unamuno :

> Et je me figurai qu'arrivés à un certain moment du cortège des siècles, l'Univers commencerait à remonter son cours, à inverser sa marche, comme la mélodie d'un disque jouée à l'envers et l'histoire avec, et nous reviendrions vivre nos vies, mais de la mort à la naissance, jusqu'à atteindre ainsi le *fiat lux* et le commencement du Verbe, pour lancer à nouveau ce mouvement de navette. Une folie comme celle de Nietzsche et presque la même[36] !

*In fine*, cette expérience palliative a pour vertu de modérer les conséquences du choisir ; nulle décision n'est tout à fait définitive si l'auteur a le pouvoir de se recréer poétiquement dans ses œuvres, de ranimer par l'imagination ce qu'il a laissé mourir. Dans son essai « Nuestros ex-futuros », Unamuno s'écrie ainsi, comme déchiré par le sacrifice de ces mois disparus : « Ex-futurs ! Vous figurez-vous toute la force de cette expression ? Celui qui allait être et n'y parvint pas[37] ». La création de personnages, tel que Jugo de la Raza qui, dans *Cómo se hace una novela*, permet à Unamuno d'expérimenter poétiquement, depuis Hendaye, l'exil parisien, agit comme une manière d'exorciser la mort symbolique de ce moi potentiel, perdu quand l'auteur choisit de quitter la capitale. Le vocabulaire de la gestation souligne à nouveau la portée organique et vitale du processus et appuie,

---

Un porvenir perdido... », Miguel de Unamuno, « Oh, ¡si hubiera salido ! » [1908], *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1958, t. XIV, p. 778.

[34] « El yo ex-futuro es proyección de las frustraciones del yo presente; creado para compensar una ausencia, no pertenece al ayer sino al hoy en que el autor lo inventa », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno, op. cit.*, p. 226.

[35] Rebeca Martín, « "El que se enterró" : germen de "El otro", o el misterio del doble de Unamuno », *Catedra Miguel de Unamuno*, Cuadernos, Vol. 44, No. 2, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 113 – 124.

[36] « Y es figurarme que al llegar a una hora en la procesión de los siglos empezara el Universo a remontar su curso, a revertir su marcha, como la melodía de un disco de fonógrafo que se tocara al revés, y la historia con ello, y volviéramos a vivir nuestras vidas, pero desde la muerte al nacimiento, y se llegase así al *fiat lux* y al principio en que era la Palabra, para volver a recomenzar el movimiento de lanzadera. ¡Locura como la de Nietzsche y casi la misma! », Miguel de Unamuno, « Nuestros ex-futuros » [1923], *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 533.

[37] « ¡ Ex-futuro ! ¿Os habéis fijado en toda la fuerza de esta expresión? El que iba a ser y no llegó a ser », Miguel de Unamuno, « Nuestros ex-futuros » [1923], *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1958, t. X, p. 530.

dans le même temps, par son contraste avec le destin funeste de ces mois potentiels, la violence de cette destruction de tous les instants :

> Ces ex-futurs mois, ces mois avortés, nous les portons en nous comme des germes, et le poète, le créateur, le romancier, le Henry James, les couve dans son imagination, les développe en idée et, en les exprimant, les donne à connaître à ses autres mois intimes et ses mois ex-futurs, il révèle à leurs frères et sœurs, non pas tant ce qu'ils sont que ce qu'ils rêvaient et voulaient être[38].

En définitive, la projection vers un autre, incarné par le personnage, vient agir comme une tentative de purger certains traits de la personnalité de leur auteur tout en redonnant vie à des existences disparues ou non réalisées, comme dans ces rêves éveillés où l'on joue à être un autre sans cesser en même temps d'être soi. L'intégration de l'altérité dans un processus introspectif semble donc remplir pour Unamuno un rôle cathartique, bien qu'il relève ensuite la faiblesse ontologique de ce double littéraire. En effet, le moi ex-futur est comparé à un « fantôme[39] », un pur produit de l'imagination, une fiction qui ne s'exprimera jamais à l'indicatif. Cette expérience de projection vers l'altérité reste, on le voit, empreinte d'une promesse d'échec, car cet autre insatisfaisant n'est jamais qu'un simulacre. Seule l'altérité véritable, dans sa différence intrinsèque, semble finalement posséder le pouvoir de confronter le sujet à sa propre énigme.

### II. B. 1. c. L'autre comme miroir : la reconnaissance

Ainsi, le drame fratricide *El Otro*, écrit en 1926 et représenté en 1932, se fonde, de l'aveu même de son auteur, sur « l'obsession mieux que la préoccupation, sur le mystère — et non le problème — de la personnalité, du sentiment terrifiant de notre identité, de notre continuité personnelle et individuelle[40] ». Or, cette plongée dans l'identité fragmentée d'un personnage double, inconnaissable, car refusant l'identification, repose sur une confrontation tragique et dévoyée à l'altérité, ici la gémellité terrible de Cosme et Damián, répétée par l'antagonisme de leurs femmes respectives, Laura et Damiana. De même et de façon tout à fait contemporaine, Luigi Pirandello reflète en 1926, dans *Un, personne, cent-mille,* la crise existentielle traversée par son protagoniste

[38] « Esos yos ex-futuros, esos yos abortados, los llevamos dentro como gérmenes, y el poeta, el creador, el novelista, el Henry James, los incuba en su fantasía, los desarrolla idealmente y expresándolos les da a conocer a los demás sus yos íntimos y sus yos ex-futuros, les revela a sus hermanos no tanto lo que son cuanto lo que soñaron y quisieron ser », *Ibid.*, p. 531.
[39] *Loc. cit.*
[40] « *El Otro* me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio – no problema –, de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal », Miguel de Unamuno, « El Otro », *Obras Completas*, t. XII, Barcelona, Vergara, 1958, p. 801.

Vitangelo Moscarda. Dans cette œuvre, le personnage fait l'expérience du morcellement quand il affronte le regard de l'autre et l'image que ce dernier projette de lui, si profondément étrangère à la sienne. Il prend alors la mesure de l'étroite dépendance qui unit l'identité et l'altérité :

> Nos yeux doutent d'eux-mêmes, tant que les autres ne nous ont pas aidés à établir en nous la réalité de ce que voyons. Notre conscience s'égare : car cette conscience, que nous croyons être notre bien le plus intime, n'est que la présence des autres en nous[41].

Dans ces deux œuvres, le regard d'autrui se pose donc comme constitutif dans la (dé) construction d'une identité individuelle entendue comme conscience de soi et témoigne encore d'une préoccupation philosophico-littéraire commune à ces deux auteurs.

Chez Unamuno, la constitution spéculaire de la connaissance de soi apparaît également comme leitmotiv dans nombre de ses romans. Les personnages y sont en effet régulièrement caractérisés par le sceau du double, au travers d'un autre qui tient le rôle de miroir ou d'antagoniste. Ainsi, dans *Abel Sánchez,* Joaquín et Abel « apprirent chacun à se connaître en connaissant l'autre[42] ». En dépit de leur rivalité tragique, lorsqu'Abel est souffrant, Joaquín se refuse à envisager l'éventualité de sa mort, qui le priverait de son identité, valable seulement dans l'intersubjectivité et le miroir tendu par son antagoniste : « j'ai besoin qu'il vive ![43] », s'écrie-t-il ainsi. Tout se passe comme si perdre Abel pouvait provoquer en même temps la dissolution de sa propre humanité :

> Personne ne l'a connu plus profondément que moi, disait-il, je pense le connaître mieux que je ne me connais moi-même, plus purement, parce que nous ne voyons en nous que la boue dont nous avons été faits. C'est dans les autres que nous voyons le meilleur de nous et que nous l'aimons et c'est cela l'admiration[44].

Dans *La Tía Tula,* se déploie également une forme de tension entre les deux sœurs, qui, dans un même mouvement, se distinguent et s'unissent. Elles sont présentées *in medias res*, comme un ensemble complémentaire à l'apparence homogène et, pourtant, absolument contraire :

> C'était la beauté splendide et quelque peu provocante de Rosa, une fleur de chair qui s'épanouissait sous la fleur du ciel, baignée de lumière et de vent, qui attirait d'abord les regards sur le couple ; mais alors c'étaient les yeux tenaces de Gertrudis qui

[41] Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, [1926], traduit au français par Louise Servicen, *Un, personne et cent mille*, Paris, Gallimard, 1988, p. 141.
[42] « Aprendió cada uno a conocerse conociendo al otro », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 85.
[43] « ¡Necesito que viva ! », *Ibid.,* p. 104.
[44] « Nadie le ha conocido más adentro que yo - decía - : creo conocerle mejor que me conozco a mí mismo, más puramente, porque de nosotros mismos no vemos en nuestras entrañas sino el fango de que hemos sido hechos. Es en otros donde vemos lo mejor de nosotros y lo amamos, y es o es la admiración », *Ibid.,* p. 132.

> retenaient les yeux qui s'étaient fixés sur eux et ceux qui les tenaient en même temps à distance[45].

Ainsi, au cœur d'un jeu spéculaire où s'entrecroisent les regards, c'est d'abord Rosa qui les attire, mais Gertrudis qui les retient, ou les détourne. Cette complémentarité se double d'un processus analogique, qui permet de définir, par transitivité, certains attributs des deux sœurs : « Et l'esprit de Rosa était en même temps comme le reflet de celui de sa sœur, comme l'eau qui jaillit au soleil est celui de sa source secrète[46] ».

Deux forces complémentaires s'exercent alors. L'altérité, par ce qu'elle possède de dissemblable, construit d'abord une identité par négation : le moi s'affirme dans la différence, en niant ce qui n'est pas lui. Réciproquement, la reconnaissance en autrui de certaines caractéristiques permet au sujet d'appréhender sa propre conscience. Cette intuition qui lie connaissance de soi et altérité est plus amplement développée dans *Del Sentimiento trágico de la vida*. Dans son essai, Unamuno décrit ainsi la prise de conscience née de la reconnaissance d'autrui comme son prochain :

> Sous les actes de mes semblables les plus proches, les autres hommes, je sens — ou plutôt je con-sens — un état de conscience tel que le mien affleure sous mes propres actions. Quand j'entends mon frère lancer un cri de douleur, la mienne s'éveille et crie dans les profondeurs de ma conscience[47].

À nouveau, le philosophe espagnol semble, sinon pressentir, du moins précéder l'essor prochain de la branche française de la phénoménologie, car ses conclusions rejoignent celles qu'apporte Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible* :

> Il nous suffit pour le moment de constater que celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux[48].

---

[45] « Era la hermosura espléndida y algún tanto provocativa de Rosa, flor de carne que se abría a flor del cielo a toda luz y todo viento, la que llevaba de primera vez las miradas a la pareja; pero eran luego los ojos tenaces de Gertrudis los que sujetaban a los ojos que se habían fijado en ellos y los que a la par les ponían raya », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula, op. cit.*, p. 45.

[46] « Y era a la vez el espíritu de Rosa como un reflejo del de su hermana, como el agua corriente al sol de que aquel era el manantial cerrado », *Ibid.*, p. 79.

[47] « Bajo los actos de mis más próximos semejantes, los demás hombres, siento -o consiento más bien- un estado de conciencia como es el mío bajo mis propios actos. Al oírle un grito de dolor a mi hermano, mi propio dolor se despierta y grita en el fondo de mi conciencia », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 156 – 157.

[48] Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs – le chiasme », *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979, p. 177 – 178.

En somme, si le sujet voit, c'est parce qu'il est également visible par autrui ; ses perceptions sont déterminées par sa perceptibilité. Dans ce cadre, la question du miroir tendu par l'autre est essentielle dans l'écriture unamunienne. Pour Ricardo Tejada, « le miroir est le duplicateur et le révélateur du moi[49] ». Dans l'essai « ¡ Ensimísmate ! », Unamuno souligne l'enjeu éthique de la double réflexion offerte par le miroir, qui trahit le cryptique et dévoile le secret de l'identité : « Quand on leur présente comme un miroir, un autre moi, ils voient le leur, et quand ils le voient, ils voient que les autres le voient[50] ». Dans *Abel Sánchez*, le tableau biblique peint par Abel agit de la même façon et ce reflet emplit Joaquín d'angoisse, car, y reconnaissant Caïn comme son double, l'autre comme le même, le tableau lui semble porter à la lumière l'expression anxieusement dissimulée de son tourment :

> Joaquín allait à la salle d'exposition pour contempler le tableau et y regarder, comme s'il se voyait dans un miroir, le Caïn du tableau, et pour guetter dans les yeux des gens s'ils ne le regardaient pas après avoir regardé l'autre[51].

Dans la production unamunienne, l'altérité agit donc comme un miroir de l'identité subjective, à même de refléter la profondeur dissimulée du moi, dans une forme d'exhibition tout à la fois maïeutique et destructrice. On le voit, cette interdépendance, au fondement de l'intersubjectivité, limite nécessairement les prérogatives du sujet et le confronte à la violence d'un échec sans cesse renouvelé, celui se constituer comme individu, seul, absolu et affranchi des injonctions de l'extériorité.

[49] « El espejo es el duplicador y el revelador del yo », Ricardo Tejada, « Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en Unamuno y Zambrano », *op. cit.*, p. 113.
[50] « Cuando les ponen delante, como espejo, otro yo, ven el suyo propio, y al verlo ven que se lo ven los demás », Miguel de Unamuno, « ¡Ensimísmate! », *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1 de marzo de 1915, rassemblé dans *Monodiálogos*, Espasa-Calpe, 1972, p. 22 – 23.
[51] « Joaquín iba a la sala de la Exposición a contemplar el cuadro y a mirar en él, como si mirase en un espejo, al Caín de la pintura, y a espiar en los ojos de las gentes si le miraban a él después de haber mirado al otro », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 127.

## II. B. 2. L'altérité comme menace

### II. B. 2. a. Les périls de l'intersubjectivité, entre dépendance et dépossession

Chez Unamuno, la défaite est indissociable de la relation à l'altérité. Nous l'avons abordé au premier chapitre, les relations interindividuelles sont, dans l'anthropologie de l'auteur, ancrées dans un double rapport à l'invasion et à la résistance, puisque chacun ne cherche qu'à s'étendre, dans un mouvement de conquête permanent. L'autre se présente donc nécessairement dans une forme de conflit et d'antagonisme. Ainsi, dans *Niebla*, le reflet que trouve Augusto dans le regard d'autrui reste teinté d'ambivalence. Certes, pour le personnage, les yeux de Rosario contiennent une promesse et une caution, celles de le constituer comme conscience de soi : « Laisse-moi me voir [dans tes yeux] comme dans un miroir, que je me voie petit, tout petit… Ainsi seulement je parviendrai à me connaître… en me voyant dans des yeux de femme[52] ». Cependant, ceux de Mauricio, l'amant de sa promise Eugenia, ne le renvoient à l'inverse qu'à sa médiocrité, car face au terrible miroir humain que lui oppose son rival, Augusto perd le sentiment de sa réalité ; son corps, le monde qui l'entoure et jusqu'à la certitude de son existence lui échappent alors, baignés par la brume :

> – Regardez-vous à présent, don Augusto, dans mes pupilles et vous verrez comme vous y semblez petit…
>
> Le pauvre Augusto crut s'évanouir. Du moins, toute la force de ses bras s'évanouit, la pièce commença à se transformer en brouillard sous ses yeux et il pensa : « serais-je en train de rêver[53] ? »

La violence inhérente au reflet projeté par l'altérité et la passivité à laquelle elle condamne son objet est remarquablement exprimée par cet aphorisme de Paul Valéry : « Tout à coup, par un mot d'imbécile, dans un miroir trivial — on se fait l'effet de ce que l'on est[54] ». Car, si l'autre tend un miroir, qui permet au moi de se saisir et d'exister comme sujet, ce portrait inversé cesse en même

---

[52] « Déjame que me vea en [tus ojos] como en un espejo, que me vea tan chiquitito... Sólo así llegaré a conocerme... viéndome en ojos de mujer », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.,* p. 222.

[53] « – Mírese usted ahora, don Augusto, en mis pupilas y verá qué chiquito se ve... »
El pobre Augusto creyó derretirse. Por lo menos se le derritió la fuerza toda de los brazos, empezó la estancia a convertirse en niebla a sus ojos; pensó: « ¿Estaré soñando? », *Ibid.*, p. 238.

[54] Paul Valéry, « Cahier B » [1910], dans *Tel quel I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 240.

temps de lui appartenir et le réifie. L'existence objective du sujet est bien garantie par sa reconnaissance par autrui, qui confirme sa réalité, comme Rosario celle d'Augusto, mais elle nie également sa liberté en le constituant comme image figée, réductrice et hétéronome. Si, nous l'avons vu dans le prologue de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, la conception que nous avons de nous-mêmes diffère sensiblement de celle que nous renvoie autrui, c'est moins cette inadéquation qui afflige le personnage de *Niebla*, que l'impuissance inévitable et absolue à laquelle le réduit cette vision de lui-même.

Aussi, que la représentation soit fidèle et authentique, ou qu'elle semble à l'inverse biaisée, ou bien encore que la réflexion soit portée par un adjuvant ou un antagoniste, astreint-elle toujours son objet à une forme de dépendance. Quelles que soient ses intentions, pour le moi, l'autre tient donc en lui la responsabilité de son existence et de son identité. C'est pourquoi, chez Unamuno, l'altérité se montre constamment équivoque, dans un basculement irréconciliable entre ses capacités de création et de destruction.

*Abel Sánchez* contient, dès son titre, la révélation de cette douloureuse dépendance du sujet à l'autre ; le récit de l'agonie de Joaquín porte le nom même de celui qui incarne son tourment. Au cœur de l'expression la plus intime de son identité, c'est son obsession pour l'autre qui vient le définir, le dépossédant par-là même de son individualité et renouvelant l'enfer qu'il s'est choisi. Dans *Miguel de Unamuno*, Julián Marías dépeint l'abdication de Joaquín, incapable de se constituer comme sujet indépendant d'Abel, cet autre qu'il érige en antagoniste pour se créer lui-même : « Joaquín ne va plus être lui-même, Joaquín va être celui qui hait Abel ; par conséquent, celui qui a besoin d'Abel pour être, celui qui n'est pas en soi et qui n'est pas son propre maître, celui qui s'est perdu lui-même[55] ». Ricardo Gullón souligne également l'ambigüité de cette construction identitaire conflictuelle, absolument soumise à l'autre : « Abel fut-il l'antagoniste de Joaquín, ou Joaquín fut-il plutôt celui qui expérimenta l'antagonisme pour arriver à être l'homme de passion qu'il était ?[56] ». Comment, alors, ne pas trouver dans ce texte une résonnance de la parole même de l'auteur, qui dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, évoquait la nécessité de se former des adversaires « pour avoir quelqu'un à combattre[57] » ?

Le phénomène d'aliénation, volontaire ou subi et propre à cette relation à l'autre, se donne encore chez Unamuno dans la constance des caractères doubles et opposés qui parcourent sa trajectoire littéraire. Passée l'amitié dévoyée d'Abel et de Joaquín, c'est une gémellité rivale qui est

[55] « Joaquín ya no va a ser él, Joaquín va a ser el que odia a Abel ; por tanto, el que necesita a Abel para ser, el que no está en sí ni es dueño de sí mismo, el que se ha perdido a sí propio », Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, *op. cit.*, p. 91.
[56] « ¿Fue Abel antagonista de Joaquín, o Joaquín intentó el antagonismo para llegar a ser el hombre de pasión que era? », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, *op. cit.*, p. 120.
[57] « […] los adversarios que me finjo para tener a quien combatir », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 296.

abordée dans *El Otro*. Selon le philosophe Álvaro Ledesma de la Fuente, « ce drame explore la relation à l'autre dans son aspect le plus intense, jusqu'au point où la subjectivité se fond complètement et qu'il devient impossible de discerner où se situent les frontières de l'individu[58] ». Dans cette pièce, où l'ambivalence est redoublée par le furieux antagonisme des figures féminines de Laura et Damiana, les jumeaux Cosme et Damián atteignent un degré tel d'uniformité qu'ils en perdent leur individualité, jusqu'à n'être plus que le reflet l'un de l'autre. Cette dissolution culmine dans le fratricide, qui dépossède finalement le frère survivant, privé du seul miroir qui formait son identité, de son nom, puis de sa vie. Lorsque « l'Autre » se suicide, il n'est déjà plus, puisque son existence dépend exclusivement de celle du référent qu'il a assassiné.

Enfin, Raquel et Berta dans « Dos Madres » représentent deux visions dichotomiques de la femme, entre passion et douceur, damnation et salut. Dans cette œuvre, tirée des *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, le personnage de don Juan est déchiré par les desseins opiniâtres et opposés de cette double altérité, qui le conduisent à une pleine et entière dépossession de son existence et de son être. Ce texte propose en effet au lecteur de considérer les résultats d'une expérience singulière : qu'advient-il de l'homme qui se laisse conquérir et abdique son vouloir-être au profit d'autrui ? Car, celui qui, au troisième chapitre, se voit privé du « don » pour n'être plus désigné que sous la forme du « pauvre Juan » se perd corps et âme dans les abysses des volontés étrangères, représentées par les regards de leurs maîtresses :

> Les clairs yeux bleus de Berta, la jeune fille, comme une mer sans fond et sans rivage, l'appelaient vers l'abîme, et derrière lui, ou plutôt autour de lui, l'enveloppant, les yeux noirs et sombres de Raquel, la veuve, comme une nuit sans fond et sans étoiles, le poussaient vers le même abîme[59].

Le champ sémantique de la noyade parcourt, en outre, le premier chapitre du récit, qui voit don Juan « absorbé », « submergé » ou encore « perdu[60] » dans le gouffre d'une altérité conquérante, profondément dangereuse et d'abord incarnée par son amante Raquel, qui exige de lui une capitulation totale : « Tu te figures peut-être que j'ignore que ta fortune, comme ton être tout entier, n'est que mienne, absolument mienne[61] ? ».

---

[58] « Este drama explora la relación con el otro en su vertiente más intensa, hasta el punto en el que la subjetividad se funde por completo y hace imposible discernir dónde se encuentran las fronteras del individuo », Álvaro Ledesma de la Fuente, « Cartografía de la envidia, el caso de *Abel Sánchez* », *Revista Laguna,* n°47, 2020, consulté le 17 avril 2021, doi:10.25145/j.laguna. 2020.47.05. 2020, p. 95.

[59] « Los ojos azules y claros de Berta, la doncella, como un mar sin fondo y sin orillas, le llamaban al abismo, y detrás de él, o mejor en torno de él, envolviéndole, los ojos negros y tenebrosos de Raquel, la viuda, como una noche sin fondo y sin estrellas, empujábanle al mismo abismo », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.*, p. 51.

[60] « absorto », « submergido », « perdido », *Ibid.*, p. 43.

[61] « ¿O es que crees que yo no sé que tu fortuna, como tú todo, no es sino mía, enteramente mía ? », *Ibid.*, p. 44.

Chez Unamuno, l'autre semble donc susciter la méfiance et le sujet s'inscrit, en réaction, dans une résistance à l'aliénation, qui, comme en réécriture de la dialectique maître/esclave hégélienne[62], prend la forme d'une lutte pour la conservation de son individualité. Cette tension se révèle à l'évidence dans la structure formelle de *Cómo se hace una novela* et notamment dans le « Commentaire » au « Portrait d'Unamuno » par Jean Cassou. Outre qu'il traduit ce dernier texte au castillan, sans que n'y figure l'original, comme pour se réapproprier le discours de son ami, Unamuno en propose une exégèse, en miroir et en réponse à l'assertion de l'écrivain français :

> Unamuno, qui n'a pas de doctrine propre, n'a rien écrit d'autre que des livres de commentaires ; des commentaires du Quichotte, des commentaires du Christ de Vélasquez, des commentaires des discours de Primo de Rivera[63].

La correspondance spéculaire entre ces deux écrits semble, de ce fait, agir comme une tentative de restauration et de réappropriation de l'image de soi : « Ah, mon cher Cassou, face à ce portrait, comment tenir ma langue ? Le lecteur comprendra que si je l'inclus ici, en le traduisant, c'est pour le gloser[64] ». Par le commentaire en effet, Unamuno nuance et corrige ce portrait, dans laquelle il se mire sans toutefois se retrouver, le signifiant prenant le pas sur le signifié, « comme dans un miroir, mais un miroir tel que nous voyons mieux le miroir lui-même que ce qu'il reflète[65] ». Dans *Niebla* figurait déjà une confrontation semblable à la représentation portée par l'altérité, cette fois feinte et mise en scène dans le post-prologue d'Unamuno, en réponse au prologue de Goti. À la première ligne, l'écrivain y découvrait son envie frustrée de contester « certaines des affirmations de [son] prologuiste, Víctor Goti[66] ». Cette concurrence de l'auteur avec ses personnages, abordée au troisième chapitre de ce travail, témoigne encore d'une vision polémique de l'altérité, fondée sur l'affrontement et la résistance à une dépendance, pourtant incontournable.

---

[62] Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel décrit ce processus de constitution de la conscience de soi, qui culmine dans la dialectique maître/esclave sous la forme d'une lutte à mort ; à l'aune de ce paradigme, le maître est celui qui a pris le risque de la mort au profit de la reconnaissance par autrui et se trouve alors reconnu par l'esclave.

[63] « Unamuno, que no tiene una doctrina propia, no ha escrito más que libros de comentarios; comentarios al Quijote, comentarios al Cristo de Velázquez, comentarios a los discursos de Primo de Rivera », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 113 – 114.

[64] « ¡Ay, querido Cassou!, con este retrato me tira usted de la lengua y el lector comprenderá que si lo incluyo aquí, traduciéndolo, es para comentarlo », *Ibid.*, p. 117.

[65] « […] en un espejo tal que vemos más el espejo mismo que lo en él espejado », *Ibid.*, p. 117.

[66] « De buena gana discutiría alguna de las afirmaciones de mi prologuista, Víctor Goti », *Niebla, op. cit.*., p. 83.

### II. B. 2. b. L'autre comme représentation d'une extériorité résistante

Dans les écrits unamuniens, le processus de reconnaissance, indispensable à la formation de l'identité, n'est visiblement pas dénué d'un certain rapport au danger. En effet, déjà dans le cadre de la relation intersubjective, l'autre a le pouvoir de nous constituer comme image et d'imposer une identité qui trahisse celle que nous nous connaissons. Mais lorsque cette altérité est collective, prenant le visage de la communauté, plus grand encore est le risque d'aliénation. La fréquentation de ses semblables agit, dans les romans de l'auteur, comme une force de contrainte irrésistible. Dans *Niebla*, Domingo, le serviteur d'Augusto Pérez, lui découvre ainsi que « personne n'est ce qu'il est, mais ce qu'en font les autres[67] ». Dès lors, si la relation à autrui est périlleuse, dans le paradigme unamunien, c'est à dessein que le groupe, lui, semble dissoudre l'individu, afin de faciliter son intégration et de conserver son contrôle. De là l'exaltation de la solitude, notamment exprimée par Augusto :

> Il n'y a que seul qu'il pouvait se sentir lui-même ; il n'y a que seul qu'il pouvait se dire, peut-être pour se convaincre : « Je suis moi ! » ; face aux autres, noyé dans la foule affairée ou distraite, il ne parvenait pas à se sentir lui-même[68].

La solitude sauvage qu'appelle cette misanthropie existentielle est une chimère, nous l'avons vu, cependant, elle témoigne du poids qu'impose l'extériorité au sujet. Cette lecture, somme toute pessimiste, de la relation de l'homme à la société, conçue comme une limitation externe puissante, parcourt nombre de romans unamuniens.

Peut-être est-elle à mettre en lien avec le contexte singulier de création qui préside à l'écriture de ces textes. Ainsi, *Abel Sánchez*, qui fait de l'envie un mal espagnol, à l'échelle de l'individu comme de la collectivité, est décrite par Unamuno dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo* comme « sans doute la plus tragique de toutes[69] » ses œuvre. En effet, comme le défend C. A. Longhurst dans son « Introduction », le texte est le fruit d'une période difficile : « Le roman *Abel Sánchez* fut écrit par Unamuno au cours d'un des pires moments de sa vie[70] ». Lorsqu'il paraît en 1917, la Première Guerre Mondiale fait rage en Europe. L'Espagne, malgré sa neutralité affichée,

---

[67] « Nadie es el que es, sino el que le hacen los demás », *Ibid.*, p. 197.
[68] « Sólo a solas se sentía él; sólo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse, "¡yo soy yo!"; ante los demás, metido en la muchedumbre atareada o distraída, no se sentía a sí mismo », *Ibid.*, p. 188.
[69] « […] *Abel Sánchez* – esta acaso la más trágica de todas », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.*, p. 38.
[70] « La novela *Abel Sánchez* la escribió Unamuno en una de las peores épocas de su vida », Carlos Longhurst, « Introducción », *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 11.

devient le lieu d'affrontements entre francophiles et germanophiles. Ce climat national conflictuel est aggravé par les difficultés économiques et l'instabilité politique que rencontre le pays. Suivant C. A. Longhurst, « c'est dans cette atmosphère de griefs, de dénonciations et de tensions, tant au niveau personnel que national, qu'Unamuno rédigea celui qui deviendrait son quatrième roman[71] ». En effet, pour l'auteur, l'enjeu individuel est alors éminent. Christopher Cobb relève que ce contexte n'aurait vraisemblablement pas exercé une telle influence dans la production unamunienne si, en 1914, l'auteur n'eût été pour la première fois destitué de sa charge de recteur par le gouvernement conservateur d'Eduardo Dato, sans motif concret, comme le défend encore l'historien Mariano Peset dans son article « Unamuno, rector » :

> Il a été soudainement été destitué de sa charge par le Ministre de l'Instruction Publique Bergamín, à l'occasion d'une élection sénatoriale, à laquelle il ne voulait pas être candidat et où celui qui était soutenu par le ministère avait perdu. Il a également été l'objet de rumeurs concernant des irrégularités administratives[72].

L'on peut aisément imaginer les sentiments de profonde injustice et d'impuissance suscités par l'arbitraire de cette décision et saisir ainsi la réflexion menée dans son anthropologie littéraire et philosophique sur la relation du sujet au corps social et institutionnel. À cet égard, C. Cobb remarque que, « du fait de cette injustice gouvernementale, le vieux débat entre un moi externe en quête d'engagement politique et social et un moi interne, silencieux, voire méfiant, surgit de nouveau[73] ».

Ce fractionnement identitaire, qui repose sur un double schème extérieur/intérieur, collectif/individuel, est à lire à la lumière du concept de « vouloir-être » qui, rappelons-le, renvoie pour l'auteur à la profonde et intime vérité qui fait la personnalité de chacun. Or, cette manifestation de la volonté se donne nécessairement dans une projection de la subjectivité vers l'extériorité, dans le but de la transformer et de la conformer à ses desseins. Ce processus d'invasion et d'altération ne peut donc se départir d'une dimension conflictuelle, car le monde résiste. Il s'ensuit que les exigences liées au corps social, les simples lois de la physique ou de la biologie sont autant d'éléments qui fondent la réalité agonique des personnages unamuniens, comme l'explique l'auteur dans le prologue de *Tres Novelas ejemplares y un prólogo* :

---

[71] « Fue en este ambiente de agravios, denuncias y tensiones, en el que se redactó la que sería la cuarta de las novelas (extensas) de Unamuno », *Ibid.*, p. 13.

[72] « Repentinamente es cesado por el ministro de instrucción pública Bergamín con ocasión de una elección de senador, en que no quiso ser candidato y la perdió el propuesto desde el ministerio. También le culpan rumores de irregularidad administrativa... », Mariano Peset, « Unamuno, rector », *Bulletiin hispanique,* tome 104, n°2, 2002, p. 887.

[73] « Por causa de esta arbitrariedad gubernamental el viejo debate entre un yo externo buscando el compromiso político y social y un yo interno, silencioso, hasta receloso incluso, se abrió de nuevo », Christopher Cobb, « Sobre la elaboración de *Abel Sánchez*, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1972, nº 22, p. 130.

> Seulement, cet homme que nous pourrions appeler, à la manière de Kant, nouménal, cet homme volitif et idéal — d'idée-volonté ou force — doit vivre dans un monde phénoménal, d'apparences, rationnel, dans le monde de ceux qu'on nomme les réalistes. […] Et de là, du choc de ces hommes réels, les uns avec les autres, surgissent la tragédie et la comédie et le roman et le « bruman »[74].

Dans sa production romanesque, Gertrudis, dans *La Tía Tula,* représente l'un des exemples les plus vifs d'un vouloir-être qui confine à l'*hubris*. Le personnage y évoque une forme de rébellion, aux frontières de l'anarchie : « En effet, cette femme avait, depuis toujours, refusé d'être dirigée et plus encore par un homme[75] ». La religion, comme représentation d'une autorité extérieure portée par une figure masculine, lui inspire une même révolte :

> Le christianisme, après tout, et ce malgré Marie Madeleine, est une religion d'hommes — se disait Gertrudis — ; masculins le Père, le Fils et le Saint-Esprit...! » Mais, qu'en est-il de la mère ? La religion de la Mère se situe dans le : « Voici, je suis la servante du Seigneur ; qu'il me soit fait selon ta parole ». Elle est encore dans la requête à son Fils, de fournir du vin pour des noces, un vin qui enivre, réjouit et fait oublier les peines et tout cela pour que le Fils lui dise : « Qu'ai-je à faire avec toi, femme ? Mon heure n'est pas venue encore ». Qu'ai-je à faire avec toi… ? Et l'appeler femme et non mère… Et elle se signa à nouveau, cette fois prise d'un tremblement véritable. Et c'est que le son démon gardien — ainsi le croyait-elle — lui avait murmuré : « Enfin, il reste un homme !76

Le combat de Gertrudis est bien la représentation du conflit entre l'intimité du moi volitif et l'extériorité du monde, qui se pose comme un système de limitations et de contraintes. Définie par son oncle comme une exception[77], elle refuse les conventions liées à son genre, lorsqu'il s'agit, par exemple, du mariage : « Mais moi, je ne peux les chercher. Je ne suis pas homme, et la femme doit attendre d'être choisie. Et moi, en vérité, j'aime choisir, mais je me refuse à l'être[78] ». Elle aspire également à une maternité désincarnée, virginale et affranchie du recours à l'ingérence extérieure.

---

[74] « Sólo que este hombre que podríamos llamar, al modo kantiano, numénico, este hombre volitivo e ideal – de idea-voluntad o fuerza – tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparencial, racional, en el mundo de los llamados realistas. […] Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la nivola », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 34.

[75] « Porque esta mujer había rehuido siempre ser dirigida, y menos por un hombre », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula, op. cit.*, p. 105.

[76] « "El cristianismo, al fin, y a pesar de la Magdalena, es religión de hombres – se decía Gertrudis –; masculinos el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo...!" Pero ¿y la Madre? La religión de la Madre está en: "He aquí la criada del Señor; hágase en mí según tu palabra" y en pedir a su Hijo que provea de vino a unas bodas, de vino que embriaga y alegra y hace olvidar penas, y para que el Hijo le diga: "¿Qué tengo yo que ver contigo, mujer? Aún no ha venido mi hora" ¿Qué tengo que ver contigo... ? Y llamarle mujer y no madre... Y volvió a santiguarse, esta vez con verdadero temblor. Y es que el demonio de su guarda – así creía ella – le susurró: "¡Hombre al fin!"», *Ibid.*, p. 135.

[77] « — Si todas fueran como tú, chiquilla, lo creería así, pero...
— ¿Pero qué?
« — ¡Que tú eres excepcional, Tulilla! », Miguel de Unamuno, *Ibid.*, p. 52.

[78] « Pero yo no puedo buscarlos. No soy hombre, y la mujer tiene que esperar y ser elegida. Y yo, la verdad, me gusta elegir, pero no ser elegida », *Ibid.*, p. 72.

Si cette volonté insatiable fonde le récit de son agonie, sa mise en œuvre se heurte à une impossibilité d'ordre biologique. La maxime de Gertrudis, « toute femme naît pour être mère[79] », contient, en effet, une forme d'essentialité dans la nécessité du projet maternel, dont dépendrait l'identité et l'existence de toute femme. Cependant, elle-même refuse les conditions inhérentes à la gestation, comme sa nature organique. Par conséquent, le personnage se fait la figure presque quichottesque d'une poursuite de l'absolu ; dans cette volonté avide et impossible qui est, en même temps, une négation profonde de l'altérité, qu'elle soit représentée par les hommes, la société ou la nature, Gertrudis affirme son individualité et, selon la formule de Thomas Franz, « son indépendance sans compromis[80] » à l'égard des contraintes du monde.

### II. B. 2. c. Cet autre qui me tue

Dans cette œuvre à la richesse remarquable, les adversaires de Gertrudis sont protéiformes et se déploient selon un ensemble de schèmes complémentaires, parmi lesquels il faut relever les dualismes entre raison et passion, corporel et spirituel ou encore individu et société. En effet, cette indépendance farouche qui caractérise, nous l'avons vu, le personnage et s'exprime dans un refus de l'extériorité, prend la forme d'une méfiance profonde à l'égard du corps.

La chair, parce qu'elle se fait représentation du péché, de la faiblesse et de la tentation, agit comme une autre altérité, pourtant inévitable, car constitutive du sujet. À nouveau, la scission définie par C. Cobb entre le moi interne et externe prend le visage d'une confrontation à une forme d'altérité, ici liée à la classique dichotomie âme/corps. Si son corps tient pour Gertrudis le rôle d'un autre, c'est que le sien lui échappe, la trahit et limite de fait la réalisation de son « vouloir-être ». Lorsqu'elle lui reproche l'insistance de ses regards, Ramiro lui rétorque, soulignant la sensualité ardente de cette femme avide de sacré : « Est-il juste que tu me fasses des reproches, quand tu emplis la maison de ta personne, du feu de tes yeux, du son de ta voix, du magnétisme de ton corps plein d'âme, mais d'une âme pleine de corps ?[81] ». Suite à sa visite, le médecin don Juan s'exclame

[79] « Toda mujer nace madre », *Ibid.*, p. 64.
[80] Thomas R. Franz, « Ibsen's *Hedda Gabler* and the Question of Feminist Content in Unamuno's *La Tía Tula* », *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, n°1, Society of Spanish & Spanish-American Studies, 2000, consulté le 12 mars 2022, http://www.jstor.org/stable/27741460, p. 91.
[81] « ¿Es justo que me reproches y estés llenando la casa con tu persona, con el fuego de tus ojos, con el son de tu voz, con el imán de tu cuerpo lleno de alma, pero de un alma llena de cuerpo? », Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 94.

lui aussi, emporté par la présence charnelle de Gertrudis : « Mais quelle femme ! C'est là toute une femme ! Quelle force ! Quelle sagesse ! Et quels yeux ! Quel corps ! Elle irradie le feu ![82] ».

Comme le défend encore Thomas R. Franz, elle lutte contre son amour pour Ramiro parce que, pour le personnage, « la passion se montre incompatible avec l'âme[83] ». Ce refus de la corporalité rejoint alors une forme d'obsession pour la propreté, la pureté et la pudeur. Comme Hedda Gabler dans la pièce éponyme d'Ibsen, « Gertrudis elle aussi, déteste la laideur physique comme spirituelle, ainsi que la mort spirituelle qu'elle devine en ceux qui succombent aux plaisirs ou même aux symboles de la chair[84] ». Devenue la « Tía Tula », elle cherche à conserver l'innocence de ses neveux en leur dissimulant les ardeurs de leurs parents. De même, la crainte de la salissure la possède, lorsqu'elle surprend et dénonce les regards avides que Ramiro pose sur elle : « Je ne veux pas que tu souilles ainsi, ne serait-ce que du regard, ce foyer si pur, où peuvent s'élever au mieux les âmes de tes enfants[85] ». Lorsqu'elle se charge de l'éducation de ses enfants spirituels, tandis que la biologie l'écœure, elle se prend de passion pour la froide géométrie : « Pour elle, la géométrie était lumière et pureté[86] ».

Dans ce paradigme perclus d'idéalisme et d'abstraction, le corps et ses manifestations apparaissent comme un autre qu'il s'agit de dompter et de soumettre ; c'est là une tentative condamnée à l'échec, tant il est vrai que la chair et la passion semblent emporter l'ensemble des protagonistes de l'œuvre. En effet, la mort parcourt l'ensemble du récit. D'abord l'oncle de Rosa et Gertrudis, don Primitivo, succombe quelques jours après la naissance du premier enfant du couple formé par Rosa et Ramiro. Pour T. R. Franz, cette simultanéité suggère que « les actes charnels tuent l'esprit[87] ». Ensuite, Rosa et Manuela, la servante puis la seconde épouse de Ramiro, meurent en couches, comme châtiées pour leur sexualité.

Dès lors, cette négation de la corporalité ne rejoindrait-elle pas un refus de la mortalité, caractéristique de la pensée et de l'écriture unamunienne ? Pour T. R. Franz, « chez les personnages de Gertrudis et Ramiro (et entre eux), on devine la recherche simultanée de l'immortalité de l'âme

---

[82] « Pero ¡qué mujer! ¡Es toda una mujer! ¡Qué fortaleza! ¡Qué sagacidaz! ¡Y qué ojos! ¡Qué cuerpo!, ¡irradia fuego! », *Ibid.*, p. 123.
[83] « Otra vez la pasión resulta ser incompatible con el alma », Thomas R. Franz, « *La tía Tula* y el cristianismo agónico », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* nº29, Salamanca, Ediciones de Salamanca, 1994, p. 49.
[84] « Gertrudis, too, loathes physical ugliness as well as the spiritual ugliness and spiritual death that she detects in those who succumb to the pleasures or even the symbols of the flesh », Thomas R. Franz, « Ibsen's *Hedda Gabler* and the Question of Feminist Content in Unamuno's *La Tía Tula* », *op. cit.,* p. 85.
[85] « No quiero que ensucies así, ni con miradas, esta casa tan pura y donde mejor pueden criarse las almas de tus hijos », Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 93.
[86] « Para ella la geometría era luz y pureza », *Ibid.*, p. 145.
[87] « Juntas sugieren que los actos carnales matan al espíritu », Thomas R. Franz, « *La tía Tula* y el cristianismo agónico », *op. cit.*, p. 48.

et du corps[88] ». Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno confirme cette intuition : « et il est possible que, pour mieux se perpétuer, certains gardent leur virginité. Et cela pour perpétuer quelque chose de plus humain que la chair[89] ». Le contrôle du corps, lu par le personnage de Gertrudis comme un autre mystérieux et dangereux dont il convient de se garder, s'accorde dans cette logique à cet instinct de perpétuation, qui est un refus de la disparition.

Du reste, au crépuscule de sa vie, la Tía Tula « n'en pouvait plus de son corps. Son âme y virevoltait comme l'oiseau dans une cage délabrée, qu'il laisse avec une souffrance d'écorché, mais avide de voler par-delà les nuages[90] ». C'est lorsque ce corps finalement disparaît, que la transmission se fait effective et que le personnage touche à une forme l'immortalité : « La Tía Tula mourut-elle ? Non, mais elle commença à vivre dans la famille et à rayonner à partir d'elle, avec une nouvelle vie plus profonde et plus vivace, avec la vie éternelle de la familiarité immortelle[91] ».

En outre, suivant la définition que propose R. Gullón de l'altérité, comme ce que l'on ne peut ni comprendre ni absorber, ce qui renvoie à l'étrange et à l'inconnu, il n'est pas surprenant que dans la production unamunienne, elle finisse naturellement par prendre le visage de la mort. Dans ce cadre, si l'autre — le sujet, la collectivité ou le corps même —, est un péril, c'est parce qu'il annonce celui de l'anéantissement. En effet, nous l'avons vu, on ne peut échapper, à l'heure de se constituer comme conscience, à ces formes diverses de l'autre, de la même manière que notre humanité dépend, elle, de notre mortalité. En témoigne l'orientation téléologique de l'homme qui transparaît dans *Del Sentimiento trágico de la vida* : « L'homme de chair et d'os, celui qui naît, souffre et meurt — celui qui surtout meurt[92] ».

Pourtant, ces différentes incarnations dessinent toujours une contrainte, une imposition voire, une dépossession. La confrontation à l'altérité et le double caractère de nécessité et de vaine résistance qu'implique cette relation semblent donc agir chez Unamuno comme une analogie programmatique, une mise en scène du rapport à la mortalité, qui détermine autant qu'elle détruit.

Par conséquent, l'antagonisme, voire la haine, qui animent les liens à ces versions de l'autre apparaissent comme la manifestation d'une lutte pour l'immortalité. Si le contrôle que Gertrudis cherche à imposer à son corps et à ses passions s'inscrit dans ce mouvement, l'envie fratricide qui

---

[88] « Adentro de los personajes de Gertrudis y Ramiro (y entre ellos) adivinamos la simultánea búsqueda de inmortalidad del alma y de la carne », *Ibid.*, p. 52.

[89] « Y es posible que haya quien para mejor perpetuarse guarde su virginidad. Y para perpetuar algo más humano que la carne », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p.150.

[90] « La tía Tula no podía ya más con su cuerpo. El alma le revoloteaba dentro de él, como un pájaro en una jaula que se desvencija, a la que deja con el dolor de quien le desollaran, pero ansiando volar por encima de las nubes », *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 158.

[91] « Murió la tía Tula? No, sino que empezó a vivir en la familia, e irradiando de ella, con una nueva vida más entrañada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal », *Ibid.*, p. 165.

[92] « El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere – », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 21.

torture Joaquín dans *Abel Sánchez* en est un autre symptôme. Aussi, dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno évoque-t-il le premier des crimes, à la lumière de cette volonté de perpétuation :

> C'est une terrible passion que celle qui exige que notre mémoire survive, si possible, au-delà de l'oubli des autres. C'est la source de l'envie à laquelle, selon le récit biblique, est dû le crime qui a ouvert l'histoire humaine : le meurtre d'Abel par son frère Caïn. Ce n'était pas une lutte pour du pain, mais une lutte pour survivre à Dieu, dans la mémoire divine. L'envie est mille fois plus terrible que la faim, car c'est une faim spirituelle[93].

Car, dans les textes unamuniens, la version suprême de l'altérité porte finalement le visage de Dieu et condamne celui qui s'y mesure au trépas. Dans *San Manuel Bueno, mártir*, le prêtre confesse ainsi :

> Comme Moïse j'ai rencontré le Seigneur, notre rêve suprême, face à face, et tu sais bien ce que disent les Écritures de celui qui voit le visage de Dieu, de celui qui regarde le songe dans les yeux avec lesquels Il nous observe. Il meurt, pour toujours et à jamais[94].

Cette formidable altérité portée par la divinité souligne et redouble la dimension tout à la fois funeste et inéluctable du rapport à autrui, qui ne peut se présenter que sous le sceau de l'ambivalence et du double. Si le combat pour la perpétuation est à la racine de la relation à l'autre, la lutte n'aboutit pourtant toujours qu'à la mort, au sein de ce grand Autre qu'est Dieu, ou dans les mots des philosophes, la Nature.

En somme, l'autre trouve chez Unamuno bien des visages et figure tout autant de dangers, dont celui, fatal, de la disparition. Entre dépendance, catharsis et menace, comment peut alors se configurer la relation à l'altérité ? Si le sujet a besoin qu'une conscience extérieure le reconnaisse comme tel, s'il ne peut se passer du monde, de son corps, ni se défaire de sa mortalité, il lui faudra alors se résigner à une forme d'acceptation et de coexistence mutuelles. Toutefois, comment les concilier avec la conservation de l'individualité ; comment, en définitive, accepter l'altérité sans s'y perdre ni s'y trahir ?

---

[93] « Tremenda pasión esa de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás si es posible. De ella arranca la envidia a la que se debe, según el relato bíblico, el crimen que abrió la historia humana: el asesinato de Abel por su hermano Caín. No fue lucha por pan, fue lucha por sobrevivir a Dios, en la memoria divina. La envidia es mil veces más terrible que el hambre, porque es hambre espiritual », *Ibid.*, p. 73.

[94] « Como Moisés, he conocido al señor, nuestro supremo ensueño, cara a cara, y ya sabes que dice la Escritura que el que le ve la cara a Dios, que el que le ve al sueño los ojos de la cara con que nos mira, se muere sin remedio y para siempre », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 157.

## II. B. 3. L'autre comme exigence éthique

### II. B. 3. a. Ce qu'on se doit l'un l'autre

La jonction entre la conservation de son identité, la volonté de perpétuation et le rapport à l'autre semble se réaliser, chez Unamuno, dans un enjeu éthique : une responsabilité interindividuelle fondée sur la compassion. Nous entendrons ici l'éthique comme un synonyme de la morale : une pratique tournée vers l'altérité et ayant pour fin la vie bonne et heureuse.

Comme le souligne Emanuel José Maroco-dos-Santos, Unamuno n'était certes pas un philosophe ni un théoricien de la morale[95]. Cependant, ses positionnements axiologiques sont indéniables et parcourent ses romans comme ses essais, en dépit d'une conceptualisation lacunaire. Selon E. J. Maroco-dos-Santos, c'est la raison pour laquelle certains penseurs, parmi lesquels Saturnino Álvarez Turienzo[96], tendent à nier leur importance ou leur systématicité. Si ce dernier auteur propose une analyse diachronique en trois étapes des positions éthiques tenues par Unamuno[97], pour le premier, il n'existe véritablement pas de rupture, mais des variations au sein de sa pensée, tout entière tournée vers la relation dynamique, réciproque et ambivalente de la subjectivité et de l'altérité : « "L'homme individuel" est le centre de l'action morale, c'est certain, mais chez l'homme unamunien, la moralité ne vient pas de "l'individu isolé", mais de "la communauté spirituelle" dont il fait partie[98] ».

Dans cette responsabilité éthique qui unit le sujet à ses semblables, Unamuno ne fonde pas l'impératif moral sur l'universalité de la raison, mais sur celle de la souffrance. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida,* c'est la conscience douloureuse de la finitude qui permet en effet l'amour de soi et par-là, l'amour du prochain, nous y reviendrons :

---

[95] Emanuel José Maroco-dos-Santos, « Los conceptos de bondad y obra en la ética unamuniana », *Revista Co-herencia*, Vol. 14, n° 26, Medellín, Publicaciones de la Universidad EAFIT, 2017, p. 207 – 233.

[96] Saturnino Álvarez Turienzo, « Genio y figura de la ética de Unamuno", María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, 1989, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 235 – 260.

[97] « Si se tienen en consideración los estudios de Álvarez Turienzo, el pensamiento ético de Unamuno podría dividirse en tres etapas: la primera, ubicada entre los años de 1864 y 1880, correspondería a su periodo de recepción de la cultura tradicional española; la segunda, circunscrita entre los años de 1880 y 1897, sería una época de crítica de dicha cultura, a raíz de la adhesión intelectual del autor al ideario filosófico del cientificismo progresista de Spencer y Taine; y la tercera, desde 1897 hasta 1936, correspondería a su época de madurez intelectual, cimentada en torno a la categoría de "subjetividad individual », *Ibid.,* p. 211 – 212.

[98] « […] el "hombre individual" es el centro de la acción moral, es cierto, pero en el hombre unamuniano la moralidad no arranca del "individuo aislado", sino de la "comunidad espiritual" de la cual forma parte », *Ibid.,* p. 212.

> Car de cet amour ou de cette compassion pour toi-même, de cette intense désespérance, car de même que tu n'étais pas avant ta naissance, tu ne seras pas non plus après ta mort, tu en viens à la compassion, c'est-à-dire à aimer tous tes semblables et frères en apparence, ces ombres misérables qui défilent d'un néant à l'autre, étincelles de conscience qui brillent un instant dans les ténèbres infinies et éternelles[99].

Dans *Abel Sánchez*, si Joaquín Monegro se montre incapable de se départir de la haine qu'il ressent pour Abel, c'est que, de son propre aveu, il s'inspire une animosité semblable :

> Seigneur, Seigneur. Tu m'as dit : aime ton prochain comme toi-même ! Et moi, je n'aime pas mon prochain, je ne peux pas l'aimer, parce que je ne m'aime pas, parce que je ne sais pas m'aimer, parce que je ne peux pas m'aimer moi-même. Qu'as-tu fait de moi, Seigneur ?[100]

Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno évoquait déjà l'amour comme condition d'une reconnaissance de la conscience chez autrui. En ce sens, il se pose comme une instance personnalisante, à l'inverse de la raison, réificatrice : « L'amour personnalise ce qu'il aime[101] ».
La compassion née de ce mouvement apparaît donc comme la source de la connaissance et de la relation à l'altérité : en s'abîmant dans les douleurs de sa conscience, le moi la découvre chez un autre. La « sym-pathie », la conscience d'une souffrance partagée, fait alors d'autrui un *alter ego* et détermine, pour Unamuno, les fondements de la relation intersubjective. Dans la fréquentation de l'autre, c'est par conséquent le sentiment, plutôt qu'une doctrine théorique, qui permet, selon E. J. Maroco-dos-Santos, « de favoriser des relations interpersonnelles empathiques de tolérance et de concorde[102] ».

Cette caractérisation antirationnelle de l'éthique, fondée à la fois sur l'action concrète et sur la singularité de l'émotion, se révèle dans l'échange spéculaire qui se tisse entre Don Manuel et le clown dans *San Manuel Bueno, mártir*. En effet, ce personnage aussi comique que misérable, qui se représente face aux villageois tandis que sa femme meurt en couches, agit dans cet extrait singulier en miroir de celui du prêtre. Car tous deux s'engagent d'abord à transmettre la joie, alors qu'ils sont plongés dans la plus profonde désespérance. La félicité que ces deux personnages antinomiques,

---

[99] « Porque de este amor o compasión a ti mismo, de esta intensa desesperación, porque así como antes de nacer no fuiste, así tampoco después de morir serás, pasas a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejantes y hermanos en aparencialidad, miserables sombras que desfilan de su nada a su nada, chispas de conciencia que brillan un momento en las infinitas y eternas tinieblas », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 153 – 154.
[100] « Señor, Señor. ¡Tú me dijiste: ama a tu prójimo como a ti mismo! Y yo no amo al prójimo, no puedo amarle, porque no me amo, no sé amarme, no puedo amarme a mí mismo. ¿Qué has hecho de mí, Señor? », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 152.
[101] « El amor personaliza cuanto ama », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 155.
[102] « Es el "sentimiento", y no la "razón" o las ideas que uno posee, lo que permite fomentar relaciones interpersonales empáticas de tolerancia y concordia », Emanuel José Maroco-dos-Santos, « Los conceptos de bondad y obra en la ética unamuniana », *op. cit.*, p. 213.

mais complémentaires s'attachent à répandre, en dépit de leur malheur, leur inspire alors une reconnaissance mutuelle :

> – On a raison de dire Monsieur le curé, que vous êtes un saint.
> — Le saint c'est toi, honorable clown, je t'ai vu œuvrer, et j'ai compris que tu ne travaillais pas seulement pour donner du pain à tes enfants, mais aussi pour donner de la joie à ceux des autres[103].

Du reste, cet extrait semble se fonder de manière implicite sur la polysémie qui entoure, en espagnol, le verbe « actuar », entre action et représentation scénique. Lorsque, face aux dissimilations de son ami, Lázaro loue la prévalence éthique de la vérité, conçue comme un bien universellement souhaitable, don Manuel s'oppose à la révélation, tout à la fois égoïste et dangereuse, de son tourment : « Je suis ici pour faire vivre les âmes de mes paroissiens, pour les rendre heureux, pour faire en sorte qu'ils se rêvent immortels et non pour les tuer[104] ». La triste comédie que présente le porteur du masque rejoint alors celle qu'expose le clown et poursuit un objectif semblable. En somme, à rebours d'une conception essentialiste de l'éthique, qui, dans la lignée de l'impératif catégorique kantien, considérerait le mensonge ou la dissimulation comme fondamentalement néfastes, Unamuno propose à l'inverse une vertu fondée sur la volonté du « bien agir », sur l'intention, qui, comme le rappelle E. J. Maroco-dos-Santos, « s'établit dans son raisonnement axiologique comme la cause efficiente des actions morales[105] ». Dans ce paradigme, la représentation est alors éthique, comme le défend l'auteur dans *Vida de Don Quijote y Sancho* : « Celui qui amorce une entreprise pleine de bravoure et confiant dans sa victoire ou sans que le préoccupe la défaite, en vient à avoir des visions, mais il ne tisse pas de mensonges[106] ».

Au sein d'une relation intersubjective, l'éthique unamunienne se joue dans une forme de pragmatisme de l'émotion, dans une action portée par le sentiment. Pour l'auteur, la vertu est donc existentielle, car elle se donne dans une intentionnalité, une action dirigée vers le bonheur d'autrui. Il ne peut s'agir d'une moralité de l'absolu, tournée vers l'idée, somme toute « inhumaine » du Bien, car détachée de tout référent empirique. C'est pourquoi, à la fin de sa vie, la Tía Tula reconnaît

---

[103] « Bien se dice, señor cura, que es usted un santo El santo eres tú, honrado payaso; te vi trabajar, comprendí que no solo lo haces para dar pan a tus hijos, sino también para dar alegría a los de los otros », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 127 - 128.

[104] « Yo estoy aquí para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarles », *Ibid*, p. 143.

[105] « […] el concepto de "intención", que se establece en su pensamiento axiológico como la causa eficiente de las acciones morales », Emanuel José Maroco-dos-Santos, « Los conceptos de bondad y obra en la ética unamuniana », *op. cit.*, p. 220.

[106] « El que acomete una empresa henchido de bravura y fiado en el triunfo o sin importarle la derrota, llega a ver visiones, pero no trama mentiras », Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho, op. cit.,* p. 409.

l'erreur tragique provoquée par sa passion de la pureté. Sur son lit de mort, elle enjoint ses enfants spirituels de ne plus craindre la salissure, mais de s'y baigner à l'inverse pour sauver l'être aimé :

> Et si vous voyez celui que vous aimez, plongé dans une mare de fange, dans un cloaque, voire bourbier, jetez-vous-y pour le sauver, au risque même de vous y noyer, jetez-vous-y pour le sauver…, ne le laissez pas s'y noyer… ou noyez-vous ensemble… dans le bourbier… Soyez son refuge… oui, son refuge. Qu'importe s'il faut mourir dans la vase et la crasse ![107]

Par conséquent, dans la production romanesque unamunienne, la relation du sujet à l'altérité agit d'abord à l'échelle interindividuelle et repose sur une responsabilité pratique relativiste fondée sur le sentiment, motivée par la volonté, enfin tournée vers l'action. Cependant, au-delà de l'intersubjectivité, les positionnements axiologiques de l'auteur, tels qu'ils apparaissent dans ses textes, s'adressent également, de façon collective, à ses lecteurs, dans un objectif pédagogique assumé.

### II. B. 3. b. Rôles et responsabilités de l'écrivain

L'engagement tout à la fois littéraire, heuristique et politique qui caractérise son œuvre esquisse une nouvelle figure de l'écrivain dans son rapport pratique au monde. Dans « Unamuno y la emergencia del intelectual moderno en España », Stephen G. H. Roberts définit d'ailleurs l'auteur comme :

> Le premier intellectuel moderne en Espagne, le pionnier qui contribua à configurer ce concept et à fixer ce terme, une figure à la nature protéiforme qui, en raison de son habileté infinie à se réinventer, devint l'intellectuel espagnol le plus influent de son époque, non seulement aux yeux du grand public, mais également à ceux de ses pairs, et dans la notion même de ce que pouvait et devait être un intellectuel[108].

---

[107] « Y si veis que el que queréis se ha caído en una laguna de fango y aunque sea en un pozo negro, en un albañal, echaos a salvarle, aun a riesgo de ahogaros, echaos a salvarle..., que no se ahogue él allí... o ahogaos juntos... en el albañal... Servidle de remedio..., sí, de remedio... ¿Que morís entre légamo y porquería? No importa... », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula*, *op. cit.*, p. 164.

[108] « El primer intelectual moderno en España, el pionero que contribuyó a configurar este concepto y a cimentar este término, una figura cuya naturaleza proteica e incesante capacidad de reinventarse a sí mismo le convirtió en el intelectual español más consistentemente influyente de su época, no sólo en el gran público español sino que también en otros intelectuales españoles y en la noción misma de lo que podía y debía ser un intelectual », Stephen G. H. Roberts, « Unamuno y la emergencia del intelectual moderno en España » Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad, 2005 p. 271.

Dans « Intelectual, Historia de una palabra y un concepto clave en la obra de Miguel de Unamuno », il lui attribue encore l'un des premiers emplois du terme sous forme substantive, dans une lettre adressée à Cánovas et datée du 28 novembre 1896[109], à l'occasion des procès consécutifs à l'attentat anarchiste de Monjtuic et de la détention de son ami Pere Corominas. Suivant S. G. H. Roberts, un « intellectuel » désigne alors, pour Unamuno « une figure à l'écart de l'action directe, mais capable de réfléchir aux grandes questions sociales ainsi que d'éduquer et de guider ses concitoyens[110] ». Cette caractérisation s'accorde avec celle qui, selon L. M. G. Jambrina, a cours en Espagne entre 1895 et 1900 et renvoie à « l'individu de savoir qui agit comme conscience critique de l'ordre social établi et promeut la rénovation des structures socioéconomiques et politiques de la nation[111] ».

Bien que le terme subisse ensuite un ensemble de variations sémantiques et trouve un emploi nettement péjoratif au long de sa production[112], son usage témoigne pourtant de la profonde préoccupation de l'auteur pour la dimension publique et politique associée à la figure de l'écrivain. En effet, comme le défendent Colette et Jean-Claude Rabaté dans leur introduction à l'*Epistolario I* (1880-1899) premier volume de l'immense correspondance laissée par l'écrivain et compilée par les deux chercheurs, « Miguel de Unamuno révèle très tôt son intérêt pour la politique de son pays, puisque à quinze ans, avant de partir pour Madrid, il publie dans *El Noticiero Bilbaíno*, son premier article, "la unión constituye la fuerza", le signant d'un X[113] ». Comme le rappelle encore Lidia Sánchez de las Cuevas dans sa thèse doctorale, de retour d'exil, suite la démission de de Primo de Rivera et à l'abdication d'Alfonso XIII, « le 14 avril 1931, Unamuno proclame la Seconde République espagnole depuis le balcon de La Rectoral[114] ». S'il désavoue ensuite le régime et fustige l'action d'Azaña, son implication politico-patriotique, fondée sur la polémique et l'opposition, reste indéniable. Colette et Jean-Claude Rabaté rapportent ainsi, dans *En el torbellino, Unamuno en la Guerra Civil,* que le 11 décembre 1936, consigné à domicile pour les propos tenus à l'occasion du « Día de

---

[109] Stephen G. H. Roberts, « Intelectual, Historia de una palabra y un concepto clave en la obra de Miguel de Unamuno », *El Unamuno eterno, op. cit.*, p. 432.

[110] « Un "intelectual" representa para Unamuno, en este momento de su carrera, una figura apartada de la acción directa pero capacitada para meditar acerca de las grandes cuestiones sociales como para educar y guiar a sus conciudadanos », *Ibid.*, p. 433.

[111] « Aquel individuo de saber que actúa como consciencia crítica del orden social establecido y promueve la renovación de las estructuras socioeconómicas y políticas de la nación », Luis García Jambrina, « Introducción, Miguel de Unamuno », *El Unamuno eterno*, *op. cit.*, p. 14.

[112] Stephen G. H. Roberts, « Intelectual, Historia de una palabra y un concepto clave en la obra de Miguel de Unamuno », *op. cit.*, p. 445.

[113] « Miguel de Unamuno revela muy pronto su interés por la política de su país, pues a los 15 años, poco antes de marcharse a Madrid, publica en *El Noticiero Bilbaíno* su primer artículo, "la unión constituye la fuerza", firmado con equis », Colette et Jean Claude Rabaté (ed.) « Introducción », Miguel de Unamuno, *Epistolario I (*1880-1899), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017, p. 43.

[114] Lidia Sánchez de las Cuevas, *La nivola : une théorie du roman chez Miguel de Unamuno*, thèse de doctorat soutenue le 24 septembre 2021 à l'Université de Bordeaux – Montaigne, p. 31.

la Raza » du 12 octobre de la même année, il s'adresse au directeur du journal *El ABC*, Juan Carretero, pour dénoncer les crimes du camp nationaliste : « Je dois vous dire, qu'en dépit des atrocités commises par ceux qu'on appelle les rouges, les huns, pire encore sont celles des blancs, les hautres[115] ».

Si l'engagement idéologique de Miguel de Unamuno, qui transparaît dans ses discours ou ses articles, n'est pas l'objet de ce travail, ces quelques éléments soulignent pourtant la constance de l'implication publique de l'auteur dans les affaires politiques de son pays, lui valant ainsi de perdre, à trois reprises, sa charge de recteur à l'Université de Salamanque. Dès lors, chez ce défenseur systématique de la porosité, une profonde intrication entre engagements civiques et production fictionnelle semble inévitable. Pour E. J. Maroco-Dos-Santos en effet, l'écrivain est :

> Un penseur sérieusement engagé dans la régénération spirituelle de son Espagne à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Parmi ses préoccupations régénérationnistes, son incessant désir d'influer sur la vie de ses concitoyens en matière d'éthique, est évident. Et c'est sur ce point précis, celui de la régénération du pays après le Désastre de 98, que la philosophie morale d'Unamuno commence à se dessiner et se profiler[116].

Cette volonté didactique, fondée sur un élan patriotique singulier, explique la censure qui entoure jusqu'aux années 1980, l'édition et la parution de certaines de ses œuvres, dont *El Romancero del destierro* de 1928 ou encore *Cómo se hace una novela*[117]. Dans cette dernière, l'enjeu pédagogico-éthique du texte est en outre clairement identifié par son auteur et souligne son attachement à l'éducation[118] :

> Car aujourd'hui, dans mon pays, il faut lutter pour la liberté de la vérité, qui est la justice suprême, pour libérer la vérité de la pire des dictatures, de celle qui ne dicte

[115] « Debo decirle que por muchas que hayan sido las atrocidades de los llamados rojos, de los hunos, son mayores las de los blancos, los hotros », Miguel de Unamuno, propos cités par Colette et Jean-Claude Rabaté, *En el torbellino, Unamuno en la Guerra Civil*, Madrid, Marcial Pons, 2018, p. 175.

[116] « […] un pensador seriamente comprometido con la regeneración espiritual de su España de finales del siglo XIX y principios del XX. Entre sus preocupaciones regeneracionistas se destaca obviamente su incesante deseo de influir en términos éticos sobre la vida de sus conciudadanos. Y es en este preciso punto, el de la regeneración del país tras el Desastre del 98, en el que la filosofía moral unamuniana empieza a esbozarse y a delinearse », Emanuel José Maroco-dos-Santos, « Los conceptos de bondad y obra en la ética unamuniana », *op. cit.*, p. 208.

[117] Voir Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.,* p. 18.

[118] Au printemps 1929, Unamuno publie ainsi une lettre ouverte adressée aux étudiants d'Espagne. Il y souligne notamment la responsabilité déontologique dévolue aux intellectuels : « ¿Que hacemos política? Es nuestro deber, juventud estudiosa. Nuestra política es hacer justicia, moralidad, verdad », Miguel de Unamuno, *Palabras en el tiempo*, Colette et Jean-Claude Rabaté (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021, p. 32.

> rien, de la pire des tyrannies, celle de la bêtise et de l'impuissance, de la force pure dénuée de direction[119].

La double responsabilité politique et éthique que se fixe l'écrivain à l'égard de son lectorat, se traduit par la dimension polémique, subversive et presque brutale de ses discours. Dans « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, Mártir* de Miguel de Unamuno », Bénédicte Vauthier le qualifie ainsi d'« *excitator Hispaniae*, d'éveilleur des consciences[120] ». Dans le prologue de *Niebla,* l'agitation que provoque l'auteur est par ailleurs définie par son personnage, Víctor Goti, sous la forme d'une métaphore émétique, insistant sur la violence du projet et l'inconfort de l'expérience proposée au lecteur :

> Et Don Miguel insiste sur le fait que, s'il faut faire rire les gens, ce n'est pas pour que les contractions du diaphragme facilitent la digestion, mais pour qu'ils vomissent ce qu'ils ont avalé, car le sens de la vie et de l'univers se montre plus clairement avec un estomac vide de gourmandises et de délicatesses excessives[121].

Dans son rapport à l'altérité singulière qu'est celle du lecteur, à la fois individuelle et collective, c'est l'interrogation, le problème au sens étymologique du verbe προβάλλω « jeter devant, mettre en avant comme argument, proposer », qui se trouve au fondement du devoir éthique. C'est pourquoi, à l'instar de ce qui se joue au sein de l'intersubjectivité, l'engagement politico-éthique unamunien ne peut être caractérisé de dogmatique, mais s'ancre plutôt dans une morale du doute, de la réflexion et de la dialectique : « Car un problème suppose moins une solution, au sens analytique ou dissolutif, qu'une construction, une création[122] ». Dans *Para leer a Unamuno*, Pedro Ribas souligne cette volonté d'inspirer au lecteur une forme d'inquiétude : « Unamuno ne cherche jamais à tranquilliser, mais à créer de l'inquiétude, à révéler les problèmes que les autres se refusent à voir[123] ». C'est donc dans une transmission paradoxale de l'angoisse que se déploie et se révèle la responsabilité que s'impose l'auteur, permettant le passage de l'individuel au collectif, de la morale à la politique, nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail. Pour Juan Marichal, le

---

[119] « Que hoy, en mi patria, se trata de luchar por la libertad de la verdad, que es la suprema justicia, por libertar la verdad de la peor de las dictaduras, de la que no dicta nada, de la peor de las tiranías, la de la estupidez y la impotencia, de la fuerza pura y sin dirección », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 165.

[120] Bénédicte Vauthier, « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, Mártir* de Miguel de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Nº 33, 1998, p. 152.

[121] « Y don Miguel se empeña en que si se ha de hacer reír a las gentes debe ser no para que con las contracciones del diafragma ayuden a la digestión, sino para que vomiten lo que hubieren engullido, pues se ve más claro el sentido de la vida y del universo con el estómago vacío de golosinas y excesivos manjares », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.,* p. 78.

[122] « Y un problema presupone no tanto una solución, en el sentido analítico, o disolutivo, cuanto una construcción, una creación », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 181.

[123] « Unamuno nunca quiere tranquilizar, sino crear inquietud, mostrar problemas donde otros no quieren verlos », Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno, op. cit.*, p. 21.

caractère didactique de la démarche unamunienne, qui éduque l'individu pour éveiller le citoyen, se joue effectivement dans un rapport à l'anxiété et à la souffrance :

> Et vers la fin de sa vie, […] il déclarait que son aspiration spirituelle était de faire de l'Espagne « un peuple de mois ». Ce qui signifiait un peuple d'« âmes solitaires », d'hommes angoissés comme lui, avec ce mélange hispanique d'inquiétude hérétique et d'exigence d'une relation religieuse « communautaire »[124].

La violence revendiquée de ce processus mène alors François Meyer à qualifier la dialectique unamunienne de « monstruosité de l'être[125] », ou de « sadisme ontologique[126] ». Cependant, nous l'avons vu, pour Unamuno, l'amour et la compassion, comme conscience d'une douleur commune, se trouvent au cœur du rapport éthique à l'altérité. Dès lors, il convient de supposer que cette blessure, que l'auteur cherche à infliger de manière consciente et ordonnée au travers du texte, représente, dans son paradigme, la condition nécessaire d'une forme de salvation.

### II. B. 3. c. La vertu de don Quichotte : une éthique de la vie fondée sur la mort

Car si l'éthique semble indissociable de la souffrance, c'est qu'elle se fonde, à nouveau, sur une résistance à la fois vaine et continue à la mort. E. J. Maroco-dos-Santos écrit à ce propos : « Pour le recteur salmantin, le "sentiment moral" découle du "sentiment de notre mortalité", c'est-à-dire, de l'intuition douloureuse de la structure temporellement finie de la vie humaine[127] ».

Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno fait d'abord résulter l'action morale de l'incertitude existentielle née du conflit entre la foi et la raison. En effet, si l'une promet l'éternité, l'autre, à l'inverse, pousse la conscience à la désespérance en lui démontrant l'absurde d'un tel projet : « De quelque perspective qu'on se place, il résulte toujours que la raison s'oppose à notre désir d'immortalité personnelle et le contredit[128] ». Or, la vie ne peut admettre de se résigner à sa propre destruction, car alors, comment espérer, comment entreprendre même la moindre action,

---

[124] « Y hacia el final de su vida, […] declaraba que su aspiración espiritual era hacer de España "un pueblo de yos". Eso quería decir un pueblo de "almas solitarias", de hombres angustiados como él, con esa hispánica mezcla de inquietud herética y de necesidad de una relación "comunal" religiosa », Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p. 75.

[125] François Meyer, *La ontología de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1962, p. 17.

[126] *Ibid.*, p. 20.

[127] « Para el rector salmantino, el "sentimiento moral" arranca del "sentimiento de nuestra mortalidad", esto es, de la intuición congojosa de la estructura temporalmente finita de la vida humana », Emanuel José Maroco-dos-Santos, « Los conceptos de bondad y obra en la ética unamuniana », *op. cit.*, p. 213.

[128] « Por cualquier lado que la cosa se mire, siempre resulta que la razón se pone enfrente de nuestro anhelo de inmortalidad personal, y nos le contradice », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 106.

le plus simple projet ? Pour Unamuno, l'immortalité, en dépit de son caractère illusoire, est une croyance nécessaire, pratique et éthique : « Et pourtant ! Et pourtant, oui, il faut la désirer, toute absurde qu'elle nous paraisse ; c'est plus, il faut croire en elle, d'une manière ou d'une autre, pour vivre[129] ». Aussi, l'homme qui se rêve immortel devra-t-il agir, en dépit de ses doutes, pour s'en convaincre lui-même, à tout instant : « Mon action devra être la meilleure preuve, la preuve morale de mon désir suprême[130] ». Le déni de sa propre mortalité agit donc, pour l'homme unamunien, comme *princeps* d'action et, à la manière kantienne, exprime finalement l'exigence éthique sous la forme d'un impératif catégorique :

> Agis de telle façon que tu mérites, à ton jugement et au jugement des autres, l'éternité, de telle façon que tu te rendes irremplaçable, que tu ne mérites pas de mourir. […] Et si le néant nous est destiné, faisons-en une injustice, voilà la base d'action la plus ferme pour qui ne peut ou se refuse à être dogmatique[131].

En somme, dans ce paradigme, la finalité de la morale comme *praxis* est de faire de la mort une condamnation inique, au regard du sujet lui-même comme dans son rapport à l'altérité. L'importance d'autrui dans le processus éthique se dévoile alors dans un renversement de l'absurde, qui se déplace de la soif de perdurer à la finitude elle-même. Si la prescription morale se donne nécessairement dans une exigence de réciprocité, c'est qu'elle tend à faire qu'aux yeux des autres, notre mort soit un scandale, la perte inacceptable d'un être unique. La relation éthique intervient alors dans la création projective d'une expérience de la mort en « seconde personne », selon les termes de Vladimir Jankélévitch, expérience dans laquelle « c'est l'inconsolable qui pleure l'irremplaçable[132] ». Il s'agit là d'un égoïsme bien particulier, parce qu'il recherche, outre la survivance du sujet, à se transmettre à l'ensemble de ses pairs, dans un mouvement de résistance à la mort, certes désespéré, mais éthique et commun.

Dès lors, l'inquiétude que cultive Unamuno dans ses œuvres apparaît à la fois comme la manifestation de cette configuration singulière de la relation à l'autre et comme l'expression d'un refus existentiel de la résignation à la mortalité :

> Mais c'est que mon œuvre — j'allais dire ma mission — est d'ébranler la foi des uns, des autres et des tiers, la foi dans le déni et la foi dans l'abstention, et cela par foi dans

[129] « ¡Y sin embargo ! Sin embargo, sí, hay que anhelarla, por absurda que nos parezca; es más, hay que creer en ella, de una manera o de otra, para vivir », *Ibid.*, p. 264.
[130] « Mi conducta ha de ser la mejor prueba, la prueba moral de mi anhelo supremo », *Ibid.*, p. 268.
[131] « Obra de modo que merezcas a tu propio juicio y a juicio de los demás la eternidad, que te hagas insustituible, que no merezcas morir[…] Y si es la nada lo que nos está reservado, hagamos que sea una injusticia esto, y tendréis la más firme base de acción para quien no pueda o no quiera ser un dogmático », *Ibid.*, p. 269.
[132] Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Champs-Flammarion, 1977, p. 29.

> la foi elle-même ; mon œuvre est de combattre tous ceux qui se résignent, soient-ils catholiques, rationalistes ou agnostiques : c'est de faire en sorte que tous vivent inquiets et avides[133].

Par conséquent, ce combat agonique pour une survivance rationnellement impossible prend la forme d'une négation de la réalité logique, biologique et matérielle, telle qu'elle s'impose au sujet. Celui qui défend la folie nécessaire de croire en son immortalité est alors pareil à Don Quichotte, qui, en raison de son idéalisme structurel et de la déraison qui le caractérise, se présente dans l'éthique unamunienne comme une figure exemplaire, comme le souligne encore E. J. Maroco-dos-Santos :

> Ainsi, il n'est pas surprenant que, pour Unamuno, Don Quichotte soit également un modèle de moralité et que, par conséquent, il puisse se poser comme un critère éthique de moralité, dans la mesure où son action est un reflet de la lutte vitale, irrationnelle et désespérée contre la dissolution de l'existence humaine[134].

Son auteur le confesse en effet, *Vida de don Quijote y Sancho* naît d'une volonté anxieuse de stimuler les esprits, de les tirer de la somnolence et d'une « paix plus mortelle que la mort elle-même[135] ». Il choisit pour cela d'analyser l'ambition de celui qu'il surnomme le « chevalier de la foi », comme la suprême expression d'une volonté première et fondamentale, celle de ne pas disparaître :

> Le désir de gloire et de renommée est l'esprit intime du quichottisme, son essence et sa raison d'être […]. L'enjeu est de faire résonner son nom par-delà les siècles, de vivre dans la mémoire des hommes. L'enjeu, c'est de ne pas mourir ! Ne pas mourir ! Ne pas mourir ! C'est là que se trouve la racine ultime, racine des racines de la folie quichottesque. ! Ne pas mourir ! Ne pas mourir ! La soif de vivre ; la soif de la vie éternelle est ce qui t'a donné, mon cher Don Quichotte, la vie éternelle ; le rêve de ta vie a été et reste le rêve de ne pas mourir[136].

---

133 « Pero es que mi obra – iba a decir mi misión – es quebrantar la fe de unos y de otros y de los terceros, la fe en la negación y la fe en la abstención, y esto por fe en la fe misma; es combatir a todos los que se resignan, sea el catolicismo, sea el racionalismo, sea el agnosticismo: es hacer que vivan todos inquietos y anhelantes », *Ibid.*, p. 322.

134 « Así pues, no nos extraña que según Unamuno, Don Quijote sea también un modelo de moralidad […] y que, por ende, pueda establecerse como un criterio ético de moralidad en la medida en que su acción es un reflejo de la lucha vital, irracional y desesperada en contra de la disolución de la existencia humana », Emanuel José Maroco-dos-Santos, « Los conceptos de bondad y obra en la ética unamuniana », *op. cit.*, p. 215.

135 « […] paz más mortal que la muerte misma », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 307.

136 « El ansia de gloria y renombre es el espíritu intimo del quijotismo, su esencia y su razón de ser […]. El toque está en dejar nombre por los siglos, en vivir en la memoria de las gentes. ¡El toque está en no morir! ¡En no morir! ¡No morir! Esta es la raíz última, la raíz de las raíces de la locura quijotesca. ¡No morir!, ¡no morir! Ansia de vida; ansia de vida eterna es la que te dio vida inmortal, mi señor Don Quijote; el sueño de tu vida fue y es sueño de no morir », *Ibid.*, p. 480.

Pour Unamuno, la passion de l'éternité, la volonté laborieuse de perdurer et l'action née de cet idéalisme revendiqué, en dépit de l'absurde, forment finalement les soubassements de l'héroïsme et de la bonté du personnage. En effet, dans cette insatisfaction existentielle et combative, il se fait le défenseur de la croyance et de la foi, contre le bon sens mesquin et l'acceptation de la réalité, qui est une résignation à la mort ; il représente une figure christique, qui lutte pour la vie et pour une salvation commune.

Nous le voyons, l'enjeu de la survivance est, chez Unamuno, profondément universel. L'exigence éthique permet la jonction de l'individuel et du collectif et le passage de l'amour de soi à celui des autres autour d'un objectif commun, l'espoir de la salvation. La conservation de l'identité, la préservation de l'individu qui se donnent dans ce refus de la mort s'expriment en effet dans un effort collectif, c'est la position de Jean Cassou : « Un homme va disparaître, tout est là. S'il s'y refuse, à chaque minute, ce pari nous sauvera peut-être. Au bout du compte, c'est nous qu'il défend en se défendant lui-même[137] ».

Si, dans les textes de l'auteur, l'altérité reste teintée d'ambivalence, c'est que le sujet unamunien se donne toujours dans une forme de résistance, qui annonce le combat agonique contre sa propre fin. Si, dans son œuvre, le moi s'exhibe encore, l'autre reste à la fois nécessaire et contraignant, complémentaire et antagoniste.

En outre, cette altérité, qui semble lui apparaître terrifiante en même temps qu'indispensable, est finalement représentée, pour le lecteur, par l'auteur lui-même et la volonté performative qu'il exprime à son endroit. Pour Ricardo Tejada, ce renversement de l'altérité poursuit, à nouveau, une visée commune : Unamuno « se défend et réplique : cela vous effraie, parce que lorsque je parle de mon moi, je vous force à parler du vôtre[138] ». Car, pour reprendre les mots de Montaigne, l'homme unamunien porte en lui la forme entière de l'humaine condition : « Rien n'est plus universel que l'individuel, car ce qui appartient à chacun nous appartient à tous[139] ». Cette recherche de salut d'un « moi commun » lie de ce fait le lyrisme à l'altruisme et pose Unamuno en « gémisseur utile[140] », selon la formule de Juan Marichal.

[137] « Va a desaparecer un hombre: todo está ahí. Si rehúsa, minuto a minuto, esa partida, acaso va a salvarnos. A fin de cuentas es a nosotros a quienes defiende defendiéndose », Jean Cassou, « Retrato de Unamuno », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 116.
[138] « El se defiende y replica: os da miedo eso porque cuando hablo de mí yo fuerzo a hablar a vuestro yo », Ricardo Tejada, « Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en Unamuno y Zambrano », *op. cit.*, p. 113.
[139] « Nada hay más universal que lo individual, pues lo que es de cada uno lo es de todos », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 64.
[140] « […] gemidor útil », Juan Marichal, « La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión », *op. cit.*, p 76.

# Chapitre 6

## II. C. Écrire l'homme de chair et d'os

Dans la production romanesque unamunienne, qu'il s'agisse du traitement de l'identité ou de l'altérité, deux conséquences se présentent au lecteur ; d'abord, de cette caractérisation complémentaire, spéculaire et violente de la relation du moi à l'autre, c'est une définition bien singulière de l'homme qui se dégage, fondée sur la déraison, la conscience et une résistance farouche à l'annihilation. Quand l'auteur décrit l'union du moi et de son prochain, dans un mouvement éthique orienté vers une salvation commune, il ébauche dans le même temps les contours de son anthropologie. Cette dernière, à rebours d'une ontologie abstraite ou essentialiste se fonde alors, nous le rappelons encore, sur « l'homme de chair et d'os, celui qui naît, souffre et meurt — celui qui meurt surtout — celui qui mange et boit et joue et dort et pense et aime, l'homme qu'on voit et qu'on entend, le frère, le véritable frère[1] ». Loin d'appréhender le sujet comme simple concept scientifique ou idéal philosophique et plutôt que de le réduire à certains traits définis et généraux, Unamuno le saisit et le comprend dans son individualité et dans les contingences de son quotidien. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida,* il rejette ainsi l'étude du :

> Bipède sans plumes de la légende, le ζωον πολιτικον d'Aristote, le contractant social de Rousseau, l'*homo oeconomicus* des manchestériens, l'*homo sapiens* de Linné, ou, si l'on préfère, le mammifère vertical. Un homme qui n'est ni d'ici ni de là, ni de cette époque ni d'une autre, qui n'a pas plus de sexe que de patrie, une idée enfin. C'est-à-dire un non-homme[2].

[1] « El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere – el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 21.

[2] « El bípedo implume de la leyenda, el ζωον πολιτικον de Aristóteles, el contratante social de Rousseau, el *homo oeconomicus* de los manchestarianos, el *homo sapiens*, de Linneo, o, si se quiere el mamífero vertical. Un hombre que no es de aquí o de allí, ni de esta época o de la otra; que no tiene ni sexo ni patria, una idea, en fin. Es decir, un no hombre », *Loc. cit.*

Cependant et nous en arrivons ici à la seconde incidence, bien que les termes et objectifs de cette anthropologie du phénomène se fixent dans cet essai, c'est bien au cœur de ses romans que s'incarnent véritablement, à notre sens, les apports philosophiques de l'auteur. En effet, nous l'avons vu, Unamuno défend une écriture de la confusion, de la porosité et de l'expérience, fondée, essentiellement, nous y reviendrons, sur l'énoncé métaphorique. Par conséquent, dans son œuvre, la contemplation se révèle indissociable de l'action, l'éthique de l'esthétique, la philosophie de la poésie. Dans « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, Mártir* de Miguel de Unamuno », Bénédicte Vauthier dénonce notamment les lectures réductrices qui entourent la réception de l'œuvre de l'écrivain espagnol et omettent de considérer la singularité de son écriture :

> À mon sens, sans même parler des clichés sur l'Homme « de chair et d'os », les lectures tragiques, en partie biaisées, ne peuvent s'expliquer que par un mépris général de l'expression dans laquelle s'insérait un contenu, une thématique prétendument et parfois réellement, tragique, et par une surestimation de la ligne diégétique (l'énoncé ou « ce qui est dit ») au détriment de la ligne discursive (l'énonciation ou « comment c'est dit »)[3].

Partant, si ce travail s'est attaché à l'étude du moi et de ses expressions, s'il a encore tenté de questionner la représentation et le rôle de l'altérité dans les romans d'Unamuno, il convient désormais de comprendre comment se déploie, dans le corps du texte, celui de l'homme de chair et d'os, ce « nous » qui, dans un mouvement spéculaire et dynamique unit l'énoncé et l'énonciation, l'esthétique à l'éthique, le scalpel à la plume.

[3] « En mi opinión, sin decir nada de los tópicos acerca del Hombre "de carne y hueso", las lecturas trágicas, en parte sesgadas, solo han sido posibles por un general desprecio de la expresión en la que iba insertado un contenido, una temática, supuestamente, a veces realmente, trágica, y por una sobrestimación de la línea diegética (el enunciado o el "qué se dice") en detrimento de la línea discursiva (la enunciación o el "cómo se dice") », Bénédicte Vauthier, « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, Mártir* de Miguel de Unamuno », *op. cit.*, p. 146 – 147.

## II. C. 1. Une anthropologie poétique, du corps et du sentiment

### II. C. 1. a. Le corps de l'homme, entre conscience et résistance

L'anthropologie philosophique qui se dévoile dans la production essayiste de l'auteur — et, en filigrane, dans ses romans — marque une rupture profonde avec les représentations essentialistes d'un homme conçu comme idée. En effet, si Unamuno se refuse à l'abstraction pure dans l'appréhension du sujet, c'est qu'une vision exclusivement idéelle de ce dernier relève, pour lui, d'une erreur épistémologique, incapable d'embrasser la réalité profonde et dynamique du phénomène à observer. Dans « La trama filosófico-teológica en *Del Sentimiento trágico de la vida* », Alain Guy remarque ainsi la constance de ce regard qui rejette, notamment, la définition aristotélicienne de l'homme, qui fonde la dignité et le privilège humains sur un dualisme métaphysique et la primauté de sa capacité rationnelle :

> Unamuno rejette, depuis toujours, toute philosophie intellectualiste ou abstraite, qui ne reconnaîtrait pas ce statut éminemment personnel et physiologico-sentimental de l'homme, qui est bien plus un animal affectif qu'un animal rationnel[4].

Si cette universalité de la raison ne suffit pas, selon le penseur, à exprimer la singularité de l'humain, c'est qu'elle semble redoubler les dualismes platoniciens classiques entre matière sensible et forme intelligible, omettant la première pour n'accorder de réelle valeur ontologique qu'à la seconde. Or, Unamuno le soutient, la corporéité, le matériel et le phénoménal sont indissociables de la conscience et, par-là, de l'identité subjective : « Et moi, le moi qui pense, désire et ressent, est immédiatement mon corps vivant et les états de conscience qui le traversent. C'est mon corps vivant qui pense, qui désire et ressent[5] ».

L'auteur semble ici s'inscrire encore dans la lignée des recherches husserliennes, qui font du corps-propre le « centre fonctionnel de tous les autres objets, pour toutes mes autres fonctions relativement à eux : ce depuis quoi et par quoi j'accède à titre de moyen à tous les autres objets, me

[4] « Unamuno rechaza, desde el principio, toda filosofía intelectualista o abstracta, que no reconocería este estatuto eminentemente personal y fisiológico-sentimental del hombre, que es mucho más un animal afectivo que un animal racional », Alain Guy, « La trama filosófico-teológica en *Del Sentimiento trágico de la vida* », Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 319.

[5] « Y yo, el yo que piensa, quiere y siente, es inmediatamente mi cuerpo vivo con los estados de conciencia que soporta. Es mi cuerpo vivo el que piensa, quiere y siente », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 101.

les approprie, configure mes desseins[6] ». Dans ce renversement paradigmatique, le corps n'apparaît plus comme une limitation, voire un tombeau, conformément aux conceptions platoniciennes, mais se présente comme « l'ici central auquel se réfèrent les modes d'apparition des choses[7] », selon la formule d'Husserl. Chez Unamuno, le corps se détache donc des dualismes pour se poser comme l'origine de la conscience et le point focal de convergence des perceptions, le seuil qui permet la jonction de l'immanence et de la transcendance. Dans sa définition de l'homme, qui replace le corps au centre des préoccupations philosophiques, c'est en effet et à nouveau dans un rapport à la mort que s'exprime cette vision nouvelle de la corporalité.

Nous l'avons vu, l'homme de chair et d'os, est « celui qui meurt surtout[8] », annexant sa compréhension à une dimension éminemment téléologique. Il s'agit donc, chez Unamuno, d'un corps paradoxal ; s'il se montre en désaccord avec les visions dualistes de l'intellectualisme platonicien, aristotélicien ou cartésien, s'il rejette les abstractions de la biologie ou de la politique, la prise en compte de la corporalité n'a pas non plus comme objectif de promouvoir, comme dans la philosophie épicurienne, l'ataraxie ou la recherche du plaisir. Cette chair, qui n'aspire ni à la jouissance ni à l'apathie, est en réalité agonique ; elle ne prend sens que dans la résistance à la précarité et dans l'espoir de sa conservation.

Aussi, si l'on considère avec Julián Marías que « la préoccupation d'Unamuno est unique » et renvoie au « problème de la personne humaine et de sa perduration[9] », l'intérêt pour le corps sensible, comme substance étendue, empirique et mortelle, se donne-t-il dans un rapport singulier au refus de la mortalité. La lecture de *Del Sentimiento trágico de la vida* nous confirme que c'est bien la perduration du corps qui est d'abord appelée par le penseur :

> Non, me perdre dans le grand Tout, dans la Matière ou la Force infinies et éternelles, ou même en Dieu, n'est pas ce à quoi j'aspire ; ce n'est pas d'être possédé par Dieu, mais plutôt le posséder, me faire Dieu sans cesser d'être moi, ce moi qui vous parle à présent. Les artifices du monisme ne sont rien pour nous ; nous voulons la matière et pas l'ombre de l'immortalité. Matérialisme ? Matérialisme dites-vous ? Sans doute ; mais c'est que notre esprit aussi est une sorte de matière ou qu'il n'est rien. Je tremble à l'idée de devoir m'arracher à ma chair ; je tremble plus encore à l'idée de devoir m'arracher à tout ce qui est sensible et matériel, à toute substance[10].

---

[6] Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, [1905 - 1935], traduit par Nathalie Depraz, *Sur l'intersubjectivité*, Paris, PUF, «Épiméthée», tome 1, 2001, p. 158.

[7] Jean-Marie Brohm, *Ontologies du corps*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, (consulté le 14 avril 2022), http://books.openedition.org/pupo/7126, p. 348.

[8] Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 21.

[9] « El tema de Unamuno es único », « […] el problema de la persona humana y de su perduración », Julián Marías, *Miguel de Unamuno, op. cit.*, p. 13 et 20.

[10] « No, no es anegarse en el gran Todo, en la Materia o en la Fuerza infinitas y eternas o en Dios lo que anhelo; no es ser poseído por Dios, sino poseerle, hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto. No nos sirven

Dans *Ficción y conocimiento : Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega*[11], Manuel García Serrano remarque qu'en réalité, Unamuno traite plus souvent de la résurrection du corps que de la survivance platonicienne de l'âme. Ainsi, dans *San Manuel Bueno, mártir*, l'emploi du terme « résurrection » apparaît systématiquement associé à la corporalité[12]. En effet, pour l'auteur, la conservation pleine et entière de la chair suppose l'espoir de la continuité individuelle sans interruption ou annihilation de la conscience. L'éternité recherchée ne peut désigner la fusion de l'individualité au sein de l'Intelligible, mais s'inscrit à l'inverse dans le sensible, dans le prolongement continu de l'expérience vécue, c'est pourquoi l'immortalité, chez Unamuno, prend le sens d'éternité. Cette résistance totale s'exprime également dans l'immanence, selon Miguel Vicente-Pedraz et María Paz Brozas-Polo dans « Cuerpo y Conciencia de ser en Miguel de Unamuno » : « Pour Unamuno, la salvation n'est pas l'immortalité des âmes, mais l'éternité et l'infinitude, l'élan de transcender la matière brute dans laquelle Dieu lui-même se trouve limité[13] ».

L'importance de la matière corporelle est, en outre, perceptible, en filigrane, dans le cadre de sa production fictionnelle. Nous l'avons abordé, dans les romans unamuniens, la caractérisation et la description physique des personnages relèvent de l'exception. Aussi, les quelques indications concédées par l'auteur ne manquent-elles pas d'être signifiantes. Dans *La Tía Tula*, par exemple, le corps est ce qui trahit la vérité profonde et dissimulée des personnages. Les références au sang et aux manifestations corporelles sont en effet constantes et déploient dans cette œuvre un langage qui dépasse celui de la raison. Lorsque Gertrudis convainc Ramiro de presser ses noces avec Rosa, malgré la passion qu'elle lui porte, le sang se laisse deviner et se fait à la fois le pendant de sa froideur argumentative et l'expression de l'interdit :

> Ces mots jaillirent de ses lèvres froides tandis que son cœur s'arrêtait. Un silence glacial les suivit, et pendant ce temps, le sang, auparavant contenu et désormais libre, incendia

engañifas de monismo; queremos bulto y no sombra de inmortalidad ¿Materialismo? ¿Materialismo decís? Sin duda; pero es que nuestro espíritu es también alguna especie de materia o no es nada. Tiemblo ante la idea de tener que desgarrarme de mi carne; tiemblo más aún ante la idea de tener que desgarrarme de todo lo sensible y material, de toda sustancia », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 65 – 66.

[11] Manuel García Serrano, *Ficción y conocimiento : Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega, op. cit.*

[12] « Creo en la *resurrección* de la carne y la vida perdurable » p. 123, « Tú, Ángela, reza siempre, sigue rezando para que los pecadores todos sueñen hasta morir la *resurrección de la carne* y la vida perdurable… », p. 157, « Y al llegar a la "*resurrección de la carne* y la vida perdurable", todo el pueblo sintió que su santo había entregado su alma a Dios », p. 159, « Porque hay, Ángela, dos clases de hombres peligrosos y nocivos: los que convencidos de la vida de ultratumba, de *la resurrección de la carne*, atormentan, como inquisidores que son, a los demás para que, despreciando esta vida como transitoria, se ganen la otra, y los que no creyendo más que en este… », p. 160, Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*

[13] « Para Unamuno la salvación no es la inmortalidad de las almas sino la eternidad y la infinitud; el ansia de traspasar la materia bruta en la que el propio Dios se halla limitado », Miguel Vicente-Pedraz et María Paz Brozas-Polo, « Cuerpo y Conciencia de ser en Miguel de Unamuno », *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia*, 45, Sao Paulo, Universidade Estadual Paulista, mars 2022, consulté le 15 août 2022, https://doi.org/10.1590/0101-3173.2022.v45n2.p219, p. 234.

> le visage de la sœur. Et alors, dans ce silence inquiétant, elle pouvait entendre le galop trépidant de son cœur[14].

La corporalité, telle qu'elle est traitée dans ce passage, permet ainsi de suggérer au lecteur la suite de l'intrigue et de le laisser entrevoir la lutte qui se donne dans le personnage et, par extension, dans l'œuvre, entre raison et passion. De même, dans *San Manuel Bueno, mártir*, la description première du prêtre, peu fournie certes, n'en est pas moins révélatrice des enjeux futurs comme de l'inspiration qui gouvernent à l'élaboration du protagoniste. En effet, présenté comme « grand, maigre, droit[15] », sa minceur ascétique semble renvoyer à celle du Quichotte et anticiper alors la tension qui le caractérise dans sa relation à l'extériorité. Dans ce cadre, l'étude du corps, tel qu'il apparaît dans ces romans, est un outil herméneutique ; il est un signe et un symbole, un langage qui qui révèle ce que le sujet choisit de taire.

Cette attention portée au corps et à ses manifestations se distingue alors d'une perception purement idéelle de l'homme et s'inscrit dans un renversement de la représentation de la philosophie, qui, pour Unamuno, doit se dégager du rationalisme pour intégrer un composant poétique.

### II. C. 1. b. Imaginer et confondre : de la philosophie à la poésie

Nous avons évoqué la porosité générique qui caractérise l'œuvre unamunienne, ainsi que la valeur heuristique qu'il attribue à la fiction. Ces deux éléments convergent dans la primauté attribuée au processus poétique en lui-même et trouvent leur origine dans une vision anti-intellectualiste du rapport premier de l'homme au monde. Si certains chercheurs, dont Miguel Vicente-Pedraz et María Paz Brozas-Polo, considèrent qu'Unamuno « parvient mieux à esquisser l'idée de l'homme dans le roman que dans l'essai[16] », c'est, en outre, que l'élection d'un média de transmission fictionnel, tourné vers l'imagination et la création, semble répondre à l'ambition même de l'auteur, telle qu'il l'expose dans *Del Sentimiento trágico de la vida.*

En effet, dans son essai, Unamuno analyse le besoin de connaissance comme la conséquence concrète, vitale et matérielle de l'instinct de conservation : dans ce paradigme, la vue, le langage ou encore la distinction des aliments comestibles sont des outils au service de la survie. Le savoir et son acquisition semblent liés à un objectif pratique, plutôt qu'à une aspiration à

[14] « Estas palabras le brotaron de los labios fríos y mientras se le paraba el corazón. Siguió a ellas un silencio de hielo, y durante él la sangre, antes represada y ahora suelta, le encendió la cara a la hermana. Y entonces, en el silencio agorero, podía oírsele el galope trepidante del corazón », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula, op. cit.*, p. 57.
[15] « […] alto, delgado, erguido », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 116.
[16] « Unamuno consigue perfilar la idea de hombre mejor en la novela que en el ensayo », Miguel Vicente-Pedraz et María Paz Brozas-Polo, « Cuerpo y Conciencia de ser en Miguel de Unamuno », *op. cit.,* p. 226.

l'Intelligible ou une manifestation du caractère rationnel de l'homme ; l'intuition, l'expérience directe et sensible sont donc les voies d'accès privilégiées à la réalité. Aussi, la perception et la reconnaissance de l'extériorité sont-elles conditionnées par les attentes du sujet, qui crée le monde en fonction de ses besoins : « l'existence objective est, à notre connaissance, dépendante de notre propre existence[17] ». Dans ce cadre, toute activité humaine reste déterminée par cette exigence de perduration et par le processus créatif qui lui est associé. La philosophie, comme volonté pratique de comprendre l'homme et son environnement, se montre également dépendante de ce mouvement. Ainsi que le rappelle Unamuno, elle « est la production humaine de chaque philosophe et chaque philosophe est un homme de chair et d'os qui s'adresse à d'autres hommes de chair et d'os comme lui [18] ».

Mais la singularité du raisonnement de l'auteur consiste en la réintégration d'un composant poétique dans la définition de la philosophie, qui, alors, « se rapproche plus de la poésie que de la science[19] ». Pour mieux entendre cette assertion paradoxale, il faut revenir à la racine étymologique de la poésie, qui, dans l'acception qu'elle revêt pour Unamuno — d'abord titulaire de la chaire de grec ancien à l'Université de Salamanque à partir de 1891, rappelons-le — s'accorde à celle que propose Aristote de la poétique. Ainsi, selon le philosophe Jean-Michel Gouvard, « L'ouvrage d'Aristote ne vise pas seulement ce type spécifique de production discursive que nous appelons aujourd'hui la "poésie", mais toute production artistique qui résulte d'une activité particulière de composition[20] ». Si, pour le penseur grec, la réalisation poétique semble exclusivement destinée à la représentation, chez Unamuno, elle désigne toute expression de l'homme de chair et d'os. Il écrit, par exemple, dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, que « les meilleurs romans sont des poèmes[21] », confondant les genres au nom de leur potentialité créatrice partagée. En dépit de cette nuance, pour les deux auteurs, la *poiesis* ne peut se départir d'un certain rapport à la connaissance. Aristote écrit en effet que « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître[22] ». Pour Jean-Michel Gouvard, la dimension éducative de ces productions s'appuie sur le processus d'imitation, à la fois créateur et novateur, par lequel elles sont régies :

---

[17] « […] la existencia objetiva es, en nuestro conocer, una dependencia de nuestra propia existencia personal », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 44.

[18] « La filosofía es un producto humano de cada filósofo, y cada filósofo es un hombre de carne y hueso que se dirige a otros hombres de carne y hueso como él. Y haga lo que quiera, filosofa, no con la razón sólo, sino con la voluntad, con el sentimiento, con la carne y con los huesos, con el alma toda y con todo el cuerpo. Filosofa el hombre », *Ibid.,* p. 48.

[19] « La filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia », *Ibid.,* p. 22

[20] Jean-Michel Gouvard, « La Poétique d'Aristote », Jean-Michel Gouvard (ed.), *L'analyse de la poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 6.

[21] « […] las mejores novelas son poemas », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplaresy un prólogo, op. cit.,* p. 31.

[22] Aristote, *Περὶ ποιητικῆς*, traduit au français par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, 1148b5-1148b19.

> L'art n'est pas une copie prosaïque de la réalité, mais une imitation poétique au sens de création, qui ajoute une nuance de nouveauté, d'exclusivité, que ne possède pas la reproduction[23].

Chez Unamuno, si l'imitation se distingue de la copie, elle repose donc bien sur les potentialités imaginatives du sujet. La mimésis à l'œuvre dans les arts ne peut en effet se satisfaire de la réalité objective parce qu'elle n'entend pas en constituer un reflet, certes fidèle, mais stérile et ontologiquement décevant, dans la lignée de la critique platonicienne de l'image. L'imitation est bien plutôt un mouvement exploratoire analogique, qui, partant du réel, adopte ses processus pour dévoiler, ou inventer, au conditionnel, ce qui *pourrait* être. L'irréel, qui, par définition, se détache de la référence et de la nécessité, se montre au cœur de la connaissance ; la véritable philosophie, pleinement heuristique, devra donc, pour l'auteur, intégrer la poétique, une forme de fiction créatrice : « La philosophie, comme la poésie, doit être une œuvre d'intégration, de conciliation, ou alors, elle n'est rien d'autre que de l'érudition philosophique, pseudo-philosophique[24] ».

C'est dans cette distance à l'égard de l'objectivité que la philosophie, telle que l'entend et la défend Unamuno, se distingue de la science. Elle justifie sa supériorité par la reconnaissance du rôle attribué à l'imaginaire, qui est, en somme, une reconnaissance du sujet comme origine et fin de toute recherche de savoir. Pour Amancio Sabugo Abril, Unamuno « savait que la science ne découvre que l'écorce de la vérité, la réalité extérieure et objective. Mais la sous-réalité ou l'intra-réalité n'est appréhendée que par la subjectivité poétique ou l'intuition métaphysique[25] ».

De plus, dans le cadre de l'anthropologie pratique et tournée vers l'altérité que prône Unamuno, poésie et philosophie partagent une ambition commune, celle d'initier une éthique de l'action. D'abord, « la philosophie répond au besoin de nous former une conception unitaire et totale du monde et de la vie et comme conséquence de cette conception, un sentiment qui génère une attitude intime, voire une action[26] ». Ensuite, la poésie, encore entendue comme création et fondée sur le dévoilement du moi, propose au lecteur une expérience qui jouxte la maïeutique :

---

[23] « El arte no es una copia prosaica de la realidad, sino una imitación poética en el sentido de creación, que añade un matiz de novedad, de exclusividad, que no posee la reproducción », Luis Fernando Garcés et Giraldo Conrado Giraldo Zuluaga, « La poética: creación y conocimiento en Unamuno y Aristóteles », *Conhecimento & Diversidade*, Niterói, Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro, n° 10, 2013, p. 16.

[24] « La filosofía, como la poesía, o es obra de integración, de concinación, o no es sino filosofería, erudición pseudo-filosófica », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 34.

[25] « Sabía que la ciencia sólo descubre la corteza de la verdad, la realidad externa, objetiva. Pero la sub-realidad o intra-realidad sólo es aprehendida por la subjetividad poética o la intuición metafísica », Amancio Sabugo Abril, « La filosofía íntima de la poesía unamuniana », Édition digitale à partir des *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 440 – 41, (février-mars 1987), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, consulté le 19 avril 2022, https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0943682, p. 296.

[26] « La filosofía responde a la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esa concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta una acción », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.,* p. 22 – 23.

« Parce que l'on sait bien que celui qui apprécie une œuvre d'art l'aime parce qu'il la crée en lui, la recrée et se recrée avec elle[27] ». Ainsi, par leurs capacités créatrices et pratiques, ces deux disciplines se rejoignent et se confondent, plaçant, à nouveau, la *poiesis* au centre du rapport du sujet à l'immanence, à la transcendance et à l'éthique, comme le résume Rosendo Díaz-Peterson dans *Estudios sobre Unamuno* :

> Dans le cas de l'écrivain espagnol, *créer* est généralement utilisé pour désigner les projections de Dieu dans le monde et la rencontre possible de l'homme avec les réalités extérieures, et avant tout, il se réfère au processus d'assimilation des valeurs dans la conscience de l'homme[28].

La paronomase entre croyance et création, *creer* et *crear,* parcourt l'œuvre de l'auteur, reposant sur une dimension onirique, constitutive de l'entreprise poétique. Elle s'appuie également sur la primauté de la fiction sur le réel, déjà soutenue dans sa critique du réalisme-naturalisme et dans la multiplication des procédés métaleptiques qui, nous l'avons vu, fondent la réalité dans la fiction en affirmant du même coup la puissante vérité de cette dernière. Aussi, cette vision singulière d'une philosophie détachée de toute prétention à l'exactitude scientifique, basée sur l'imagination et la création, en somme, sur une subjectivité concrète qui se caractérise par sa résistance à la mortalité, semble-t-elle idéalement se déployer au travers d'un média littéraire, au cœur de la fiction.

### II. C. 1. c. Une philosophie du sentiment avant le concept

Du reste, c'est bien dans une œuvre de fiction qu'Unamuno semble trouver l'expression suprême de cette philosophie de l'émotion :

> Existe-t-il une philosophie espagnole, mon cher Don Quichotte ? Oui, la tienne, la philosophie de Dulcinée, la philosophie de ne pas mourir, de croire, de créer la vérité. Et cette philosophie ne s'apprend pas en chaire et ne peut s'exposer par logique

[27] « Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 33.

[28] « En el caso del literato español, crear se aplica generalmente para designar las proyecciones de Dios en el mundo y el posible encuentro del hombre con las realidades externas, y más que nada, se refiere al proceso de asimilación de valores en la conciencia del hombre », Rosendo Díaz-Peterson, *Estudios sobre Unamuno, op. cit*., p. 15.

> inductive ou déductive, elle ne naît ni de syllogismes, ni de laboratoires, mais plutôt, elle surgit du cœur[29].

Dans cet extrait, il apparaît aussi que le cœur, plus que la raison, se présente, pour Unamuno, comme la voie d'accès privilégiée à la connaissance. Ce renversement, sur lequel nous reviendrons, se fonde sur la critique des limites de la raison. Il intensifie et justifie la double distinction, à la fois ontologique et heuristique, qu'il établit entre la poésie et la science. En effet, nous l'avons étudié, la modernité de l'auteur repose sur la prise en compte de la corporalité et de l'expérience sensible dans la représentation et l'acquisition du savoir. Il entend, de plus, défendre une philosophie du concret, qui base son universalité sur la singularité de l'expression créatrice du sujet. Dans ce cadre, qui associe toute activité humaine à une manifestation du désir de perduration, il est naturel que l'affect et le sentiment trouvent une place de choix. Aussi, dans « El pesimismo transcendente », Pedro Cerezo Galán attribue-t-il la philosophie de l'action soutenue par Unamuno à un désespoir premier :

> Unamuno propose un désespoir actif, qui puise sa force dans sa propre faiblesse pour ne pas démissionner. Il ne s'agit aucunement, donc, de s'abandonner à la morbidité ou de se laisser aller, sans choisir de chemin, comme le chantait Manuel Machado[30].

Par ailleurs, l'auteur reconnaît, à de nombreuses reprises, la primauté épistémologique de la capacité émotionnelle sur la raison. Dans une lettre adressée à Zulueta le 29 décembre 1904, en commentaire de l'œuvre du philosophe danois Søren Kierkegaard, précurseur de l'existentialisme chrétien, il affirme : « Je crois que le sentiment est la véritable faculté du savoir transcendantal. La porte qui ouvre sur la vérité est l'angoisse à laquelle nous porte la tristesse transcendantale[31] ». Au demeurant, la parenté idéologique qui unit ces deux écrivains converge dans la reconnaissance de l'absurde, de la foi et de la déraison contre les dérives du rationalisme idéaliste. Selon Lidia Sánchez de las Cuevas[32], Kierkegaard, sous le pseudonyme de Johannes de Silentio, amplement lu et traduit par Unamuno, est considéré par le philosophe espagnol comme un autre lui-même. En effet, dans

[29] « ¿Hay una filosofía española, mi Don Quijote? Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de crear la verdad. Y esta filosofía no se aprende en cátedras ni se expone por lógica inductiva ni deductiva, ni surge de silogismos, ni de laboratorios, sino surge del corazón », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho, op. cit.*, p. 488.
[30] « Unamuno propone la desesperación activa, que saca fuerzas de la propia flaqueza para no dimitir. Nada, pues de abandonarse mórbidamente o dejarse llevar, sin elegir camino, como cantaba Manuel Machado », Pedro Cerezo Galán, « El pesimismo transcendente », Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 269.
[31] « Voy creyendo que el sentimiento es la verdadera facultad del conocer trascendente. La puerta de la verdad es la congoja a que nos lleva la tristeza transcendental », Miguel de Unamuno, Luis Zulueta, *Cartas 1903 – 1933*, Carmen de Zulueta (ed.), Barcelona, Aguilar, 1972, p. 84.
[32] Lidia Sánchez de las Cuevas, *La nivola : une théorie du roman chez Miguel de Unamuno*, *op. cit.*, p. 41.

*Crainte et Tremblement*, le danois se dresse contre le rationalisme hégélien pour proposer une philosophie de l'individu, dans laquelle la vérité est une acquisition subjective. Il y analyse le sacrifice d'Abraham, qu'il érige en modèle, comme un saut dans la foi qui embrasse l'impossible : « Abraham crut et ne douta point ; il crut l'absurde[33] ». Pour Jesús-Antonio Collado Millan, dans *La existencia religiosa en Kierkegaard y su influencia en el pensamiento de Unamuno*, Unamuno a probablement été l'un des premiers découvreurs des inquiétudes religieuses du penseur du XIXe siècle en Espagne[34]. Il est vrai, comme l'écrit Augustín García Chicón dans *La autenticidad como sustancia de la verdad : Influencia de Kierkegaard en Unamuno*, que les deux auteurs s'éloignent de la construction de systèmes métaphysiques clos, fondés plus sur la raison que le sentiment, pour proposer une anthropologie philosophique de l'émotion et de la croyance[35]. Or, nous l'avons traité au chapitre précédent, la foi et plus particulièrement l'espoir de la survivance, au cœur de la vertu exemplaire qui anima don Quichotte, se trouve, chez Unamuno, au fondement du rapport éthique à l'altérité.

Alors, sans doute sous l'influence de cet auteur, qui, selon ses propres termes, « n'est point du tout un philosophe », mais un « *poetice et eleganter*, un écrivain dilettante qui n'écrit ni système ni promesse de système[36] », Unamuno, à rebours des intellectualismes classiques, défend dans ses essais comme dans ses romans, l'importance d'un rapport affectif au réel et à sa compréhension. « Amo, ergo sum[37] » déclare ainsi Augusto Pérez dans *Niebla*, paraphrasant la célèbre maxime des *Méditations métaphysiques*. De plus, lorsqu'il projette de s'adonner à l'analyse de la psychologie féminine et à la rédaction de deux monographies, son ami Goti le met en garde contre la vanité d'une pareille entreprise, qui, en gardant le sujet à distance, limite son accès à la connaissance. Enfin, la trame d'*Amor y pedagogía*, qui s'amuse de l'ambition éthique « déductive » d'Avito Carrascal et l'organisation formelle du texte, qui propose, à la suite du récit et sous le nom du personnage Entreambosmares, des « Notes pour un traité de cocotologie », agissait déjà, selon José-Carlos Mainer comme :

---

[33] Søren Kierkegaard, *Frygt og Bæven*, traduit au français par Charles Leblanc, *Crainte et Tremblement*, [1843], Paris, Payot & Rivages, 1999, p. 61.
[34] Jesús-Antonio Collado Millan, *La existencia religiosa en Kierkegaard y su influencia en el pensamiento de Unamuno*, Extrait de la thèse doctorale de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, Closas-Orcoyen, Madrid, présentée el 29 de mayo de 1961.
[35] Augustín García Chicón, *La autenticidad como sustancia de la verdad : Influencia de Kierkegaard en Unamuno*, Malaga, Montes, 1987.
[36] Søren Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, *op. cit.*, p. 42.
[37] Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 117.

> Une raillerie complète de l'ambition humaine de tout réduire à une méthode ou à un système, comme le fit Ramón Llull, mais aussi Krause et son disciple Julián Sanz del Río, Comte et Spencer, les titans du XIXe contre lesquels se dresse tout le livre[38].

En somme, dans le cadre d'une approche philosophique basée sur la subjectivité de l'homme de chair et d'os, c'est le sentiment et non le concept, l'exception avant le système, qui s'érigent comme outils heuristiques premiers. Ainsi, dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, les marqueurs d'émotion ne sont pas rares et peuvent surprendre le lecteur non averti et accoutumé à une philosophie qui tient le moi à distance. Le lyrisme, l'expression de l'angoisse, voire une forme d'oralité, accompagnent en effet, dans cet essai singulier, l'exposé de la pensée philosophique de l'auteur, comme dans cet extrait :

> Je ne veux pas mourir, non, je ne le veux pas et je ne veux pas le vouloir ; je veux vivre toujours, toujours, toujours, et vivre ce pauvre moi que je suis et que je me sens être ici et maintenant, c'est pourquoi le problème de la survie de mon âme, de la mienne propre me torture[39].

Par ces interventions asyndétiques, empreintes de pathos et ponctuées de répétitions, Unamuno semble notamment rappeler l'origine subjective de son entreprise littéraire et spéculative et démontrer, dans le même temps, la pertinence de la prise en compte du facteur émotionnel dans l'analyse de la pensée philosophique.

Du reste, cette représentation anti-scolastique, qui dénonce l'abstraction et la prétention à l'emploi d'une méthode essentiellement déductive et dogmatique fonde, pour Unamuno, une distinction critique entre intellectuels et spirituels, dans leur manière d'appréhender leur environnement. Cette opposition, qui redouble celle qu'exprime Saint Paul dans l'Épître aux Romains et la première épître aux Corinthiens[40], est notamment présentée dans un article, « Intelectualidad y espiritualidad », publié dans *La España Moderna* en mars 1904. Les intellectuels y sont alors définis comme :

> Des hommes de bon sens et de logique, qui construisent leurs idées par les associations que leur suggère le monde extérieur et visible ; des hommes raisonnables qui

[38] « Una completa burla de la ambición humana de reducir todo a método y sistema, tal como hizo Ramón Llull […], pero como también hicieron Krause y su seguidor Julián Sanz del Rio, Comte y Spencer, los titanes decimonónicos contra los que se endereza todo el libro », José Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, "Modernidad y nacionalismo" (1900 - 1939) José-Carlos Mainer (Dir.), Gonzalo Pontón (coord.), Madrid, Crítica, 2010, p. 254.
[39] « No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 64.
[40] Sur l'influence de Saint Paul dans l'œuvre d'Unamuno, se référer à José Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, p. 144.

> apprennent leur métier et le pratiquent, ceux qui naviguent dans le courant central, ceux dont on dit qu'ils ont un bon jugement et des critères clairs[41].

Unamuno y insiste sur la dépendance qui lie cette posture à l'objectivité et suggère en définitive la superficialité d'une approche intellectualiste du monde, qui condamne ses partisans à une forme de cécité. En effet, puisqu'ils ne s'appliquent qu'à l'étude du visible et ne s'attachent alors qu'aux phénomènes, ils omettent en même temps d'interroger le sujet qui les perçoit et ne reçoivent de l'extériorité qu'une image réductrice et tronquée : c'est là le fondement de la critique qu'il émet à l'égard de la philosophie cartésienne :

> Ce qui ne va pas dans le discours de Descartes sur la méthode, ce n'est pas le doute méthodique préalable ; ce n'est pas qu'il ait commencé par vouloir douter de tout, ce qui n'est, du reste, qu'un simple artifice ; c'est qu'il ait voulu commencer par se passer de lui-même, de Descartes, de l'homme réel, de l'homme de chair et d'os, qui ne veut pas mourir, pour être un simple penseur, c'est-à-dire une abstraction[42].

Unamuno reconnaît et promeut, à l'inverse, le regard porté par les spiritualistes, regard qui est une revendication de la subjectivité, de l'émotion et par-là, qui permet une vision poïétique du monde. Ainsi, les spiritualistes apparaissent dans ce paradigme comme :

> Des rêveurs, ceux qu'on surnomme, avec dédain, les mystiques, ceux qui ne tolèrent pas la tyrannie de la science ou même celle de la logique, ceux qui croient qu'il existe un autre monde au sein du nôtre et des puissances mystérieuses endormies au cœur de notre esprit, ceux qui parlent avec le cœur et même beaucoup de ceux qui ne parlent pas[43].

L'opposition entre l'intellect et l'esprit s'inscrit donc, chez Unamuno, dans un renversement du rapport à la connaissance. Cette distinction renvoie d'abord à une réintégration du corps et de l'expérience dans le processus heuristique ; l'entendement, plutôt que limité, est alors à l'inverse rendu possible par l'empirique et le phénoménal. Par sa résistance explicite à une appréhension

---

[41]« […]Hombres de sentido común y de lógica, que encadenan sus ideas por las asociaciones que el mundo exterior y visible les sugiere; a los hombres razonables que aprenden su oficio y lo ejercitan, los que navegan en la corriente central, aquellos de quienes se dice que tienen un recto juicio y un claro criterio », Miguel de Unamuno, « Intelectualidad y espiritualidad », [mars 1904], *La España Moderna*, nº 183, Madrid, *Obras Completas*, I, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 1142.

[42] « Lo malo del discurso del método de Descartes no es la duda previa metódica; no que empezara queriendo dudar de todo, lo cual no es más que un mero artificio; es que quiso empezar prescindiendo de sí mismo, del Descartes, del hombre real, de carne y hueso, del que no quiere morirse, para ser un mero pensador, esto es, una abstracción », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 53.

[43] « Los soñadores, los que llaman aquéllos con desdén místicos, los que no toleran la tiranía de la ciencia ni aun la de la lógica, los que creen que hay otro mundo dentro del nuestro y dormidas potencias misteriosas en el seno de nuestro espíritu, los que discurren con el corazón y aun muchos que no discurren », Miguel de Unamuno, « Intelectualidad y espiritualidad », *Ibid.,* p. 1143.

purement théorique de l'extériorité, elle replace également le sujet et ses capacités de création et d'émotion au cœur comme au fondement de toute recherche de compréhension. La différence entre le spirituel et l'intellectuel semble alors reposer sur la primauté de l'imagination poétique, capable de donner sens au réel, sur la raison, descriptive et stérile.

## II. C. 2. Une pensée du vivant pour une nouvelle vision du vrai

### II. C. 2. a. Les limites de la raison

Du reste, à nouveau abordée sous l'angle du regard, l'opposition entre intellectuels et spirituels, rationnels et rêveurs, est redoublée par l'auteur sous forme métaphorique, lorsqu'il distingue la chouette de Minerve de l'aigle de Saint Jean, dans *Del Sentimiento trágico de la vida.* C'est là encore Don Quichotte, prophète de la foi, qui se présente comme le modèle de ces rêveurs, capables d'entrevoir la vérité dissimulée sous la surface des phénomènes. La référence à la nuit obscure de l'âme renvoie au remarquable poème de San Juan de la Cruz et renforce le caractère mystique de l'expérience, dans laquelle le soleil se fait le visage de Dieu :

> […] Regardez-le gravir le Mont Carmel dans la nuit obscure de l'âme et de là-haut, du sommet, voir se lever un soleil qui ne se couche pas et, comme l'aigle qui accompagne saint Jean à Patmos, voyez-le le regarder en face et scruter ses taches, laissant la chouette qui accompagne Athéna sur l'Olympe — celle aux yeux glauques, la chouette, qui voit dans l'ombre, mais que la lumière de midi éblouit — chercher des yeux à travers les ombres une proie pour ses petits[44].

À l'inverse de l'aigle de Saint Jean, la chouette de Minerve incarne le faîte du savoir et de la sagesse païenne fondée sur la raison. Or, elle reste, dans cette représentation, condamnée à l'obscurité du temporel. Troublée par la lumière, elle évolue dans une autre caverne, dans un monde phénoménal, peuplé d'ombres, sans jamais pouvoir accéder au noumène. Dans *Niebla*, l'aigle à l'œil acéré agit également comme le symbole du dépassement des apparences nébuleuses de l'existant : « Si seulement j'étais un aigle pour errer parmi les nuages ! Et voir le soleil à travers eux, le voir aussi comme une lumière brumeuse[45] ».

Certes, il y a quelque chose de profondément paradoxal dans le traitement accordé par Unamuno au phénomène ; si, nous l'avons vu, celui que constitue le corps de l'homme est l'origine de son anthropologie, dans une forme de dialectique presque contradictoire, il engage ensuite à

[44] « […] vedle subir al Monte Carmelo por medio de la noche oscura del alma, a ver desde allí arriba, desde la cima, salir el sol que no se pone, como el águila que acompaña a san Juan en Patmos, mirarle cara a cara y escudriñar sus manchas, dejando a la lechuza que acompaña en el Olimpo a Atena – la de los ojos glaucos, esto es, lechucinos, la que ve en las sombras, pero a la que la luz del mediodía deslumbra – buscar entre sombras con sus ojos la presa para sus crías », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 315 – 316.

[45] « ¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver al sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.,* p. 100.

dépasser l'objet, à transcender le phénomène, dans un retour introspectif à la subjectivité et à l'émotion. C'est que le noumène qu'Unamuno tend à atteindre ne renvoie pas simplement à une réalité intelligible, abstraite et rationnelle, mais, au mode kantien, à ce qui existe au-delà de l'expérience. Or, l'on se souvient que l'expérience de l'homme est celle de la propre conscience de sa finitude ; l'aspiration au noumène est, alors, une aspiration spirituelle à l'immortalisation du phénomène, c'est là que semble s'établir la jonction entre ces deux mondes, entre l'immanence et la transcendance, moins opposées que complémentaires. L'objectif n'est pas de contempler le phénomène, mais d'y plonger profondément jusqu'à se découvrir en lui. En réalité, ce que l'auteur dénonce, c'est la tyrannie de la science, ce qu'il nomme « l'idéocratie ».

La méfiance distillée à nouveau à cet égard s'explique par le caractère mortifère attribué à la raison. De là provient la fameuse posture défendue par l'auteur dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, qui oppose ontologiquement rationalité et vie :

> Hegel a rendu célèbre son aphorisme selon lequel tout le rationnel est réel et tout le réel rationnel ; mais nous sommes nombreux à ne pas être convaincus par Hegel et à croire que ce qui est réel, ce qui est réellement réel, est irrationnel, que la raison se construit sur des irrationalités[46].

En effet, si nous admettons avec William D. Johnson qu'Unamuno pose le « primat ontologique de la vie[47] », alors la manifestation d'un élan vital ne peut se caractériser autrement que par une volonté de se conserver par-delà les temps. Toutefois, cette ambition se montre clairement antirationnelle, parce qu'indémontrable. Nous l'avons traité au chapitre précédent, l'éthique unamunienne ne tire pas sa valeur de l'universalité de la raison, mais de la volonté subjective de croyance et de création qui anime chaque agoniste dans sa relation à l'altérité. Nous verrons ici que, dans le cadre de son anthropologie philosophique, la raison est également ontologiquement disqualifiée dans son rapport à la vérité, du fait de sa dimension profondément destructrice et, pour l'auteur, anti-vitale. C'est ainsi qu'il déplore les conséquences morbides des pulsions intellectualistes de sa jeunesse dans son *Diario íntimo* : « J'ai tué ma foi, à vouloir la rationaliser[48] ». En 1917, dans *Abel Sánchez,* la désillusion à l'égard de la science est répétée par Joaquín Monegro : « La science n'a fait qu'exacerber mes blessures[49] ».

---

[46] « Hegel hizo célebre su aforismo de que todo lo racional es real y todo lo real racional; pero somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional; que la razón construye sobre las irracionalidades », *Ibid.*, p. 25.

[47] « El primado ontológico de la vida », William D. Johnson, « Vida y ser en el pensamiento de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, n°6, 1955 p. 9.

[48] « Maté mi fe por querer racionalizarla », Miguel de Unamuno, *Diario íntimo* [1897], Etelvino González López (ed.) Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, p. 164.

[49] « La ciencia no ha hecho más que exacerbarme la herida », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op.cit.*, p. 123.

Car, comme il l'expose dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, « il n'y a aucun moyen de prouver rationnellement l'immortalité de l'âme. Il existe, en revanche, des moyens de prouver rationnellement sa mortalité[50] ». Dès lors, la raison, en ne lui apportant que les preuves d'une annihilation inévitable, se place du côté de cette dernière :

> Quelle que soit la manière de voir les choses, il s'avère toujours que la raison s'oppose à notre aspiration à l'immortalité personnelle, et la contredit. À proprement parler, la raison est l'ennemi de la vie. L'intelligence est une chose terrible. Elle tend vers la mort comme la mémoire tend vers la stabilité[51].

Nous avons évoqué que, du point de vue de la raison, l'immortalité de l'âme — qui, pour Unamuno, est équivalente à la conscience du sujet et se montre indissociable du corps — est une hérésie, une absurdité de l'ordre de l'impensable. Incapable d'appréhender et, partant, de servir l'aspiration à la survivance, elle s'y oppose nécessairement et constitue, pour le sujet, une forme d'antagonisme, qui le rappelle à sa propre fin. La certitude de la mort qu'amène la pensée rationnelle l'inscrit donc, chez l'auteur, dans un rapport d'exclusion au vivant.

Par ailleurs, Valentino Bompiani remarque que le questionnement de la pertinence de l'outil rationnel découle également d'une incompatibilité d'ordre méthodologique :

> La raison et la vie sont pour lui des éléments opposés, et l'instrument rationnel est incapable d'atteindre le vivant sans le rigidifier. Tout ce qui est vital est irrationnel et tout ce qui est rationnel est anti-vital et cette antinomie est à la base du sentiment tragique de la vie[52].

De fait, pour Unamuno, la raison est par essence réificatrice. Capable seulement de saisir des structures fixes et pérennes, elle procède par induction ou déduction et ne semble tolérer la contradiction :

> Ce qui est vivant, ce qui est absolument instable, ce qui est absolument individuel, est, à proprement parler, inintelligible. La logique tend à tout réduire à des entités et des genres, à imposer que chaque représentation n'ait qu'un seul et même contenu en tout lieu, temps ou relation dans lesquels elle se présente à nous. Et il n'y a rien qui soit identique dans les moments successifs de son existence. Mon idée de Dieu est

[50] « No hay manera alguna de probar racionalmente la inmortalidad del alma. Hay, en cambio, modos de probar racionalmente la mortalidad », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 96.

[51] « Por cualquier lado que la cosa se mire, siempre resulta que la razón se pone enfrente de nuestro anhelo de inmortalidad personal, y nos le contradice. Y es que en rigor la razón es enemiga de la vida. Es una cosa terrible la inteligencia. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria.», *Ibid.,* p. 106 – 107.

[52] « Razón y vida son para él elementos opuestos, y el instrumento racional es incapaz de llegar hasta lo viviente sin hacerlo rígido. Todo lo vital es irracional y todo lo racional antivital, constituyendo esta antinomia el fundamento del sentimiento trágico de la vida », Valentino Bompiani, *Diccionario de Autores, op. cit.*, p. 2828.

> différente à chaque fois que je la conçois. L'identité, qui est la mort, est l'aspiration de l'intellect. L'esprit cherche les morts, parce que les vivants lui échappent ; il veut transformer le courant fugitif en icebergs, il veut le fixer[53].

Or, la vie, par nature, se donne dans l'activité et la variation. Dans ce cadre, en plus de nier la prétention à l'immortalité, elle implique une forme de violence qui contraint le mouvement du réel à l'arrêt et détruit son dynamisme. Par conséquent, dans la mesure où elle ne peut être autre qu'instable et mouvante, la vie se montre inintelligible à la raison et irréductible à des structures de pensée closes. L'enjeu de la démonstration unamunienne semble donc reposer sur l'expression d'une double limitation ontologique et épistémologique, dans laquelle le recours à la raison dans le processus de connaissance se montre incapable de rendre le réel sans le tronquer ni le figer.

### II. C. 2. b. Un vitalisme de réaction

Pour Pedro Ribas, la relation conflictuelle qui oppose la raison et la vie se trouve au cœur de la singularité de l'auteur : « Ce qu'il fait, sans le moindre doute, c'est postuler la lutte entre la vie et la raison, ce qui est sans doute l'aspect le plus original de son approche de la question[54] ».

Cependant, et bien qu'une position à la fois si paradoxale et si fermement énoncée constitue assurément une forme d'originalité marquante pour le lecteur contemporain, la défiance à l'égard de la raison dans son rapport à la vie s'inscrit dans un courant de pensée plus large. Si nous avons pu envisager l'influence de Kierkegaard dans la pensée unamunienne, le vitalisme, tel qu'il se déploie en Europe en réaction au darwinisme social porté par Henri Spencer (1820 – 1903), constitue un autre modèle de l'anthropologie philosophico-littéraire qui se donne chez l'auteur, un modèle toutefois paradoxal si l'on se penche sur sa trajectoire idéologique.

Dans les dernières années du XIXe siècle, l'étudiant madrilène — puis l'enseignant salmantin — semble en effet séduit par les propositions évolutionnistes de Spencer, dont il ne traduit rien moins que six volumes à partir de 1893. Il est également sensible au positivisme d'Auguste Comte (1798 - 1857), penseur selon lequel les sciences doivent fonder la philosophie.

---

[53] « Lo vivo, lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible. La lógica tira a reducirlo todo a entidades y a género, a que no tenga cada representación más que un solo y mismo contenido en cualquier lugar, tiempo o relación en que se nos ocurra. Y no hay nada que sea lo mismo en los momentos sucesivos de su ser. Mi idea de Dios es distinta cada vez que la concibo. La identidad, que es la muerte, es la aspiración del intelecto. La mente busca lo muerto, pues lo vivo se le escapa; quiere cuajar en témpanos la corriente fugitiva, quiere fijarla » Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 106 – 107.

[54] « Lo que hace sin duda es plantear una lucha entre vida y razón, que es sin duda lo más original de su modo de enfocar la cuestión », Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno*, *op. cit.*, p. 169.

De même, María Avelina Cecilia Lafuente[55] remarque une affinité intellectuelle avec les théories de Darwin :

> Au fil du temps, il apparaîtra de plus en plus clairement à quel point Darwin a pesé sur la pensée du XIXe siècle. Il n'y a guère de discipline de la connaissance humaine qui n'ait été stimulée au XIXe siècle par la doctrine très féconde de l'évolution[56].

L'intérêt heuristique et méthodologique qui lie l'auteur à ces penseurs s'explique aussi par l'essor du krausisme[57] en Espagne et par son influence en matière de pédagogie et d'enseignement. Cette doctrine, proche du positivisme, mais pourtant empreinte d'une forme de mysticisme, s'inspire des théories de Karl Christian Friedrich Krause (1781 – 1832) — maître de Schopenhauer — et trouva un succès retentissant en Espagne, notamment grâce au juriste et penseur Julián Sanz de Río (1814 – 1869), qui l'introduisit dans les cercles intellectuels du pays, au sein d'abord de l'Université Centrale de Madrid. À sa suite, son disciple, Francisco Giner de los Ríos (1839 – 1915), dont Unamuno fut l'élève, fonda en 1879 l'Institution Libre d'Enseignement (« Institución Libre de Enseñanza »), pépinière d'intellectuels, qui contribua à diffuser les théories et les réformes éducatives portées par le krausisme. Selon María Dolores Gómez Molleda, Unamuno, qui entretint entre 1899 et 1900 une correspondance suivie avec F. Giner de los Ríos, reconnaît l'attrait exercé par les discours adressés par ce dernier aux étudiants de l'Institution Libre d'Enseignement :

> Combien de ces jeunes gens se débattent contre la misère économique et luttent contre la misère morale et intellectuelle du pays, combien d'entre eux Giner n'a-t-il pas confessé ! Combien d'entre eux a-t-il réconforté ! À combien d'entre eux a-t-il ouvert un chemin ! Un chemin étroit et rude et rocailleux, mais un chemin tout de même ! C'est que le pire, c'est de se perdre dans le désert[58].

---

[55] María Avelina Cecilia Lafuente*, Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983.

[56] « A medida que el tiempo pase, se irá poniendo cada vez más en claro lo que Darwin pesa en el pensamiento del siglo XIX. Apenas hay disciplina el saber humano que no se haya vivificado en siglo XIX por la fecundísima doctrina de la evolución », Miguel de Unamuno ; *O. C.*, VIII, p. 200 cité par Avelina Cecilia Lafuente, *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983, p. 29.

[57] Oubliée Outre-Rhin, cette doctrine se fonde sur une conciliation entre monothéisme et panthéisme sous la forme d'un idéalisme philosophique tourné vers l'idée d'harmonie. Le krausisme espagnol, qui se déploie sous le régime de la Restauration, s'inscrit dans une recherche régénérationniste en matière de politique et d'enseignement.

[58] « ¡A cuántos de esos jóvenes que luchando con la miseria económica luchan contra la miseria moral e intelectual de la Patria, a cuántos de ellos no confesó Giner! ¡A cuántos confortó! ¡A cuántos les abrió un sendero! ¡Un sendero estrecho y escabroso y pedregoso, pero sendero al fin! Que lo malo es andar perdido en el desierto », Miguel de Unamuno, «El Día», 15 février 1917, cité par María Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC, 1981, p. 387.

Cependant, à partir de 1888, il semble déjà prendre ses distances avec le positivisme et questionner son adhésion au krausisme[59]. En 1895, Juan Antonio Garrido décèle d'ailleurs une forme de désillusion dans son essai *En torno al catiscismo*[60]. En 1897, parallèlement à la crise spirituelle qu'il traverse et, sans doute, à la difficulté profonde qu'il rencontre pour concilier la raison et sa foi, ses critiques à l'égard du scientisme qu'il perçoit chez Spencer et Darwin se font plus virulentes, jusqu'à ébaucher les contours de sa philosophie du sentiment et de son anthropologie orientée vers l'homme de chair et d'os. Contre le positivisme qui fait de l'objectivité, de la science et de la raison les critères premiers de la pensée et de la vérité, Unamuno, parmi un cercle de penseurs contemporains, entérine une reconfiguration paradigmatique de réaction, qui place l'intuition, l'expression subjective et l'irrationalité au cœur de toute prétention heuristique.

Comme l'écrit Camille Lacau Saint Guily, « façonner une métaphysique vivante et intégrale, tel est précisément le but qui habite un groupe d'écrivains, en Espagne, contemporains de Bergson et inspirés par lui, lors du premier tiers du XXe siècle[61] ». La pensée unamunienne semble donc bien s'intégrer dans un mouvement national, baptisé par l'autrice « le courant de la chair et de l'os[62] » et notamment incarné par Victoriano García Martí (1881 – 1966), María Zambrano (1904 – 1991) ou encore José Bergamín (1895 – 1983). Cependant, cette pensée découle aussi des travaux initiés par Henri Bergson (1859 – 1941) dans son *Essai sur les Données immédiates de la conscience*[63]. Cette philosophie, en effet basée sur un rejet de l'intellectualisme et sur la valorisation de l'intuition dans la relation à l'extériorité, semble, selon Camille Lacau Saint Guily, inviter à une récupération littéraire et fictionnelle :

> En lisant son œuvre, on se demande sans cesse si la métaphysique simple et intuitive qu'il appelle à élaborer est celle qu'il développe lui-même, si elle n'a pas vocation à se réaliser plus pleinement encore dans un espace discursif purement intuitif, en d'autres termes, à travers une prose littéraire et poétique[64].

La dimension poétique de la métaphysique prônée par Unamuno et ses pairs paraît alors trouver ses racines dans l'œuvre du philosophe français : « Sa lecture a attisé leur tentative, à la fois propre

---

[59] Rafael Chabrán, « Unamuno's Early Salamanca Years », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 11, no. 2, Edmonton, Université d'Alberta, 1987, http://www.jstor.org/stable/27762506, consulté le 29 avril 2022, p. 251.
[60] Juan Antonio Garrido Ardila, « Introducción general », Miguel de Unamuno, *Novelas completas*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 24.
[61] Camille Lacau Saint Guily, « Henri Bergson et les écrivains espagnols Miguel de Unamuno, Victoriano García Martí, María Zambrano, José Bergamín, Retour sur une métaphysique de pauvres (1900-1939) », Arnaud François, Clément Girardi et Camille Riquier (ed.), *Bergson et les écrivains, Annales bergsoniennes IX*, Paris, PUF, 2020, p. 96.
[62] *Ibid.*, p. 97.
[63] Henri Bergson, *Essai sur les Données immédiates de la conscience*, [1889], Frédéric Worms (ed.), Paris, PUF, 2013.
[64] Camille Lacau Saint Guily, « Henri Bergson et les écrivains espagnols Miguel de Unamuno, Victoriano García Martí, María Zambrano, José Bergamín, Retour sur une métaphysique de pauvres (1900-1939) », *op. cit.*, p. 98.

à chacun et nourrie collectivement, de façonner un *logos* qui épouse le réel, la vérité de ce qui traverse l'homme[65] ». Cette mise en parallèle, qui transcende les frontières physiques et disciplinaires, a également pour intérêt de dépasser les catégories historiographiques générationnelles, en mettant Unamuno en relation idéologique avec ses contemporains et certains auteurs immédiatement postérieurs, comme l'indique encore Camille Lacau Saint Guili :

> Par ailleurs, nous souhaitons échapper au schématisme esthétique, binaire, qui répartit les écrivains espagnols de la *Edad de Plata*[66], dans ces deux courants successifs majeurs, du modernisme et de l'avant-garde, ou qui tend à les emprisonner trop souvent dans les concepts figés de « génération » — réflexe historiographique systématique, en Espagne, qui solidifie ainsi tout moment ou durée culturels[67].

Il s'agit donc bien de replacer notre auteur au sein d'un mouvement plus vaste, tout à la fois esthétique, poétique et philosophique de réaction contre les élans du rationalisme européen.

Cette réflexion sur la pensée, qui se détache de l'intellectualisme hégélien, repose alors sur une vision singulière de la vérité. Cette dernière, que nous avons abordée au chapitre trois, par l'étude de la concurrence suggérée entre réalité et diégèse au sein de la métalepse, n'est pas, pour Unamuno, ontologiquement séparée de la fiction. Au chapitre quatre, avec le traitement de la confession dans son rapport à la sincérité, nous avons aussi vu qu'elle ne peut être confondue avec une simple recherche d'exactitude. Il s'impose, de ce fait, de s'interroger désormais sur les racines de cette représentation du vrai, certes paradoxale, mais qui intègre une nécessité fondamentale et première de vitalité.

### II. C. 2. c. La vérité dans des mouvements contraires

Pour Unamuno, chaque production ou activité ontologiquement valable doit ainsi reposer sur sa conformité, non à un état de choses donné, mais au mouvement d'une vie qui cherche à se conserver. À l'aune de cette vision, il devient plus aisé de comprendre son aversion pour la classification et le système, par nature rigides et clos :

> La classification ! Voilà la monomanie — car il s'agit d'une véritable manie […]. Classifier ! Classifier ! Ils n'ont pu sortir de la Scolastique. D'aucuns diraient que,

[65] *Ibid.*, p. 99.
[66] En référence au Siècle d'Or espagnol, cet « Âge d'argent » renvoie à la période d'essor culturel comprise entre le début du XXème siècle et la fin de la guerre civile espagnole.
[67] Camille Lacau Saint Guily, « Henri Bergson et les écrivains espagnols Miguel de Unamuno, Victoriano García Martí, María Zambrano, José Bergamín, Retour sur une métaphysique de pauvres (1900-1939) », *op. cit.*, p. 97.

> comme ce personnage dans mon roman *Amor y pedagogía*, ils croient que le but de la science est de cataloguer l'univers afin de le rendre à Dieu en ordre. Ou que connaître, c'est classifier, comme le croyait le formidable Spencer, l'un des derniers scolastiques et aussi un pédagogue[68].

Le dynamisme s'érige, par conséquent, en critère de prédilection d'appréhension de la réalité profonde des choses, en deçà du phénomène ; pour l'auteur, la connaissance ne peut s'acquérir par le biais d'une démarche essentialiste ou rationnelle, il s'agit d'adopter, à l'inverse, une approche existentialiste du réel, qui intègre le mouvement inhérent à chaque chose et embrasse le déséquilibre mouvant qui caractérise la vie. Dans ce cadre, la vérité ne peut renvoyer à la représentation des structures pérennes nécessaires à la raison, mais doit inclure un rapport compréhensif à la contradiction et au changement. Le vrai, dès lors, se donne dans l'appréhension d'un mouvement à la fois continu et conflictuel. En effet, comme le remarque Elías Díaz, la dialectique unamunienne, bien qu'inspirée d'Hegel, ne cherche pourtant pas la résolution, aspect sur lequel nous reviendrons. *A contrario*, pour cet auteur, ce mouvement poursuit :

> […] la lutte pour la lutte, la contradiction pour la contradiction. […] Sa dialectique, sans les surmonter, ne génère aucun progrès ou avancée ; elle marque le pas avec force sans bouger du tout de sa place[69].

De fait, dans le paradigme unamunien, les deux termes de la dialectique, thèse et antithèse, ne se présentent pas alternativement, mais simultanément, dans une simple juxtaposition paradoxale des contraires. Aussi, la contradiction qui, pour l'auteur, fonde toute recherche heuristique, transcende-t-elle le cadre logique, dans lequel elle est de type disjonctif : si P est vraie alors non P est fausse. Une proposition qui contredit la précédente l'annule nécessairement : les principes de non-contradiction et du tiers-exclu signifient qu'une proposition et sa négation ne peuvent être vraies en même temps. Par exemple, nul, hormis peut-être le chat de Schrödinger, ne peut être à la fois mort et vivant. En revanche, la contradiction dialectique, qui s'affranchit du joug de la logique, s'intéresse moins à la valeur individuelle de chacune des propositions qu'au dynamisme de leur relation. Dans cette vision, parce qu'elle insiste sur la co-dépendance des deux notions en lutte, la dialectique permet alors d'approcher avec plus de justesse la dimension

[68] « ¡La clasificación! He aquí la monomanía – porque es una verdadera manía. […] ¡Clasificar por clasificar! No han salido de la Escolástica. Diríase que como aquel personaje de mi novela Amor y pedagogía, creen que el fin de la ciencia es catalogar el universo para devolvérselo a Dios en orden. O bien que conocer es clasificar, como creía aquel formidable Spencer, uno de los últimos escolásticos y también pedagogo », Miguel de Unamuno, « Letras de América », Díaz-Peterson, Rosendo, *Estudios sobre Unamuno*, *op. cit.,* p. 551.

[69] « […] la lucha por la lucha, la contradicción por la contradicción. […] Su dialéctica, sin superación de las contradicciones no genera progreso ni avance alguno; es marcar el paso con fuerza sin moverse en absoluto del sitio », Elías Díaz, *Revisión de Unamuno*, *Análisis critico de su pensamiento político*, Madrid, Tecnos, 1968, p. 186.

protéiforme du réel, tout en se dégageant de l'obligation d'exactitude propre à la vérité scientifique. Unamuno évoque, par ailleurs, la valorisation de la contradiction dans le processus dialectique dans une lettre adressée à Marañón, tirée des « Cartas al amigo » et datée du 7 juin 1934 :

> Contredire ! Mais contredire, dire contre, rencontrer, ce n'est pas toujours dire le contraire. Dans les textes latins, *contra*, sans substantif qui le suive, doit être traduit parfois par ce que celui-ci, l'autre, disait, mais avec d'autres mots. « Plus on me répond et plus je m'affirme » – me disait quelqu'un. Et c'est le propre de la dialectique, qui, comme vous le savez, mon ami, est une affaire de dialogue. De dialogue et de dialecte[70].

Cet extrait révèle également la profonde réalité dialogique de la méthode unamunienne et dévoile, par-là, une cohérence certaine dans les mouvements de sa pensée, courants que nous avons ébauchés aux chapitres précédents. En effet, la dialectique qu'il promeut agit dans une forme de dialogue avec le réel, tel qu'il apparaît, aussi, dans les mots de l'autre : « ce que celui-ci, l'autre, disait, mais avec d'autres mots ». Par la prise en compte, d'inspiration phénoménologique, de la perspective, exprimée sous la forme du langage et du discours, l'auteur redouble à nouveau l'importance de l'altérité et de la contestation qu'elle porte, dans la relation du sujet au monde, comme à lui-même : « Plus on me répond et plus je m'affirme ».

Si cette contradiction n'a pas pour objectif la résolution, c'est que, nous l'avons vu, l'altérité reste, en dépit de nos efforts pour l'absorber, une force qui résiste à l'invasion de la subjectivité. Comment alors pourrait-elle se montre encline à la synthèse ? Dans l'approche du vrai, moins qu'une tiède médiété ou encore la poursuite d'un troisième terme, par la coexistence des contraires, l'auteur crée une réalité alternative, une vérité, certes distincte du phénomène qu'elle prétend observer, mais englobante et poétique. Dans « La dialéctica de Unamuno : ni Hegel ni Kierkegaard, peculiaridad de su pensamiento », Rogelio García Mateo évoque la singularité de la position défendue par le penseur espagnol :

> Unamuno veut faire du conflit ontologique une conception fondamentale qui assume cette réalité basique en tant que telle, dans toute sa spontanéité et son intensité, sans harmonies systématiques de jeux dialectiques qui tentent de la domestiquer, sans en

[70] « ¡Contradecir! Pero contradecir, decir en contra, al encuentro, no es siempre decir lo contrario. En textos latinos, *contra*, así sin sustantivo siguiente, hay que traducir a las veces, lo que éste, el otro, se decía, pero con otras palabras. « Contra más me replica más me afirmo » – me decía uno –. Y esto es lo propio de la dialéctica, que como usted sabe, amigo mío, es cosa de diálogo. De diálogo y de dialecto », Miguel de Unamuno, « Cartas al amigo – A Marañón », *Obras Completas*, t. VII, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Escélicer, 1966, p. 1048.

> sortir, ni non plus la faire exploser dans un chaos destructeur de pessimisme tragique, mais en restant dans la contradiction[71].

En somme, il ne s'agit là ni de chaos, ni d'équilibre véritable, mais d'une mise en tension volontaire, permanente et renouvelée. L'harmonie n'est pas recherchée et il n'y a pas d'aboutissement autre que la survivance de la lutte *per se*. La dialectique se présente donc comme une aporie circulaire et indépassable.

Du reste, on sait que les schèmes fondés sur le double et l'opposition parcourent l'œuvre d'Unamuno. Nous avons proposé, en deuxième partie de ce travail, l'étude du traitement du double dans la caractérisation des personnages ou la constitution de l'identité personnelle. Dans la première, d'ailleurs, nous tentions déjà de souligner l'importance accordée au dialogue et au conflit dans son écriture. Enfin, comment ne pas reconnaître, dans son refus du genre et sa soif de confusion, cette même volonté, profondément cohérente, de donner à lire — à ressentir — une vérité fondée sur la coexistence des contraires ? Si, dans une lettre du 19 octobre 1900, adressée à Jímenez Ilundain, au sujet d'*Amor y Pedagogía*, Unamuno confie son dessein d'écrire un roman qui traduise « le transcendant au grotesque[72] », cette intention peut également se percevoir dans l'élaboration même de ses titres. Comme le remarque Ciriaco Morón Arroyo[73], dans le roman cité *supra*, l'emploi de la copulative « y » permet de mêler deux réalités distinctes et ici opposées. Par ailleurs, *Paz en la guerra* convoque la préposition « en » et signale l'implication d'un terme dans son antonyme. Enfin, *Abel Sánchez* unit la mémoire d'un prénom biblique à un patronyme que C. Morón Arroyo qualifie d'intrahistorique, commun et représentatif du peuple espagnol.

En conséquence, cette mise en tension permanente et maintes fois reprochée à Unamuno, sous les accusations de « contradictions, divagations, tempéramentalisme, irréalité, individualisme extrême, *etcetera*[74] », semble pourtant relever d'un souci cohérent et chronique d'accroissement des perspectives, dans un objectif heuristique. Il est vrai, cependant, qu'une lecture semblable de la vérité a de quoi surprendre le critique, car, plutôt que de chercher la certitude, elle repose sur la

---

[71] « Unamuno quiere hacer de la conflictividad ontológica una concepción fundamental que asuma esta realidad básica como tal, en toda su espontaneidad e intensidad, sin armonías sistemáticas de juegos dialécticos que intentan domesticarla, sin saltar fuera de elle, pero tampoco haciéndola estallar en un caos destructivo de pesimismo trágico, sino permaneciendo dentro del contradicción », Rogelio García Mateo, « La dialéctica de Unamuno : ni Hegel ni Kierkegaard, peculiaridad de su pensamiento », Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 477 – 478.

[72] « […] La idea de traducir a lo grotesco lo transcendente », Miguel de Unamuno, cité par Marío Valdés, « Introducción », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 52.

[73] Ciriaco Morón Arroyo, *Hacia el sistema de Unamuno : Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Palencia, Cálamo, 2003, p. 145.

[74] « […]contradicciones, divagación, temperamentalismo, irrealidad, individualismo extremo, etcétera », Fernando Savater, Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 8.

relation fluctuante qui unit deux réalités distinctes et semble alors se fonder sur le doute. Cette démarche est, en outre, revendiquée par le personnage de Goti dans *Niebla* :

> — Douter, c'est penser.
> — Oui, et penser c'est douter et rien que douter. On croit, on sait, on imagine sans douter ; ni la foi, ni la connaissance, ni l'imagination ne présupposent de doute et le doute, même, les détruit, mais on ne pense pas sans douter. Et c'est le doute qui transforme la foi et la connaissance, qui sont statiques, immobiles et mortes, en pensée, qui est dynamique, agitée et vivante[75].

En définitive, c'est bien la coexistence des contraires, l'appréhension de la différence et du contraste, *in fine*, le doute, qui confèrent à la vérité unamunienne ce caractère vivant, ce dynamisme si profondément central dans son paradigme de pensée et d'écriture.

Car l'enjeu de la vitalité imprègne bien entendu sa production fictionnelle, à certains égards peut être mieux encore que ses essais. La confusion, l'incertitude et l'inquiétude qu'il promeut dans ses textes d'inspiration philosophique se voient ainsi reflétées et incarnées dans la diégèse comme la structure formelle de ses romans. La poétique qui fonde l'écriture de l'auteur et l'esthétique qui en découle répondent ainsi, avec une forme de cohérence remarquable, aux exigences de création et de vivacité représentatives, pour Unamuno, d'une activité humaine ontologiquement et heuristiquement valable. Aussi, témoignent-elles également d'une porosité singulière et signifiante entre *theoria*, *praxis* et *poiesis*.

[75] « – Dudar es pensar.
– Sí, y pensar es dudar y nada más que dudar. Se cree, se sabe, se imagina sin dudar; ni la fe, ni el conocimiento, ni la imaginación suponen duda y hasta la duda las destruye, pero no se piensa sin dudar. Y es la duda lo que de la fe y del conocimiento, que son algo estático, quieto, muerto, hace pensamiento, que es dinámico, inquieto, vivo », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 228.

## II. C. 3. La métaphore vive au cœur d'un roman vivant

### II. C. 3. a. Le roman : corps spéculaire

L'appréhension du cadre philosophique dans lequel se meut la pensée unamunienne nous semble donc constituer une perspective d'approche indispensable à l'analyse de sa production romanesque, en raison de la perméabilité des frontières qui, dans l'œuvre d'Unamuno, séparent fiction et spéculation, essai et roman. Cependant, ces quelques considérations autour de ses apports dans le domaine de la philosophie ne prétendent pas nier le caractère proprement littéraire de son œuvre romanesque, mais ont plutôt pour objet de souligner la richesse de sa pensée et la porosité constitutive de son écriture. Notre projet ne sera donc pas ici de considérer les apports stylistiques d'Unamuno comme une mise en exemple de ses thèses, ou comme des exercices de styles assujettis à une démonstration, ce qui conduirait à l'écueil déjà signalé par Bénédicte Vauthier :

> De plus, je suis en désaccord avec ceux qui prétendent voir les œuvres littéraires d'Unamuno soit comme les simples illustrations de certaines théories philosophiques — généralement, mais pas toujours, les siennes —, soit comme un essai littéraire[76].

Néanmoins, la question du corps, d'abord, dans sa relation à la précarité de l'existence humaine, nous semble constituer l'un des nerfs centraux qui sous-tendent ses innovations poétiques dans le champ du roman, en raison, notamment de la modernité et de la singularité toute paradoxale avec lesquelles il l'aborde. En somme, ce n'est pas un catalogue des idées philosophiques de l'auteur que nous nous proposons d'ébaucher ici, en abordant sa production fictionnelle sous le seul angle du prétexte. Nous nous centrerons en revanche sur la manière dont se déploie, en dépit des contraintes génériques, ou grâce peut-être à la liberté formelle accordée par la fiction, la relation spéculaire et expérimentale entre philosophie et littérature, entre le corps de l'homme et celui du texte.

Car, pour Unamuno, le roman est un corps vivant, à l'image du sujet qui l'engendre, de celui qu'il met en scène, ou du lecteur qui l'expérimente. La porosité générique et formelle qu'il défend, ainsi que la réunion du texte et du péritexte s'inscrit dans cette représentation organiciste

[76] « Es más, discrepo de quienes pretenden ver las obras literarias de Unamuno bien como meras ilustraciones de unas teorías filosóficas —generalmente, pero no siempre, las suyas—, bien como un ensayo literario », Bénédicte Vauthier, « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, Mártir* de Miguel de Unamuno », *op. cit.*, p. 147.

de l'œuvre littéraire, dans laquelle tout fait corps. Dans l'article « El material del estilo » publié dans *Alrededor del estilo* en 1924, il déclare ainsi : « Tout est ici appendice, ce qui signifie que tout est entrailles[77] ». Dès lors, l'expérience d'écriture comme de lecture s'apparente à l'étrange et paradoxal exercice de dissection d'un organisme, qui, pourtant, se doit de rester vivant. En effet, on se souvient que les deux méthodes poétiques qu'il distingue lors de la genèse d'un texte, « l'oviparisme » et le « viviparisme », restent toutes deux, malgré leurs différences, avant tout fondées sur un modèle reproductif et organique. La corporalité matérielle est donc au fondement, pour l'auteur, de l'élaboration poétique. Dans *Cómo se hace una novela,* il évoque l'origine biblique de ce paradigme littéraire singulier :

> Et seuls peuvent sentir la dimension apocalyptique, la révélation de cette invitation à dévorer un livre, ceux qui sentent comment le Verbe s'est fait chair en même temps qu'il s'est fait lettre et que nous mangeons, dans le pain de la vie éternelle, eucharistiquement, cette chair et cette lettre[78].

Comme le rappelle Carlos París, si dans *La Agonía del cristianismo*, Unamuno a opposé la lettre, immobile et figée, au verbe, dynamique et évolutif[79], dans *Cómo se hace una novela*, la lettre portée par le livre, l'écrit en somme, semble trouver une dimension à la fois organique et vitale. Pour Unamuno, dans un renversement qui confine au mystique, la vivacité de l'écrit est rendue possible par la double incarnation du verbe ; la lettre comme la chair sont les manifestations complémentaires du Verbe premier, tel qu'il apparaît dans les Évangiles. Dès lors, si le roman doit être considéré comme un organisme vivant, alors il s'engage nécessairement dans l'élan de persévérance dans l'être. Pareille à l'homme qui préside à sa création, l'œuvre doit donc résister à son achèvement et repousser sa propre résolution. Aussi, Unamuno soutient-il, au sujet de *Cómo se hace una novela*, que : « Ce roman et par extension tous les romans qui se font et que l'on ne se contente pas de narrer, ne se terminent pas vraiment. Ce qui est fini, ce qui est parfait, c'est la mort, et la vie ne peut pas mourir[80] ». De même qu'il invite à lutter, dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, contre la fixité portée par la science et la logique, dans la sphère romanesque, la dilution de l'intrigue et la remise de la résolution finale qu'il met en scène, peuvent également nous apparaître comme des tentatives de s'arracher au *fatum*, en miroir du sujet qui s'oppose à sa mortalité et refuse la

---

[77] « Todo es aquí apéndice, lo que quiere decir que todo es entraña », Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Escelicer, 1966, vol. VII, p. 928.
[78] « Y sólo pueden sentir lo apocalíptico, lo revelador de comerse un libro los que sienten cómo el Verbo se hizo carne a la vez que se hizo letra y comemos, en pan de vida eterna, eucarísticamente, esa carne y esa letra », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 118.
[79] Carlos París, *Unamuno, Estructura de su mundo intelectual*, *op. cit.*, p. 41.
[80] « Esta novela y por lo demás todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte y la vida no puede morirse », *Cómo se hace una novela, op. cit.*,. p. 169.

perspective logique de son annihilation. Cette négation de la mort, qui se donne dans le texte comme un refus de l'achèvement, est bien, nous l'avons vu, caractéristique de la structure formelle torturée de *Cómo se hace una novela*, ponctuée de digressions et agrémentée d'ajouts divers.

L'impression de circularité et d'indéfinition qui naît de ces reports constants de la finalité est également redoublée par l'enchevêtrement des trois intrigues distinctes et complémentaires. Dans « La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela* », Inés Azar remarque que l'entrelacs des récits « suit un schéma topologique assez simple : un schéma répétitif, qui souvent, crée l'illusion d'un espace infini en raison de sa possibilité illimitée de répétition[81] ». Cette extension du possible — que nous avons déjà évoquée au chapitre quatre, en rapport à l'uchronie des *nivolas* unamuniennes — adopte à présent l'angle de la spatialité. Comme l'homme dont il est le miroir, le texte doit chercher à envahir l'altérité, dans une forme de volonté d'extension. Par ailleurs, n'est-ce pas le projet que l'on devine derrière le livre de Jugo qui transcende la diégèse pour venir atteindre — et menacer — le monde et la vie de son lecteur ?

Suivant le paradigme unamunien, ce dernier, en effet, reste la cible de tout roman compris comme chair vive. La finalité de l'œuvre doit, par conséquent, se tourner vers la communication de l'élan créatif et créateur qui la caractérise, car le lecteur ne saurait se satisfaire d'idées ou d'intrigues immobiles et achevées, semblables à des carcasses stériles : « de squelettes on ne vit pas, personne ne s'alimente de squelettes[82] ». En ce sens, si la production unamunienne se revendique vivipare, ce n'est alors pas seulement dans sa genèse poétique, mais également dans sa portée que s'applique cette paternité organique : elle doit être capable de transmettre la vitalité qui l'anime. Aussi, au premier chapitre avons-nous étudié l'affirmation suivante depuis la perspective de l'appropriation propre à une expérience de lecture aboutie : « Quand un livre est une chose vivante il faut le dévorer, et celui qui le dévore, s'il est à son tour vivant, vraiment vivant, revit avec ce repas[83] ». Toutefois, le topique métaphorique de la digestion ici convoqué par l'auteur, souligne également, en deçà des instructions laissées au lecteur modèle ou explicite, la définition même du rôle tenu par le roman dans la conception unamunienne.

C'est pourquoi *Cómo se hace una novela* se présente comme le modèle et la réalisation du livre vivant. À l'aune des positions défendues par le penseur espagnol, notamment son apologie de la démarche expérimentale et sa défiance à l'égard de la théorie seule, il est aisé de comprendre pourquoi expliquer comment écrire un roman c'est aussi, pour lui, l'écrire ; la *theoria* et la *poiesis* se

[81] « […] sigue un esquema topológico bastante sencillo: el repetitivo, que a menudo crea la ilusión de un espacio infinito por su ilimitada posibilidad de repetición », Inés Azar, « La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela* », *Modern Language Notes*, num 85, 1970, p. 194.
[82] « De esqueletos no se vive, nadie se alimenta de esqueletos », *Ibid.,* p. 119.
[83] « Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esta comida », Miguel de Unamuno*, Cómo, op. cit.,,* p. 118.

mêlent à la *praxis* et le texte devient à la fois sa formule et sa propre exécution. De même, *Niebla* est une œuvre *in fieri*, qui laisse entrevoir le processus et le dynamisme qui la fonde. Son caractère métalittéraire assumé et l'inscription en son sein des nombreux récits métadiégétiques que nous avons analysés au chapitre trois, confrontent le lecteur à une fiction évolutive, qui s'alimente d'elle-même. Anne-Marie Øveraas remarque en effet que les contes intercalés annoncent la suite du récit ou suscitent des commentaires ou des réactions ; comme dans le second tome du *Quichotte*, c'est tout le processus de création qui se présente à nous dans *Niebla*[84]*,* comme une vie en train de se dérouler. Enfin, c'est peut-être dans l'épilogue de *San Manuel Bueno, mártir*, que le lecteur peut le mieux entendre l'analogie établie par Unamuno entre le roman et la vie. De fait, le texte littéraire y est présenté comme un cosmos capable d'intégrer l'ensemble de la réalité phénoménale et nouménale, car, « […] en lui tout demeure, comme demeurent les lacs et les montagnes et les saintes âmes simples installées au-delà de la foi et du désespoir, qui en eux, dans les lacs et les montagnes, hors de l'histoire, dans un roman divin, se sont réfugiés[85] ». On se souvient, en effet, que pour Unamuno, l'accès au monde se fait par la voie de la narration. En ce sens, si tout est langage, si l'univers est discursif et issu d'une création subjective, alors le texte ne peut se distinguer de la vie. « […] Lire, c'est vivre ce qu'on lit[86] » nous suggère ainsi l'auteur, pour souligner, sans doute, le caractère empirique de la lecture, qui en définitive, n'est rien d'autre qu'une expérience de langage, donc, de vie.

### II. C. 3. b. "No pretendo otra cosa sino discurrir en metáforas"

La dimension créatrice, centrale, nous l'avons vu, dans le paradigme d'écriture unamunien, se déploie, du reste, au travers d'une relation singulière au langage et, en particulier, à la manipulation savante de la langue à laquelle s'adonne l'écrivain-philologue. Les archaïsmes et régionalismes dont il ponctua ses textes furent notamment étudiés, dès 1952, par Manuel García Blanco, dans « Unamuno y el lenguaje salmantino[87] », puis « Don Miguel de Unamuno y la lengua española[88] » ainsi que par Luciano González Egido, dans *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*[89]. De plus, une analyse de son vocabulaire put être proposée par Milagro Laín Martínez, dans

[84] Anne-Marie Øveraas, *Nivola contra novela, op. cit.*, p. 13.
[85] « […] en ello todo se queda, como se quedan los lagos y las montañas y las santas almas sencillas asentadas más allá de la fe y de la desesperación, que en ellos, en los lagos y las montañas, fuera de la historia, en divina novela, se cobijaron », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 168.
[86] « […] leer es vivir lo que lee », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 149
[87] Manuel García Blanco, « Unamuno y el lenguaje salmantino», *El Español,* Madrid, n° 87, juin 1944.
[88] Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y la lengua española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1952.
[89] Luciano González Egido, *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983.

« Aspectos estilísticos y semánticos del vocabulario poético de Unamuno[90] ». Plus récemment, les particularités stylistiques de sa production romanesque ont été au cœur, en 2004, de l'ouvrage de Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*[91].

À leur suite, dans le cadre nécessairement limité de ce travail, nous centrerons ici notre examen sur l'importance accordée par Unamuno aux potentialités de la métaphore, en ce qu'elle nous semble polariser et cristalliser le processus vitaliste qu'il promeut et engage dans ses textes. Nous avions évoqué, au chapitre deux, les incongruités métaphoriques à l'œuvre dans *San Manuel Bueno, mártir* ; en effet, l'usage de cette figure est à la fois constant et revendiqué par l'auteur. Aussi reconnaît-il, dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, avec une pointe, peut-être, de provocation : « Je n'ai pas d'autre intention que de parler par métaphores[92] ». Dérogeant aux normes de présentation de ce travail, nous avons choisi, en titre, de ne pas traduire cette déclaration, afin, d'abord, de donner à apprécier le ton de bravade de son auteur, mais également de souligner sa double dimension englobante et programmatique.

De fait, le processus poétique même est, chez Unamuno, abordé sous la perspective métaphorique de la gestation. Dans ses textes, la métaphore se fait également le trope de prédilection d'une écriture fondée sur la création d'une réalité « confusionniste », au-delà des schèmes binaires et des dichotomies. Afin d'approcher au mieux son rôle et sa portée dans l'écriture unamunienne, nous choisissons de nous référer aux travaux de Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*, œuvre publiée en 1975. En effet, la proximité intellectuelle et esthétique entre ces deux auteurs, qui, certes ne partagèrent ni la même génération, ni la même langue, semble indéniable, notamment dans le traitement dévolu à la métaphore.

Le philosophe français distingue en effet dans son œuvre la métaphore morte, ou catachrèse, de la métaphore vive, qui doit apparaître en même temps au lecteur comme événement et comme sens et doit engendrer, pour celui qui la reçoit, une réalité sémantique inédite et surprenante. En conséquence, l'énoncé métaphorique y est décrit sous l'angle du dynamisme :

> C'est un énoncé entier qui constitue la métaphore, mais l'attention se concentre sur un mot particulier dont la présence justifie qu'on tienne l'énoncé pour métaphorique. Ce balancement du sens entre l'énoncé et le mot est la condition du trait principal : à

[90] Milagro Laín Martínez, « Aspectos estilísticos y semánticos del vocabulario poético de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n°9, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1959, p. 77 – 115.
[91] Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno, op. cit.*
[92] « No pretendo otra cosa sino discurrir en metáforas », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 47.

> savoir, le contraste existant, au sein du même énoncé, entre un mot pris métaphoriquement et un autre qui ne l'est pas[93].

Pour Ricœur, comme pour Unamuno, la métaphore ne se cantonne pas à un rôle rhétorique ou lexical, son existence ne se justifie pas simplement par la volonté d'orner un discours ou de suppléer à l'indigence du langage. Elle s'exprime, en revanche, sous la forme d'une contradiction logique dont l'oxymore est l'exemple le plus évident. Dans l'incipit de *San Manuel Bueno, mártir*, le prêtre est ainsi d'emblée décrit comme un « homme matriarcal[94] », ce que Ricœur définit comme une « impertinence sémantique[95] », capable de créer une réalité nouvelle en se détachant d'un référentiel réel : « la métaphore est ce qui fait d'un énoncé auto-contradictoire qui se détruit, un énoncé auto-contradictoire significatif[96] ».

Dans le roman d'Unamuno, cette contradiction logique portée par l'énoncé métaphorique, agit de telle sorte à dévoiler la tension extrême qui caractérise le protagoniste de l'œuvre, en même temps qu'elle suggère l'enjeu du double qui le détermine. En mettant en relation une épithète essentiellement opposée au substantif qu'elle qualifie, la métaphore invite à une exégèse d'une plus grande complexité, car il faut alors que le lecteur s'engage dans une recherche de sens et de semblance, en dépit du contraste. Chez ces deux auteurs, le trope est donc perçu comme une activité créatrice et potentiellement subversive — en accord avec l'engagement polémique constant d'Unamuno — qui, par la production artificielle de ressemblances paradoxales, fait émerger une signification nouvelle.

Dans un jeu dynamique entre le même et l'autre, l'identité et le contraste, elle se définit donc comme la perception d'une altérité, comme le soutient encore Ricœur :

> Voir le même dans le différent, c'est voir le semblable. Or c'est la métaphore qui révèle la structure logique du « semblable », parce que, dans l'énoncé métaphorique, le « semblable » est aperçu en dépit de la différence, malgré la contradiction[97].

À ce stade de notre étude, il semble que l'importance du rapport à l'altérité dans la pensée et, par extension, dans la production romanesque d'Unamuno, n'est plus à démontrer. Rappelons tout de même que l'autre y est la condition d'un existentialisme du moi, au sens étymologique d'une externalisation de la conscience, dans un double élan de résistance et d'invasion. Au regard de cette conception, la métaphore s'impose comme l'instrument privilégié du mouvement existentialiste

---

[93] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 110.
[94] « […] varón matriarcal », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 115.
[95] Paul Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.*, p. 246.
[96] *Ibid.,* p. 246.
[9797] *Ibid.,* p. 249.

que l'auteur cherche à insuffler à son écriture. La figure, en effet, porte en elle l'expérience de l'étrangeté qui caractérise tout rapport à l'altérité. Comme trope du déplacement, du grec *μεταφέρω*, « porter », elle paraît agir à la manière d'un seuil, qui arrache le lecteur aux exigences du monde référentiel pour le plonger dans une vision singulière de la vérité ; si Unamuno défend la métaphore dans son essai, en dépit de la rigueur plus scientifique généralement attendue dans un texte d'ambition philosophique, c'est que la dimension cryptique qu'elle revêt et la confusion qu'elle poursuit, sont pour lui les conditions de sa valeur, à la fois poétique et heuristique.

Dans un mouvement analogue, les romans où elle foisonne sont bien porteurs d'une vérité, qui, nous l'avons vu, transcende et méprise la prétention à l'exactitude. Dans « Una metáfora esencial de Unamuno ("como el crecer de las encinas") », Luciano González Egido, choisit de citer cet aveu de l'auteur, comme pour démontrer l'importance que revêt cet outil dans sa pensée : « Je préfère une métaphore à tous les syllogismes du monde… ; la métaphore m'apprend plus, m'éclaire plus et, surtout, j'y trouve de la chaleur, car l'imagination ne travaille que par le feu[98] ». Dans cet extrait, l'apologie du trope est renforcée, de manière spéculaire, par son propre emploi. L'auteur y file en effet la métaphore de la lumière et du feu. En plus de renvoyer, de façon classique, à l'éclat de la connaissance, elle fait également référence à l'exercice même qui gouverne à l'élaboration de l'énoncé métaphorique, à une activité presque métallurgique en somme, qui, par la violence de la flamme et dans la chaleur du foyer, symboles de la volonté auctoriale, vient forger une réalité nouvelle et créatrice, engendrée par la fusion.

Cette fusion des contraires, ou du moins des différences, poursuit, en réalité, une forme de confusion créatrice, tournée vers une certaine vision de l'expérience. Dans *Cómo se hace una novela*, lorsque l'auteur s'interroge, « notre vie est-elle plus qu'un roman ?[99] », quand il suggère, encore, que « rien n'existe en dehors du roman et de la comédie[100] », la porosité vertigineuse qu'induit l'enchevêtrement métaphorique du domaine du texte et de celui de l'existence s'en trouve d'autant plus féconde, puisqu'elle transgresse de concert les frontières de l'empirique et de l'imaginaire, du réel et de la fiction, du lu et du vécu. En ce sens, le rapport intime à la confusion lié au traitement métaphorique du brouillard, protagoniste central et éponyme de *Niebla*[101] parvient au faîte de la

[98] « Doy por una metáfora todos los silogismos... ; la metáfora me enseña más, me alumbra más, y, sobre todo, encuentro calor debajo de ella, pues la imaginación sólo a fuego trabaja », Miguel de Unamuno, *Obras Completas,* I, *op. cit.,* p. 313, cité par Luciano González Egido, « Una metáfora esencial de Unamuno ("como el crecer de las encinas") », *Anuario de estudios filológicos*, Badajoz, Universidad de Extremadura, Vol. 4, 1981, p. 131.

[99] « ¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.,* p. 124.

[100] « Y como no hay nada más que comedia y novela », *Ibid.*, p. 169.

[101] Entre autres : « Augusto, sacudió la niebla de su confusión », Miguel de Unamuno*, Niebla, op. cit.,* p. 148. « Quería despejar la niebla de su cabeza y la de su corazón »*, Ibid.*, p. 151. « Una niebla invadió la mente de Augusto » *Ibid.*, p. 180. Le terme apparaît à trente-trois reprises dans le texte seul, sans compter son titre.

portée du procédé, tout à la fois esthétique et épistémologique. Dans *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Iris M. Zavala remarque dans l'étymologie de *niebla*, que le brouillard, comme phénomène et ressource littéraire renvoie à ce qui :

> […] n'a pas de représentation possible parce qu'il distord la distance entre le réel et son double. Il annule la perception claire ; il s'insinue en elle comme un corps qui rend aveugle à ce que l'on regarde. L'autre — paysage, personne, arbre, bateau, étoile — ne disparaît pas, mais il n'est pas vu non plus ; il est imprégné d'une valeur métaphorique. Le brouillard crée une zone de confusions, où les choses apparaissent et n'apparaissent pas, sont et ne sont pas. […] En interrompant la perception du réel, le brouillard ouvre les yeux de l'esprit ; il brise la distance réflexive et finit par altérer l'ordre de l'identité, éveillant l'ambivalence, brisant le mirage idéal du sujet unitaire[102].

Dans la production unamunienne, son emploi s'inscrit dans un jeu de regards, dans une (ré) création qu'il provoque aussi dans le même temps, par la tension qu'il instaure entre dissimulation et révélation. Partant des caractéristiques que souligne l'analyse d'Iris Zavala, le brouillard apparaît semblable à une métaphore épidémique qui contamine l'objet qu'il touche — extériorité, vie ou esprit — et lui impose, à son tour, un caractère métaphorique.

### II. C. 3. c. La métaphore comme rencontre de la pensée et de la littérature

Par conséquent, parce que, nous l'avons vu, la métaphore se fait le signe d'un affranchissement de la référence et de la fixité, parce qu'elle agit encore, chez Unamuno, à la manière d'une force invasive et contagieuse, le sens qu'elle convoque ne peut se saisir dans une résolution sémantique ou simplement descriptive. Ce détachement, tout à la fois antirationnel et anti-référentiel fonde, pour Ricœur, sa potentialité heuristique : « Il se peut que la référence au réel quotidien doive être abolie pour que soit libérée une autre sorte de référence à d'autres dimensions de la réalité[103] ». La signification portée par la métaphore est, en effet, iconique ; ce qu'elle crée, ce n'est pas un simple portrait, mais une image, qui s'expérimente et se ressent mieux qu'elle ne s'analyse :

---

[102] « […] es aquello que no tiene representación posible porque distorsiona la distancia entre lo real y su doble. Anula la percepción clara; se entromete en ella como un cuerpo que provoca la ceguera respecto a lo que se mira. Lo otro – paisaje, persona, árbol, barco, estrella – no desaparece, pero tampoco se ve; se impregna de un valor metafórico. La niebla crea una zona de confusiones, donde las cosas están y no están, son y no son. […] Al interrumpir la percepción de lo real, la niebla abre los ojos al espíritu; rompe la distancia reflexiva y termina por alterar el orden de la identidad, despertando la alternancia, quebrando el espejismo ideal del sujeto unitario », Iris M. Zavala, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1991, p. 76.
[103] Paul Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.*, p. 187.

> Si la métaphore n'ajoute rien à la description du monde, du moins elle ajoute à nos manières de sentir ; c'est la fonction poétique de la métaphore ; celle-ci repose encore sur la ressemblance, mais au niveau des sentiments : en symbolisant une situation par le moyen d'une autre, la métaphore « infuse » au cœur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise. Dans ce « transfert de sentiments », la ressemblance entre sentiments est induite par la ressemblance entre situations ; dans la fonction poétique, donc, la métaphore étend le pouvoir du double sens du cognitif à l'affectif[104].

Aussi le trope altère-t-il la perception et la réception du monde en proposant une fusion entre la sémantique et l'esthétique. Si la métaphore ne renvoie pas au monde référentiel et ne peut alors le décrire, elle suppose en revanche pour le lecteur, une forme d'accroissement de conscience. En ce sens, pareille au roman qui l'accueille et, chez d'Unamuno à la pensée qui la fonde, son projet n'est pas associé à l'imitation, mais à l'imagination. Dans la mesure où elle donne à voir le semblable dans la différence, dans un double mouvement de création et de surprise, elle n'est pas sans revêtir une certaine sensualité.

En effet, l'image créée par la métaphore est également de type empirique, en ce qu'elle compose une expérience immanente au langage. Nous pourrions toutefois suggérer que, si cette image naît bien dans et par la langue, elle s'arrache à ses frontières et la transcende pour gagner la réalité matérielle de celui qui la forge ou la reçoit. Or, l'importance attribuée au sensible et à l'expérimentation est, nous l'avons vu, amplement défendue par Unamuno, comme dans cet extrait de *Niebla* :

> Quiconque entreprend une expérience, mais se prépare en même temps à battre en retraite, sans brûler ses navires, ne sait jamais rien avec certitude. Ne te fie jamais à un autre chirurgien que celui qui aura amputé ses propres membres et ne te livre pas non plus à un aliéniste qui ne soit pas fou[105].

Certes emphatique et sans doute encore ironique, Goti adresse à Augusto cette apologie de l'engagement absolu déployé dans l'expérience, pour dénoncer, en même temps, la lâcheté de la distance craintive que s'impose, à titre d'exemple, le métaphysicien à l'égard de son objet d'étude. Par conséquent, la métaphore, comme produit vivant d'un livre vivant, doit s'inscrire dans un double rapport à la corporalité et à l'expérience ; en d'autres mots, elle se doit éprouver. Dans *La Tía Tula*, la force métaphorique que confère Gertrudis à la campagne est ainsi vectrice d'un trouble profond, qui contraint, finalement, le personnage à la fuite :

---

[104] *Ibid.*, p. 241.

[105] « Todo el que se mete a querer experimentar algo, pero guardando la retirada, no quemando las naves, nunca sabe nada de cierto. Jamás te fíes de otro cirujano que de aquel que se haya amputado a sí mismo algún propio miembro, ni te entregues a alienista que no esté loco », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 227.

> La campagne, plutôt que de calmer, non la passion, mais le désir de Ramiro, semblait l'exciter davantage et elle-même, Gertrude, commençait à se sentir inquiète. La vie s'y offrait à eux de manière plus nue dans ces champs, dans la forêt, dans les replis de la montagne[106].

En effet, si elle espérait qu'une retraite champêtre pût apaiser la passion de Ramiro — et la détourner de la sienne — le paysage naturel, parce qu'il révèle et exhibe ce que la ville tait et enferme, s'avère finalement à ses yeux, à la fois subversif et obscène. Lascive et voluptueuse, la vie que suggère, par exemple, la proximité avec le monde animal, est perçue par la protagoniste, sinon comme une forme de pornographie grossière, du moins comme l'expression métaphorique d'une femme qui s'apprêterait à se donner, quand Gertrudis se garde et résiste. Dans la dernière phrase, au discours indirect libre, s'épanouit, de fait, le champ sémantique de la chair : « nue, s'offrait, replis ». Si nous la considérons comme portée par la subjectivité du personnage, c'est en raison de la réserve anxieuse qui semble l'entourer. De fait, la métaphore est plus insinuée que reconnue, témoignant ainsi de la dangerosité sournoise qui l'accompagne et de l'effroi qu'elle inspire à son autrice. C'est donc à la ville qu'il faut revenir, afin de contraindre et d'emprisonner au plus vite le désir exacerbé par cette campagne tentatrice :

> Non, la pureté n'appartient pas à la campagne, la pureté appartient à la cellule, au cloître et à la ville ; la pureté s'épanouit chez les gens qui s'unissent sous les toits en épis des maisons pour mieux s'isoler ; la ville est un monastère, un couvent de solitaires ; ici la terre, sur laquelle ils se couchent presque, les unit et les animaux sont autant de serpents du paradis… À la ville, à la ville ! [107]

Pour Gertrudis, effrayée, la nature n'est plus le temple chanté par Baudelaire, mais le lieu des débauches, là où les instincts se satisfont, là encore où se dévoilent sans honte ni pudeur les basses ardeurs, quand la ville, rassurante et policée, renvoie à l'urbanité et à la domestication des désirs. Dès lors, dans ces extraits, la métaphore, qui se libère de la raison comme de la référence, semble, de manière implicite, servir la passion ou du moins la trahir. On le voit, celle qui étreint la malheureuse est à l'origine et au fondement de la construction métaphorique qui la torture. En plus d'engendrer un sentiment et de contraindre à l'action, comme projection de la subjectivité de son auteur, la métaphore se pose également comme aveu et, par conséquent, entretient un rapport

[106] « El campo, en vez de adormecer, no la pasión, el deseo de Ramiro, parecía como si lo excitase más, y ella misma, Gertrudis, empezó a sentirse desasosegada. La vida se les ofrecía más al desnudo en aquellos campos, en el bosque, en los repliegues de la montaña », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula, op. cit.*, p. 102.
[107] « No, la pureza no es del campo, la pureza es de celda, de claustro y de ciudad; la pureza se desarrolla entre gentes que se unen en mazorcas de viviendas para mejor aislarse; la ciudad es monasterio, convento de solitarios; aquí la tierra, sobre que casi se acuestan, las une y los animales son otras tantas serpientes del paraíso... ¡A la ciudad, a la ciudad! », *Ibid.*, p. 104.

singulier avec la vérité. La métaphore accroît la conscience de celui qui la reçoit, en même temps qu'elle exprime avec une authenticité cryptique, si propre à la méthode unamunienne, l'intériorité de celui qui la crée.

C'est enfin dans ce rapport intime avec la vérité, envisagée par Unamuno comme une forme de mouvance, que s'exprime à nouveau la profonde perméabilité entre sa pensée et sa littérature. En effet, la métaphore vive, parce qu'elle se joue de l'exactitude, ne propose nulle signification pérenne. Au sein d'un même texte, elle peut être protéiforme et plurielle. Au deuxième chapitre de cette étude, nous avons observé, dans *San Manuel Bueno mártir*, que le traitement du lac construit un signifié métaphorique, qui telle l'eau qui le compose, se montre changeant, perméable et dynamique. De même, dans *La Tía Tula,* la contemplation pourtant commune de la lune évoque, pour Gertrudis et Ramiro, une réalité distincte :

> — Et elle nous présente toujours la même face…, ce visage si triste et si sérieux…, Enfin, pas toujours non, parce qu'elle le voile peu à peu jusqu'à l'assombrir complètement et parfois elle ressemble à une faux…
> — Elle nous présente toujours la même face, car elle est constante, elle est fidèle. Nous ignorons ce qu'elle cache de l'autre côté…, quel serait son autre visage…[108]

Fondé sur la polysémie de « cara », qui renvoie autant au visage qu'à la face de la lune, c'est un contraste herméneutique qui se dégage de ces deux interprétations métaphoriques du phénomène. Pour lui, l'astre est une énigme caractérisée par une froideur inquiétante. En outre, le processus de dissimulation dans l'ombre qu'elle engage, contient une menace à peine voilée. L'image de la faux qu'il convoque semble ainsi annoncer, de façon proleptique, son trépas prochain. En revanche, pour elle, la lune incarne la fidélité et la fermeté, car ce qu'elle cache ne sera jamais révélé.

En somme, la métaphore se donne comme une invitation à la polyphonie et participe de la porosité sémantique qui caractérise l'œuvre littéraire, comme le soutient encore Ricœur : « La littérature, précisément, nous met en présence d'un discours où plusieurs choses sont signifiées en même temps, sans que le lecteur soit requis de choisir entre elles[109] ».

Par conséquent, parce qu'elle est fluctuante, hors de la raison, en deçà de la logique et au-delà de la référence, la métaphore vive renferme une dimension métatextuelle et programmatique puissante. Dans la production unamunienne, cette figure porte en elle la forme entière du roman vivant et de la philosophie de chair et d'os qui la contiennent dans le même temps. Elle renvoie, en

---

[108] « – Y siempre nos da la misma cara..., esa cara tan triste y tan seria..., es decir, siempre ¡no!, porque la va velando poco a poco y la oscurece del todo y otras veces parece una hoz...
– Siempre enseña la misma cara porque es constante, es fiel. No sabemos cómo será por el otro lado..., cuál será su otra cara...», *Ibid.*, p. 103.
[109] Paul Ricœur, *La métaphore vive, op. cit.*, p. 118.

effet, de manière spéculaire, à la richesse du processus exégétique et s'adresse alors au lecteur, comme pour lui rappeler la tâche qui lui est imposée par un auteur exigeant. Par la relation qu'elle entretient avec langage, l'altérité, l'expérience, la vérité, la passion ou encore l'expression subjective, elle cristallise enfin l'ensemble des préoccupations de l'auteur, qu'elles soient d'ordre esthétiques ou philosophiques, ce qui, en définitive, chez Unamuno semble, nous pensons l'avoir montré, se confondre.

C'est donc la métaphore, celle qui unit l'autre et le même, qui nous semble constituer le point d'ancrage et le symbole de la profonde cohérence qui traverse la production unamunienne. Cette unité paradoxale, se déploie, nous l'avons vu, au cœur d'une formidable porosité qui transgresse les frontières entre sa production philosophique et littéraire. L'union de la plume et du scalpel, de la fiction et de l'anthropologie, redouble, de manière abyssale et spéculaire, la perméabilité entre le domaine de la diégèse et celui de la vie, entre le corps torturé, presque monstrueux, d'un texte qui se refuse à la classification et à la finalité et celui, mortel, de l'homme qui s'acharne et résiste à sa condition.

Cet homme rappelons-le, est lui-même déjà marqué du sceau du double, car, nous l'avons montré, son identité ne se donne qu'au sein d'une relation conjointe de dépendance et de résistance à l'altérité. Tout, dans les textes de l'auteur, semble donc partir du phénomène, du sujet agonique qui cherche à perdurer et à s'étendre, dans un rapport poétique au monde, qui culmine dans l'énoncé métaphorique, pour revenir ensuite à cette même subjectivité empirique, dans un mouvement dynamique, continu et circulaire, qui fonde, pour nous, la cohérence portée par l'œuvre unamunienne.

Cependant et conformément à la représentation dynamique de la vérité que propose l'auteur, cohérence n'est pas système. En effet et par essence, le système se veut immobile et complet ; il se pose comme une clé d'entendement absolue, presque transcendante, quand la cohérence admet une forme de souplesse et de plasticité supérieures, car si elle se fonde sur une continuité, c'est qu'elle reconnaît le mouvement. Dans une certaine proportion, la cohérence peut admettre la contradiction ; le système, lui, s'en trouve détruit. C'est pourquoi, dans le cadre de la philosophie, les théories à prétention systématique, telles que le cartésianisme, l'éthique kantienne, ou encore l'hégélianisme se montrent si profondément vulnérables à la contestation et dès lors, incompatibles avec l'idée même d'évolution ; le système peut être dépassé, mais non amendé. Le propre de la maxime kantienne, qui engage chacun à agir de telle sorte que son action soit érigée en maxime universelle de la nature, n'admet, par exemple, pas la moindre exception et écarte de fait le dilemme moral. Mais, si, suivant Kant, il ne faut jamais mentir, alors la délation devient-elle éthique ?

De plus, envisager la contradiction unamunienne comme systématique nous semble appauvrir la portée proprement heuristique et nouvelle de ses travaux. Nous espérons l'avoir établi au long de cette partie, il existe une continuité profonde dans les écrits unamuniens, particulièrement notable à partir de la fin du XIXe siècle.

Car Unamuno ne dit pas tout et son contraire, ce n'est pas, à notre sens, dans une antilogie supposée que réside la clé d'interprétation de son œuvre, mais dans la singularité du choix du corps, phénoménal, imparfait et agonique comme modèle de pensée, d'écriture et de vertu. C'est précisément cette imperfection de nature, qui ouvre la voie à un mode d'exploration de la pensée unamunienne sous l'angle de la revendication de la déraison, de l'agonie, de la résistance et de l'échec, au cœur de la dernière partie de notre travail.

# Troisième Partie :

# III. Écritures et sublimations de la défaite

---

# Chapitre 7

## III. A. Les constats et prémisses de l'échec

Nous espérons avoir exposé, à ce point de notre démonstration, la remarquable organisation spéculaire qui se dégage de la production unamunienne. Les choix esthétiques et les innovations poétiques qui caractérisent les romans de l'auteur se fondent, nous avons pu le constater, sur une anthropologie philosophique singulière, inscrite dans le « courant de chair et d'os » décrit par Camille Lacau Saint Guily. La relation qui unit son paradigme de pensée à sa prose n'est toutefois pas univoque ; l'écriture n'agit pas comme une simple démonstration des idées portées par Unamuno, mais les deux se lient à l'inverse en un processus continu de création mutuelle. C'est bien en ce sens que nous défendons la formidable cohérence qui marque sa production.

Cependant, comme nous l'avons avancé dans la conclusion de la deuxième partie, cette structure dynamique et spéculaire ne peut être confondue avec une ambition de systématisation. Si nous préférons nous garder d'associer le système à la production intellectuelle et littéraire de l'auteur, c'est, du reste, qu'à l'instar de Ciriaco Morón Arroyo dans « Novela y pensamiento : San Manuel Bueno, Mártir », certains critiques semblent choisir de qualifier Unamuno de « penseur systématique[1] », pour lui nier, en réalité, le titre de philosophe. À l'aune d'une définition somme toute personnelle de la philosophie et de la pensée, C. Morón Arroyo considère que la première s'attache à l'analyse de structures universelles ensuite testées par la seconde dans des situations sociales concrètes[2]. Par conséquent, dans ce paradigme, la philosophie relève d'un universel théorique et abstrait, quand la pensée s'apparente à une activité expérimentale. Mais, bien que nuancée, cette définition n'est-elle pas une nouvelle variation qui se déploie autour de la dichotomie

[1] « Miguel de Unamuno es un gran pensador sistemático », Ciriaco Morón Arroyo « Novela y pensamiento: *San Manuel Bueno*, *mártir* », *op. cit.*, p. 153.
[2] « La filosofía analiza estructuras universales, y el pensamiento prueba esas estructuras en situaciones sociales concretas », *Loc. cit.*

esprit/corps, *theoria/praxis*, en somme, intelligible/sensible ? Ne s'agit-il pas de cette même dichotomie que nombre d'intellectuels et auteurs du XXe, parmi lesquels Unamuno, tentèrent de transcender, afin d'initier une représentation moins binaire et tranchée de l'existence et de la réflexion ?

Dans le même ordre d'idée, les désaccords et conflits critiques autour de la prose unamunienne auxquels se réfère Ciriaco Morón Arroyo[3] et qui opposent les partisans d'une vision exclusivement littéraire aux tenants d'une lecture philosophique d'Unamuno, nous paraissent désormais frappés d'une forme de stérilité, dans la mesure où l'élection d'une des interprétations doit nécessairement supposer l'éviction de la seconde. La solution, alors, serait-elle, ainsi que le propose cet essayiste, de fondre ensemble et partant, d'annuler, ces deux identités sous la vague dénomination de « penseur » ? Et si l'on suit, cette fois, Unamuno, ne serait-il pas plus fécond d'accepter qu'il fut et romancier et philosophe, parfois les deux de concert, sans exclure ni abolir cette identité mouvante, parfois insaisissable et cryptique ? La reconnaissance de la dimension astatique et protéiforme de l'auteur, n'est-elle pas défendue par Luciano González Egido, dans « Una metáfora esencial de Unamuno ("como el crecer de las encinas") », au nom même de sa cohérence ?

> Il n'y a pas seulement, à côté de l'Unamuno agonique de l'exégèse traditionnelle, un Unamuno contemplatif, comme nous l'a fait voir Blanco Aguinaga, mais un Unamuno invariable, cohérent, égal à lui-même, depuis qu'il acquit sa propre personnalité à la fin du siècle, face à l'Unamuno contradictoire, zigzagant et paradoxal, que les critiques ont toujours vu et que lui-même aimait à mettre en scène de temps en temps[4].

Agoniste et polémiste, poète et provocateur, philosophe et romancier, cette étrange colonie d'Unamunos irréductibles et parfois opposés, existe, comme ses textes, comme ses métaphores, comme ses dialectiques, dans une tension plurielle qu'il serait, à notre sens, vain de vouloir approcher par le biais d'une seule perspective, d'un unique regard. Peut-être, pour entendre l'œuvre d'Unamuno, faut-il tenter d'adopter une démarche endogène, qui emploie des outils de nature aussi protéiforme que celle de ses écrits, en ne dédaignant alors ni les armes de la littérature ni celles de la philosophie et en intégrant une donnée humaine fondamentale : la possibilité et l'expérience de

[3] « Durante muchos años se discutió en España si Unamuno y Ortega eran "filósofos" o "literatos". Más allá de esa distinción, creo que la palabra "pensado" definida con una precisión que al mismo tiempo haga patente la riqueza de su significado, resuelve la pregunta », *Ibid.*, p. 154.

[4] « No sólo hay, junto al Unamuno agónico de la exégesis tradicional, un Unamuno contemplativo, como Blanco Aguinaga nos ha hecho ver, sino un Unamuno invariable, coherente, igual a sí mismo, desde que a finales de siglo adquirió su propia personalidad, junto al Unamuno contradictorio, zigzagueante y paradójico, que la crítica ha visto siempre y que incluso a él le gustaba exhibir de vez en cuando », Luciano González Egido, « Una metáfora esencial de Unamuno ("como el crecer de las encinas") », *Anuario de estudios filológicos*, Badajoz, Universidad de Extremadura, Vol. 4, 1981, p. 129.

l'échec. Car ce dernier, à tous moments de la réflexion comme de l'écriture unamuniennes, se montre avec tant de constance qu'il semblerait regrettable de le négliger. En effet, cette présence continue, révélée ou à l'inverse menée comme en filigrane, suggère un traitement singulier et renouvelé de la défaite, parfois repoussée, régulièrement embrassée et sublimée comme l'expression suprême de l'homme et de la production de chair et d'os.

## III. A. 1. Une doctrine de la déraison

### III. A. 1. a. Une philosophie manquée ?

À nouveau, nous nous garderons de considérer le rapport à l'échec ou à la défaite comme strictement limitant, dans la mesure où, nous tenterons de le montrer, il semble constituer le point d'union de la contradiction, du paradoxe et, *a fortiori*, de la pensée et de l'application philosophico-littéraire des positions soutenues par l'auteur. Néanmoins, à l'inverse, il ne s'agira pas non plus pour nous de nier les apories et les écueils que le rôle actif dévolu à l'échec ne manque pas d'engendrer dans le texte et son analyse ; c'est dans une forme de dialectique dynamique, de tension permanente et renouvelée, que nous tenterons donc d'inscrire notre étude. C'est pourquoi, il convient à présent de saisir comment se déploie ce mouvement, tout à la fois créateur et paralysant, dans le cadre de la pensée d'Unamuno.

Certes, dans notre appréhension de la production littéraire unamunienne, nous avons défendu une forme de réconciliation entre la philosophie et le roman. Comme le corps, qui, grâce aux avancées épistémologiques notamment portées par la phénoménologie, n'est plus considéré comme simplement restrictif voire trompeur, le roman ne semble plus apparaître nécessairement comme un dévoiement ou un appauvrissement de la pensée, c'est ce que soutient d'ailleurs Francisco Ayala dans *La novela : Galdós y Unamuno* :

> Le roman, auparavant décrié comme infâme, devient ainsi l'instrument d'un savoir supérieur, capable de communiquer immédiatement aux lecteurs […] une intuition du sens de l'existence humaine[1].

Cependant, nous ne pouvons ignorer que pour nombre de penseurs, la forme romanesque, si elle put servir, à la manière des récits d'apprentissages ou des contes philosophiques, à soutenir une ambition didactique, manque par trop de rigueur, de scientificité et de sérieux, pour revêtir une véritable dignité philosophique. En raison des contraintes qui lui sont propres et du dynamisme vital qu'il s'impose, le récit unamunien ne se prête guère, il faut l'admettre, au jeu de la

[1] « La novela, antes maltratada como infame, se convierte así en instrumento de un conocimiento superior, capaz de comunicar en forma inmediata a los lectores […] una intuición del sentido de la existencia humana », Francisco Ayala, *La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 128.

démonstration et du syllogisme. Par sa relation intrinsèque et exacerbée au sujet et à l'émotion, son roman semble rejoindre le schème classique qui oppose la raison qui convainc à la rhétorique qui persuade. De même, les multiples sources de confusions dont il se plaît à l'entourer, ainsi que l'ironie provocatrice et, pour le lecteur, frustrante, dont il fait montre, participent de l'hermétisme de sa pensée. Dans le prologue de *Niebla* que signe Víctor Goti, il est ainsi fait référence à l'opacité polémique arborée par l'auteur :

> Et tant mieux si la naïveté du public ne semble pas avoir remarqué les espièglerie de Don Miguel, qui, souvent aime à jouer au plus fin […] Quand je lui ai demandé pourquoi, il m'a répondu : « Je ne sais pas… par plaisanterie ! Pour le plaisir de la pirouette ! »[2]

Dans son rejet de la définition et de la classification, l'auteur se refuse naturellement à la glose et entretient volontairement une forme d'ambiguïté, aux antipodes de la pensée claire et distincte prônée par Descartes dans sa « Troisième Méditation ». Et il est vrai, qu'y compris au-delà du genre romanesque, l'œuvre essayiste d'Unamuno, notamment *Del Sentimiento trágico de la vida*, se montre tout autant hermétique, voire parfois cryptique et confuse.

En effet, il s'agit là d'un texte à l'herméneutique complexe, car il convient pour le critique de reconstruire patiemment le cheminement d'une pensée vouée à lui échapper, d'une réflexion qui se joue dans le non-dit, dans la suggestion et l'intuition, entre silence et hurlement. Le lecteur s'y confronte, de fait, à une argumentation lacunaire, bercée cependant d'élans lyriques, qui, nous l'avons évoqué, interrompent le fil d'une démonstration qu'ils semblent dédaigner pour revenir à la subjectivité expressive de l'auteur :

> L'univers visible, engendré par l'instinct de conservation, est trop étroit pour moi, c'est comme une cage trop petite et contre les barreaux de laquelle mon âme se cogne en cherchant à s'échapper, j'y manque d'air. Plus, plus et toujours plus ; je veux être moi, et sans cesser d'être moi, je veux aussi être les autres, me fondre dans la totalité des choses visibles et invisibles, m'étendre à l'infini de l'espace et me prolonger dans un temps infini. Ne pas être tout et pour toujours, c'est comme si je n'étais pas, et au moins être totalement moi et l'être pour toujours et à jamais. Et être moi, c'est être tous les autres. Ou tout ou rien ![3]

[2] « Y menos mal que ese ingenuo público no parece haberse dado cuenta de alguna otra de las diabluras de don Miguel, a quien a menudo le pasa lo de pasarse de listo, […] le pregunté por qué había hecho eso y me dijo: "¡Qué sé yo... por buen humor! ¡Por hacer una pirueta!" », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op cit*., p. 75

[3] « El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame en él aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es

Dans cet extrait, l'emploi de la première personne, la multiplication des marqueurs d'émotion et les répétitions constantes s'accordent bien mal à l'objectivité et à l'impersonnalité attendues dans un texte de nature et à prétention philosophiques. L'omniprésence du rythme ternaire entraîne le lecteur dans un tourbillon de vertige cadencé, qui culmine dans une exclamation finale qu'on croirait proférée par l'Antigone de Sophocle. De plus, l'évocation cathartique du corps sensible, de l'émotion, ainsi que le caractère hyperbolique de l'*hubris* qui se dégage avec puissance de cette intervention auctoriale, suffoque la pensée et suscite plutôt crainte et pitié. Pour l'ensemble de ces raisons et pour bien des lecteurs, dont Nemesio González Caminero, Unamuno ne peut être considéré comme philosophe :

> Si la connaissance philosophique est une connaissance des causes au travers de leurs causes ultimes, si elle exige par conséquent une méthode scientifique et ordonnée et présuppose nécessairement un talent spéculatif puissant et aigu, Miguel de Unamuno est loin d'être un philosophe[4].

Déjà, son contemporain, le philosophe José Ortega y Gasset, s'irritait du mysticisme unamunien et de son rejet de toute méthode scientifique, ce qu'il ne manqua de lui reprocher dans le cadre de leur vaste correspondance. Dans une lettre datée du 30 décembre 1906, le jeune Ortega interpelle ainsi le recteur :

> Je crois, mon cher Don Miguel, qu'il vous manque une continence, un capodastre, un cilice, sans quoi nous nous lancerons tête la première dans un mysticisme d'énergumènes et nous nous placerons de ce seul fait hors de l'Europe, fleur de l'Univers[5].

Révolté par le dégoût affiché d'Unamuno envers la science et agacé par le lyrisme exacerbé dont il fait preuve dans l'ensemble de sa production, Ortega prône un retour à la rationalité dans la pensée espagnole, à l'image du modèle européen qu'il souhaite voir se répandre dans le pays. Bien qu'elle l'admirât profondément, María Zambrano — par ailleurs élève d'Ortega — considérait également l'impétuosité d'Unamuno comme un frein à ses prétentions philosophiques. À ce propos, dans son *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*, María Avelina Cecilia Lafuente rappelle, que pour la

---

como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada! », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 58.

[4] « Si el conocimiento filosófico es un conocimiento de las causas a través de sus últimas causas, y, por lo tanto, exige un método científico y ordenado, y supone necesariamente un talente especulativo potente y agudo, Miguel de Unamuno está muy lejos de ser filósofo », Nemesio González Caminero, « El puesto de Unamuno en la Historia de la filosofía », *Pensamiento*, n°13, Madrid, 1948, p. 39.

[5]« Creo que le hace falta a V., mi buen Don Miguel, una continencia, una cejuela, un cilicio; si no nos vamos de cabeza al misticismo energuménico y por ese mero hecho nos colocamos fuera de Europa, flor del Universo », José Ortega y Gasset, *in Epistolario completo Ortega-Unamuno*, (Laureano Robles ed.), Madrid, Ediciones El Arquero, 1987, p. 60.

penseuse — que Camille Lacau Saint Guily inclut, du reste, dans le mouvement du « courant de chair et d'os[6] », l'auteur de *Niebla* se montrait trop plein de sa propre tragédie pour arriver au niveau d'abstraction nécessaire à la philosophie[7].

Profondément subjective, incapable d'abstraction, égotique et asystématique, que reste-t-il alors de la pensée unamunienne sinon le fracas et l'échec ?

### III. A. 1. b. Les échecs de la raison

Cette relation de la pensée à l'échec semble, en tout premier lieu, apparaître clairement à l'auteur de *Niebla* et se fonder d'abord sur le traitement singulier dévolu à la raison. Nous avons déjà évoqué la dimension anti-vitale de cette dernière, telle qu'elle est dénoncée par Unamuno.

> Si la rationalité était le seul véritable mode de compréhension, nous devrions conclure, soit que l'homme est un être absurde, un être qui cherche à donner un sens à quelque chose — la vie humaine — qui n'en a pas, soit — avec Heidegger — que c'est précisément la mort qui couronne et donne un sens à la vie humaine ; l'homme serait avant tout un *Sein-zum-Tode*[8].

C'est ainsi, dans ce passage, extrait de « The Paradox of human life in the thought of Miguel de Unamuno », que María Avelina Cecilia Lafuente explicite le terrible dilemme soulevé par l'auteur ; l'homme purement rationnel est soit un être privé de sens, un fou, soit un être pour la mort, qui n'a d'existence qu'en tant qu'il est mortel, d'où la volonté, pour le penseur espagnol, de défendre un rapport au monde et au savoir distancié de la raison pure.

Cependant, en dépit de la valeur ontologique accordée à l'irrationalité et malgré la déception qui entoure la défaite de la logique à l'heure de garantir l'immortalité du corps, nous ne pourrons nier la difficulté inhérente à cette prise de distance dans le déploiement de toute philosophie. Dans « Unamuno as "pathological" phenomenologist : tragic sense and beyond », le philosophe Tze-Wan Kwan, relève en effet que la radicalité professée par l'auteur à l'égard de la raison constitue d'abord une réelle difficulté d'ordre épistémologique au sein de sa production :

---

[6] Camille Lacau Saint Guily, « Henri Bergson et les écrivains espagnols Miguel de Unamuno, Victoriano García Martí, María Zambrano, José Bergamín, Retour sur une métaphysique de pauvres (1900-1939) », *op. cit.,* p. 97.

[7] María Avelina Cecilia Lafuente, *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno, op. cit.*

[8] « If rationality were the only true mode of inquiry, we would have to conclude either that man is an absurd being, a being wich seeks to give sens to something – human life – that has none, or – with Heidegger – that it is precisely death which crowns and gives meaning to human life; man would be primarily a *Sein-zum-Tode* », María Avelina Cecilia Lafuente, « The Paradox of human life in the thought of Miguel de Unamuno », *in* Anna Tymieniecka (ed.), *Man's Self Interpretation in existence : Phenomenology and Philosophy of life,* Dordrecht, Kluwer, 1990, p. 22.

> Une autre limite de la pensée unamunienne est la méfiance totale envers la raison. Dans l'histoire de la philosophie occidentale, nous assistons à la montée des contre-Lumières comme contrepoids à la raison prônée par les Lumières et qui, souvent, a été critiquée pour son optimisme. Cependant, le scepticisme à l'égard de la raison ne doit en aucun cas aboutir à une méfiance totale son égard, qui pourrait menacer de désorienter la capacité de l'homme à vivre sa vie raisonnablement, ce qui, dans le cas d'Unamuno, était malheureusement le cas[9].

Mais, Tze-Wan Kwan, au-delà même de l'enjeu méthodologique d'une prétention à l'a-rationalité, qui confronte la conscience à une aporie en la privant de son outil de connaissance privilégié, s'inquiète autrement des conséquences éthiques provoquées par un désaveu semblable. Il lie les tourments unamuniens à son positionnement à l'endroit de la raison, peut-être, toutefois, dans une forme d'inversion des causes. En effet, on se souvient que la formation intellectuelle de premier ordre reçue par l'auteur, ainsi que son intérêt initial pour le positivisme de Comte ou le courant krausiste contribuèrent, selon lui, à radicaliser le conflit entre raison et foi, la première menaçant la seconde. En outre, son modèle d'élection, Don Quichotte, chevalier de la croyance et de la déraison, périt alors même qu'il recouvrait le sens commun ; la dimension mortifère de l'entendement semble ainsi exprimée par l'épitaphe que lui composa Sansón Carrasco « […] ce qui assura sa félicité, ce fut de mourir sage et de vivre fou[10] ». La perte de la foi et la résignation à la logique mènent le personnage à la mort et ne peuvent, par conséquent constituer une voie de connaissance ou un principe d'action viables. En tout état de cause, c'est là l'interprétation qu'en propose Unamuno dans sa *Vida de don Quijote y Sancho* : « Don Quichotte perdit la foi et en mourut[11] ». La causalité qu'il établit entre ces deux événements suggère par conséquent, outre la stérilité de la raison, sa double défaite éthique et heuristique.

Si, dans le paradigme unamunien la raison échoue à contrer le sentiment tragique de la vie, ne parvenant qu'à l'exacerber, le discours qu'il tient à son égard mérite néanmoins une forme de nuance. Certes, nous l'avons relevé, à de nombreuses reprises, l'auteur se dresse contre le sens commun et la tyrannie de la logique. Mais plus que cette dernière *per se*, n'est-ce pas son excès, c'est à dire la confiance presque mystique et pour ainsi dire, religieuse, qui lui est accordée, qui se trouve au cœur de la satire unamunienne ? De fait, *Amor y pedagogía* se présente comme un processus exploratoire qui s'attache à pénétrer, entre rire et larmes, l'extrême déraison d'une raison trop

[9] « Another limitation of Unamunian thought is the total distrust of reason. In the history of Western philosophy, we witness the rise of counter-enlightenment as a check and balance against Enlightenment reason which has often been criticized as over-optimistic. However, skepticism of reason should by no means end up in a total distrust of reason, which could threaten to disorient man's ability to live his life reasonably, which in the case of Unamuno was unluckily the case », Tze-Wan Kwan, « Unamuno as "pathological" phenomenologist: tragic sense and beyond », *in* Anna Tymieniecka (ed.), *Phenomenology and existentialism in the twentieth century,* Dordrecht, Kluwer, 2009, p. 248.

[10] « […] en tal coyuntura, que acreditó su ventura morir cuerdo y vivir loco », Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, *op. cit.*, p. 648.

[11] « Don Quijote perdió su fe y murióse », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 513.

extrême. Dans « Humor, burla, ironía y sátira en *Niebla* : algunas propuestas para la lectura de la nivola unamuniana », Manuel Cifo González[12] trouve dans cette œuvre les prémices d'une critique de l'érudition, pour lui personnifiée par l'écrivain Marcelino Menéndez Pelayo (1856 – 1912), sous les traits de don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón. Ce personnage, par ailleurs cité par Goti dans le prologue de *Niebla,* agit en miroir de celui qui fut le professeur d'Unamuno et dont l'immense érudition et l'attachement viscéral au passé, s'ils suscitèrent l'admiration de son disciple, purent également, à ses yeux, confiner au grotesque[13]. Dans cette dernière œuvre, la référence à Menéndez Pelayo est redoublée, avec une ironie mordante et un humour indéniable, notamment fondés sur la multiplication des tournures antiphrastiques, par la description, au chapitre 23, du personnage d'Antolín Sánchez Paparrigópulo, notamment célèbre pour s'être adonné à l'étude des femmes, « bien que plus dans les livres que dans la vie elle-même[14] ». Cet érudit incarne le caractère aporétique et frileux d'une raison qui, à force d'abstraction et de spéculation se condamne à l'impuissance :

> Et si le nom de S. Paparrigópoulos ne résonnait pas encore parmi cette jeunesse fougueuse qui, à force de bruit, cherchait à attirer à elle l'attention du public, c'est parce qu'il possédait la véritable qualité intime de la force : la patience, et parce que son respect du public et de lui-même était tel qu'il retardait l'heure de sa présentation jusqu'à ce que, suffisamment préparé, il se sentît sûr du terrain qu'il foulait[15].

Unamuno suggère et dénonce ici la circularité paralysante née de cette volonté d'exactitude, qui, aspirant par trop aux chimères de la certitude, ne débouche que sur une forme d'inaction. De même, le savant que consulte Augusto dans son projet de pénétrer les mystères de la psychologie féminine, se montre incapable de le conseiller, excitant à l'inverse les délires spéculatifs qui contribueront à précipiter sa fin :

> Au sortir de son entrevue avec Paparrigópulos, Augusto se disait : « Je dois donc, soit renoncer à l'une des deux, soit en chercher une troisième. Bien que pour cette étude

---

Manuel Cifo González « Humor, burla, ironía y sátira en niebla: algunas propuestas para la lectura de la nivola unamuniana », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* vol. 35*,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 51.

[13] À cet égard, voir Francisco Fernández Turienzo, «Unamuno, Menéndez Pelayo y la verdadera realidad histórica », *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-museo Unamuno, 1986, Bénédicte Vauthier, « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », *op. cit.*, ou encore Laureano Robes, « Don Marcelino, visto por Unamuno », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* vol. 45*,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 91 – 130.

[14] « […] se dedicaba a estudios de mujeres, aunque más en los libros que no en la vida », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 209.

[15] « Y si el nombre de S. Paparrigópulos no sonaba aún entre los de aquella juventud bulliciosa que a fuerza de ruido quería atraer sobre sí la atención pública, era porque poseía la verdadera cualidad íntima de la fuerza: la paciencia, y porque era tal su respeto al público y a sí mismo que dilataba la hora de su presentación hasta que, suficientemente preparado, se sintiera seguro en el suelo que pisaba », *loc. cit.*

> psychologique, Liduvina puisse me servir de troisième terme, un terme de comparaison purement idéal. J'en ai donc trois : Eugenia, qui parle à mon imagination, à ma tête ; Rosario, qui parle à mon cœur, et Liduvina, ma cuisinière, qui parle à mon estomac. Et la tête, le cœur et le ventre sont les trois facultés de l'âme que d'autres appellent intelligence, sentiment et volonté. On pense avec sa tête, on ressent avec son cœur et on veut avec son ventre, c'est évident ! Et maintenant… »[16]

L'auteur semble ainsi chercher à démontrer la faillite de la raison qui ne peut parvenir à consoler les angoisses du cœur. Du reste, il évoquait déjà, dans *Del Sentimiento trágico de la vida,* l'échec compassionnel provoqué par la science et la logique. En effet, dans « La dissolution rationnelle », Unamuno aborde l'étude de différentes figures phares de l'histoire de la philosophie, d'Épicure à Berkeley, de Platon à Kant, notamment, comme pour mieux démontrer l'absurdité universelle d'une tentative de résolution rationnelle de l'immortalité et de l'angoisse qui lui est liée : « Parce que la science, comme substitut de la religion, et la raison comme substitut de la foi, ont toujours échoué[17] ». Ce désaveu de la raison lue comme anti-vitale qui parcourt, nous l'avons amplement signalé, son œuvre, repose alors donc bien sur un constat d'échec ; la science, la logique et l'abstraction ne peuvent tirer l'homme de son inquiétude existentielle et ne mènent, à cet égard, qu'à la désespérance.

### III. A. 1. c. Les défaites de la croyance

C'est bien dans cette observation des carences que réside la nuance que nous suggérions dans le traitement qu'inflige Unamuno à la raison. Il ne s'agit pas, nous le voyons, d'un abandon total de l'entendement ni de l'exaltation proprement mystique de l'a-rationalité, confinant alors au caprice et à la folie, que lui reprochait Ortega y Gasset, mais d'une reconfiguration des pouvoirs et des sphères d'action qui lui sont dévolus. Sa prise en compte permet, dès lors, une inflexion de la radicalité catégorique attribuée à l'auteur. Certes, il s'attache à moquer les vanités de l'érudition et disqualifie, somme toute avec une forme de cohérence, la pertinence de la raison dans la gestion de l'émotion, mais, reconnaît aussi, notamment dans *Del Sentimiento trágico de la vida,* son inévitable nécessité :

---

[16] « Cuando salió Augusto de su entrevista con Paparrigópulos íbase diciendo: "De modo que tengo que renunciar a una de las dos o buscar una tercera. Aunque para esto del estudio psicológico bien me puede servir de tercer término, de término puramente ideal de comparación, Liduvina. Tengo, pues, tres: Eugenia, que me habla a la imaginación, a la cabeza; Rosario, que me habla al corazón, y Liduvina, mi cocinera, que me habla al estómago. Y cabeza, corazón y estómago son las tres facultades del alma que otros llaman inteligencia, sentimiento y voluntad. Se piensa con la cabeza, se siente con el corazón y se quiere con el estómago. ¡Esto es evidente! Y ahora..."», *Ibid.*, p. 219.

[17] « Porque la ciencia, en cuanto sustitutiva de la religión, y la razón en cuanto sustitutiva de la fe, han fracasado siempre », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 120.

> Et pourtant, nous avons besoin de la logique, de ce terrible pouvoir, pour transmettre des pensées et des perceptions, pour même penser et percevoir, car nous pensons avec des mots, nous percevons avec des formes[18].

Il y a dans cet aveu, confessé comme à regret, quelque chose d'infiniment paradoxal ; si l'on se rappelle l'importance suprême accordée à la subjectivité, il apparaît pourtant que le cœur ne se peut exprimer qu'au travers du prisme de la raison qui, pour l'auteur, est à la racine du langage. La logique, soit l'ensemble des structures qui gouvernent à l'élaboration formelle de la pensée, possède un pouvoir « terrible » parce qu'elle se montre indispensable, à la fois à la connaissance de l'extériorité comme à la compréhension de l'intimité propre du sujet. Elle se trouve également au fondement et à la condition de toute relation à l'altérité, en ce qu'elle seule permet l'expression et la communicabilité de l'émotion. Dans ce cadre, il ne s'agit donc pas pour Unamuno de disqualifier, de manière hyperbolique et permanente, son usage, mais plutôt, nous l'avons vu, d'identifier ses failles et ses limites, pour rendre, avec une forme d'équité, son territoire et ses armes à la foi.

Néanmoins, si la raison, la logique et la science se montrent nécessaires à l'appréhension du réel et de la subjectivité, si encore elles président à l'expression de cette dernière, c'est que leur envers, la croyance seule, ne peut invariablement suffire au sujet. Revenons, en effet, à la métaphore qui oppose, dans *Niebla*, l'aigle de Patmos à la chouette de Minerve. Nous avons certes abordé la cécité qui atteint cette dernière, aveuglée par la lumière du jour, condamnée à la seule appréhension des phénomènes et incapable d'accéder à l'essence éternelle des choses. Cependant, la sagesse n'échoue que là où gouverne la foi. Et la foi se montre également privée de la vision dans le royaume de la raison ; de fait, le compagnon de Saint Jean ne peut non plus percevoir la totalité de l'existant :

> Oh et l'aigle ! Que se dirait l'aigle de Patmos, qui contemple le soleil en face, mais ne voit pas dans la noirceur de la nuit, lorsque, s'échappant du côté de Saint Jean, il rencontra, échappée de l'Olympe, la chouette de Minerve, qui voit dans les ténèbres de la nuit, mais ne peut regarder le soleil ![19]

Par l'évocation du mystère né de la rencontre entre ces deux puissances antagonistes, Unamuno figure le double échec de la science et de la foi, incapables de totaliser la compréhension du monde, impuissantes à fournir à la fois réconfort et certitude. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, l'auteur exprime ainsi les failles de l'une et de l'autre, en les rapportant à leur expression primitive, le

[18] « Y, sin embargo, necesitamos de la lógica, de este poder terrible, para transmitir pensamientos y percepciones y hasta para pensar y percibir, porque pensamos con palabras, percibimos con formas », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 107 – 108.

[19] « ¡Oh, el águila! ¡Qué cosas se diría el águila de Patmos, la que mira al sol cara a cara y no ve en la negrura de la noche, cuando escapándose de junto a san Juan se encontró con la lechuza de Minerva, la que ve en lo oscuro de la noche, pero no puede mirar al sol, y se había escapado del Olimpo! », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 100.

sentiment et la raison : « le sentiment ne peut faire du réconfort une vérité et la raison ne peut non plus faire de la vérité un réconfort[20] ». Les carences de la foi, qui transcende le temporel, se présentent alors en miroir de celles de la science, qui à l'inverse s'y confine.

À ce point de la démonstration unamunienne, le lecteur se confronte à une aporie, provoquée par l'a-systématicité de toute résolution et par la défaite annoncée des deux grandes voies d'accès au monde opposées. Pour Tze-Wan Kwan, cet écueil est redoublé par les déficiences mêmes qui rongent, selon lui, la pensée de l'auteur et la condamnent à l'impasse :

> Le plus tragique chez lui, c'est qu'il exprima ces aspirations d'une manière trop intellectuelle et sophistiquée pour la foi d'une part, trop pathologique et invraisemblable de l'autre, pour la raison, Cela nous rappelle ce que disait Rousseau dans l'*Émile*, cité par Unamuno lui-même dans *Del Sentimiento trágico de la vida* : « Pour des croyants, il est athée ; pour des athées, il serait croyant… »[21].

Si la proposition philosophique d'Unamuno put être qualifiée de désespérée, sans doute fut-ce également en raison du pessimisme intrinsèque à cette révélation, le constat d'un double échec ; celui certes, de la raison, mais celui aussi de la foi, infiniment plus dramatique, en raison de l'espoir frustré qu'elle ne manque de porter. Cette lecture tragique de la production unamunienne est cependant dénoncée par Bénédicte Vauthier dans « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época » : « La présentation topique de l'écrivain basque comme un auteur tragique dépourvu d'humour […] trouve son origine dans un malentendu récent, mais persistant[22] ». Déjà, dans, « *Niebla* de Miguel de Unamuno, una *Novela ejemplar* », elle questionnait la stérilité réductrice de cette perspective :

> En effet, malgré la réévaluation prudente et nuancée de son œuvre narrative, c'est encore un cliché souvent répété que celui qui affirme que les romans d'Unamuno sont des œuvres « tragiques », miroirs de « l'angoisse personnelle » d'un homme assoiffé d'immortalité. Peut-être ces affirmations restaient-elles possibles, tant que l'œuvre narrative d'Unamuno s'évaluait à la lumière, soit de sa vie personnelle, soit de ses essais *Del Sentimiento trágico de la vida* et *Vida de don Quijote y Sancho*, dont il ressortait

[20] « Ni el sentimiento logra hacer del consuelo verdad, ni la razón logra hacer de la verdad consuelo », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 315 – 316.

[21] « The most tragic thing about him is that he has expressed these yearnings in a way which is too intellectual and sophisticated for faith on the one hand, and too pathological and unbelievable for reason on the other. This reminds us of what Rousseau said in *Émile*, which was quoted by Unamuno himself in *TSL*: "With believers he is an atheist; with atheists he would be a believer" », Tze-Wan Kwan, « Unamuno as "pathological" phenomenologist: tragic sense and beyond », *op. cit.*, p. 244.

[22] « La presentación tópica que se sigue haciendo del escritor vasco como un autor trágico y carente de humorismo […] arraiga en un no muy reciente pero sí persistente malentendido », Bénédicte Vauthier, « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », *op. cit.*, p. 494.

> qu'Unamuno était un auteur tragique, dépourvu d'humour et donc incapable de comprendre la dérision de Cervantès[23].

En effet, cantonner la pensée d'Unamuno à une seule philosophie des larmes, c'est bien réduire son œuvre et son projet à une issue unique, celle de la désespérance et de l'abandon à la résignation. C'est également méconnaître les singularités de son écriture romanesque et essayiste, notamment la force de l'ironie et le rôle que revêt le rire dans sa production, nous y reviendrons. Enfin, l'implacabilité associée à la tragédie, le poids irrémédiable et fatal de la destinée qui caractérise le genre, néglige la résistance profonde déployée par Unamuno à l'égard du *fatum* et de l'hétéronomie. En réalité, l'auteur oppose un double refus à la prostration et à la soumission. Si la science et la foi seules se voient réduites à une forme d'impuissance et de carence intrinsèques, l'aporie, pour autant, ne peut être acceptée sans lutte.

[23] « De hecho, pese a la prudente y matizada revaloración que conoce su obra narrativa, sigue siendo tópico muy cotizado afirmar que las novelas de Unamuno son obras "trágicas", espejos de las "angustias personales" de un hombre sediento de inmortalidad. Quizá tales afirmaciones hayan sido posibles mientras se valoró la obra narrativa de Unamuno a la luz, bien del conocimiento de su vida personal, bien de sus ensayos *Del Sentimiento trágico de la vida* y *Vida de don Quijote y Sancho*, de los cuales se sacaba que Unamuno era un autor trágico, carente de humorismo e incapaz, por tanto, de entender las burlas de Cervantes », Bénédicte Vauthier, « *Niebla* de Miguel de Unamuno, una *Novela ejemplar* », *op. cit.*, p. 454 – 455.

## III. A. 2. Une philosophie agonique : quand penser c'est dire non

### III. A. 2. a. « Ni los hunos ni los hotros »

Nous nous permettons ici d'adopter en titre cette formule unamunienne, qui s'épanouit notamment dans *El Resentimiento trágico de la vida*, le journal que rédige l'auteur suite au soulèvement de 1936 et dans la correspondance qu'il entretient pendant les derniers mois de sa vie. Cette opposition entre les « huns » et les « hautres » renvoie aux deux factions qui s'affrontent à l'aube de la Guerre Civile espagnole et semble également suggérer un certain composant idéologique dans la connotation que prend le conflit en Espagne[24]. Mais l'expression de ce double rejet, qu'indique l'emploi de la conjonction de coordination négative « ni » souligne d'abord la barbarie qui, pour Unamuno, mine aussi bien le camp des républicains que celui des insurgés, comme il le consigne dans *El Resentimiento trágico de la vida* : « Entre les huns et les hautres l'Espagne est démembrée[25] ».

Il témoigne également du caractère absolu et définitif de son refus d'adopter l'un ou l'autre extrême et confirme en cela la profonde perméabilité qui caractérise sa production littéraire, philosophique et politique. Enfin, la formule intéresse, car elle expose la singularité de la position même d'Unamuno, la cohérence de son engagement à la fois constant et critique, en un mot, dialectique ; en effet, il ne s'agit pas là de neutralité ou d'une simple recherche de concorde, mais, selon le néologisme forgé par l'auteur — selon Sandro Borzoni, à partir d'une mésinterprétation linguistique[26] — « d'alterutralité », c'est-à-dire de fusion :

> Si la neutralité — de *neuter*, neutre, ni l'un ni l'autre — est la position de celui qui se trouve au milieu de deux extrêmes — tous deux postulés — sans prendre position ni pour l'un ni pour l'autre, l'« alterutralité » — de *alteruter*, l'un et l'autre — est la position

[24] Eu égard à l'opposition entre ces deux factions et à son composant à la fois idéologique et mythifié, nous renvoyons à l'article de Florence Belmonte, « La guerre civile en débat : l'histoire et la mythification », Francisco Campuzano Carvajal (ed.), *Figures de la mythification dans l'Espagne du xxe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 187-201. Dans cet article, F. Belmonte remarque ainsi que : « Les deux camps pourtant se rejoignirent dans la simplification dualiste et manichéenne de l'affrontement qui trouvait sa légitimation dans le mythe, réactivé par les circonstances, de l'existence de deux Espagnes. Pour les auteurs du coup d'Etat, il y avait l'Espagne et l'Anti Espagne, la civilisation chrétienne et la barbarie, l'Espagne au service de Dieu agressée par le communisme international dont Moscou tirait les ficelles », p. 187.

[25] « Entre los hunos y los hotros están descuartizando a España », Miguel de Unamuno, *El Resentimiento trágico de la vida*, [1936], Colette et Jean-Claude Rabaté (ed.), Valencia, Pre-textos, 2019, p. 33.

[26] « *Alteruter* tiene un valor bi-condicional, significa "uno de dos", o sea: "uno u otro" que no es "uno y otro". *Alteruterque*, sin embargo, tiene el significado que Unamuno quiere dar a *alteruter*, *alteruterque* significa "uno y otro", que pronto se convertirá en hunos y hotros », Sandro Borzoni, « Los hunos y los otros », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* vol. 49*,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, p. 75.

> de celui qui se trouve au milieu, au centre, unissant et ne séparant pas — voire confondant — les deux[27].

Dès lors, si conformément à sa méthode, il ne s'agit de se rendre ni à un camp ni à l'autre, quels modes d'action et de contemplation restent-ils à adopter face, cette fois, au constat de la double défaite de la raison et de la foi ? Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno propose de s'adonner à la recherche d'une harmonie dans la lutte, d'une tension dynamique, qui, tout en conservant l'opposition irréductible entre ces deux mouvements antinomiques, bride tout à la fois leur essor et limite leur tyrannie :

> La raison et la foi sont deux ennemis qui ne peuvent survivre l'un sans l'autre. L'irrationnel exige d'être rationalisé, et la raison ne peut opérer que sur l'irrationnel. Ils doivent s'appuyer l'un sur l'autre et s'associer. Mais s'associer dans la lutte, car la lutte est un mode d'association[28].

La dimension polémique de cette union est soulignée par l'antagonisme qui oppose ces deux entités, illustré par l'emploi du substantif « ennemi ». Dans cet extrait, le lecteur retrouve également les échos du traitement singulier dévolu à l'altérité dans les textes unamuniens, entre invasion et survivance, nécessité et exclusion. Dans cette coopération agonique, il ne s'agit donc pas d'une réconciliation, d'une médiété aristotélicienne, de la poursuite, en somme, d'un point intermédiaire entre des excès contraires, mais bien d'une relation conflictuelle et mouvante qui prend la forme d'une lutte pour l'extension du pouvoir.

Nulle, en effet, ne doit pouvoir triompher. D'une part, nous l'avons vu, la raison sans foi condamne à l'acceptation jugée inique de la mortalité, quand la croyance, si elle n'est pas retenue par les rennes de la science, prend la rigidité de la certitude. Or cette dernière, comme connaissance de l'absolu, provoque paradoxalement la mort même de la foi telle que la conçoit Unamuno, dans une ligne de pensée kierkegaardienne. Celui qui, à l'instar de l'aigle de Saint Jean, contemple le visage de Dieu n'est plus un croyant, mais un témoin. Pour l'auteur, la croyance est avant tout confiance et ne peut, de fait, mener à une certitude et, par-là, à une soumission passive et inconsciente. Elle s'exprime à l'inverse dans l'action, la confrontation et le doute, à la manière d'un Abraham prêt à sacrifier son fils en dépit de toute logique ; elle est un saut dans l'absurde,

[27] « Que si de neutralidad –de *neuter*, neutro, ni uno ni otro– es la posición del que se está en medio de dos extremos –supuestos los dos–, sin pronunciarse por ninguno de ellos, de "alterutralidad" –de *alteruter*, uno y otro– es la posición del que se está en medio, el centro, uniendo y no separando –y hasta confundiendo– a ambos », Miguel de Unamuno, *República Española y España Republicana (1931-1936*), *Artículos no recogidos en las obras completas*, Vicente González Martín( ed.), Salamanca, Almar, 1979, p. 382.

[28] « Razón y fe son dos enemigos que no pueden sostenerse el uno sin el otro. Lo irracional pide ser racionalizado, y la razón sólo puede operar sobre lo irracional. Tienen que apoyarse uno en otro y asociarse. Pero asociarse en lucha, ya que la lucha es un modo de asociación », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 128.

l'invérifiable, le non-empirique. La raison et la foi incarnent, en définitive, les deux extrêmes pascaliens entre lesquels l'homme se trouve comme déchiré ; le néant promis par la science et l'être espéré par le sentiment :

> La certitude absolue, complète, que la mort est un anéantissement complet, définitif et irrévocable de la conscience personnelle, une certitude pareille à celle qui nous dit que les trois angles d'un triangle sont égaux à deux angles droits, ou la certitude absolue, complète, que notre conscience personnelle se prolonge au-delà de la mort dans ces conditions ou dans d'autres, en y intégrant surtout cet ajout étrange et fortuit de la récompense ou du châtiment éternels, ces deux certitudes nous rendraient la vie également impossible[29].

Dans « Unamuno y su lectura de Pascal : *Del Sentimiento trágico de la vida* como principio de acción solidaria », Alicia Villar Ezcurra souligne d'ailleurs la profonde affinité qui lie le penseur espagnol à l'auteur des *Pensées*, autour, notamment d'un même refus du « con-sentement » :

> Unamuno et Pascal partagent un même sentiment sur certaines questions essentielles. Ce sont des solitaires solidaires, deux penseurs sapientiaux, deux classiques de *profundis* unis, avant tout, par le même « pathos ». Entre autres choses, ce à quoi ils ne con-sentent pas[30].

Tiraillé entre des puissances contraires, auquel il ne peut consentir à se rendre, le sujet ne peut s'abandonner ni à l'une, ni à l'autre, mais doit chercher, dans la violence de leur étreinte, la source de son action, comme l'écrit encore l'auteur : « Et ce sera de cette étreinte, ce cette étreinte tragique, c'est-à-dire viscéralement amoureuse, que jaillira une source de vie, d'une vie sérieuse et terrible[31] ». Ainsi, la clé pour lui réside moins dans l'essence même de la raison et de la foi, que dans leur relation et sa nature, avant tout, conflictuelle : « La paix entre ces deux puissances est impossible,

---

[29] « La certeza absoluta completa, de que la muerte es un completo y definitivo e irrevocable anonadamiento de la conciencia personal, una certeza de ello como estamos ciertos de que los tres ángulos de un triángulo valen dos rectos, o la certeza absoluta, completa, de que nuestra conciencia personal se prolonga más allá de la muerte en estas o las otras condiciones haciendo sobre todo entrar en ello la extraña y adventicia añadidura del premio o del castigo eternos, ambas certezas nos harían igualmente imposible la vida », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 134 – 135.

[30] « Unamuno y Pascal comparten un mismo sentir sobre algunas cuestiones esenciales. Son solitarios solidarios, dos pensadores sapienciales, dos clásicos de profundis a quienes une, sobre todo, un mismo «pathos». Entre otras cosas, aquello que no con-sienten », Alicia Villar Ezcurra, « Unamuno y su lectura de Pascal : *Del Sentimiento trágico de la vida* como principio de acción solidaria », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* vol. 47, N°2*,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 91.

[31] « Y va a ser de este abrazo, un abrazo trágico, es decir, entrañadamente amoroso, de donde va a brotar manantial de vida, de una vida seria y terrible », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 123.

et nous devons vivre de leur guerre. Et faire de celle-ci, de la guerre elle-même, la condition de notre vie spirituelle »[32].

À nouveau, le champ sémantique de la chair, « étreinte, viscéralement, amoureuse, source de vie », vient souligner et redoubler la dimension proprement poétique de la pensée et du projet d'Unamuno. En effet, la dialectique dynamique prônée par le philosophe est féconde et créatrice et engendre de manière vivipare, un troisième terme, sans pour autant sacrifier, ni annuler, les deux premiers.

### III. A. 2. b. Le doute comme point de jonction

En conséquence, de l'étreinte guerrière entre la raison et la foi, de la jonction entre ces deux puissances irréductibles surgit, pour Unamuno, l'incertitude, le doute existentiel et éthique :

> Le scepticisme, l'incertitude, dernière position à laquelle arrive la raison lorsqu'elle s'analyse elle-même et sa propre validité, est le fondement sur lequel le désespoir du sentiment vital doit fonder son espoir[33].

En effet, si le sujet se caractérise par sa capacité réflexive, s'il est à même de mener une introspection analytique, c'est-à-dire, de s'interroger sur ses croyances, son identité et sa conscience, alors cette distanciation, qui implique de se saisir comme objet, aboutit, dans sa forme suprême, à la remise en cause, pleine et entière, de l'existence, car le moi qui se pense fait l'expérience de la réification et touche à sa propre inconsistance. C'est le mouvement auquel se soumet, d'ailleurs, Augusto Pérez dans *Niebla* :

> Dis-moi, Orfeo, quelle nécessité y a-t-il à ce qu'il y ait un Dieu, ou le monde, ou quoi que ce soit d'autre ? Pourquoi y aurait-il quelque chose ? Ne te semble-t-il pas que cette idée de nécessité n'est que la forme suprême que prend le hasard dans notre esprit ? D'où vient Eugenia ? Est-elle ma création ou suis-la sienne, ou bien sommes-nous tous les deux des créations mutuelles, elle la mienne et moi la sienne ? Tout n'est-il pas la création de chaque chose et chaque chose la création de tout ? Et qu'est-ce que la création, qu'est-ce que tu es, Orphée, qu'est-ce que je suis ?[34]

[32] « La paz entre estas dos potencias se hace imposible, y hay que vivir de su guerra. Y hacer de esta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual », *Ibid.*, p. 124.
[33] « El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza », *Ibid.*, p. 123.
[34] « Dime, Orfeo, ¿qué necesidad hay de que haya ni Dios ni mundo ni nada? ¿Por qué ha de haber algo? ¿No te parece que esa idea de la necesidad no es sino la forma suprema que el azar toma en nuestra mente? ¿De dónde ha brotado

Certes, il faut reconnaître dans cet extrait les échos de l'ironie auctoriale, par le déploiement emphatique de cette gradation du doute, car l'enchaînement interrogatif semble agir comme la forme parodique du célèbre questionnement leibnizien, exprimé dans les *Principes de la nature et de la grâce*[35] : « pourquoi il y a quelque chose plutôt que rien ? ». Néanmoins, en dépit de la contrefaçon pastiche portée par ces élucubrations théoriques, Unamuno y dévoile l'un des nerfs de sa pensée, le passage du doute méthodique au doute hyperbolique, tel qu'il est présenté par Descartes dans la « Deuxième Méditation[36] ». Si, pour le philosophe français, le « pantin méthodologique », le « mauvais génie », ne peut parvenir, en dernière instance, à faire douter le sujet de sa propre réalité, dans l'œuvre unamunienne, l'évanescence de l'être se pose à l'inverse avec constance. En effet, dans *Niebla*, Augusto s'écrie et répète : « Je suis moi ![37] », en résonnance avec le « je sais qui je suis » du Quichotte, du reste commenté par l'auteur dans *Vida de Don Quijote y Sancho* :

> Et c'est dans cette conversation que Don Quichotte prononça cette phrase si pleine de substance : « Je sais qui je suis ! » […] « Je sais qui je suis ! » – dit le héros, car son héroïsme lui permet de se connaître lui-même. Le héros peut dire : « Je sais qui je suis », et c'est là que résident et sa force et son malheur[38].

En somme, ce cri lyrique, ce vœu performatif et projeté, s'il entend déclarer une individualité, souligne du même coup les vertiges d'une identité qui ne cesse d'échapper à toute tentative d'appréhension. En outre, le leitmotiv du miroir, qui parcourt l'œuvre littéraire d'Unamuno, suggère l'angoisse de la désincarnation et de la dépossession provoquée par l'exercice de la réflexivité. Dans *Cómo se hace una novela*, le symbole du reflet, qui représente le dédoublement subjectif et la distance nécessaire à l'analyse critique et rationnelle, porte en lui l'extrême du doute :

> Et c'est pourquoi je ne peux pas me regarder longtemps dans un miroir, parce qu'aussitôt mes yeux fuient derrière mes yeux, derrière leur portrait et alors que je

Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo?, ¿o somos los dos creaciones mutuas, ella de mí y yo de ella? ¿No es acaso todo creación de cada cosa y cada cosa creación de todo? Y ¿qué es creación?, ¿qué eres tú, Orfeo?, ¿qué soy yo? », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 116.

[35] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie und andere metaphysische Schriften*, [1714], traduit au français par F. Meier, *Principes de la nature et de la grâce*, Hambourg, Meiner, 2002, p. 162.

[36] René Descartes, *Les Méditations métaphysiques*, [1641] Rotterdam, Reinier Leers, 1690, p. 15 – 19.

[37] « ¡Yo soy yo! », *Niebla, op. cit.*, p. 188.

[38] « Y en esta plática es cuando Don Quijote pronunció aquella sentencia tan preñada de sustancia, que dice : « ¡ Yo sé quién soy ! ». […] « ¡ Yo sé quién soy ! » – dice el héroe, porque su heroísmo le hace conocerse a sí propio. Puede el héroe decir : « ¡ Yo sé quién soy ! », y en esto estriba su fuerza y su desgracia a la vez », Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho, op. cit.*, p. 188 – 189.

> contemple mon regard, je me sens me vider, perdre mon histoire, ma légende, mon roman, retourner à l'inconscience, au passé, au néant[39].

En définitive, l'exercice rationnel, lorsqu'il est poussé à son paroxysme, confronte le sujet à une tension entre le fini et l'aspiration à l'infini, l'immanence et la transcendance, l'identité et l'altérité, le conduisant, alors, à un doute existentiel, qui, pour l'auteur, ne saurait être résolu par le *cogito* cartésien. Et il est vrai que le doute unamunien se distingue ontologiquement du doute méthodique, dénoncé comme affecté dans *Del Sentimiento trágico de la vida* : « Le doute méthodique de Descartes est un doute comique, un doute purement théorique, provisoire, c'est-à-dire, le doute de celui qui prétend douter sans douter[40] ». Opposée au caractère purement spéculatif de la méthode cartésienne, l'incertitude, définie par Unamuno comme la contemplation de l'abîme auquel se confronte finalement la raison, trouve, en effet des implications éthiques et pragmatiques :

> Et celui qui continuera à me lire verra aussi comment, de cet abîme de désespoir, l'espoir peut émerger, et comment cette position critique peut être une source d'action et d'effort humain, profondément humain, de solidarité, voire, de progrès[41].

Car les brumes du scepticisme ne se limitent pas à la seule angoisse, elles forment à l'inverse et la pierre d'achoppement et l'appui sur lequel s'adosse le sentiment pour mener à l'action. Ainsi, le doute agit comme une puissance de rassemblement, à l'origine d'une *praxis* : « C'est le conflit lui-même, c'est l'incertitude passionnée elle-même qui unifie mon action et me fait vivre et agir[42] ». Il est le point de jonction, tout à la fois dynamique et conflictuel, entre la logique et la vie, entre la raison qui échoue à consoler et le sentiment. Il se trouve donc au fondement du caractère agonique de l'existence. Voilà pourquoi le projet unamunien ne consiste pas à fournir de claires réponses, mais bien plutôt à exciter l'incertitude :

> Mais mon œuvre — j'allais dire ma mission — consiste à ébranler la foi des uns, des autres et des tiers, la foi dans la négation et la foi dans l'abstention et cela par foi en la foi elle-même ; c'est de combattre tous ceux qui sont résignés, fussent-ils catholiques,

[39] « Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconciencia, al pasado, a la nada », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 139.

[40] »,« La duda metódica de Descartes es una duda cómica, una duda puramente teórica, provisional, es decir, la duda de uno que hace como que duda sin dudar », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 124.

[41] « Y el que me siga leyendo verá también cómo de este abismo de desesperación puede surgir esperanza, y cómo puede ser fuente de acción y de labor humana, hondamente humana, y de solidaridad y hasta de progreso, esta posición crítica », *Ibid.*, p. 144.

[42]« Es el conflicto mismo, es la misma apasionada incertidumbre lo que unifica mi acción y me hace vivir y obrar », *Ibid.*, p. 267.

> rationalistes ou agnostique, c'est de faire qu'ils vivent tous dans l'inquiétude et le désir[43].

En définitive, si l'absence de résolution est un échec, alors celui-ci est recherché, voire célébré. Le conflit, à l'origine du doute, n'a pas de fin hormis lui-même et la dialectique, cette interaction dynamique entre deux éléments opposés, n'a plus vocation à surmonter la contradiction, mais à l'inverse à la maintenir et à l'exacerber. L'élan que propose Unamuno se veut donc un mouvement *in fieri* qui s'exprime dans l'action, dans la création, jonction de la raison et du sentiment, comme il l'écrit encore dans *Cómo se hace una novela* :

> Et un problème présuppose moins une solution, au sens analytique ou dissolutif, qu'une construction, une création. Il se résout dans l'action. En d'autres termes, un projet se résout dans un trajet, un problème dans un « métablème », dans un changement. Et ce n'est que dans l'action que se résolvent les problèmes[44].

Plus qu'une dialectique à proprement parler, l'auteur semble par conséquent déployer une maïeutique de l'incertitude, marquée par une triple dimension dynamique, vivipare et poétique.

### III. A. 2. c. Une pensée agonique

En effet, au sein de sa philosophie comme de sa littérature, le conflit est omniprésent. À cet égard, Fernando Savater écrit qu'Unamuno :

> […] Ne cherchait pas la paix, ni dans cette vie ni dans l'autre, mais une gloire conflictuelle, la dispute, la lutte et la contradiction, ce qui signifie qu'il ne comprenait pas son moi comme quelque chose de passivement reçu et soumis aux exigences de l'existence, mais comme un trophée à conquérir pour s'en ouvrir ensuite au reste de l'univers, comme un sceau indélébile ou une bannière victorieuse[45].

---

[43] « Pero es que mi obra –iba a decir mi misión– es quebrantar la fe de unos y de otros y de los terceros, la fe en la negación y la fe en la abstención, y esto por fe en la fe misma; es combatir a todos los que se resignan, sea el catolicismo, sea el racionalismo, sea el agnosticismo: es hacer que vivan todos inquietos y anhelantes », *Ibid.*, p. 322.

[44] « Y un problema presupone no tanto una solución, en el sentido analítico, o disolutivo, cuanto una construcción, una creación. Se resuelve haciendo. O dicho en otros términos, un proyecto se resuelve en un trayecto, un problema en un metablema, en un cambio. Y sólo con la acción se resuelven problemas », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 181 – 182.

[45] « […] no buscará paz en esta vida ni en la otra, sino gloria conflictiva, disputa, esfuerzo y contradicción, significa que no entendía su yo como algo pasivamente recibido y acomodado a los requisitos de la existencia, sino como un trofeo que debía conquistarse asimismo para luego abrirse al resto del universo, como un sello indeleble o un pendón victorioso », Fernando Savater, *in* Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 11.

Le critique souligne la dimension polémique du projet unamunien qui, plutôt que de rechercher la concorde et l'harmonie, préfère se réaliser dans une lutte constante et une forme d'antagonisme de la résistance. Il poursuit : « Pour lui, ce qui est proprement humain, c'est de lutter contre ce qui est évident, contre ce qui est courant, c'est de remettre en question ce qui se donne de fait et qui, par conséquent, transforme une libre possibilité en une nécessité[46] ». La *disputatio*, telle qu'elle s'exprime dans les œuvres d'Unamuno, prend alors les traits d'une protestation contre le *fatum*, contre la permanence et la fixité et rejoint, de manière évidente, le « narcissisme » transcendantal qui, selon F. Savater, caractérise également sa production.

Cette exaltation du moi s'incarne, nous l'avons vu, dans une ambition invasive tournée vers la survie, dans une révolte contre la mortalité. L'aspiration belliqueuse qui caractérise sa production se manifeste également, de façon presque méthodique, dans une constance de la négation, dans l'agonie, au cœur de l'éthique unamunienne et ainsi définie en 1924 dans la *Agonía del cristianismo* : « Agonie, αγωνία, signifie lutte. Celui qui vit en luttant, agonise, en luttant contre la vie elle-même. Et contre la mort. C'est l'oraison de Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus : "Je meurs parce que je ne meurs pas"[47] ». Cette rhétorique du refus, qui attise le conflit, conduit notamment P. Cerezo Galán à identifier dans ses œuvres une « dialectique de la négativité[48] », qui résiste à la synthèse hégélienne.

On peut relever, par ailleurs, que ce mouvement semble, en dépit de son apparente singularité, s'inscrire à nouveau dans un courant idéologique européen. Le philosophe Alain (1868 – 1951), contemporain d'Unamuno, n'adoptait-il pas dans les *Propos sur les pouvoirs*, une position épistémologique fondée sur la négation ?

> Penser, c'est dire non. Remarquez que le signe du oui est d'un homme qui s'endort ; au contraire le réveil secoue la tête et dit non. Non à quoi ? Au monde, au tyran, au prêcheur ? Ce n'est que l'apparence. En tous ces cas-là, c'est à elle-même que la pensée dit non. Elle rompt l'heureux acquiescement. Elle se sépare d'elle-même. Elle combat contre elle-même. Il n'y a pas au monde d'autre combat. Ce qui fait que le monde me trompe par ses perspectives, ses brouillards, ses chocs détournés, c'est que je consens, c'est que je ne cherche pas autre chose. Et ce qui fait que le tyran est maître de moi, c'est que je respecte au lieu d'examiner. Même une doctrine vraie, elle tombe au faux par cette somnolence. C'est par croire que les hommes sont esclaves. Réfléchir, c'est nier ce que l'on croit. Qui croit ne sait même plus ce qu'il croit. Qui se contente de sa pensée ne pense plus rien[49].

[46] « Para él, lo propiamente humano es luchar contra lo evidente, contra lo vigente, cuestionar lo que ya se da de hecho y que, por tanto, convierte una posibilidad libre en necesidad », *Ibid.*, p. 16.
[47] « Agonía, αγωνία, quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma. Y contra la muerte. Es la jaculatoria de Santa Teresa de Jesús: "Muero porque no muero" », Miguel de Unamuno, « La agonía del cristianismo », *Obras completas,* t. VII, Manuel García Blanco (ed.) Madrid, Escelicer, 1969, p. 391.
[48] « Dialéctica de la negatividad », Pedro Cerezo Galán, « El pesimismo transcendente », *op. cit.*, p. 272.
[49] Alain, *Propos sur les pouvoirs*, Paris, Gallimard, 1938, p. 351 - 352.

Dans cet extrait, Alain déclare la négation comme essence de la pensée vive et associe, à l'instar d'Unamuno, l'accord de l'esprit à une forme de somnolence de la raison, qui condamne la conscience à la passivité. La terminologie guerrière qu'il emploie à deux reprises et associe la réflexion à un « combat », semble inscrire son entreprise dans la même ambition que celle qui parcourt l'œuvre unamunienne et prône l'importance d'un éveil collectif de la pensée, contre le « *Beati pauperes spiritu* » de Saint Matthieu. La *disputatio* apparaît de plus comme un critère fondamental de la vérité, qui, si elle n'est pas questionnée, sans recul critique ni réflexivité aucune, devient croyance. En effet, depuis cette perspective, la certitude prend les traits d'un renoncement, d'un abandon et d'une défaite comme peut en attester, en outre, le sentiment de capitulation porté par l'expression « se rendre à l'évidence ». L'éveil du dormeur, pour ces deux penseurs, se déploie dans un enjeu éthique et s'atteint au travers de la contradiction et du trouble. Dans *Vida de don Quijote y Sancho*, Unamuno adopte d'ailleurs cette même métaphore, à l'heure de présenter son projet :

> Il est donc nécessaire de troubler l'esprit de nos semblables et d'accomplir l'œuvre de miséricorde qui consiste à réveiller les endormis lorsqu'un danger approche ou lorsqu'une beauté se présente à la contemplation. Il faut inquiéter les esprits leur inspirer de violents désirs, même si nous savons qu'ils ne pourront jamais atteindre ce qu'ils convoitent[50].

Par conséquent, cette rhétorique de la négation, qui entend combattre l'engourdissement de la conscience, la *doxa* et le *fatum*, adopte chez l'auteur espagnol les contours de la coexistence assidue et simultanée des contraires, par le biais, notamment du paradoxe. Dans « The Paradox of human life in the thought of Miguel de Unamuno », María Avelina Cecilia Lafuente reconnaît dans cet outil « une dimension gnoséologique importante, dans la mesure où il peut être un véhicule valable pour explorer la réalité humaine[51] ». En effet, le paradoxe, tel qu'il s'exprime, par exemple, dans la caractérisation ambigüe du personnage de don Manuel dans *San Manuel Bueno, mártir*, qualifié, nous l'avons vu, « d'homme matriarcal », ou de la protagoniste de la *Tía Tula,* à la fois mère et vierge, sainte et pécheresse, saisit la dimension contradictoire du sujet tout en soulignant l'impossibilité de la traduire en langage logique. Son rapport à l'ineffable l'inscrit, de même, dans une vaste tradition philosophique, parmi laquelle se dégagent notamment les raisons du cœur

[50] « Hay, pues, que desasosegar a los prójimos los espíritus, hurgándoselos en el meollo, y cumplir la obra de misericordia de despertar al dormido cuando ser acerca un peligro o cuando se presenta a la contemplación alguna hermosura. Hay que inquietar los espíritus y enfusar en ellos fuertes anhelos, aun a sabiendas de que no han de alcanzar nunca lo anhelado », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 342.

[51] « […] an important gnoseological dimension, insofar as it can be a valid vehicle for exploring human reality », María Avelina Cecilia Lafuente, « The Paradox of human life in the thought of Miguel de Unamuno », *op. cit.*, p. 22.

pascaliennes, ou encore les limites de la parole dont traite Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus logico-philosophicus*[52].

Cependant, le caractère agonique de la pensée unamunienne et l'enjeu de diffusion qui l'accompagne, sont à leur tour contestés dans *San Manuel Bueno, mártir*, sans pour autant que soit purement annulée l'entreprise. En effet, les thématiques du rêve et du sommeil parcourent cette œuvre testamentaire et peuvent sembler en directe contradiction avec l'agitation et l'éveil, naguère prônés par l'auteur : « De l'opium, de l'opium, oui, de l'opium. Donnons-lui de l'opium, qu'il dorme et rêve[53] ». Dans « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno », Bénédicte Vauthier étudie la thèse supposée d'un mouvement réactionnaire à l'œuvre dans ce texte et qui contrasterait avec sa posture d'*excitator Hispaniae*[54] :

> Ribas va jusqu'à affirmer, premièrement, que « tout indique que *San Manuel Bueno, mártir*, n'est pas un appel au peuple pour le tirer de sa torpeur, mais bien au contraire, une invitation à demeurer, au bord du lac dans sa foi bienheureuse de charbonnier. […] Enfin, après avoir fait ces déclarations, le critique ne peut que conclure qu'« il est clair, d'après ce qui a été dit, que *San Manuel Bueno, mártir*, n'est pas un roman révolutionnaire[55].

Néanmoins, comme le défend l'autrice, malgré la contradiction, certes indéniable, qui oppose ces deux mouvements, il ne saurait être question d'omettre la dimension proprement romanesque du texte et d'attribuer à l'auteur la parole de son personnage, entreprise dénoncée par Unamuno dans l'article « Almas sencillas » publié le 21 octobre 1933 dans le journal *Ahora* :

> Car c'est le triste défaut d'un manque d'éducation esthétique que de supposer que c'est l'auteur lui-même qui parle par la bouche de ses créatures et non l'inverse, que ses créatures — ou plutôt ses créateurs — parlent par sa bouche. Une erreur dont certains d'entre nous, auteurs, sont à blâmer en raison de nos prologues déconcertants[56].

---

[52] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus,* [1921], traduit au français par Christiane Chauviré, Sabine Plaud, *Tractatus logico-philosophicus,* Sandra Laugier (ed.), Paris, Flammarion, 2022.

[53] « Opio... Opio... Opio, sí. Démosle opio, y que duerma y que sueñe », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 152.

[54] Bénédicte Vauthier, « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno », *op. cit.*, p. 152.

[55] « Ribas llega a afirmar, primero, que "todo indica que San Manuel Bueno, mártir no es una llamada al pueblo para despertarlo de su modorra, sino todo lo contrario, una invitación a seguir junto al lago con su bendita fe de carbonero". […] Finalmente, una vez hechas estas afirmaciones, el crítico no puede menos que concluir que "con lo dicho, queda claro que San Manuel Bueno, mártir no es una novela revolucionaria" », *Ibid.,* p. 153.

[56] « Porque es triste achaque de ineducación estética suponer que es el autor mismo quien habla por boca de sus criaturas y no a la inversa, que sus criaturas — mejor: sus creadores— hablan por boca de él. Error de que tenemos la culpa algunos autores por nuestros prólogos desconcertantes », Miguel de Unamuno, « Almas sencillas », [1933], *Obras completas*, X, Barcelona, Vergara, 1958, p. 991.

De plus, en admettant même que l'auteur partage la position défendue par San Manuel, considérer cette dernière simplement comme un désaveu, comme une conclusion lasse qui viendrait abolir l'ensemble des thèses jusque-là soutenues, impliquerait de nier l'importance que revêtent la dualité et la coexistence des contraires dans la production unamunienne. Le rêve et l'éveil, la conscience et l'inconscience sont, comme Abel et Joaquín, comme Rosa et Gertrudis, les deux facettes d'un même être, dynamique et mouvant, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. Du reste, si penser c'est véritablement dire non, s'opposer ainsi à la croyance et à la fixité, alors cette rhétorique de la négation que l'on devine dans la pensée d'Unamuno ne peut avoir vocation à se résoudre. Il ne s'agit jamais d'atteindre une synthèse dans la dialectique, mais d'encourager plutôt un ressac continu. En effet, comme le répète l'auteur, « toute chose s'alimente de son contraire[57] », car, « chaque être humain porte en lui les sept vertus cardinales et les sept péchés capitaux qui leur sont opposés[58] ».

Cette ambivalence paradoxale et conflictuelle constitue l'agonie qui caractérise le sujet et son existence. Elle se pose, pour Unamuno, comme la condition même de leur vitalité. La dimension poétique de la juxtaposition des contraires est en outre exprimée dans *Vida de don Quijote y Sancho* :

> [La foi de Sancho] était, au contraire, une foi vraie et vivante, une foi qui se nourrit de doutes. Car seuls ceux qui doutent croient vraiment, et ceux qui ne doutent pas, ni ne ressentent de tentations contre leur foi, ne croient pas vraiment. La vraie foi est soutenue par le doute, elle est nourrie et conquise par les doutes, son carburant, moment après moment, tout comme la vraie vie est soutenue par la mort et se renouvelle seconde après seconde, en une création continue. Une vie sans aucune mort, sans aucun dénouement dans sa croissance incessante, ne serait qu'une mort perpétuelle, un repos de pierre. Ceux qui ne meurent pas ne vivent pas, ceux qui ne meurent pas à chaque instant ne vivent pas pour ressusciter aussitôt, et ceux qui ne doutent pas ne croient pas ; la foi se maintient en résolvant les doutes et en résolvant à nouveau les doutes nés de la résolution des précédents[59].

Il ne s'agit donc pas de se rendre à une position et de cesser alors de la questionner. La valeur de la foi de Sancho repose sur son antagoniste, le doute et sur le conflit qu'il engendre.

---

[57] « Cada uno se sostiene de sus contrarios », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 186.

[58] « todo hombre humano lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 36.

[59] « [La fe de Sancho] era, por el contrario, fe verdadera y viva, fe que se alimenta de dudas. Porque sólo los que dudan creen de verdad, y los que no dudan, ni sienten tentaciones contra su fe, ni creen de verdad. La verdadera fe se mantiene de la duda; de dudas, que son su pábulo, se nutre y conquista instante a instante, lo mismo que la verdadera vida se mantiene de la muerte y se renueva segundo a segundo, siendo una creación continua. Una vida sin muerte alguna en ella, sin deshacimiento en su hacimiento incesante, no sería más que perpetua muerte, reposo de piedra. Los que no mueren no viven, no viven los que no mueren a cada instante para resucitar al punto, y los que no dudan, no creen; la fe se mantiene resolviendo dudas y volviendo a resolver las que de la resolución de las anteriores hubieren surgido », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 350 – 351.

L'important est ici la volonté qui s'exprime dans la lutte, dans le balancement et la remise en cause de toute chose, de toute réalité. C'est peut-être en ce sens qu'il faudra comprendre l'extrême cohérence d'Unamuno, jusque dans ses contradictions, qui ne sont que les échos d'une conscience qui se débat contre sa propre sédimentation. C'est, par ailleurs, la perspective de P. Ribas dans *Para leer a Unamuno* :

> Dans ce livre je défends la cohérence et l'unité de la pensée d'Unamuno, mais une unité qui doit être vue au sein d'une trajectoire constituée d'alternatives notables. C'est d'elles que découle la complexité de son œuvre, ses paradoxes et la provocation qu'ils impliquent. Unamuno est un auteur qui incite, qui éveille la curiosité, qui irrite aussi. Il n'est pas l'auteur de traités systématiques, mais d'essais qui tentent d'avoir un impact, de ne pas laisser le lecteur indifférent[60].

C'est bien dans cette tentative, dans ces essais et ces expérimentations pugnaces que se niche, par conséquent, le paradoxe de la cohérence unamunienne, sans cesse mobile, mais toujours orientée vers une même direction, la lutte et la résistance.

[60] « En este libro defiendo la coherencia y unidad del pensamiento de Unamuno, pero una unidad que debe ser vista dentro de una trayectoria con notables alternativas. De ellas surge la complejidad de su obra, sus paradojas y la provocación que éstas conllevan. Unamuno es un autor que incita, que despierta curiosidad, que irrita también. No es autor de tratados sistemáticos, sino de ensayos que intentan impactar, no dejar indiferente al lector », Pedro Ribas, *Para leer a Unamuno, op. cit.*, p. 15.

## III. A. 3. Les caractéristiques de la philosophie unamunienne : résister et rire, malgré l'échec

### III. A. 3. a. Un érostratisme ?

Dès lors, au sein de cette philosophie de l'effort, la proposition d'Unamuno ne peut être qualifiée de simplement nihiliste, n'accordant d'importance qu'à la destruction face à la menace finale de la mortalité. En effet, malgré l'impression d'anarchie, par exemple portée par la construction textuelle de *Cómo se hace una novela*, l'expérience de l'absurde et de la vacuité qui se transmet du personnage au lecteur n'a pas pour objectif de promouvoir le relativisme de chaque valeur et l'inanité de toute action. Dans cette œuvre, qui, certes, selon Armando Savignano, « a été considérée comme le symbole de l'attitude nihiliste[61] » de son auteur, l'appréhension presque empirique du vide et du vertige, ainsi que la mise en scène de la démission de la figure auctoriale agit plutôt comme une représentation de l'abandon divin et de la responsabilité abyssale qui incombe au sujet, à l'heure d'élaborer sa légende, sa vie, son roman. En outre, dans son commentaire au portrait de Jean Cassou, Unamuno répond à son critique et ami, qui prétend voir en lui « le fond du nihilisme espagnol[62] » et rejette le terme, lui préférant celui de « nadismo » :

> Je voudrais ne rien dire des dernières touches apportées au portrait que Cassou a fait de moi, mais je ne peux résister à dire quelques mots ce qu'il désigne comme un fond de nihilisme espagnol. Je n'aime pas ce mot. Le *nihilisme* a une résonnance, ou plutôt une saveur, russe, bien qu'un Russe dirait que le sien serait le *nichevisme* ; le nihilisme est russe. Mais *nihil* est un mot latin. Le nôtre, l'espagnol, devrait s'appeler *nadismo*, de notre mot abyssal : nada. *Nada*, qui signifiait d'abord une chose née, quelque chose, c'est-à-dire : tout, a fini par signifier, comme le français *rien*, de *rem* = chose — et comme *personne* — la non-chose, le néant, le rien. De la plénitude de l'être, nous sommes passés peu à peu à sa vacuité ? [63].

[61] « […] se ha considerado el símbolo de la actitud nihilista », Armando Savignano, « Religión e ilusión en Unamuno: el nihilismo » *in* Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 192.

[62] « Con Unamuno tocamos al fondo del nihilismo español », Miguel de Unamuno, « Retrato de Unamuno por Jean Cassou », *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 115.

[63] « Quisiera no decir nada de los últimos retoques del retrato que me ha hecho Cassou, pero no puedo resistir a cuatro palabras sobre lo del fondo del nihilismo español. Que no me gusta la palabra. Nihilismo nos suena, o mejor nos sabe a ruso, aunque un ruso diría que el suyo fue nichevismo; nihilismo se le llamó al ruso. Pero nihil es palabra latina. El nuestro, el español, estaría mejor llamado nadismo, de nuestro abismático vocablo: nada. Nada, que significando primero cosa nada o nacida, algo, esto es: todo, ha venido a significar, como el francés *rien*, de *rem* = cosa y – como

Ce néologisme, qui insiste sur le glissement sémantique de l'être au néant, semble souligner, de fait, le phénomène de désertion qui entoure son expérience religieuse, caractérisée par le silence et l'absence de Dieu, tout en suggérant une attitude singulière et paradoxale face au basculement de la chose au rien : une lutte pour la conservation de l'existant.

Cependant, en raison du « narcissisme transcendantal » qu'évoque F. Savater et de la soif de survivance au travers de laquelle il s'exprime, on ne peut omettre de souligner un lien possible à l'érostratisme, c'est-à-dire, à la gloire comme unique espoir de survie posthume. En effet, cette vanité criminelle tire son nom d'Érostrate ou Hérostrate, Éphésien qui, pour atteindre l'immortalité, incendia le temple d'Artémis. Les Éphésiens l'exécutèrent et interdirent désormais, sous peine de mort, de prononcer son nom. Nous l'avons vu, cette même soif semble effectivement envahir Unamuno et essaimer dans ses textes, soulevant du même coup, les accusations d'inauthenticité auxquelles nous avons notamment fait référence au quatrième chapitre. De plus, la figure qu'il érige en modèle de vertu, don Quichotte, puise son héroïsme dans ce même désir d'éternité et de gloire, comme il l'assure dans *Vida de don Quijote y Sancho* :

> Le désir de gloire et de renommée est l'esprit intime du quichottisme, son essence et sa raison d'être […]. L'enjeu est de faire résonner son nom par-delà les siècles, de vivre dans la mémoire des hommes. L'enjeu, c'est de ne pas mourir ! Ne pas mourir ! Ne pas mourir ! C'est là que se trouve la racine ultime, racine des racines de la folie quichottesque. ! Ne pas mourir ! Ne pas mourir ! La soif de vivre ; la soif de la vie éternelle est ce qui t'a donné, mon cher Don Quichotte, la vie éternelle ; le rêve de ta vie a été et reste le rêve de ne pas mourir[64].

En outre, la quête pour la survivance du nom par-delà le temps est bien envisagée par l'auteur sous l'angle de la folie et du péché :

> [Sa] folie le pousse sans cesse à chercher un nom et une gloire éternels, à faire écrire son histoire pour les siècles à venir. C'était le fond de péché, c'est-à-dire la racine profondément humaine, de sa généreuse entreprise, celle qui consistait à chercher en elle un nom et une gloire, celle d'entreprendre pour la gloire[65].

---

*personne* – la no cosa, la nonada, la nada. De la plenitud del ser se ha pasado a su vaciamiento », Miguel de Unamuno, « Comentario », *Ibid.*, p. 127.

[64] « El ansia de gloria y renombre es el espíritu íntimo del quijotismo, su esencia y su razón de ser […]. El toque está en dejar nombre por los siglos, en vivir en la memoria de las gentes. ¡El toque está en no morir! ¡En no morir! ¡No morir! Esta es la raíz última, la raíz de las raíces de la locura quijotesca. ¡No morir!, ¡no morir! Ansia de vida; ansia de vida eterna es la que te dio vida inmortal, mi señor Don Quijote; el sueño de tu vida fue y es sueño de no morir », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 480.

[65] « [Su] locura tira siempre a su centro, a buscar eterno nombre y fama, a que se escriba su historia en los venideros tiempos. Fue el fondo de pecado, es decir, la raíz hondamente humana, de su generosa empresa, la de buscar nombre y fama en ella, la de emprender por la gloria », *Ibid.*, p. 170.

Cette entreprise, éthiquement et pathologiquement condamnable à sa base, lie donc la recherche de la gloire à un péché d'orgueil, à l'expression d'une *hubris* démente. En 1898, à l'occasion d'un article paru le 25 juin dans le journal *Vida Nueva* de Madrid, Unamuno, taxant l'entreprise quichottesque « d'explosion d'arrogance[66] », conclut ainsi : « Mort à Don Quichotte pour que renaisse Alonso le Bon ! Mort à Don Quichotte ![67] ». Néanmoins, dans *Vida de don Quijote y Sancho*, œuvre publiée en 1905, l'auteur engage un mouvement inverse et défend la valeur éthique de la déraison du personnage. De même, en 1913, dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, il commente son assertion première pour souligner la dimension sacrée que revêt en réalité pour lui le Chevalier à la Triste Figure :

> Et j'ai poussé un « Mort à Don Quichotte », et de ce blasphème, qui signifiait le contraire de ce que je disais — c'est ainsi que nous étions alors —, est née ma *Vida de don Quijote y Sancho* et mon culte du quichottisme comme religion nationale[68].

On voit donc que, si dans *Amor y Pedagogía,* Unamuno définit également l'érostratisme comme une forme de mal du siècle, sa philosophie ne peut s'inscrire volontairement dans cette dérive. De plus, il y a dans cette vanité une implication fondamentale qui disparaît dans son œuvre : l'enjeu de la destruction. Or et nous l'avons amplement traité, l'ensemble de la production et de la pensée unamunienne reste tourné vers la poésie, la création, se caractérisant par une lutte contre la mort et ses représentations. En somme, chez Unamuno, la tentation de l'érostratisme, certes sensible dans les textes écrits à la fin du siècle[69], se résout en quichottisme, ontologiquement et axiologiquement dissemblable. Comme l'avance Paolo Tanganelli dans « Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del Sentimiento trágico de la vida* », à l'inverse du Quichotte, Érostrate ne représente pas un modèle d'action, mais « la dissolution de tout paradigme éthique de conduite[70] ».

---

[66] « La extraña y temporal locura de Don Quijote fue acaso trastorno de la bondad eterna de Alonso Quijano, pero fue más explosión de soberbia de espíritu impositivo », Miguel de Unamuno, *Obras completas,* t. X., Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 713.

[67] « ¡Muera Don Quijote para que renazca Alonso el Bueno! ¡Muera Don Quijote! », *Ibid.*, p. 716.

[68] « Y yo di un ¡muera Don Quijote!, y de esta blasfemia, que quería decir todo lo contrario que decía –así estábamos entonces– , brotó mi Vida de Don Quijote y Sancho y mi culto al quijotismo como religión nacional », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 310.

[69] « El discurso erostratista constituye la respuesta unamuniana más nihilista a la crisis de fin de siglo », Paolo Tanganelli dans « Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del Sentimiento trágico de la vida* », in Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad, 2005, p. 183.

[70] « […] la disolución de cualquier paradigma ético de conducta », *Ibid.*, p. 184.

Par conséquent, si le désir de gloire, lié à la soif d'immortalité se trouve bien au fondement du projet de l'auteur et, partant, de sa pensée, l'importance accordée à la vitalité et au processus créatif semble écarter les accusations d'érostratisme.

### III. A. 3. b. Placere et docere

Néanmoins, le modèle qu'il se choisit ne laisse pas, à nouveau, d'interroger. Si nous avons tenté d'établir le rôle central dévolu à la lutte et au conflit dans l'éthique unamunienne, nous avons également conclu qu'ils ne s'envisageaient pas sans la promesse de l'échec, dans la mesure où toute tentative de résolution finale est écartée. Aussi, le quichottisme, comme religion nationale et enjeu éthique, même construit en opposition à l'érostratisme, contient-il l'assurance de sa propre défaite. En effet, nul, en définitive, ne pouvant prétendre à l'immortalité du corps et de l'esprit, l'issue de la résistance devient vaine et certaine, mais cette dernière reste créatrice, comme l'était la déraison de sa figure idoine, le Quichotte. Or, la révolte du personnage s'inscrit dans un contexte singulier, qui fait du rire un élément central et opérant. Les aventures du Chevalier à la Triste Figure provoquent l'hilarité des personnages qui le côtoient et par extension, de son lecteur. De la même façon, le rire, souvent dédaigné par l'histoire de la philosophie, trouve pourtant dans l'herméneutique unamunienne une fonction fondamentale, pourtant régulièrement omise, voire niée par sa critique. En effet, les lectures exclusivement tragiques qu'évoque Bénédicte Vauthier dans « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época »[71] négligent à la fois la présence récurrente de procédés humoristiques chez Unamuno et le double enjeu, épistémologique d'abord dans le rapport au savoir qu'il entretient, éthique ensuite, qu'il revêt comme symbole physique de résistance.

A cet égard, dans « Humor, burla, ironía y sátira en *Niebla* », Manuel Cifo González rappelle le caractère systématique du discours humoristique dans l'œuvre de 1914 :

> L'un des éléments qui attire le plus puissamment l'attention dans la structure narrative de *Niebla* est l'emploi de l'ironie, pas seulement dans le sens de donner à comprendre le contraire de ce qui est dit ou pensé, mais aussi dans le sens de la plaisanterie fine et dissimulée. C'est pourquoi nous la verrons utilisée aussi bien par le narrateur que par des personnages du roman[72].

[71] Bénédicte Vauthier, « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », *op. cit.*, p. 494.

[72] « Uno de los elementos que más poderosamente llama la atención en la estructura narrativa de Niebla es el uso de la ironía, no sólo en su acepción de dar a entender lo contrario de lo que se dice o se piensa, sino más bien en el sentido de burla fina y disimulada. Así es como la podemos ver empleada tanto por parte del narrador como por parte de

Il souligne également son utilisation à des degrés divers, le décelant aussi bien dans la narration qu'au sein des dialogues qu'échangent les protagonistes. Le personnage de Ludivina, représentant d'une forme de sagesse et de bon sens populaire, offre régulièrement un contrepoint humoristique et bienvenu aux errances de son employeur :

> — Allons, allons, lui disait Liduvina ; mangez, mangez ; ce n'est rien qu'un peu de fatigue. Celui qui ne mange pas meurt.
> — Et celui qui mange aussi, Liduvina, remarqua tristement Augusto.
> — Oui, mais pas de faim[73].

De même, les interventions de Goti foisonnent de tournures hyperboliques qui confinent au grotesque, comme en témoignent les étranges conseils qu'il prodigue à Augusto : « Ne te fie jamais à un autre chirurgien qu'à celui qui s'est lui-même amputé d'un membre, ni à un psychiatre qui ne soit fou »[74]. Cela étant, si le jeu de mots, l'emphase et l'absurde ne sont pas absents du texte, c'est l'ironie et sa double action épistémologique et éthique qui prédomine dans l'œuvre.

Dans *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno,* Bénédicte Vauthier évoque ainsi la dimension socratique de cette feinte naïveté à visée pédagogique, qui mêle l'humour avec une invitation à la maïeutique, confondant le rire et la connaissance. Pour Unamuno, en effet, la relation est étroite entre l'ironie comme élément discursif et l'acquisition d'un savoir de type dialogique, car l'exégèse imposée au lecteur implique un appel à sa responsabilité intellectuelle. Le procédé présuppose une mise en scène de la duplicité de la part de l'auteur, qui, par le biais de tournures antiphrastiques, invite à déchiffrer son discours pour accéder à un sens rendu cryptique. C'est en ce sens que B. Vauthier cite Léo Strauss, pour insister sur le caractère presque hiérarchique du rapport commandé par ce type de discours :

> L'ironie est donc la noble dissimulation de sa propre valeur, de sa propre supériorité. […] La forme la plus élevée de supériorité est la supériorité en sagesse. Par conséquent, la forme la plus élevée d'ironie sera la dissimulation de sa propre sagesse, c'est à dire la dissimulation de ses sages pensées[75].

---

algunos de los personajes de la novela », Manuel Cifo González, « Humor, burla, ironía y sátira en Niebla : algunas propuestas para la lectura de la nivola unamuniana », *op. cit.*, p. 44.

[73] « —Así, así —le decía Liduvina—; coma usted, coma usted; eso debe de ser debilidad y no más. El que no come se muere.
—Y el que come también, Liduvina —observó tristemente Augusto.
—Sí, pero no de hambre », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 264.

[74] « Jamás te fíes de otro cirujano que de aquel que se haya amputado a sí mismo algún propio miembro, ni te entregues a alienista que no esté loco », *Ibid.,* p. 227.

[75] Leo Strauss, « Sur la République de Platon » dans *La cité et l'homme,* Paris, Agora, 1987, p. 69 – 71, cité par Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno, op. cit.,* p. 316.

Suite au processus herméneutique, le rire que suscite l'ironie — on le voit, par exemple, lorsque dans *Niebla*, l'auteur procède à la description de don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón analysée *supra* – établit, au-delà d'une complicité fondée sur la connivence, une exigence d'activité de la part du lecteur, à nouveau commentée par l'autrice :

> Unamuno a « invité » et même exhorté ses lecteurs à être des lecteurs directs des œuvres. Mais son invitation n'était pas seulement une invitation au jeu esthétique, mais aussi à la responsabilité inaliénable du sujet[76].

En définitive, dans l'ironie, le rire agit comme une récompense flatteuse, qui vient sanctionner l'esprit critique du lecteur et répond, dans le même temps, à la rhétorique de la négation unamunienne, qui enjoint à dépasser le fait et son acceptation docile. Il est donc le signe de l'acquisition d'une forme de savoir presque nouménale, en deçà de l'apparence et possède à ce titre une vertu heuristique et exemplaire. Nous l'avons évoqué, l'invention même du néologisme de « nivola » revendiquée par son personnage Víctor Goti dans le prologue de *Niebla*, est abordée par Unamuno sous l'angle de l'ironie, c'est-à-dire, d'un simulacre de dissimulation, de comédie. En effet, la mise en scène emphatique d'un jeu concurrentiel autour de la paternité du terme sert la systématique confusion des frontières entre la fiction et la réalité, quand la déformation que l'auteur impose à la « novela » renvoie, nous l'avons vu, à une manœuvre astucieuse, directement adressée à la critique et décelable par son lecteur explicite ou modèle. L'antiphrase, conçue comme un jeu spéculaire entre ce qui est dit et ce qui est suggéré, s'inscrit dans l'exigence d'éveil promue par Unamuno et la dimension comique, évidente dans *Niebla*, ne manque pas de trouver des résonnances épistémologiques indéniables.

### III. A. 3. c. Le rire, entre éthique et résistance

En outre, même distinct de l'ironie, au-delà même de sa relation à la connaissance, pour l'auteur, le rire, cette manifestation corporelle, spontanée et incontrôlable se caractérise par un rapport singulier à l'intimité et au dévoilement. Dans *Vida de don Quijote y Sancho*, Unamuno écrit en effet que : « le barbier se retient de rire pour ne pas être reconnu. Il sait que le rire, en nous arrachant le masque du sérieux, nous met à découvert[77] ». Si, dans la moquerie, cette expression de

[76] « Unamuno "invitó" e incluso instó a sus lectores a que fuesen lectores directos de las obras. Pero su invitación no era solamente una invitación al juego estético, sino también a la responsabilidad inalienable del sujeto », *Ibid.*, p. 217.
[77] « El barbero disimula la risa para no ser conocido. Sabe que le risa, arrancándonos la máscara de la seriedad, […], nos pone al descubierto », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 276.

l'intime et de l'homme de « carne y hueso » trahit le vrai et dévoile l'authentique intention de son auteur, la dimension contagieuse du rire que provoque le Quichotte entraîne pourtant l'adhésion, voire l'amour de ceux qui y cèdent, comme il le soutient encore :

> Grâce au rire tu les entraînes à ta suite, ils t'admirent et t'aiment. […] « Voici l'homme », dirent-ils à Jésus Christ notre Seigneur en se moquant, « voici le fou », diront-ils de toi, mon seigneur don Quichotte, et tu seras le fou, le seul, l'unique, le Fou[78].

La gradation établie entre le ralliement, l'admiration puis l'amour, témoigne de la singulière perspective qui, dans la pensée unamunienne, entoure le phénomène. Les effets pratiques de ce dernier et le parallèle suggéré avec la figure du Christ, semblent ainsi conférer au rire une dignité proche d'un enthousiasme au sens étymologique. De fait, la ferveur qu'inspire le personnage est ici comparée à la dévotion religieuse. Par conséquent, plus qu'une simple réaction mécanique et irraisonnée, le rire semble posséder une réelle vertu éthique, comme le défend à nouveau l'auteur : « Et si le rire peut être saint, libérateur et enfin, bon, c'est qu'il n'est pas provoqué par la moquerie, mais par le contentement »[79].

Or, la libération à laquelle se réfère Unamuno est, sans doute, le point central de sa théorie du rire et le lien majeur avec sa philosophie de la résistance. En effet, dans « La teoría nivolesca del bufo trágico », Antonio Vilanova remarque que, dans l'épilogue d'*Amor y Pedagogía,* l'auteur explique le sentiment du comique par son infraction à l'égard de la logique[80] :

> En effet, qu'est-ce que le sentiment du comique sinon l'émancipation de la logique, et qu'est-ce qui, sinon l'illogisme, provoque le rire ? Et qu'est-ce que ce rire, sinon l'expression corporelle du plaisir que nous éprouvons à nous voir libérés, même pour un bref instant, de ce tyran féroce, de ce *fatum* lugubre, de cette puissance incoercible et sourde aux voix du cœur[81] ?

Le rire agit donc tout à la fois comme symbole et manifestation de cette prise de liberté à l'endroit de ce qui est perçu, nous l'avons vu, comme mortifère. Dans *Un pobre Hombre rico o del sentimiento*

---

[78] « Con la risa los llevas tras de ti, te admiran y te quieren. […] «He aquí el hombre», dijeron en burla a Cristo Nuestro Señor; «he aquí el loco», dirán de ti, mi señor Don Quijote, y serás el loco, el único, el Loco », Miguel de Unamuno, *Ibid.*, p. 278.

79 « Y si la risa puede llegar a ser santa y liberadora y, en fin, buena, no es ella risa de burla, sino risa de contento », Miguel de Unamuno, *Ibid.*, p. 393.

[80] Antonio Vilanova, « La teoría nivolesca del bufo trágico », Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 189.

[81] « Porque ¿qué otra cosa es el sentimiento de lo cómico sino el de la emancipación de la lógica, y qué otra cosa sino lo ilógico nos provoca a risa? Y esta risa ¿qué es sino la expresión corpórea del placer que sentimos al vernos libres, siquiera sea por un breve momento, de esa feroz tirana, de ese fatum lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda a las voces del corazón? », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, op. cit.*, p. 219.

*cómico de la vida*, œuvre achevée en 1930, Unamuno souligne à nouveau, non sans ironie et par le biais d'une métaphore digestive, sa dimension cathartique :

> Le rire purifie tout. Il n'y a pas de plaisanterie immorale, car si elle est immorale, elle n'est pas drôle ; seul le vice triste est immoral, et la vertu triste aussi. Le rire est indiqué pour les constipés, les misanthropes : il est meilleur que l'eau de Carabaña. C'est la vertu purgative de l'art, la catharsis, comme l'a dit un jour Aristote ou Aristophane, ou un autre[82].

En somme, le rire n'est pas dénué de dignité, voire, il est empreint d'une forme de sublime, car il exprime l'émancipation éphémère et désespérée de l'homme qui refuse sa condition : « Mais n'y a-t-il pas quelque chose de grand, de sublime, de surhumain, dans cette rébellion du pauvre esclave ?[83] » s'interroge ainsi Unamuno. A. Vilanova rappelle à ce propos l'influence du philosophe Jean-Paul Richter[84], qui soutient que l'humour découle de l'inversion ou de l'annihilation du sublime : il exalte la petitesse et rabaisse la grandeur. Dans la théorie du rire unamunienne, c'est néanmoins le médiocre, l'insignifiant et le dérisoire qui, démesurément anoblis jusqu'à l'absurde, provoquent le rire, tout en cristallisant l'ensemble des enjeux éthiques portés par sa philosophie. En ce sens, l'analyse qu'il propose de l'épisode du heaume de Mambrino au chapitre 21 du premier tome du Quichotte est éclairante :

> « Ce qui ressemble pour toi à une bassine de barbier est pour moi le heaume de Mambrino et pour quelqu'un d'autre il sera autre chose encore ». C'est la pure vérité : le monde est ce qu'il semble être pour chacun d'entre nous et la sagesse consiste à l'adapter à notre propre volonté, en profitant de chaque occasion et avec une foi totale dans l'absurde[85].

Cette transfiguration du réel, si elle confine au grotesque et au délire, renvoie dans le même temps à la responsabilité interprétative et volitive du sujet dans son rapport à l'extérieur, auquel il impose sa propre intimité, se détachant ainsi des exigences de la référence.

---

[82] « La risa lo purifica todo. No hay chiste inmoral, porque si es inmoral no es chistoso; solo es inmoral el vicio triste, y la virtud triste también. La risa está indicada para los estreñidos, los misantrópicos: es mejor que el agua de Carabaña. Es la virtud purgativa del arte, la catarsis, que dijo Aristóteles o Aristófanes, o quien lo dijera », Miguel de Unamuno, *Un pobre Hombre rico o del sentimiento cómico de la vida*, [1930], Allemagne, Amazon, 2019, p. 38.

[83] « ¿Pero es que no hay algo grande, algo sublime, algo sobrehumano, en esa rebelión del pobre esclavo? », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, op. cit.*, p. 220.

[84] Antonio Vilanova, « La teoría nivolesca del bufo trágico », *op. cit.*, p. 190.

[85] « "Eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa". Esta es la verdad pura: el mundo es lo que a cada cual le parece, y la sabiduría estriba en hacérnoslo a nuestra voluntad desatinando sin ocasión y henchidos de fe en lo absurdo », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 264.

Si donc le rire se caractérise par une prise de distance avec la logique, celle-là même qui, on s'en souvient, nous rappelle et nous condamne à la finitude, dans son expression, il matérialise la résistance du sujet, sans cesse célébrée par l'auteur, en dépit de l'inéluctabilité de la défaite. En effet, en raison, notamment, de sa dimension physique et spontanée, le phénomène s'inscrit dans une temporalité furtive, pareil à un discours qui, selon les mots du linguiste Gustave Guillaume, semble pourvu d'une « momentanéité »[86] qui contient l'assurance de son propre achèvement. Lorsque le rieur reprend son souffle, la logique assied à nouveau son joug. Par conséquent, il y a quelque chose d'intrinsèquement tragique dans cette expérience fugace et circonscrite de la révolte, qui agit comme une modélisation du *fatum* duquel le sujet cherche, en vain, à se défaire. Du reste, dans le prologue de *Niebla,* Víctor Goti souligne le profond entrelacs de la comédie et de la tragédie qui caractérise le projet narratif de son auteur :

> Don Miguel a la préoccupation du bouffon tragique et m'a dit plus d'une fois qu'il ne voudrait mourir sans avoir écrit une bouffonnerie tragique ou une tragédie bouffonne, dans lesquelles le bouffon ou le grotesque et le tragique ne sont pas mélangés ou juxtaposés, mais fondus et confondus ensemble[87].

Or, la possibilité de cette fusion entre le bouffon et le tragique témoigne du fait que le rire porte toujours, en même temps, la conscience de sa propre négation. Sa dimension protéiforme et programmatique sert alors l'instinct de confusion et de vertige soutenu par l'esthétique et l'éthique unamunienne, enjeu revendiqué, à nouveau, dans *Niebla* :

> Il faut confondre. Confondre surtout, confondre tout. Confondre le rêve avec l'éveil, la fiction avec la réalité, le vrai avec le faux ; tout confondre dans un même brouillard. La plaisanterie qui n'est ni corrosive ni cruelle ne sert à rien. L'enfant rit dans la tragédie ; le vieillard pleure dans la comédie[88].

Si ce phénomène trouve dans l'œuvre unamunienne semblable portée, c'est bien parce qu'il émane d'abord du corps et révèle l'intimité du rieur, déchirant alors, à la manière d'un accusateur, le masque de l'hypocrite. De plus, il semble à même de cristalliser les points centraux et actifs de sa philosophie, tels que les rôles et responsabilités dévolus à la volonté et la projection dans le

---

[86] Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume*, Volume 3, 1948 – 1949, Roch Valin (ed.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 1982, p. 22.

[87] « Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quisiera morirse sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 77.

88 « Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso ; confundirlo todo en una sola niebla. La broma que no es corrosiva y contundente no sirve para nada. El niño se ríe en la tragedia ; el viejo llora en la comedia », *Ibid.*, p. 248.

rapport de l'homme au monde. Enfin, par l'assurance de sa propre défaite, par la jointure qu'il établit encore entre le médiocre et le sublime, le rire se fait le lieu privilégié de la confusion des contraires si chère à Unamuno.

En somme, la singulière modernité qui caractérise le déploiement de la philosophie unamunienne repose sur une profonde cohérence, qui est celle de la négation et de la résistance. Nous l'avons vu, cette pensée, du fait, notamment, de la déraison qu'elle revendique dans le choix de sa figure idoine, le Quichotte, reste entachée d'une forme d'opacité que l'expression romanesque ne parvient qu'à exacerber. Dans l'œuvre essayiste d'Unamuno, la confusion entre lyrisme et prétention philosophique confronte également le critique à une double difficulté herméneutique et de classification.

L'entrecroisement systématique entre anthropologie et roman, fait et fiction prend néanmoins son sens à la lumière de la permanence de la lutte que défend l'auteur, face au constat du double échec de la raison et de la foi. Sans résolution possible ni même souhaitable, c'est dans le dynamisme poétique de l'agonie et de l'affrontement que surgissent pour Unamuno et la pensée et l'action. C'est pourquoi les paradoxes et contradictions qui parcourent sa production ne peuvent pas être envisagés simplement sous l'angle du caprice, mais doivent également se lire sous celui d'un effort de négation systématique orienté vers un dépassement du fait et une révolte contre le *fatum*. Si le propre d'une conscience active est d'interroger et de se rebeller, alors il devient aisé d'appréhender la place dévolue au doute hyperbolique, qui n'a pas vocation à se résoudre en certitude.

En définitive, ce temps de réflexion, dans le cadre de l'expression de la philosophie unamunienne, sur la valeur heuristique et éthique du rire, aura souligné la versatilité d'une pensée qui choisit de se donner dans le plus large éventail des manifestations de l'homme. En effet, ce phénomène et la porosité de la frontière qui le sépare du désespoir, se fait le symbole de l'homme de « carne y hueso », des combats qu'il entend mener contre la tyrannie de la logique et de son échec final. Figure de la résistance et de la défaite, il mêle l'insignifiant au sublime et ne laisse d'exprimer la position de l'homme unamunien, déchiré entre les deux abîmes pascaliens.

# Chapitre 8

## III. B. Une philosophie pathologique, en miroir d'un sujet en souffrance

Si profondément singulier soit-il, ce rire doublé de larmes, sans cesse envisagé sous le prisme de la menace de la mortalité, ne peut manquer de résonner également comme le cri d'un animal constamment blessé. « Rions donc, puisque nous sommes nés pour souffrir[1] » écrivit en 1911 Unamuno, dans un sonnet en hommage au personnage de Clarín, valet de Rosaura dans *La vida es sueño*. Cette promesse, voire cette condamnation à l'affliction, portée par la vie elle-même, évoque en filigrane la terrible assertion du personnage de Segismundo dans *La vida es sueño* : « Car le plus grand crime de l'homme c'est d'être né[2] ». Pour le prince déchu, la vie ne s'exprime que sous le sceau de la faute, du péché et partant, du châtiment. Si la référence religieuse semble évidente, dans ce monologue, Segismundo enfermé dans la solitude de la tour qui le retient prisonnier, se lamente essentiellement sur la privation de sa liberté et la négation de sa dignité humaine. S'il subit le châtiment, c'est qu'il a commis une faute. Or séparé de tous, quel crime lui eût-il fallu commettre sinon celui de naître ?

Dans le dernier vers du poème qu'il choisit de dédier au valet-bouffon par antonomase de la *comedia nueva*, il apparaît que pour Unamuno également, la vie semble se caractériser par la souffrance et reposer sur une faute inexpiable. Naître, en effet, c'est en même temps se confronter à l'échéance finale de la mort ; venir au monde c'est se condamner aussi à le quitter, dans une forme de suicide permanent. Dans *San Manuel Bueno mártir*, le personnage du prêtre reconnaît : « Je ne pourrais porter seul la croix de ma naissance[3] ». La référence caldéronienne est ensuite

[1] « Riamos, pues, ya que á sufrir nacimos », Miguel de Unamuno, *Rosario de sonetos líricos*, Madrid, Imprenta española, 1911, p. 251.
[2] « Pues el delito mayor del hombre es haber nacido », Pedro Calderón de la Barca, *La Vida es sueño,* [1635], Ciriaco Morón Arroyo (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, p. 90.
[3] « Yo no podría llevar solo la cruz del nacimiento », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno mártir*, *op. cit.*, p. 130.

explicitement exprimée : « Un grand docteur de l'Église Catholique Apostolique espagnole le soutint, le grand docteur de *La vie est un songe* assurait déjà que le plus grand crime de l'homme c'est d'être né[4] ».

C'est de cette intertextualité et par la nuance que donne l'auteur au topos caldéronien, qu'émane une vision de prime abord fondamentalement pessimiste de l'existence, fondée sur un rapport essentiel à la souffrance.

[4] « Ya lo dijo un gran doctor de la Iglesia Católica Apostólica Española, ya lo dijo el gran doctor de *La vida es sueño*, ya dijo que el delito mayor del hombre es haber nacido », *Ibid.*, p. 154.

## III. B. 1. La souffrance, fondement et objectif de la philosophie

### III. B. 1. a. « Que philosopher, c'est apprendre à mourir » ?

Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, le constat de l'auteur est exposé sans équivoque : l'humain se caractérise, avant tout, par l'échec à assurer sa propre survivance et par sa condamnation irrévocable à l'absurde que représente la mort. Cela nous ramène, une fois encore, au sujet d'étude et au cœur de sa philosophie, qui reposent sur « l'homme de chair et d'os, celui qui naît, souffre et meurt — celui qui meurt surtout — celui qui mange et boit et joue et dort et pense et aime, l'homme qu'on voit et qu'on entend, le frère, l'humain véritable[5] ». L'hyperbate souligne ici l'importance du rôle dévolu à la mortalité dans la définition qu'Unamuno donne du sujet.

De cette dernière, l'on pourrait conclure à une détermination d'ordre téléologique, qui ferait de l'homme unamunien un « être vers-la-mort », à l'instar de ce que propose Martin Heidegger. En effet, dans *L'Être et le Temps* (1927), le philosophe allemand cite, en guise de maxime, cette phrase issue du *Laboureur de Bohème* (1401) de Johannes von Tepl : « Dès qu'un humain vient à la vie, déjà il est assez vieux pour mourir[6] ». Si, dans son œuvre, le philosophe espagnol ne se réfère pas au théoricien du *Dasein*, leur proximité idéologique est indéniable. Ainsi, quand pour Unamuno, nous l'avons vu, l'homme se caractérise par son rapport projectif et volitif à l'existence, Heidegger le définit, lui, de même comme temporalité, comme « ek-stase », sortie de soi vers ce qui n'est pas encore.

Dans ce regard, qui fait de l'existence une projection, la fin apparaît alors à la fois comme horizon et réalité ontologique permanente du *Dasein*, « de l'être-là » c'est-à-dire de l'existence humaine en tant que présence et ouverture au monde. C'est en ce sens qu'il écrit que : « la mort est une guise d'être que le *Dasein* assume dès qu'il est[7] ». En effet, la constance de la possibilité d'un « ne-plus-pouvoir-être là[8] », selon les termes de Jacques Derrida, est ce qui distingue l'homme du reste des « étants » et constitue le trait premier de sa définition ; elle est donc porteuse de sens,

[5] « El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere – sobre todo muere – el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 21.
[6] Martin Heidegger *Sein und Zeit*, traduit au français par Emmanuel Martineau, *L'Être et le Temps*, Paris, Authentica, 1985, p. 182.
[7] *Loc. cit.*
[8] Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996, p. 121-122.

comme l'explique encore Olivier Campa dans « Répondre à l'impossible » : « [la mort] ouvre, par conséquent, un accès insigne au sens de l'être lui-même[9] ».

Toutefois, pour Unamuno, en tant qu'anéantissement complet et définitif de la conscience, elle relève de l'injuste, de l'absurde et de l'aberrant, dans la mesure où elle implique et provoque la destruction de la source même du sens et de la valeur. On se souvient, d'ailleurs, de la position défendue dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, selon laquelle « le monde se fait pour la conscience, pour chaque conscience[10] », par la projection de l'intime vers l'extériorité. Or, cette relation spécifique de dépendance de l'objet à l'égard du sujet souligne la fonction signifiante de la conscience, à même d'attribuer au monde et aux choses une cause et une fin, qu'ils ne sauraient posséder en soi et *a priori*, c'est à dire en dehors de la perception empirique et consciente de qui les reçoit. C'est le sujet de l'aphorisme qui, dans le prologue de *Vida de don Quijote y Sancho* assure que : « les choses se firent d'abord, leur pour quoi ensuite[11] ». En somme, le monde se donne comme un étant, qui, s'il préexiste à son appréhension, ne trouve sens que dans son intégration dans l'esprit du sujet. Cette interdépendance est commentée par William Johnson dans « Vida y ser en el pensamiento de Unamuno » qui voit, dans la philosophie et l'écriture unamunienne, le « primat ontologique de la vie[12] » :

> La vie et la conscience humaine constituent le centre de l'univers. La vie, c'est-à-dire la conscience, est tout. Pour chaque conscience personnelle, il existe une identification nécessaire et absolue entre elle-même et « son » monde. La conscience ne peut connaître d'autre monde que celui qui lui a été donné comme résultat de sa vie. Monde et conscience sont des termes corrélatifs ; comme il ne peut y avoir de monde sans conscience, il n'y a pas de conscience sans le monde[13].

À cet égard, le philosophe Alfredo Gómez-Muller remarque, dans « Unamuno et le sens de l'imaginaire », la relation établie chez l'auteur entre subjectivité et finalité :

---

[9] Olivier Campa, « Répondre à l'impossible », *in Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, DOI : https://doi.org/ 10.4000/books.pupo.888, consulté le 20 juillet 2022, p. 267.

[10] « El mundo se hace para la conciencia, para cada conciencia », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 32.

[11] « Las cosas se hicieron primero, su para qué después », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 141.

[12] « el primado ontológico de la vida », William D. Johnson, « Vida y ser en el pensamiento de Unamuno », *op. cit.*, p. 9.

[13] « La vida y la conciencia humana constituyen el centro del universo. La vida, esto es, la conciencia, lo es todo. Para cada conciencia personal se da una identificación necesaria y absoluta entre ella misma y "su" mundo. La conciencia no puede conocer otro mundo que el que le ha sido dado como resultado de su vivir. Mundo y Conciencia son términos correlativos; como no puede haber mundo sin conciencia no hay conciencia sin mundo », *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 33.

> Unamuno note que la conscience et la finalité s'identifient : le propre de la conscience ou de l'esprit est, en effet, de déployer des « finalités humaines » dans le monde, c'est-à-dire, d'ouvrir un sens en unifiant synthétiquement la multiplicité du réel. En signifiant l'anéantissement de la conscience, la nada signifie dès lors l'anéantissement de toutes les finalités humaines — justice, savoir, vertu, beauté, plaisir — qui ouvrent du sens dans le monde[14].

La finalité, le « pour quoi », ce qui donne sens, orientation et valeur au monde, disparaît dans cet avenir indépassable qu'est la mort de la conscience. De plus, si elle abolit, pour le sujet qui la subit, l'ensemble des possibles, alors elle n'est que pure négation de l'être. En conséquence, comment pourrait-elle se faire la condition première du sens, unique et absolu, de l'existence humaine ?

C'est à l'inverse la vie qui, pour Unamuno, se trouve au fondement et à la condition du sens. Si, dans *Vida de don Quijote y Sancho*, l'auteur reconnaît néanmoins, qu'« une vie sans aucune mort, sans aucun dénouement dans sa croissance incessante, ne serait qu'une mort perpétuelle, un repos de pierre[15] », il semble moins établir un rapport de causalité qu'une réciprocité ; vie et mort co-existent dans une double relation d'interdépendance et de nécessité, conformément à la position agonique selon laquelle chaque chose s'alimente de son contraire. Par conséquent, malgré la proximité intellectuelle qui unit ces deux auteurs, la constance du traitement du thème de la mort ne peut, dans le cas du penseur espagnol, s'entendre simplement comme une *meditatio mortis* platonicienne ou une *commentatio mortis* cicéronienne. De même, bien qu'Heidegger et Unamuno accordent tous deux un statut central et différenciant à la finitude, qui s'inscrit dans l'ontologie du sujet et le distingue du reste des étants, la perspective et l'attitude adoptée à son égard trouvent des résonnances bien distinctes. À l'acceptation contemplative, la pensée unamunienne préfère la lutte et la résistance. Dans ce cadre, l'agonie défendue par Unamuno, l'instinct de perpétuation et la volonté de survivance ne sont pas les seules expressions d'un ego malade et hanté par sa propre finitude, mais émanent plutôt, selon Alfredo Gómez-Muller d'une quête plus universelle de sens :

> Dans cette perspective, l'effort tragique de l'homme pour se sauver apparaît comme une « bataille pour la conscience » (STV 35). Le salut de l'humain est la conscience : la conscience absolue, c'est-à-dire, la finalité « ultime » ou le sens comme totalisation. Et,

[14] Alfredo Gómez-Muller, « Unamuno et le sens de l'imaginaire », *in 1898 : littérature et crise religieuse en Espagne* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, DOI : https://doi.org/10.4000/books.septentrion.49637, consulté le 20 juillet 2022, p. 3.

[15] « Una vida sin muerte alguna en ella, sin deshacimiento en su hacimiento incesante, no sería más que perpetua muerte, reposo de piedra », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 350 – 351.

> pour autant que « le monde est pour la conscience », la « bataille » de l'humain pour le sens est une bataille pour le sens de l'être[16]

Aussi, pour Unamuno, philosopher, c'est refuser de mourir, s'opposer à la certitude de la fin et par-là, lutter pour la conscience tout en embrassant l'échec. N'est-ce pas là le cœur de la rébellion d'Augusto Pérez contre son créateur, mise en scène dans *Niebla* ? De fait, le chapitre 31 de l'œuvre entérine le passage vers une narration homodiégétique et prétendument autoréférentielle, portée par un Unamuno identifié à la fois comme auteur, personnage et narrateur. Le lecteur voit Augusto révélé à sa qualité d'être de fiction et condamné ensuite à périr par une figure auctoriale omnipotente. S'il reconnaît sa propre impuissance et le caractère irrémédiable de la décision, le personnage pourtant, conjure l'auteur de le sauver :

> — Je veux vivre, même si on me trompe encore, même si une autre Eugenia et un autre Mauricio me déchirent le cœur.
> — Je veux vivre, vivre, vivre…
> — Ce n'est plus possible… Ce n'est pas possible…
> — Je veux vivre, vivre… et être moi, moi, moi…
> — Mais si tu n'es rien d'autre que ce que je veux…
> — Je veux être moi, être moi, je veux vivre ! --...et sa voix pleurait.
> — Ce n'est pas possible… ce n'est pas possible…[17]

Cette représentation du conflit entre l'immanence et la transcendance, le libre-arbitre et la détermination semble faire directement écho aux interruptions en première personne qui ponctuent le texte de *Del Sentimiento trágico de la vida*, jusque dans les répétitions, les tournures parataxiques et le style coupé :

> Je ne veux pas mourir, non, je ne le veux pas et je ne veux pas le vouloir ; je veux vivre toujours, toujours, toujours, et vivre ce pauvre moi que je suis et que je me sens être ici et maintenant, voilà pourquoi le problème de la survie de mon âme, de la mienne propre, me torture[18].

---

[16] Alfredo Gómez-Muller, « Unamuno et le sens de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 3.

[17] « – Quiero vivir, aunque vuelva a ser burlado, aunque otra Eugenia y otro Mauricio me desgarren el corazón. Quiero vivir, vivir, vivir...
– No puede ser ya... no puede ser...
– Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo...
– Pero si tú no eres sino lo que yo quiera...
– Quiero ser yo, ¡ser yo!, ¡quiero vivir! —y le lloraba la voz.
– No puede ser... no puede ser… », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 260.

[18] « No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 64.

La relation d'équivalence, encore ici établie entre la vie et l'identité personnelle, souligne, par conséquent, l'importance dévolue à la conservation de la conscience. Dans le second extrait, transparaît également la violence de cette lutte, comparée à un supplice. Dans la philosophie unamunienne, la souffrance, au sens étymologique du *pathos*, exerce en effet une fonction centrale et première dans son rapport à la conscience.

### III. B. 1. b. La conscience est une maladie

Effectivement, la quête pour la survie de la conscience, cette entreprise qui se sait illusoire, repose, comme le défend régulièrement l'auteur, sur le sentiment désespéré d'une carence ontologique fondamentale. C'est pourquoi, dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, la conscience subjective n'est pas définie, à la manière des philosophes, comme épistémologique, soit comme la garante et la condition du savoir, mais sous l'angle de la pathologie, étant avant tout conscience d'un manque et d'une limitation intrinsèques. « La conscience est une maladie[19] », écrit ainsi Unamuno dans les premières pages de l'essai.

Il y expose que, si elle distingue l'homme du reste des étants, c'est parce qu'elle lui permet d'abord d'envisager sa propre finitude : « Cette pensée que je dois mourir et l'énigme de ce qu'il y aura ensuite, c'est le battement même de ma conscience[20] ». De ce fait, elle est indissociable de la souffrance, car elle s'exprime comme l'expérience douloureuse d'un manque, d'une frustration, de la collision entre notre volonté œcuménique et notre pouvoir limité. La conscience, en somme, fait l'amer constat de la résistance de la matière à l'esprit. Dans *Filosofía española contemporánea,* Alfonso López Quintás définit comme suit les diverses étapes de l'angoisse existentielle unamunienne, indissociable de la réalité du sujet conscient :

> 1. La conscience me certifie que j'existe, mais ne me dévoile pas le fondement ontologique de mon existence. Cette insécurité constitutive de mon être provoque un sentiment d'angoisse inéluctable.
>
> 2. Mon auto-conscience ne me révèle pas si j'existais avant d'être conscient de moi-même, ni si j'existerai dans le futur. Cette insécurité quant à mon existence dans le temps est une source d'angoisse.
>
> 3. Ma conscience me révèle à moi-même comme existant réellement mais conditionné par d'autres êtres. Ce non-être dans les autres choses et autres êtres provoque l'angoisse.

[19] « La conciencia es una enfermedad », *Ibid.,* p. 37.

[20] « Este pensamiento de que me tengo que morir y el enigma de lo que hará después, es el latir mismo de mi conciencia », *Ibid.,* p. 59.

> 4. L'expérience de mon moi individuel m'indique que, même dans mon intimité, il y a un mélange d'« être moi » et de « ne pas être moi », car je découvre que je suis limité, car je pourrais être plus que ce que je suis. Ici surgit l'angoisse de la limitation intrinsèque de mon être. Cette limitation se transforme en vide, en désir, en soif d'être sans limites. C'est là l'angoisse de l'infini et de Dieu[21].

Par conséquent, la conscience se confronte à un ensemble de restrictions et de contraintes qui s'opposent à la volonté de pouvoir propre au sujet, selon Unamuno. Le sentiment « océanique », ce désir d'être tout, que nous avons étudié en première partie de ce travail, se voit déjà frustré par les conditions de la temporalité humaine, nécessairement circonscrite. Ainsi, la conscience, en s'éveillant, découvre sa propre ignorance et la dimension anarchique de son existence, sans fondement ni finalité en soi. Par ailleurs, l'insécurité qu'évoque Alfonso López Quintás découle de la révélation de sa contingence ; l'incertitude quant à la perduration témoigne, en effet, du caractère non-nécessaire, voire hasardeux de l'existence humaine.

Ces deux étapes de l'angoisse sont notamment abordées de manière conjointe dans *Niebla*. Elles se trouvent à la source de la rencontre entre Unamuno-personnage et Augusto, qui nous l'avons vu, découvre, de façon hyperbolique sa passivité ontologique et la vacuité de son existence, déjà annoncée par son ami Víctor :

> — Oh, s'ils pouvaient me voir à l'intérieur, Victor, je t'assure qu'ils ne diraient pas une telle chose !
> — À l'intérieur ? À l'intérieur de qui ? De toi ? De moi ? Nous n'avons pas d'intérieur[22].

Le traitement narratif de cette prise de conscience de l'inconsistance du moi semble donc agir comme la mise en scène emphatique de l'expérience de la limitation et de la contingence, telle qu'elle est décrite dans *Del Sentimiento trágico de la vida*. Ainsi, douloureusement révélé à la dimension fictionnelle de son existence et condamné à une double disparition — l'annonce de sa mort au sein

---

[21] « 1.La conciencia me certifica que existo, pero no me revela el fundamento ontológico de mi existencia. Esta inseguridad constitutiva de mi ser provoca una sensación ineludible de angustia.
2.Mi autoconciencia no me revela si existí antes de tener conciencia de mí mismo, ni si existiré en el futuro. Esta inseguridad respecto a mi existencia en el tiempo es fuente de angustia.
3.Mi conciencia me revela a mi mismo como realmente existente pero condicionado por los demás seres. Este no ser en las demás cosas y seres causa angustia.
4. La experiencia de mi yo individual me indica que incluso en mi intimidad se mezcla el "ser yo", y el "ser no-yo" porque encuentro que soy limitadamente, ya que podría ser más de lo que soy. Aquí surge la angustia de la limitación intrínseca de mi ser. Esta limitación se trueca en vacío, anhelo, hambre de ser sin límite. He aquí la angustia de infinitud y de Dios », Alfonso López Quintás, *Filosofía española contemporánea,* Madrid, Editorial Católica, 1970, p. 240.

[22] « – Oh, si pudiesen verme por dentro, Víctor, ¡te aseguro que no dirían tal cosa!
– ¿Por dentro?, ¿por dentro de quién?, ¿de ti?, ¿de mí? nosotros no tenemos dentro », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 250.

de la diégèse et l'appréhension de son inscription dans une temporalité textuelle, dépendante de la durée empirique de lecture — Augusto s'exclame :

> Pourquoi, surgissant des pages du livre qui contient le récit de ma vie fictive, ou plutôt l'esprit de ceux qui le lisent — de vous qui le lisez maintenant — pourquoi n'existerais-je pas comme une âme éternelle et éternellement douloureuse, pourquoi ?[23]

Ce manque ontologique, cette frustration originelle, sources de la conscience angoissée de l'homme, reposent alors sur une forme d'humiliation existentielle : la reconnaissance de son pouvoir limité et de sa dépendance à l'égard de l'extériorité. Or, nous l'avons vu, la manifestation empirique de ce qui, en dehors du sujet le contraint, s'incarne, avant tout, dans la relation du sujet à l'altérité.

En effet, cette dernière confronte également la conscience à une limitation singulière, à la fois liée au rapport de sujétion et de domination qu'elle instaure et à sa résistance à l'absorption, qui vient frustrer l'instinct d'invasion, cette soif de se prolonger et de s'étendre dans l'infini du temps et de l'espace. Tel semble être l'enjeu d'*Abel Sánchez*. L'envie qu'Abel inspire à Joaquín, renvoie, de fait, à cette double caractérisation de l'altérité dans la constitution de la conscience. Ainsi, Joaquín paraît enfermé dans une blessure narcissique originelle au sein de sa propre image, comme s'il était pour lui nécessaire d'en passer par une identification préalable à celle de l'autre pour que son rapport à la sienne puisse se faire et exister, ce qui peut expliquer, nous l'avons vu, à la fois l'agressivité du personnage et le profond désarroi qui fait suite à la disparition de son *alter-ego*. Cette relation particulière à la dépossession associe alors, comme le défend Unamuno dans *Del Sentimiento trágico de la vida,* l'envie ontologique à une soif d'être. C'est pourquoi le projet de mémoires du personnage agit comme la manifestation de sa rébellion et l'expression d'un désir de renverser le rapport de dépendance qu'il entretient avec l'altérité :

> Je te mettrai pour toujours dans mon texte, et tu ne seras pas Abel Sánchez, non, mais tu prendras le nom que je te donnerai. Et quand on parlera de toi comme du peintre de tes tableaux, les gens diront : « Ah oui, celui de Joaquín Monegro ! ». Parce que tu seras ainsi mien, mien, et tu vivras tant que vivra mon œuvre et ton nom sera trainé au sol, dans la boue, il y suivra le mien, à l'image de ceux que Dante à fait se traîner dans l'Enfer[24].

[23] « ¿Por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la lean —de vosotros, los que ahora la leéis—, por qué no he de existir como un alma eterna y eternamente dolorosa?, ¿por qué? », *Ibid*., p. 263.

[24] « Te pondré para siempre en el rollo, y no serás Abel Sánchez, no, sino el nombre que yo te dé. Y cuando se hable de ti como pintor de tus cuadros dirán las gentes: "¡Ah, sí, el de Joaquín Monegro!" Porque serás de este modo mío,

De même, dans son essai, l'auteur évoque la dimension identitaire de l'envie, véritablement lue comme le symptôme de la maladie qu'est la conscience de se savoir mortel :

> C'est une terrible passion que celle qui exige que notre mémoire survive, si possible, au-delà de l'oubli des autres. C'est la source de l'envie à laquelle, selon le récit biblique, on doit le crime qui a ouvert l'histoire humaine : le meurtre d'Abel par son frère Caïn. Ce n'était pas une lutte pour du pain, mais une lutte pour survivre à Dieu, dans la mémoire divine. L'envie est mille fois plus terrible que la faim, car c'est une faim spirituelle[25].

La passion qu'évoque Unamuno reflète étymologiquement le caractère à la fois douloureux, irraisonné, subi et quasi mystique du combat qu'engage la conscience pour perdurer, en dépit d'une incertitude et d'une insécurité indépassables.

Enfin, au-delà de la temporalité, de la contingence et de l'altérité, l'ultime contrainte est inhérente au sujet lui-même. En effet, le problème de la conscience est qu'elle est, par nature, inconsistante ; elle n'existe que dans le dynamisme et la projection, par négation, décentrement, réflexion ou mise en relation. Comment alors peut-elle se saisir dans son essence, s'appréhender comme unité, si elle est d'abord opposition, duplicité et relation ? L'expérience de l'étrangeté que fait le sujet dans son rapport à lui-même lui rend sa propre identité inaccessible, nous l'avons abordé au quatrième chapitre. Au sein même de son intimité, le moi découvre ses propres limites, son incapacité à être, à la fois, plus que ce qu'il est et à être toujours et parfaitement lui-même. La conscience est donc l'appréhension douloureuse d'une défaite permanente face au temps, à l'altérité et à soi.

### III. B. 1. c. Souffrir alors, est le propre de l'homme

Par conséquent, dans la philosophie unamunienne, qui joue de la polysémie autorisée par l'étymologie du terme, la souffrance est moins la conséquence que la condition même de cette conscience malade. « Toute conscience est donc conscience de mort et de douleur[26] », écrit ainsi l'auteur dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, fondant son intentionnalité, avant tout sur le tourment.

---

mío, y vivirás lo que mi obra viva, y tu nombre irá por los suelos, por el fango, a rastras del mío, como van arrastrados por el Dante los que colocó en el Infierno », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 185.

[25] « Tremenda pasión esa de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás si es posible. De ella arranca la envidia a la que se debe, según el relato bíblico, el crimen que abrió la historia humana: el asesinato de Abel por su hermano Caín. No fue lucha por pan, fue lucha por sobrevivir a Dios, en la memoria divina. La envidia es mil veces más terrible que el hambre, porque es hambre espiritual », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 73.

[26] « Pues toda conciencia lo es de muerte y de dolor », *Ibid.*, p. 155.

Dans sa production, l'interrogation est, en effet, centrale et parcourt ses essais comme ses romans. Dans *Vida de don Quijote y Sancho*, il met en relation directe la douleur et l'existence :

> S'ils existaient réellement et véritablement dans le temps et l'espace, ils souffriraient de ne pas être dans l'éternel et l'infini. Et cette souffrance, cette passion, qui n'est autre que la passion de Dieu en nous, notre temporalité, cette souffrance divine, leur ferait briser tous ces liens logiques et mesquins avec lesquels ils essaient de lier leurs mesquins souvenirs à leurs espoirs mesquins, l'illusion de leur passé à l'illusion de leur avenir[27].

Dans ce paradigme, l'angoisse existentielle agit comme la garante de l'authenticité et de la réalité de l'homme agonique, conscient de la nécessité vitale de sa lutte. L'évocation de l'illusion insiste sur sa capacité à rompre les mirages de la science et de la logique qui, pour Unamuno, nous l'avons vu, ne permettent d'accéder qu'à la surface des choses, au monde phénoménal des apparences. En effet, comme le souligne également le schéma de la gradation de l'angoisse proposé par Alfonso López Quintás, dans la mesure où ce sentiment est une soif de divinité, un élan vers l'éternel et l'infini, lui seul peut permettre d'espérer accéder au Noumène.

Rappelons également que l'auteur s'oppose régulièrement à l'utilisation de l'épithète « pessimiste » pour caractériser sa philosophie. Dans *Niebla,* le pseudo-prologuiste Gotí assure ainsi, eu égard à la volonté de confusion qui caractérise son auteur, que : « Ce qui la sous-tend n'est rien d'autre qu'une conception, ou mieux encore qu'une conception, un sentiment sur la vie que je n'ose pas appeler pessimiste, car je sais que Don Miguel n'aime pas ce mot[28] ». Malgré l'omniprésence et le rôle premier dévolu à l'angoisse, cette dernière se détache, en réalité, d'un pessimisme radical philosophique qui voit le mal l'emporter et n'enseigne que la résignation et la passivité. Elle s'inscrit, en revanche, dans une forme, certes dévoyée et paradoxale, d'espoir désespéré, dans un mouvement ascendant et créateur. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno y voit la source probable de toute philosophie : « L'homme Kant ne pouvait se résoudre à mourir complétement. Et parce qu'il ne pouvait se résoudre à mourir complétement, il a fait ce saut, ce saut immortel d'une Critique à l'autre[29] ». De même et bien que le terme « philosophie » ne soit en aucun cas

[27] « Si real y verdaderamente existieran en el tiempo y el espacio, sufrirían de no ser en lo eterno y lo infinito. Y ese sufrimiento, esta pasión, que no es sino la pasión de Dios en nosotros, nuestra temporalidad, este divino sufrimiento les haría romper todos estos menguados eslabones lógicos con que tratan de atar sus menguados recuerdos a sus menguadas esperanzas, la ilusión de su pasado a la ilusión de su porvenir », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 141.

[28] « Y el fondo de esto no es más que una concepción, o mejor aún que concepción un sentimiento de la vida que no me atrevo a llamar pesimista porque sé que esta palabra no le gusta a don Miguel », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 77.

[29] « El hombre Kant no se resignaba a morir del todo. Y porque no se resignaba a morir del todo, dio el salto aquel, el salto inmortal de una a otra Crítica », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 24.

employé dans cette œuvre, *San Manuel Bueno, mártir*, voit la pensée et l'action dépendre d'un sentiment originel, l'angoisse :

> Que les hommes pensent et agissent comme ils trouveront bon, qu'ils se consolent d'être nés, qu'ils vivent aussi contents que possible dans l'illusion que tout cela a une finalité[30].

La douleur face à l'appréhension de la finitude à venir se pose donc comme la condition première de la conscience et, au sein d'un paradigme qui fait précisément dépendre l'être de la conscience, elle devient indissociable de l'existence. Elle est, de même, le mode d'accès à la subjectivité et à l'intime ; en ce sens, plus que subie, elle témoigne de l'agentivité, de la capacité d'action et de la responsabilité du sujet. En effet, pour Unamuno, elle fonde l'individualité de qui la perçoit, c'est ce qu'il défend dans *Del Sentimiento trágico de la vida* : « La douleur est la substance de la vie et la source de la personnalité, car c'est seulement dans la souffrance que l'on devient une personne[31] ». Dans le texte original, l'emploi réflexif du verbe être redouble la dimension poétique, créatrice de la douleur qui permet à l'homme de se révéler à lui-même et d'accéder, de manière existentielle, à son essence, caractérisée, nous l'avons vu, par sa volonté de perdurer. Marque de l'humanité, la souffrance est la suprême expression de cet élan. C'est pourquoi son traitement singulier n'est pas dénué d'une dimension apologétique. Unamuno écrit ainsi que : « L'homme est d'autant plus homme, c'est-à-dire d'autant plus divin, qu'il a la capacité de souffrir, ou plutôt de s'angoisser[32] ».

Comme le défendent nombre de philosophes contemporains d'Unamuno, cette angoisse, différente de la peur ou de la crainte est certes, une expérience normale et positive de l'existence. Toutefois, si le sentiment est à la fois empirique et heuristique, il est avant tout éthique. Pour le philosophe danois Kierkegaard, l'angoisse, comme expression d'une réaction face à l'inconnu, implique nécessairement un mouvement et une élévation. Elle s'exprime, chez lui, comme une tentation, celle du refus de rester soi et comme la crainte simultanée de ne pas le demeurer. Cette mise en tension qui résiste au fait, à la nécessité, en somme, à ce qui est, rapproche alors l'homme du sens de la foi, du saut volontaire et conscient dans l'absurde qu'elle représente. Cette attitude existentielle n'est pas sans rappeler l'élan dialectique vers le divin convoyé par l'angoisse unamunienne. Chez Heidegger également, elle est ontologiquement et axiologiquement distincte

[30] « Piensen los hombres y obren los hombres como pensaren y como obraren, que se consuelen de haber nacido, que vivan lo más contentos que puedan en la ilusión de que todo esto tiene una finalidad », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 151 – 152.

[31] Miguel de Unamuno, « El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es persona », *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 216.

[32] « El hombre es tanto más hombre, esto es, tanto más divino, cuanto más capacidad para el sufrimiento, o mejor dicho, para la congoja, tiene », *Ibid.*, p. 217.

du « souci » qui gouverne le quotidien de l'homme oublieux de sa mortalité et se pose, ainsi que chez le penseur espagnol, comme la condition de la vie authentique de l'être-vers-la-mort. Du reste, dans « La misión socrática de Don Miguel de Unamuno », Miguel Cruz Hernández rapporte que l'œuvre unamunienne n'était pas étrangère au philosophe allemand : « Et à Fribourg, Heidegger, tout en montrant les volumes d'Unamuno alignés dans sa bibliothèque, me dit que c'était le penseur espagnol qui l'avait le plus intéressé[33] ». Pour ces deux auteurs, l'angoisse est donc le lieu d'un dévoilement et la marque d'une attitude éthique, car, si elle confronte le sujet à la nudité de son être, elle le rappelle par-là à sa liberté et à sa responsabilité, comme l'écrit Heidegger : « L'angoisse manifeste dans le *Dasein* l'être pour le "pouvoir-être" le plus propre, c'est-à-dire l'"être-libre" pour la liberté de se choisir et se saisir soi-même[34] ».

Par ses multiples rapports à la connaissance, la conscience, la liberté et la subjectivité, la souffrance existentielle tient donc une place centrale dans l'anthropologie unamunienne et dans le courant de « carne y hueso » qui caractérise, nous l'avons vu, l'essor de la pensée européenne au début du XXe siècle. Ángel González Àlvarez explicite ainsi la relation de l'angoisse à l'intérêt accordé à l'homme concret dans *El tema de Dios en la filosofía existencial* :

> C'est l'homme concret qui constitue le plus sombre des mystères ; celui qui est en proie à l'angoisse, inquiet et incertain ; celui qui est tombé dans les abîmes du péché et dans un monde lui-même pécheur. C'est l'homme qui se trouve jeté, lancé sur les chemins de la vie, obligé de la construire seul, implanté dans l'existence ; ouvert aux choses qu'il doit manipuler et enfermé dans l'intimité de sa solitude angoissée. C'est l'homme, fragmenté et brisé, qui est la nihilité ontologique radicale, enveloppé dans sa finitude constitutive et finalement voué à la mort comme la plus réelle de ses possibilités salvatrices[35].

Cependant, si comme le défend le critique, la singularité unamunienne repose bien sur la prise en compte de la dimension à la fois douloureuse et pathologique de la conscience, sur la matérialité et la quotidienneté de l'homme empirique, condamné à l'angoisse, à la responsabilité et à la solitude, c'est pourtant dans son rapport à l'altérité que cette appréhension constante de la défaite trouve ses conséquences les plus remarquables.

---

[33] « Y en Friburgo, Heidegger, mientras me señalaba los volúmenes de Unamuno alineados en su biblioteca, me decía que era el pensador español que más le había preocupado », Miguel Cruz Hernández « La misión socrática de Don Miguel de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, III, 1952, p. 46.

[34] Martin Heidegger, *L'Être et le Temps*, *op. cit.*, p. 188.

[35] « Es el hombre concreto quien constituye el más oscuro de los misterios; quien se halla angustiado, preocupado e inseguro; caído en los abismos del pecado y en un mundo asimismo pecador. Es el hombre quien se encuentra arrojado, lanzado por los caminos de la vida, obligado a hacerla por sí mismo, implantado en la existencia; abierto a las cosas que ha de manipular, y cerrado en la intimidad de su angustiosa soledad. Es el hombre, fragmentado y roto, quien es nihilidad ontológica radical, envuelto en su constitutiva finitud y abocado por fin a la muerte como la más real de sus posibilidades salvadoras », Angel González Alvarez, *El tema de Dios en la filosofía existencia,* Madrid, Instituto Luis Vives de Filosofia, 1945, p. 110 – 111.

## III. B. 2. L'angoisse comme méthode éthico-poétique

### III. B. 2. a. De la souffrance existentielle à l'amour spirituel

À ce stade, il est clair que dans la pensée unamunienne, c'est bien la souffrance existentielle qui constitue le point de jonction entre l'intimité et l'altérité. La conscience de la finitude permet en effet le passage de l'égotisme à l'universalisme et motive la dimension collective du projet auctorial.

Unamuno ne déclare-t-il pas dans *Del Sentimiento trágico de la vida* que : « la douleur nous dit que nous existons, la douleur nous dit que ceux que nous aimons existent[36] » ? L'auteur formule ici deux propositions liées par une relation de causalité, sous la forme d'un double enthymème. Ce syllogisme qui, réduit à deux termes, se contente de l'antécédent et du conséquent, est fondé sur le *cogito ergo sum* cartésien. Dans sa caractérisation de la conscience, Unamuno choisit seulement d'éluder le rapport causal de la rationalité à l'essence, pour poser la potentialité existentielle et fondatrice de la douleur. En d'autres termes, dans le cadre de cette philosophie du sentiment, je souffre, donc j'existe et je souffre, donc les autres existent. Dans *Niebla* déjà, Augusto Pérez, cherchant, dans l'amour, la cause et la finalité de son identité, s'écriait « *amo, ergo sum*[37] ! ». Cependant, cette parodie prétendument antirationaliste de la maxime cartésienne, cherche à faire du sentiment amoureux le fondement de la conscience et d'une compréhension totalisante du moi et du monde ; par conséquent, elle ne peut être confondue avec la position soutenue par l'auteur dans son essai. En effet, Augusto, personnage en quête de sens, abdique ici sa responsabilité en désignant l'autre comme moteur, non de son existence, mais de son ontologie. Or, pour Unamuno, le mouvement semble être inverse. Tout commence et se fonde toujours dans le sujet et sa propre souffrance, qui permet alors une relation intentionnelle du moi à l'altérité, comme il le défend encore dans *Del Sentimiento trágico de la vida* :

> En effet, c'est de cet amour ou de cette compassion pour toi-même, de cette intense désespérance, car de même que tu n'étais pas avant ta naissance, tu ne seras pas non plus après ta mort, que tu en viens à la compassion, c'est-à-dire à aimer tous tes

[36] « El dolor nos dice que existimos, el dolor nos dice que existen aquellos que amamos », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.,* p. 218.
[37] Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 117.

> semblables et frères en apparence, ombres misérables qui défilent d'un néant à l'autre, étincelles de conscience qui brillent un instant dans les ténèbres infinies et éternelles[38].

Nous avions évoqué, au cinquième chapitre, le rôle central dévolu à l'amour spirituel dans l'éthique et l'inter-individualité unamuniennes, en nous focalisant sur l'importance accordée au sentiment et l'a-rationalité dans le rapport du sujet à l'altérité. Nous voyons à présent que la compassion, liée à l'angoisse de la finitude et à la volonté de survivance, s'inscrit également dans une recherche de conservation et d'extension mutuelle du sens, ce que l'auteur défend dans *Del Sentimiento trágico de la vida,* où il écrit : « Voilà le désir : la soif d'éternité est ce qu'on appelle l'amour entre les hommes ; et celui qui en aime un autre veut s'éterniser en lui[39] ». Dans le prologue de *Niebla*, Víctor Goti met en relation ce désir de salvation commune et universelle avec le fondement même de la valeur de l'action individuelle :

> C'est son idée fixe, monomaniaque, que, si son âme n'est pas immortelle et si les âmes des autres hommes et même de toutes les choses ne le sont pas non plus, et immortelles au sens où l'entendaient les ingénus catholiques du Moyen Âge, alors, s'il n'en est pas ainsi, rien ne vaut rien et aucun effort ne vaut la peine[40].

Dans *Del Sentimiento trágico de la vida,* Unamuno avançait déjà l'idée de la nécessité d'une survivance partagée, dans un enjeu de protection de la finalité de l'existence humaine : « Si nous mourons tous complétement définitivement, à quoi bon tout cela ? À quoi bon ? C'est le pour quoi du Sphinx, c'est le pour quoi qui ronge la moelle de notre âme, c'est le père de l'angoisse, celle qui nous donne l'amour de l'espoir[41] ». Cette souffrance commune, que l'humanité reçoit en partage et qui permet de reconnaître l'autre dans sa subjectivité, se trouve donc d'abord à la source de la relation à l'altérité, ensuite à son sens. En effet, pour l'auteur, la compassion, cette union d'amour, de pitié et de douleur, s'inscrit dans un rapport fondateur à la conscience :

---

[38] « Porque de este amor o compasión a ti mismo, de esta intensa desesperación, porque así como antes de nacer no fuiste, así tampoco después de morir serás, pasas a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejantes y hermanos en aparencialidad, miserables sombras que desfilan de su nada a su nada, chispas de conciencia que brillan un momento en las infinitas y eternas tinieblas », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.,* p. 153 – 154.

[39] « Este es el anhelo: la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres; y quien a otro ama es que quiere eternizarse en él », p. 58.

[40] « Es su idea fija, monomaniaca, de que, si su alma no es inmortal y no lo son las almas de los demás hombres y aún de todas las cosas, e inmortales en el sentido mismo en que las creían ser los ingenuos católicos de la Edad Media, entonces, si no es así, nada vale nada ni hay esfuerzo que merezca la pena », Miguel de Unamuno *Niebla, op. cit.*, p. 77 – 78.

[41] « Si del todo morimos todos, ¿para qué todo? ¿Para qué? Es el ¿para qué? de la Esfinge, es el ¿para qué? que nos corroe el meollo del alma, es el padre de la congoja, la que nos da el amor de esperanza », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.,* p.

> L'amour personnalise ce qu'il aime. Il suffit de tomber amoureux d'une idée pour la personnaliser. Et quand l'amour est si grand, si vivant, si fort et si débordant qu'il aime tout, alors il personnalise tout et découvre que le grand Tout, l'Univers est aussi une Personne, qu'il possède une Conscience, une Conscience qui à son tour souffre, a pitié et aime, c'est-à-dire qui est conscience[42].

Il semble s'agir là d'une transfiguration du panthéisme, qui, chez Unamuno, prend la forme d'un « panpsychisme », d'un mouvement projectif qui dans chaque chose infuse une conscience humaine, c'est-à-dire une volonté de perdurer malgré la défaite. Cet élan peut, par ailleurs, renvoyer au blasphème du Dom Juan de Molière, qui, à la scène deux du troisième acte, s'il refuse de donner l'aumône par obédience chrétienne, le fait pourtant pour « l'amour de l'humanité[43] », renversant ainsi la racine éthique de l'action considérée comme bonne. Dans la mesure où la proposition unamunienne ne revêt pas ici d'enjeu immédiatement polémiste, le caractère animique conféré à l'amour peut également trouver ses sources dans le panthéisme de Spinoza et le panenthéisme, postérieurement promu par le courant krausiste. Ce dernier paradigme renvoie, selon Véronique Dortu, autrice de « Unamuno et le krausisme », à « la doctrine du tout en Dieu[44] » où « pour Krause l'être et le monde sont en Dieu, mais chaque être conserve son individualité[45] ». Chez notre auteur pourtant, c'est Dieu même qui semble prendre le visage et le fardeau de l'homme, c'est-à-dire, qui porte son projet de conscience et sa quête de sens : « Nous avons créé Dieu pour sauver l'Univers de l'annihilation[46] » affirme-t-il dans *Del Sentimiento trágico de la vida*. Par conséquent, chez lui, le mouvement s'inverse ; par la compassion, par l'amour spirituel, le sujet humanise, personnalise, c'est-à-dire, confère une conscience à l'extériorité, qu'elle soit ou non animée. Or, la conscience étant, dans le cadre de sa pensée, la condition de l'existence, l'amour se montre dès lors poétique et créateur, producteur et transmetteur et de sens et de vie.

### III. B. 2. b. De la compassion à la création

Dans la sphère poétique, les conséquences de cette conception presque animiste de la conscience sont remarquables et s'inscrivent dans la promotion de l'écriture « vivipare » analysée

---

[42] « El amor personaliza cuanto ama. Sólo cabe enamorarse de una idea personalizándola. Y cuando el amor es tan grande y tan vivo y tan fuerte y desbordante que lo ama todo, entonces lo personaliza todo y descubre que el total Todo, que el Universo es Persona también, que tiene una Conciencia, Conciencia que a su vez sufre, compadece y ama, es decir, es conciencia », *Ibid.*, p. 155.

[43] Molière, *Dom Juan*, [1665], Geroges Couton (ed.), Paris, Gallimard, 2013, p. 99.

[44] Véronique Dortu, « Unamuno et le krausisme », *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n°4, 1999, p. 443 – 461, doi : https://doi.org/10.3406/rhr.1999.1080, consulté le 27 juillet 2022, p. 447.

[45] *Loc. cit.*

[46] « Hemos creado a Dios para salvar al Universo de la nada », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 169.

en première partie. En effet, c'est l'élan de la souffrance vers la compassion qui semble garantir l'authenticité vitale des personnages agoniques. Créations de l'auteur, ils émanent de sa subjectivité, qui, en appréhendant ses limites extrinsèques et inhérentes, se lamente et cherche à s'étendre en projetant vers l'extériorité sa quête de sens. Comme fruits et héritiers de son angoisse, dans le cadre de sa conception « panpsychiste » du rapport du sujet à l'altérité, les êtres de fiction se voient attribuer une conscience et par-là, une forme d'existence, caractérisée, comme toute chose, par son *conatus*, sa volonté de persévérer dans l'être et dans le sens.

Pour exemple dans *Niebla*, à la mort de son maître, le personnage d'Orfeo abandonne la passivité de la réception à laquelle il était jusqu'alors cantonné et se voit doté d'une conscience expressive au moment même où, pris de pitié pour la condition humaine, il assume l'épilogue de l'œuvre et l'oraison funèbre d'Augusto. Il faut signaler que sa prise de parole semble volontairement dissociée d'un quelconque recours à la logique ; conformément à ce qu'il défend dans son anthropologie de « chair et d'os », Unamuno ne tente pas de représenter Orfeo comme un être rationnel, mais il insiste à l'inverse sur le caractère absolument affectif de sa réaction, comme en témoignent les marqueurs d'émotion, la structure parataxique et le chaos répétitif qui envahit son discours :

> Mon pauvre maître ! Mon pauvre maître ! Il est mort, je l'ai perdu ! Tout se meurt, tout, tout, tout disparaît autour de moi ! Et c'est bien pire que tout meure autour de moi plutôt que ce soit moi qui meure à tout. Mon pauvre maître, mon pauvre maître, mon pauvre maître, mon pauvre maître ![47]

Si on ne peut parler *stricto sensu* de narration homodiégétique, dans la mesure où le monologue du personnage est introduit et conclu par une instance narrative omnisciente et identifiée avec l'auteur, il convient cependant de relever le poids textuel accordé à l'intervention d'Orfeo. Or, c'est bien dans l'expression de la compassion, dans la souffrance ressentie, suite à la perte de l'être aimé, que le personnage semble trouver une véritable capacité d'action narrative. Cette prosopopée exprime et met en scène la capacité de transmission animique de la conscience de la mortalité, qui humanise celui qui la ressent, bien qu'elle ne soit vécue que de manière indirecte, par le biais de la compassion.

C'est, ainsi qu'il faut, à notre sens, saisir la dimension organique et personnalisante du processus poétique chez Unamuno. Lorsqu'il assure que « chaque créature est son créateur[48] », il ne

[47] « ¡Pobre amo mío!, ¡pobre amo mío! ¡Se ha muerto; se me ha muerto! ¡Se muere todo, todo, todo; todo se me muere! Y es peor que se me muera todo a que me muera para todo yo. ¡Pobre amo mío!, ¡pobre amo mío! », Miguel de Unamuno *Niebla, op. cit.*, p. 274.
[48] « Todas la criaturas son su creador », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 136.

postule pas simplement, nous l'avons vu, l'identification autofictionnelle au personnage, ni même seulement, comme avancé plus haut, l'autonomie et l'agentivité créatrices de l'être de fiction. L'analyse du rôle poétique de la compassion permet d'envisager cet aphorisme depuis une troisième perspective, celle de la projection et de la transmission de la conscience par le partage éthique de la souffrance existentielle. D'ailleurs, dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno glose les modalités de cette communauté ontologico-pathologique qui unit l'auteur à ses personnages, en se fondant, de manière implicite, sur la célèbre formule, attribuée par René Descharmes, à Gustave Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi[49] ! » :

> Tous les personnages poétiques de Flaubert sont Flaubert et plus qu'aucun autre, Emma Bovary. Même M. Homais est Flaubert et si Flaubert se moque de M. Homais, c'est pour se moquer de lui-même, par compassion, c'est-à-dire par amour-propre… Pauvre Bouvard, pauvre Pécuchet[50] !

Si le caractère apocryphe de la citation flaubertienne, qui pourtant fit florès, est aujourd'hui établi, il est vrai que, dans une lettre adressée à Louise Colet et datée du 3 juillet 1852, l'auteur de Salammbô reconnaît : « Tantôt, à six heures, au moment où j'écrivais le mot attaque de nerfs, j'étais si emporté, je gueulais si fort et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une[51] ».

La compassion que Flaubert confesse éprouver à égard d'Emma Bovary est étendue par Unamuno à l'ensemble des protagonistes qui figurent dans sa production littéraire, en dépit même de leur traitement ironique ou satirique, en fonction d'une chaîne de contagion qui se fonde sur la conscience et émane de l'amour-propre pour aboutir à la création compassionnelle des personnages. Le pathétique qui se dégage des marqueurs d'émotion et l'expression lyrique de sa pitié à l'endroit des figures, qui chez Flaubert incarnent pourtant le comble du ridicule, illustrent le caractère total, englobant et hyperbolique de la promotion de ce rapport poético-éthique à l'altérité, tout en soulignant l'articulation du grotesque et du tragique.

Par ailleurs, dans *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, l'auteur partage le souvenir d'une expérience similaire : « […] quand mon Augusto Pérez gémissait devant moi — en moi plutôt — :

---

[49] « Une personne qui a connu très intimement Mlle Amélie Bosquet, la correspondante de Flaubert, me racontait dernièrement que Mlle Bosquet ayant demandé au romancier d'où il avait tiré le personnage de Mme Bovary, il aurait répondu très nettement, et plusieurs fois répété : « Mme Bovary, c'est moi ! D'après moi », René Descharmes, *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909, p. 103.

[50] « Todos los personajes poéticos de Flaubert son Flaubert y más que ningún otro Emma Bovary. Hasta Mr. Homais, que es Flaubert, y si Flaubert se burla de Mr. Homais es para burlarse de sí mismo, por compasión, es decir por amor de sí mismo. ¡Pobre Bouvard! ¡Pobre Pécuchet! », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 136.

[51] Gustave Flaubert, *Correspondance*, [Juillet 1851 - Décembre 1858], t. II, Jean Bruneau (ed.), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 124

"Je veux vivre, Don Miguel, je veux vivre, je veux vivre, je veux vivre…" — *Niebla*, page 287 — je me sentais mourir[52] ».

L'altérité fictionnelle engendrée dans le texte initie, on le voit, une forme de réciprocité de la souffrance et de la compassion ; si elle est issue de ce double sentiment qui assure la conscience de son auteur, elle agit en retour pour l'exciter dans l'intimité de son créateur d'abord, mais également dans celle du lecteur, nous y reviendrons. Nous avions, au sixième chapitre, abordé la nécessité de la dimension vitale de l'œuvre littéraire comme critère de la poétique unamunienne et, en son sein, l'importance accordée à l'émotion dans son aspect empirique et corporel. Nous voyons à présent que cette dernière se déploie selon deux directions, qui pourtant se confondent dans la compassion : l'amour et la souffrance. Son caractère poétique repose véritablement sur l'articulation de la douleur ressentie dans l'intimité du moi et son orientation existentielle et universaliste.

Dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno fonde bien une relation réciproque et causale entre la compassion, l'existence, l'action et la production esthétique lorsqu'il affirme : « Je ne trouve pas de poésie, soit de création, c'est-à-dire d'action, là où il n'y a pas de passion, là où il n'y a ni le corps ni la chair ni la douleur humaine, là où il n'y a pas de larmes de sang[53] ». De fait, la compassion, parce qu'elle est, tout à la fois conscience et confusion de l'amour et de la souffrance, profondément individuelle et tournée vers l'altérité, enfin parce qu'elle se caractérise par son dynamisme et sa réciprocité, se trouve également au fondement de la création littéraire, qui pour Unamuno n'est pas ontologiquement distincte, rappelons-le, de la vie :

> Parce que celui qui, étant le rêve d'une ombre et étant conscient de l'être, en souffre et veut l'être ou ne pas l'être, il sera un personnage tragique et capable de créer et recréer en lui des personnages tragiques — ou comiques —, capable d'être un romancier ; c'est-à-dire : un poète et capable d'apprécier un roman, c'est-à-dire, un poème[54].

C'est pourquoi, dans cet extrait de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, l'auteur pose cette conscience tragique, projective et partagée, au cœur du « querer-ser » et, partant, de toute méthode ou processus de création comme de réception.

---

[52] « […] cuando mi Augusto Pérez gemía delante de mí – dentro de mí más bien – : "Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir, quiero vivir..." – *Niebla*, página 287 – sentía yo morirme », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit.*, p. 35.

[53] « […] No encuentro poesías, esto es, creación, o sea acción, donde no hay pasión, donde no hay cuerpo y carne de dolor humano, donde no hay lágrimas de sangre », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 160.

[54] « Porque el que siendo sueño de una sombra y teniendo conciencia de serlo sufra con ello y quiera serlo o quiera no serlo, será un personaje trágico y capaz de crear y de re- crear en sí mismo personajes trágicos—o cómicos—, capaz de ser novelista; esto es: poeta y capaz de gustar de una novela, es decir, de un poema », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit.*, p. 37 – 38.

### III. B. 2. c. La littérature à coup de marteau

Inspiré de la « philosophie à coup de marteau » promue dans *Le Crépuscule des idoles* de Nietzsche[55], ce titre entend transmettre la violence volontairement portée par la production littéraire unamunienne, entendue par son auteur comme la nécessaire contagion de la tragédie intime de la conscience. Nous avions évoqué, au cinquième chapitre, le caractère heuristique, politique et éthique de ce partage de l'angoisse, qui garantit le passage de l'individuel au collectif, de l'intimité à l'altérité. Cependant, nous pouvons désormais observer l'élan vital et la quête de sens qui sous-tendent la brutalité discursive et formelle d'une écriture singulière, qui tend à confronter le lecteur à l'expérience d'un échec sans cesse renouvelé. C'est, pour l'auteur, la condition même de la valeur d'une œuvre poétique, comme il semble le suggérer dans son analyse du drame de Shakespeare, *Hamlet* :

> *Hamlet* est un drame de nuances et de rumeurs intimes et souterraines ; la tragédie court dans l'intime, au plus profond de l'âme de ses personnages. Sous son action se fait sentir l'angoisse que l'on a nommée métaphysique, la tragédie de la vie, c'est-à-dire l'éternelle tragédie de toute vie, la seule tragédie universelle, celle qui se peut exprimer dans ce vers : « Mourir… Dormir ! … Dormir ?... Rêver peut-être ! »[56]

Dans cet article, paru dans le journal argentin *La Nación* le 23 avril 1913, Unamuno, dans le cadre d'un rapport axiologique classique qui établit la primauté de l'intime sur l'extériorité, lie l'expression poétique au dévoilement métaphysique de la tragédie individuelle et universelle, par le biais empirique de la contagion, du « faire sentir », qui est, en réalité, un « faire souffrir ».

En effet, au sein de ce paradigme de pensée et d'écriture, qui inscrit toute relation à l'altérité et à l'extériorité dans la transmission empathique de la souffrance existentielle, la solution ne peut résider dans l'annulation de la douleur, à la source de la conscience réflexive. La supprimer impliquerait l'annihilation même de la subjectivité. Par conséquent, pour s'opposer à cette perspective nihiliste, terrifiante pour l'auteur, en même temps qu'aporétique, il convient, à l'inverse de l'exciter jusqu'au sublime, comme il le défend dans *Del Sentimiento trágico de la vida* :

---

[55] Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Götzen-Dämmerung,* [1889], traduit au français par Patrice Wotling, *Le Crépuscule des idoles,* Paris, Gallimard, 2005.

[56] « El Hamlet es un drama de matices y de rumores íntimos, subterráneos; la tragedia anda en él por dentro, por muy dentro de las almas de sus personajes. Siéntese bajo su acción la angustia que se ha llamado metafísica, la tragedia de la vida, es decir la tragedia de toda la vida, la única tragedia universal, la que puede encerrarse en aquel su verso: "morir… ¡dormir!... ¿dormir?... ¡soñar acaso!" », Miguel de Unamuno, « Impresiones de teatro », [1913] *Obras Completas,* t. XI, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 519.

> Le remède à la douleur, qui est, comme nous l'avons dit, l'écrasement de la conscience dans l'inconscience, n'est pas de sombrer dans cette dernière, mais d'élever la première et de souffrir davantage. Le mal de la douleur se guérit avec plus de douleur, avec une douleur plus forte. Il ne faut pas s'administrer d'opium, mais appliquer du vinaigre et du sel dans la blessure de l'âme, car lorsqu'on s'endort et qu'on ne sent plus la douleur, alors on n'est plus. Et il faut être[57].

Si la conscience est avant tout douleur, l'ataraxie est une plongée dans le néant, un prélude et un abandon à la mortalité. Il ne s'agit donc pas, chez Unamuno, de poursuivre le plaisir ou même la suspension temporaire de la souffrance, mais d'accroître la blessure pour transmettre la conscience de la limitation, de l'échec et de la finitude.

Au sein de son œuvre, se déploie donc un double mouvement qui, certes, prétend mener à l'éveil de son lecteur et, dans une visée prétendument altruiste, au dévoilement métaphysique de sa condition, mais s'engage également à entretenir la chaîne de contagion compassionnelle à laquelle nous nous référions dans son rapport au personnage. Cette dernière semble ainsi faire porter au lecteur la responsabilité conjointe de la création et de la conservation du sens ; la dimension universaliste du projet unamunien s'exprime de ce fait au travers de cette injonction à la participation, non seulement rationnelle, mais avant tout affective. Déjà, dans *Vida de Don Quijote y Sancho,* Unamuno employait la métaphore du sel et du vinaigre, comme pour insister sur la violence et la douleur presque physique que son texte cherche à inspirer :

> Écoute, lecteur, bien que je ne te connaisse pas, je t'aime tellement que si je pouvais te tenir dans mes mains, j'ouvrirais ta poitrine et au plus profond de ton cœur, j'ouvrirais une plaie et j'y mettrais du vinaigre et du sel afin que tu ne puisses jamais trouver la tranquillité et que tu vives dans une inquiétude perpétuelle et un désir sans fin[58].

La littérature, dès lors, permet ce qu'interdit l'inter-individualité, car la temporalité distendue de l'expérience de lecture et les modalités de l'échange configuré par le texte confèrent au lecteur le choix d'accepter ce « sadisme ontologique[59] », selon la formule de François Meyer, auquel le confronte l'auteur. En outre, dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno donne en modèle l'effroi qu'il cherche à provoquer dans la réception de son œuvre, au travers du discours funeste tenu par le personnage du livre de Jugo de la Raza :

---

[57] « El remedio al dolor, que es, dijimos, el choque de la conciencia en la inconciencia, no es hundirse en esta, sino elevarse a aquella y sufrir más. Lo malo del dolor se cura con más dolor, con más alto dolor. No hay que darse opio, sino ponerse vinagre y sal en la herida del alma, porque cuando te duermas y no sientas ya el dolor, es que no eres. Y hay que ser », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 287.

[58] « Mira, lector, aunque no te conozco, te quiero tanto que si pudiese tenerte entre mis manos, te abriría el pecho y en el cogollo del corazón te rasgaría una llaga y te pondría allí vinagre y sal para que no pudieses descansar nunca y vivieras en perpetua zozobra y en anhelo inacabable », Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 504.

[59] François Meyer, *La ontología de Unamuno, op. cit.*, p. 17.

> Le personnage du livre venait de lui annoncer à nouveau : « Je dois répéter à mon lecteur qu'il va mourir avec moi ». Et cette fois, l'effet fut terrible. Le tragique lecteur perdit connaissance, sur son lit d'agonie spirituelle[60].

L'écho hyperbolique et somatique que trouve l'annonce de la mortalité dans cette œuvre semble ainsi agir comme la représentation du processus de transmission de l'angoisse, tout en mettant en exergue les modalités et conséquences de la réception, composées et attendues par l'auteur. L'emploi du verbe d'obligation « deber » indique que la prophétie apparaît de plus liée à un impératif moral adressé au lecteur.

L'évocation de cette responsabilité est redoublée par l'analyse de l'évolution psychique associée au personnage de Jugo, qui, d'emblée, est caractérisé par une forme d'errance solipsiste, un ennui pascalien et une nette inaptitude à l'existence, dans son sens étymologique de projection vers l'extériorité : « Jugo de la Raza s'ennuie de façon souveraine — et quel ennui que celui d'un souverain — car il ne vit qu'en lui-même, dans le pauvre moi sous l'histoire, dans l'homme triste qui ne se fait pas roman[61] ». Dans ce cadre, la rencontre avec le livre et l'annonce de sa mort lorsque ce dernier sera achevé, le conduisent vers une forme de maïeutique de l'angoisse, qui unit conscience et souffrance. Vivre, en effet, c'est se confronter à la constante menace de la finitude, c'est la relation établie par le narrateur de *Cómo se hace una novela* :

> Mais le pauvre Jugo de la Raza ne pouvait pas vivre sans le livre, sans ce livre ; sa vie, son existence intime, sa réalité, sa véritable réalité était déjà définitivement et irrévocablement unie à celle du personnage du roman. S'il continuait à le lire, à le vivre, il courait le risque de mourir lorsque mourrait le personnage du roman, mais s'il ne le lisait plus, s'il ne vivait plus le livre, vivrait-il ?[62]

Au-delà de la dépendance suggérée entre la lecture, comme anticipation de la mort et la propre existence du lecteur, l'extrait témoigne également de la dimension définitive de cette révélation, de cette insomnie existentielle, qui tire le sujet de sa torpeur et le confronte à la douleur de l'échec et à la responsabilité de la lutte, c'est-à-dire, à la nécessaire poursuite du roman, donc, de la vie. De

[60] « El personaje del libro acababa de volver a decirle: "Debo repetir a mi lector que se morirá conmigo". Y esta vez el efecto fue espantoso. El trágico lector perdió conocimiento en su lecho de agonía espiritual », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 146.

[61] « U. Jugo de la Raza se aburre de una manera soberana -y ¡qué aburrimiento el de un soberano!- porque no vive ya más que en sí mismo, en el pobre yo debajo la historia, en el hombre triste que no se ha hecho novela », *Ibid.,* p. 140.

[62] « Pero el pobre Jugo de la Raza no podía vivir sin el libro, sin aquel libro; su vida, su existencia íntima, su realidad, su verdadera realidad estaba ya definitiva e irrevocablemente unida a la del personaje de la novela. Si continuaba leyéndolo, viviéndolo, corría riesgo de morirse cuando se muriese el personaje novelesco, pero si no lo leía ya, si no vivía ya más el libro, ¿viviría? », », *Ibid.,* p. 142.

même, dans *Niebla*, Augusto, semblable au personnage qui incarne l'angoisse de Jugo, interpelle le lecteur, depuis la sphère diégétique, pour le rappeler à sa mortalité :

> Vous mourrez aussi, oui, vous mourrez, même si vous vous y refusez ; vous mourrez comme mourront tous ceux qui lisent mon histoire, tous, tous, tous, sans qu'il en reste un seul ! Des êtres de fiction comme moi ; pareils à moi ! Ils vont tous mourir, tous, tous. Je vous le dis, moi, Augusto Pérez, un être de fiction, comme vous tous, *brumanesque*, comme vous tous[63].

Dans ce discours, se produit un changement de destinataire. De fait, d'abord adressé à l'auteur, présent dans la diégèse comme double d'Unamuno, il s'oriente ensuite, en témoigne le passage du « usted » au « vosotros », vers le lecteur, comme pour souligner l'universalité irréfutable de son annonce programmatique, qui transgresse les frontières entre la fiction et le réel. La violence portée par l'insistance d'Augusto et la répétition radicale du pronom, à la fois indéfini et collectif, « tous » happe le destinataire dans le rappel dérangeant de sa finitude, quand la perméabilité des sphères diégétique et référentielle induit une forme de déconstruction narrative et de vertige, qui augmentent son trouble.

Toutefois, au-delà de ces effets directs d'annonce, Unamuno met en place un large ensemble de procédés esthétiques qui, s'ils participent de la singularité de l'écriture unamunienne, s'inscrivent surtout dans cet élan de contagion de la souffrance existentielle.

[63] « ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco* lo mismo que vosotros », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 261.

## III. B. 3. Les modalités de la transmission de l'angoisse

### III. B. 3. a. L'angoisse et le sublime

Si, comme nous l'avons montré, dans l'objectif d'accroître conscience, sens et existence, l'angoisse existentielle doit se transmettre et s'intensifier, alors cet élan métaphysique s'inscrit nécessairement dans une certaine vision de la poétique, comme outil et vecteur de cette contagion. Cependant, comme le relève Julián Marías dans *Miguel de Unamuno*, l'enjeu proprement esthétique, compris, à la manière des Parnassiens, comme la recherche gratuite de la perfection formelle, comme la promotion d'un art qui ne poursuit d'autre but que lui-même, ne peut, dans le cadre de la production unamunienne et de son engagement, trouver une grande pertinence :

> Et le fait est que Miguel de Unamuno, en créant une œuvre littéraire, ne s'est pas fixé une tâche de nature esthétique ou artistique au sens strict du terme, mais dans son ensemble elle visait plutôt à soulever et raviver — résoudre, peut-être, si possible — cette « question unique » qui apparaît très tôt dans son œuvre. Quand Unamuno parle de la valeur littéraire de ses écrits, il évite généralement ce mot, ou du moins l'accompagne d'un autre terme propre à le rendre plus clair, poétique. Et il donne à ce mot son sens immédiat et originel de création[64].

C'est qu'au cœur de son œuvre, pour paraphraser Montaigne, la politique et la poétique, l'éthique et l'esthétique se mêlent et confondent l'une en l'autre, si profondément qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes, pour ne former qu'un ensemble organique et signifiant.

Par conséquent, la quête du beau en soi est une entreprise frappée de stérilité, un simple onanisme, comme le suggère déjà l'auteur en 1897, dans son *Diaro íntimo* : « La beauté, oui la beauté ! Mais la beauté ce n'est pas cela, ce n'est pas la beauté de l'art pour l'art, ce n'est pas la beauté des esthètes. La beauté dont la contemplation ne nous rend pas meilleurs n'est pas la beauté[65] ». Dans *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Luis Álvarez Castro voit dans ce refus de l'esthétisme pur les conséquences de son engagement à la fois socialiste et spirituel à la fin du siècle. De plus, il

[64] « Y es que don Miguel de Unamuno, al hacer una obra literaria, no se propuso una tarea de índole estética o artística en sentido estricto, sino que toda ella tendía a plantear y revivir - acaso a resolver, si era posible – "aquella cuestión única" que enunció casi en sus comienzos. Cuando Unamuno habla del valor literario de sus escritos suele rehuir esa palabra, o al menos aclararla mediante otro término, que es poético. Y da a este vocablo su sentido inmediato y original de creación », Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, *op. cit.*, p. 65.

[65] « ¡Belleza, sí belleza! Pero la belleza no es eso, no es la del arte por el arte, no es la de los esteticistas. Belleza cuya contemplación no nos hace mejores no es tal belleza » Miguel de Unamuno, « Diaro íntimo » [1897], *Obras Completas*, VIII, Manuel García Blanco (ed.) Madrid, Escelicer, 1970, p. 850.

souligne qu'il s'agit moins là d'un rejet de toute dimension esthétique, que d'une reconfiguration, somme toute classique, des modalités du beau, à la manière platonicienne : « le beau ne peut être que ce qui est juste ou bon[66] ». Car, par le choix de la délivrance romanesque, poétique et fictionnelle de sa philosophie, par, encore, la précision de la construction formelle qui caractérise nombre de ses textes et se montre remarquable, par exemple, dans l'enchâssement narratif de *Niebla*, il est évident qu'Unamuno ne dédaigne pas le recours à l'expressivité littéraire et qu'il accorde une importance certaine à la forme que celle-ci devra prendre.

Toutefois, il serait à maints égards schématique de réduire le renouveau littéraire et la recherche formelle qui se dégagent des œuvres unamuniennes à leur vocation pédagogique. Cette configuration nouvelle n'a pas pour unique finalité de mettre en exemple les thèses portées *a priori* par leur auteur, en raison, précisément, du caractère organique d'une écriture de type existentialiste, définie par l'entrelacs dynamique du fond et de la forme et une relation d'immédiateté entre la conception et la réalisation. Chaque homme, en effet, est le fils de ses œuvres ; nulle essence ne préexiste à l'action. Nous l'avons évoqué, le corps du texte agit en miroir du corps de l'homme ; par conséquent, les choix poétiques formulés et appliqués par Unamuno tendent moins, à notre sens, à inaugurer une théorie du beau, fondée sur la quête du bien-agir, qu'à s'inscrire dans un mouvement total de création et de transmission de l'angoisse. En outre, dans *Cómo se hace una novela*, Unamuno met en relation la structure chaotique du texte avec son refus de l'intrigue et son rejet de l'idée même de perfection : « Ce qui est terminé, ce qui est parfait, c'est la mort[67] ». Aussi souligne-t-il ici l'imbrication constante et inséparable des trois niveaux portés par la poétique, l'esthétique et l'éthique. En ce sens, José Miguel de Azaloa, relève dans « Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno », que « nous pouvons parler d'une doctrine pan-poétique d'Unamuno, pour qui toutes les questions sont, en dernière instance, des questions de poésie[68] ». Ce dernier terme renvoie à la nécessité vitale de création qui s'exprime, nous l'avons amplement abordé, dans le projet unamunien, par cette porosité constitutive, par ailleurs revendiquée par l'auteur : « Mon programme politique, politique, c'est cela ? Il est dans mon œuvre *El Sentimiento trágico de la vida*, dans mes commentaires au Quichotte[69] ». Il est alors aisé d'entendre la position

[66] Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 42.
[67] « Lo acabado, lo perfecto es la muerte », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 169.
[68] « […] bien podemos hablar de una doctrina pan-poética de Unamuno, para quien todas las cuestiones son, en último término, cuestiones de poesía », José Miguel de Azaloa « Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno » *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 37, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 67.
[69] « Mi programa político, político ¿eh? está en mi obra *El sentimiento trágico de la vida*, en mis comentarios al Quijote Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, VIII, p. 448, cité par Demetrio Estébanez Calderón, « Introducción », *in* Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, [1920], Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 8.

soutenue par J. M. de Azaloa, qui conclut que « sa vision de la beauté est une vision dramatique, agonique[70] ».

À cet égard, le rapport esthétique que l'auteur noue avec son œuvre semble moins lié à la recherche du beau qu'à la poursuite du sublime. En effet, notamment théorisé par Emmanuel Kant dans sa *Critique de la Faculté de Juger* (1791), ce dernier met en jeu l'idée d'une élévation vers une transcendance, par le biais de la contemplation d'une œuvre artistique ou d'un paysage naturel. Cette ascension est, en outre, d'emblée exprimée par sa racine étymologique, fondée sur l'épithète latine *sublimis* : « suspendu dans les airs », « qui va en s'élevant ». Par opposition au beau, le sublime n'est pourtant pas dénué d'une forme d'horreur. Il est, pour Kant, la perception d'un « plaisir mêlé d'effroi[71] », dans la mesure où il contient le sentiment d'une lutte avec ce qui dépasse l'entendement et les sens du sujet qui le perçoit, le rappelant à ses propres limites. Il possède alors un pouvoir d'ordre métaphysique ou religieux. Quand la beauté se trouve dans la perfection, l'accomplissement et l'apaisement, tous trois formellement rejetés par Unamuno, cette « terreur délicieuse[72] » selon la formule d'Edmond Burke, se fait l'expérience de l'infini et de la démesure et confronte, en même temps, l'homme à sa propre misère. Il est alors le symbole de la condition humaine, déchirée, comme le défend Pascal, entre grandeur et petitesse. « L'homme passe infiniment l'homme[73] » écrivit-il ainsi dans les *Pensées*, car « la grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se misérable. Un arbre ne se connaît pas misérable[74] ».

En somme, le sublime, parce qu'il touche à l'inintelligible, à l'impensable de l'éternité ou de l'infini, permet à l'homme de prendre conscience de son insignifiance et de tendre pourtant, vers la grandeur. L'on voit, à présent, comment le sublime s'accorde au traitement dévolu par Unamuno à l'angoisse, dans l'oscillation inhérente à cette expérience de la limite et du seuil, entre la conscience du néant et l'élan vers la transcendance.

### III. B. 3. b. La plongée dans l'abîme

[70] « Por consiguiente su visión de la belleza, es una visión dramática, agónica », José Miguel de Azaloa « Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno »*, op. cit.*, p. 26.
[71] Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskra* [1791], traduit de l'allemand par Alexis Philonenko*, Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin, 1965, p. 18.
[72] « […] delightful horror », Edmond Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1751], traduit de l'anglais par E. Lagentie de Lavaïsse, 1803, reproduite avec un avant-propos de B. de Saint-Girons, *Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973, p. 65.
[73] Blaise Pascal, *Les Pensées,* [1670], A. Guthlin (ed.), Paris, Leuthielleux, 1896, p. 114.
[74] *Ibid.*, p. 43.

Dans la mesure où il se caractérise par une oscillation continue entre des extrêmes, le sublime implique une forme de confrontation à l'abîme, une tension irréconciliable et permanente entre le néant et l'infini. Or, cette expérience du déchirement, qui est une conscience de l'insondable, du vide et du mystère, se trouve au cœur de l'écriture unamunienne. Nous avons évoqué l'impression de vertige, volontairement provoquée dans son œuvre, par le biais de la porosité établie, par exemple dans *Niebla*, entre les sphères historique et diégétique, ou par la seule structure textuelle torturée de romans tels que *Cómo se hace una novela*. C'est que le vertige, c'est tout à la fois l'effroi et la tentation du précipice, c'est aussi la position et la responsabilité de l'homme face au vide, qui choisit d'y résister ou de s'y abandonner.

C'est pourquoi les romans unamuniens tendent à déployer des variations autour de l'abîme, mettant en scène des personnages agoniques, en proie à la démesure et à la tentation. En ce sens, *Abel Sánchez* se présente comme une invitation à pénétrer les profondeurs terribles de l'envie ontologique qui définit le personnage de Joaquín Monegro. La dimension abyssale du gouffre animique dont il se propose de faire l'étude est de même évoquée dans le prologue de *La Tía Tula* :

> Dans mon roman *Abel Sánchez*, j'ai essayé de creuser dans certaines cavités et cachettes du cœur, dans certaines catacombes de l'âme, où la plupart des mortels n'aiment pas descendre. Ils croient que dans ces catacombes il y a des morts, qu'il vaut mieux ne pas visiter, et ces morts, pourtant, nous gouvernent. C'est l'héritage de Caïn. Et ici, dans ce roman, j'ai essayé de fouiller d'autres cavités et cachettes[75].

L'utilisation récurrente du champ sémantique du souterrain et du cryptique renvoie à l'emploi du vocabulaire de la submersion, notamment caractéristique de l'écriture de « Dos madres », qui voit le « pauvre don Juan » noyé dans les désirs contraires des deux femmes qui entendent le voir abdiquer sa volonté pour se fondre entièrement dans la leur. Dès l'incipit, son rapport à Raquel est décrit comme un processus d'absorption et de dépossession : « Était-il, lui, don Juan, amoureux de Raquel ? Non, mais plutôt absorbé par elle, submergé en elle, perdu dans cette femme et son veuvage[76] ». Le personnage s'y présente au bord d'un gouffre symbolique qui l'attend et l'appelle : « Et don Juan se sentait traîné par elle au plus profond de la terre[77] ». La métaphore spéléologique rejoint la sous-marine, pour témoigner alors de l'intérêt porté, par Unamuno, à la réaction du sujet face à l'abîme.

---

[75] « En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que lo mejor es no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín. Y aquí, en esta novela, he intentado escarbar en otros sótanos y escondrijos », Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 44.

[76] « ¿Estaba él, don Juan, enamorado de Raquel? No, sino absorto por ella, sumergido en ella, perdido en la mujer y en su viudez », Miguel de Unamuno, « Dos Madres », *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit.*, p. 43.

[77] « Y don Juan se sentía arrastrado por ella a más dentro de la tierra », *Loc. cit.*

En outre, dans *San Manuel Bueno, mártir*, l'attraction pour l'immersion, représentée par le symbolisme paradoxal du lac, renvoie à la tentation du suicide et de l'anéantissement, en somme au « vouloir ne pas être », défini dans le prologue de *Tres novelas y un prólogo* et caractéristique de l'agonie existentielle du personnage éponyme. En effet, Lázaro qui, « chaque fois entrait plus profondément dans l'âme insondable de Don Manuel[78] », rapporte à sa sœur la confession que lui fait le prêtre lors d'une promenade sur les rives du fleuve : « Voici ma plus grande tentation […] Comme cette eau m'appelle, elle qui, avec son apparente quiétude — le courant agissant en profondeur — reflète le ciel[79] ». La profondeur de l'onde est le miroir de l'infinité du ciel. Par conséquent, le sujet qui les contemple se voit pris entre deux abîmes et fait l'expérience du décentrement propre au vertige ontologique qui définit le sublime. De plus, Unamuno défend que « celui qui veut ne pas être n'est pas, à l'évidence, un suicidé[80] », car seule la volonté est agissante, non son objet. Dès lors, la fascination que don Manuel éprouve pour l'apaisement que le lac semble promettre et qu'il hérite, par ailleurs, de son père, comme un fardeau de naissance, symbolise sa lutte et sa résistance à l'appel de l'annihilation. « Ma vie, Lázaro est une espèce de suicide continu, un combat contre le suicide, ce qui revient au même[81] » avoue-t-il à son ami. Ses errances quotidiennes sur les rives de la plus dangereuse de ses tentations semblent témoigner de la responsabilité du sujet confronté au vide.

Cet attachement à l'abîme et au sujet qui le contemple parcourt, nous le voyons, l'ensemble de sa production romanesque et s'inscrit également dans son paradigme poético-éthique, tourné vers la prééminence de l'intime. Il témoigne encore de l'importance accordée aux manifestations de la subjectivité comme échos d'une conscience pathologique, caractérisée par la souffrance et l'incertitude. Aussi, le sixième chapitre de *Del Sentimiento trágico de la vida*, consacré à la lutte, créatrice du doute, entre la raison et la foi s'intitule-t-il « au fond de l'abîme ». Cette plongée abyssale dans les tréfonds de la conscience humaine est également au cœur du projet textuel qui préside à l'écriture d'*Abel Sánchez*. En effet, dans le second prologue à son œuvre, Unamuno réitère l'expression de son désir d'explorer les confins de la puissance transcendantale de la haine qui tient lieu d'âme à Joaquín, ce qu'assure par ailleurs le personnage à de nombreuses reprises : « Ce n'était pas une mauvaise herbe, c'était un iceberg qui m'avait transpercé l'âme ; c'était plutôt mon âme

[78] « E iba entrando cada vez más en el alma insondable de Don Manuel », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 146.
[79] « He aquí mi tentación mayor […] cómo me llama esa agua con su aparente quietud – la corriente va por dentro – que espeja al cielo », *Ibid.*, p. 147.
[80] « Y el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida » Miguel de Unamuno, « Prólogo », *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit.*, p. 32.
[81] « ¡Mi vida, Lázaro, es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 147.

glacée par cette haine[82] ». Horrifié par « la découverte qu'en [lui] il n'y a pas d'âme[83] », l'agoniste exprime à la fois l'expérience de la dépossession consécutive à l'essor irrésistible et hétéronome de la haine et de l'envie, qui lui semblent imposées, ainsi que le caractère tragique de cette identité qui échappe à sa volonté.

Dès lors, dans son rapport à l'abîme, le personnage touche au sublime, dans la mesure où il est présenté sous le sceau de la scission, déchiré entre son désir d'élévation, de libération et la profondeur souterraine de ses passions qui l'entraînent vers la fange. C'est là une nouvelle variation de la tension entre transcendance et immanence, leitmotiv unamunien, qui se donne dans ce roman de l'envie. Cette dernière, par ailleurs, subit un traitement axiologique singulier. Définie d'abord, nous l'avons vu, comme un trait de caractère espagnol : « Et cette terrible jalousie […] a été le ferment de la vie sociale espagnole[84] », elle se distingue ontologiquement de l'envie « angélique » qui anime le personnage, de la grandeur de cette passion tragique, qui est une aspiration constante au dépassement de la misère. De fait, c'est essentiel, comme don Manuel se refuse au suicide, Joaquín résiste au crime auquel le pousse son nom, allant jusqu'à sauver Abel d'une mystérieuse maladie, contractée au retour de sa lune de miel :

> « Et s'il venait à mourir… », pensait-il. Il se jeta tout habillé sur le lit et commença à se figurer des scènes, à imaginer ce qui se passerait si Abel venait à mourir : le deuil d'Helena, ses entretiens avec la veuve, les remords de celle-ci, sa découverte de qui il était, Joachim, et d'à quel point, avec quelle violence il avait soif de revanche, soif d'elle et comment elle tombait finalement dans ses bras et reconnaissait que l'autre, la trahison, n'avait été qu'un cauchemar, un mauvais rêve né de sa coquetterie ; qu'elle l'avait toujours aimé, lui, Joaquín, et personne d'autre. « Mais il ne mourra pas », se dit-il ensuite[85].

La tentation engendrée par l'espérance de la mort de son antagoniste se déploie autour de la transgression de deux des dix commandements énoncés dans l'Ancien Testament, qui constitue à l'évidence l'une des sources et références directes du récit d'Unamuno. Joaquín se confronte ainsi au « Tu ne tueras point » d'abord, car il se voit chargé, comme médecin, de sauver Abel, avec le pouvoir, pourtant, de l'assassiner. C'est le dixième commandement ensuite, « tu ne convoiteras pas

[82] « No era una mala planta, era un témpano que se me había clavado en el alma; era, más bien, mi alma toda congelada en aquel odio », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 101.
[83] « […] el descubrimiento en mí mismo que no hay alma », *Ibid.*, p. 102.
[84] « Y esa terrible envidia […] ha sido el fermento de la vida social española » et surnommée « lèpre nationale », *Ibid.*, p. 80.
[85] « "¡Y si se muriera...!", pensaba. Echóse vestido sobre la cama y se puso a imaginar escenas de lo que acaecería si Abel se muriese: el luto de Helena, sus entrevistas con la viuda, el remordimiento de esta, el descubrimiento por parte de ella de quién era él, Joaquín, y de cómo, con qué violencia necesitaba el desquite y la necesitaba a ella, y cómo caía al fin ella en sus brazos y reconocía que lo otro, la traición, no había sido sino una pesadilla, un mal sueño de coqueta; que siempre le había querido a él, a Joaquín y no a otro. "¡Pero no se morirá!", se dijo luego », *Ibid.*, p. 105.

la femme de ton voisin », qui se voit interrogé comme conséquence de la mort du malade. Toutefois, la résistance laconique qui fait suite à la rêverie du personnage interrompt l'expression de son espoir en même temps qu'elle entérine son renoncement à la potentialité d'un moi futur libéré d'Abel et conquérant d'Helena. Négligeant l'injonction du « Tu ne tueras point », Joaquín assure, entre commandement et prophétie : « Mais il ne mourra pas ». Il assied, ce faisant, sa responsabilité face à l'abîme et rappelle au lecteur la grandeur et le sublime de sa passion.

### III. B. 3. c. Le banal et le repoussant

Il est certes paradoxal, d'envisager l'envie de Joaquín sous le prisme de l'élévation et de la réalisation éthique, tant le texte est sombre, jouxtant le tragique et dénué de résolution positive. Sur son lit de mort, les dernières paroles qu'il adresse à sa femme Antonia sont un double aveu d'échec et d'impuissance : « J'aurais pu t'aimer, j'aurais dû t'aimer, j'aurais trouvé là mon salut, mais je ne t'ai pas aimée[86] ». L'expression de son désespoir prend ici la forme et la mesure de la phrase lapidaire de Jules César, *veni vedi vici*. Ironiquement dévoyée, elle n'annonce ni ne célèbre, en effet, nul triomphe. En revanche, le rythme ternaire, interrompu par une incise qui tient lieu d'explication du motif de la sentence à laquelle se condamne le personnage, met en jeu l'évolution de trois modalités : la potentialité, le devoir, puis la réalité, qui aboutit à une reconnaissance finale de défaite. « Quelle grandeur alors, trouver dans le fracas et la perte, où est l'ascension promise par cette résistance sublime ? », pourrait penser un lecteur sceptique. On se souvient toutefois, du prologue de *La Tía Tula* et du discours déployé par l'auteur à l'égard de l'élaboration de l'œuvre, extrait caractérisé par l'emploi d'un vocabulaire associé au souterrain et à la recherche de la profondeur :

> Dans mon roman *Abel Sánchez*, j'ai essayé de creuser dans certaines cavités et cachettes du cœur, dans certaines catacombes de l'âme, où la plupart des mortels n'aiment pas descendre. Ils croient que dans ces catacombes il y a des morts, qu'il vaut mieux ne pas visiter, et ces morts, pourtant, nous gouvernent[87].

Cette volonté heuristique d'exploration de l'abîme agit comme une description topique de l'inconscient et revêt des accents freudiens. Mais elle s'exprime également, on le voit, par le recours massif au champ sémantique et lexical de la mort : « catacombes, morts, mortels ». Comme l'illustre

[86] « Pude quererte, debí quererte, que habría sido mi salvación, y no te quise », *Ibid.*, p. 207.
[87] « En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que lo mejor es no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula*, *op. cit.*, p. 44.

l'union entre ces deux blocs sémantiques, Unamuno semble vouloir assumer dans cette œuvre un rôle double et singulier, entre le *logos* incarné par Socrate et le *muthos* représenté par Orphée : s'il descend aux enfers ce n'est pas dans une fin d'apaisement, mais pour venir tirer son lecteur de la caverne des ombres, pour l'éveiller à la conscience de l'agonie et partant, lui donner vie. Comme Orphée, son entreprise reste déterminée par la présence inévitable de l'échec. Comparable, également, au Virgile de Dante, il agit en guide et accompagnateur, mais n'entend pas s'offrir comme palliatif à la souffrance existentielle qu'il soulève et provoque. La fin pathétique d'*Abel Sánchez,* qui n'apporte ni espoir ni résolution, s'inscrit dans la formulation d'un projet qui ne tend ni à la perfection ni à la solution. On s'en souvient, le sublime s'exprime dans l'appréhension du précipice ; dès lors, il ne saurait s'agir de proposer au lecteur de le franchir sans crainte. Bien à l'inverse, il faudra que s'exacerbe la conscience de l'abîme et du danger de la chute, raison pour laquelle l'exploration doit se montrer déplaisante et douloureuse.

En outre, dans le prologue à la deuxième édition de son œuvre, l'auteur fait appel à une métaphore d'ordre médical, pour expliquer le faible succès d'abord rencontré par son texte en Espagne :

> La première édition de ce roman n'a pas connu un franc succès en Espagne. Il a sans doute souffert d'une couverture allégorique, lugubre et sombre, que j'ai tenu à dessiner et à mettre en couleurs moi-même ; mais il a peut-être souffert davantage du caractère lugubre de l'histoire en elle-même. Le public n'aime pas que le scalpel pénètre dans les profondeurs putrides de l'âme humaine et en fasse jaillir le pus[88].

La méfiance à l'égard de la prétention à l'esthétisme s'explique également par l'expérience du pénible, voire, du repoussant, associée à la réalisation poétique de son projet. Le désintérêt qu'Unamuno professe à l'endroit du beau renvoie donc au choix même de son champ d'étude : le sujet dans sa dimension empirique, quotidienne et pathologique, ainsi qu'à la violence de la méthode qu'il s'attache à employer.

Par conséquent, il est désormais plus aisé d'entendre la trivialité qui caractérise, avec régularité, nombre de ses textes, en reflet de celle qu'expérimente l'homme dans son rapport à l'existant. Si, dans *Niebla*, Víctor Goti défend la valeur du dialogue et du bavardage, c'est que l'homme unamunien se donne, nous l'avons vu, dans une tension continue entre le tout et le rien, entre le néant et l'infini. Le texte, dès lors, devra témoigner de cette oscillation permanente, opposant la petitesse risible des paroles et des sentiments qui se dégage, nous l'avons vu, des

[88] « La primera edición de esta novela no tuvo en un principio, dentro de España, buen suceso. Perjudicóle, sin duda, una lóbrega y tétrica portada alegórica que me empeñé en dibujar y colorear yo mismo; pero perjudicóle acaso más la tétrica lobreguez del relato mismo. el público no gusta que se llegue con el escalpelo a hediondas simas del alma humana y que se haga saltar pus », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 79.

expressions du « courant de conscience » d'Augusto, à la grandeur de l'aspiration à l'existence qui émane, par exemple, de l'entrevue entre ce dernier et son créateur. « L'important est qu'ils parlent, même s'ils ne disent rien[89] », prétend ainsi Goti au chapitre XVII de l'œuvre. La multiplication des dialogues et la vacuité qui se dégage de certains de ces discours permettent au lecteur de faire l'expérience du vide et de l'ennui, le texte devenant également, à des degrés divers, le miroir de l'égarement qui découle, selon l'auteur, de la conscience de l'existence elle-même. Dans « *Niebla* de Miguel de Unamuno. Mélodrame existentiel, agonie-bouffe et crise de l'histoire », Carlos Serrano écrit : « Relatant l'histoire d'une vie, *Niebla* se veut roman de la vie, et la banalité même du patronyme d'Augusto — Pérez — dit assez clairement le caractère général du propos[90] ». Ainsi, la trivialité s'inscrit dans un objectif mimétique, qui fonde la création sur la vie.

De plus, dans le cadre de cette écriture revendiquée de la petitesse, le caractère « pornographique » qu'Augusto reproche au texte de Víctor et qui, dans l'œuvre, pourrait être associé aux amours ancillaires du premier — dont la description précède par ailleurs immédiatement cet échange — est également réfuté à l'occasion du prologue de Goti :

> Il serait également facile de prétendre que se trouvent dans ce livre des passages scabreux, ou, si l'on veut, pornographiques ; mais don Miguel a déjà pris soin de me faire dire quelque chose à ce sujet au cours de cette *nivola*. Et il est prêt à protester contre cette accusation, et à soutenir que les inconvenances que l'on peut ici trouver ne sont pas destinées à flatter les appétits de la chair pécheresse, ni n'ont d'autre objet que d'être le point de départ imaginatif vers d'autres considérations. Sa répulsion pour toute forme de pornographie est bien connue de tous ceux qui le connaissent[91].

Il est certes curieux que l'auteur, représenté par son personnage, se sente tenu de justifier un tel travers, tant le reproche paraît incongru. Cependant, comme le signale Bénédicte Vauthier dans *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*[92], cette démarche peut s'expliquer par l'essor des romans érotiques qui font florès à l'époque et le net rejet qu'ils rencontrent parmi les auteurs dits de la génération de 98. De même, dans « *Niebla* de Miguel de Unamuno, Mélodrame existentiel, agonie-bouffe et crise de l'histoire », Carlos Serrano écrit que :

---

[89] « La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 175.

[90] Carlos Serrano, « *Niebla* de Miguel de Unamuno. Mélodrame existentiel, agonie-bouffe et crise de l'histoire », *Miguel de Unamuno : Entre histoire et littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, <http:// books.openedition.org/psn/1550, consulté le 01 août 2022, p. 156.

[91] « Fácil es también que salga diciendo alguno que hay en este libro pasajes escabrosos, o, si se quiere, pornográficos; pero ya don Miguel ha tenido buen cuidado de hacerme decir a mí algo al respecto en el curso de esta *nivola*. Y está dispuesto a protestar de esa imputación y a sostener que las crudezas que aquí puedan hallarse ni llevan intención de halagar apetitos de la carne pecadora, ni tienen otro objeto que de ser punto de arranque imaginativo para otras consideraciones. Su repulsión a toda forma de pornografía es bien conocida de cuantos le conocen », », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 79 – 80.

[92] Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, *op. cit.*, p. 88.

> La période d'élaboration de *Niebla* est celle qui voit se développer la mode, populaire précisément, de ce que l'on a coutume de nommer « le roman érotique », qui prend parfois une dimension contestataire face à la morale traditionnelle, remettant en cause, par exemple, dans une perspective anarchisante, le mariage[93].

Dès lors, les divers commentaires portés par Goti agiraient, dans une forme de prudence, comme un avertissement herméneutique, pour inviter le lecteur à distinguer l'œuvre de cette littérature, pour lui méprisable. Car l'enjeu pour Unamuno est, nous l'avons vu, sinon pédagogique, du moins avant tout éthique : « Ces inconvenances sont un moyen d'exciter l'imagination pour la conduire à un examen plus pénétrant de la réalité des choses ; ces inconvenances sont des inconvenances… pédagogiques. Je dis bien, pédagogiques ![94] ». L'expression de la trivialité et la description des bas instincts ne sont donc pas vouées à flatter ceux du lecteur, mais à rendre compte de cette oscillation entre grandeur et petitesse qui caractérise la condition humaine.

[93] Carlos Serrano, « *Niebla* de Miguel de Unamuno. Mélodrame existentiel, agonie-bouffe et crise de l'histoire », *op. cit.*, p. 153.
[94] « Estas crudezas son un modo de excitar la imaginación para conducirla a un examen más penetrante de la realidad de las cosas; estas crudezas son crudezas... pedagógicas. ¡Lo dicho, pedagógicas! », Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 226.

En conclusion, la singularité de l'écriture unamunienne repose également sur le traitement dévolu à la souffrance dans son rapport fondateur à la conscience et, par extension, à l'existence.

La lecture de la condition humaine sous le prisme premier de sa limitation intrinsèque et externe, ainsi que l'omniprésence de l'expérience de l'échec, expliquent la dimension pathologique attribuée par Unamuno à la conscience. La douleur, provoquée par l'appréhension de l'horizon inéluctable incarné par la mort, est la source du rapport du sujet à son intimité et la condition d'accès à l'altérité, au travers d'un processus compassionnel et personnalisant de type, nous l'avons vu, presque animiste.

Plus que de simplement découler d'un seul désir de survivance individuelle, les œuvres de l'auteur semblent donc être le lieu d'une quête de conservation et d'extension totalisante et universaliste du sens, à laquelle le lecteur est convié à participer par le biais d'une méthode fondée sur la violence et le sublime. La nécessaire contagion de l'angoisse existentielle s'appuie alors sur une brutalité revendiquée, qui tend à rappeler le lecteur à sa propre finitude, en suscitant chez lui pitié et effroi. Unamuno en effet, ne dédaigne ni le repoussant ni le banal et invite son destinataire à plonger dans les profondeurs abyssales de l'intimité humaine en général et du vice en particulier. Le bavardage, la trivialité, le ridicule même, s'inscrivent, en ce sens, dans cette poétique de la contagion et du vertige. Le caractère expérimental de l'écriture agit donc en miroir du processus que l'auteur cherche à déployer dans l'intimité de son lecteur : la conscience exacerbée, compassionnelle et douloureuse de sa propre mortalité à venir.

# Chapitre 9

## III. C. Variations et sublimations de l'échec : la défaite comme canon et modèle

Le vertige auquel Unamuno entend conduire son lecteur, dans l'objectif de l'éveiller à la conscience de l'abîme et à l'appréhension de sa propre responsabilité, tend également, nous l'avons vu, à le rappeler sans cesse à l'horizon de sa mortalité. C'est la certitude inébranlable de la finitude à venir, couplée à la nécessité d'une résistance effrénée, qui se trouve au cœur de sa singulière poétique, orientée vers la dimension vitale et compassionnelle de la création.

En effet, dans son œuvre romanesque, la tension permanente entre lutte et défaite concentre l'ensemble des enjeux et des innovations propres à son écriture et à sa pensée. Son esthétique, marquée par la transgression et la porosité des frontières, liée à une anthropologie originale, fondée sur le courant « de chair et d'os » et sur une saisie de l'homme dans sa dimension également empirique et phénoménale, se fait ainsi le terrain d'expérimentation de la résistance qu'il prône et de la quête de sens qui détermine, selon lui, l'existant.

Nous avons abordé l'intérêt qu'il accorde à l'expression de la trivialité, ainsi que la méfiance qu'il professe à l'égard de la perfection et de la complétude. Il semble désormais pertinent de revenir sur les liens tissés entre une esthétique déchirée, entre insuffisances et excès et cette éthique bien particulière qui repose sur une agonie existentielle.

Unamuno semble, en effet, proposer des variations autour de l'échec et du fracas, qui, pour être régulièrement sublimés, n'en restent pas moins omniprésents et décelables jusque dans la structure formelle de ses textes romanesques. La défaite devient le fil d'Ariane de l'expérience de lecture configurée par l'auteur, ce qui semble proposer une perspective d'analyse à la fois nouvelle et fortement opérante.

## III. C. 1. Circularités de la défaite : vide, absence et silence

### III. C. 1. a. Du vide à l'absurde

Si nous choisissons d'intégrer le vide à l'analyse des variations autour de l'échec qui se déploient dans les textes unamuniens, c'est qu'il implique, d'abord, une forme de désertion, voire d'abandon, tout en rappelant celui qui le perçoit à son impuissance. Considérer le vide, alors que la nature en a horreur, dans la conception classique, implique un rapport empirique à la frustration ; lorsqu'il se fait existentiel, il est en outre également porteur de la solitude de l'homme privé de transcendance et de l'absence de finalité, de sens.

Le vide renvoie de manière immédiate aux limitations intrinsèques de la condition humaine. Le néant, c'est aussi l'impensable, écrit Pierre Magnard dans « Pascal et le sens du vide » : « Parce qu'il ne correspond à aucun objet, le vide ne peut être connu ; il ne donne lieu à aucune représentation ; aucune preuve ostensive n'en peut être fournie. Peut-il être seulement pensé ?[1] ». Réel sans être tangible, il figure une absence et ne peut alors être appréhendé que sous l'angle de la privation. P. Magnard ajoute encore que : « toute viduité dans la nature crie à l'homme son impuissance pour en appeler à la seule instance capable de créer comme d'annihiler, à savoir Dieu[2] ». Le vide, dès lors, s'oppose à la plénitude et manifeste une imperfection de nature, criante, selon le philosophe, dans *Les Pensées* :

> Tantôt l'aveu d'une « capacité vide » semble attester un appétit que rien ne rassasie, bref une frustration subjective, tantôt l'affirmation du « creux » du cœur trahit une perte non de l'objet, mais de l'être, un défaut de substance[3].

Chez Unamuno également, fin connaisseur de Pascal, qu'il cite par ailleurs amplement dans *Cómo se hace una novela,* le vide, et son pendant, le silence, trouvent un rôle singulier, destinés à confronter le lecteur à l'expérience de l'échec et de la frustration. En effet, la vacuité parcourt sa production romanesque, sous des manifestations diverses.

---

[1] Pierre Magnard, « Pascal et le sens du vide », *Baroque*, 12 | 1987, mis en ligne le 30 juillet 2013, consulté le 09 août 2022, DOI : https://doi.org/10.4000/baroque.580, p. 2.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid.*, p. 7.

Nous avons évoqué l'usage répété que fait l'auteur du *stream of consciousness* dans *Niebla*. Or, ce procédé, qui tend à garantir l'authentique expression d'une conscience qui se déploie sans cadre ni structure, agit dans cette œuvre comme vecteur de transmission du vide qui caractérise les nombreux soliloques d'Augusto. Défini par Stephen G. H. Roberts, dans « Oyéndose casualmente a sí mismo: de Hamlet a Augusto Pérez[4] », comme un maniaque de l'introspection, les « monodialogues » qu'il s'adresse dans la solitude et qu'il dirige, ensuite, à Orfeo, sont marqués nous l'avons vu, par la contingence, l'arbitraire et le chaos, dans la mesure où il se fondent sur l'association d'idée et une forme de *self-overhearing,* telle que la conceptualise Harold Bloom. Dans *The Western Canon,* l'auteur définit ce procédé caractéristique de l'écriture shakespearienne comme « […] la description d'une évolution interne en se basant sur la faculté qu'ont les personnages de s'entendre de manière presque fortuite[5] ». Dans le cas des discours d'Augusto cependant, cette réflexivité implique moins une évolution qu'une mise en abîme du vide, qui se nourrit alors de lui-même, comme par ricochets, pour se reproduire, oscillant entre divagations pseudo-philosophiques et perceptions externes, comme en témoigne cet extrait :

> Et qu'est-ce que l'amour ? Qui a défini l'amour ? L'amour défini cesse de l'être… Mais, mon Dieu, pourquoi le maire autorise-t-il l'utilisation de polices aussi laides pour les enseignes de magasins ? Ce coup était mal joué. Et comment suis-je tombé amoureux si je ne peux pas vraiment dire que je la connais[6] ?

Ainsi décrit dans l'œuvre comme un « somnambule[7] », perdu entre rêve et éveil et conformément à la thèse soutenue par Anne-Marie Øveraas dans *Nivola contra novela*[8], Augusto ne connaît pas véritablement de crise ni d'essor existentiel. L'autrice ne relève pas d'évolution dans ses monologues, conditionnés par la confusion entre la perception de réalités extérieures et une forme de rêverie théorique. Le personnage lui semble incarner une parodie de la conception rationaliste du monde et du *cogito ergo sum* cartésien. Par conséquent, Augusto se présente comme une figure statique dont le langage ne reflète pas d'identité propre, mais se fait plutôt le reflet d'une tradition culturelle occidentale. Si comme nous l'avons vu, chez Unamuno, l'identité réside dans la narration de soi, alors Augusto reste constamment autre puisque ses mots et ses pensées ne lui appartiennent pas et ne sont rattachés à aucune identité. Personnage pseudo-agoniste, il se donne,

---

[4] Stephen G. H. Roberts, dans « Oyéndose casualmente a sí mismo: de Hamlet a Augusto Pérez », *op. cit.*
[5] « […] the depiction of self-change on the basis of selfoverhearing, », Harold Bloom, *The Western Canon,* New-York, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 48
[6] « ¿ Y qué es amor ? ¿ Quién definió el amor ? Amor definido deja de serlo... Pero, Dios mío, ¿ por qué permitirá el alcalde que empleen para los rótulos de los comercios tipos de letra tan feos como ese ? Aquel alfil estuvo mal jugado. ¿ Y cómo me he enamorado si en rigor no puedo decir que la conozco ? », Miguel de Unamuno*, Niebla, op. cit.*, p. 99.
[7] Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 186.
[8] Anne-Marie Øveraas, *Nivola contra novela, op. cit.*

certes, à la fois comme l'expression et la critique de la vaine érudition et de la croyance presque religieuse en la science, mais reste un fantoche dénué de subjectivité véritable, aspect sur lequel nous reviendrons.

Dès lors, la multiplication des dialogues et des « monodialogues » entraîne le lecteur dans une spirale du vide qui ne mène, en définitive, qu'à lui-même, en miroir de la vacuité qui définit Augusto. Cette dernière semble, du reste, annoncée par Víctor Goti et sa phrase métaleptique : « Nous n'avons pas d'intérieur[9] ». Le vide, de ce fait, s'exprime, dans les discours du personnage, par l'absence de matière et de substance qui les sous-tend d'abord, par l'incapacité d'Augusto à donner du sens à l'existant ensuite, d'où la multiplication, toujours stérile, des tournures interrogatives qui ponctuent et alimentent ses soliloques jusqu'au vertige existentiel :

> Dis-moi, Orphée, quelle nécessité y a-t-il à ce qu'il y ait un Dieu, un monde, ou quoi que ce soit ? Pourquoi y aurait-il quelque chose ? Ne te semble-t-il pas que cette idée de nécessité n'est que la forme suprême que prend le hasard dans notre esprit ? D'où vient Eugénie ? Est-elle ma création ou suis-je la sienne, ou sommes-nous tous deux des créations mutuelles, elle de moi et moi d'elle ? Tout n'est-il pas la création de chaque chose et chaque chose la création de tout ? Et qu'est-ce que la création, qui es-tu, Orphée et moi, qui suis-je ?[10]

Or, on se souvient que la quête et la conservation du sens sont, dans le paradigme philosophique de l'auteur, les manifestations mêmes du *conatus*, du « vouloir-être » unamunien et les responsabilités premières qui incombent au sujet. L'impuissance, qui se révèle par la parole d'Augusto, témoigne donc de la vacuité du personnage, de son inconsistance ontologique et agit, dans l'expérience de lecture, comme pour infuser une forme de malaise et d'embarras face au mirage qu'il incarne. Si la créature possède en effet, de prime abord, tous les semblants du personnage agonique luttant pour sa survie, l'expression hyperbolique du doute qui l'habite ne figure nulle ascension et ne conduit qu'à l'absurde, à la destruction du sens. La dissolution totale que subit Augusto, jusqu'au récit final de sa mort, matérialise, pour le lecteur, l'échec du protagoniste et excite sa frustration. Si le texte semble, de fait, inviter à l'exégèse, par l'illusion des questionnements prétendument philosophiques déployés par le personnage, il n'y a, dans ses interventions, aucune agentivité véritable, à même de porter une finalité. Les « monodialogues » d'Augusto entraînent donc le lecteur dans un labyrinthe de miroirs, une galerie des glaces, dans

[9] « Nosotros no tenemos dentro », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 250.
[10] « Dime, Orfeo, ¿qué necesidad hay de que haya ni Dios ni mundo ni nada? ¿Por qué ha de haber algo? ¿No te parece que esa idea de la necesidad no es sino la forma suprema que el azar toma en nuestra mente? ¿De dónde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo?, ¿o somos los dos creaciones mutuas, ella de mí y yo de ella? ¿No es acaso todo creación de cada cosa y cada cosa creación de todo? Y ¿qué es creación?, ¿qué eres tú, Orfeo?, ¿qué soy yo? », *Ibid.*, 116.

lesquels il devient impossible de trouver une quelconque référence originelle. Dénués de substance, ils ne reflètent que le vide du personnage qui les exprime.

Même s'il ne s'agit pas de chercher chez Unamuno de résolution finale, il n'existe dans l'extrait cité *supra* aucun mouvement dialectique, le doute se répandant simplement de manière aporétique et stérile ; il débute avec l'interrogation leibnizienne classique du « pourquoi y a-t -il quelque chose plutôt que rien ? », pour, dans une circularité qui témoigne de la vanité de cet ersatz de pensée, n'aboutir finalement qu'à une variation autour de la même question : « qu'est-ce que le tout et, par extension, le moi ? ». Ainsi, Augusto renonce à la recherche de finalité, au pour quoi, préférant s'interroger sur la cause hétéronome de son existence ; passif, il abdique sa propre responsabilité dans la création du sens. Or, dans *Abel Sánchez*, la recherche des causes premières est présentée comme une entreprise vaine, qui relève de l'absurde, dans la mesure où l'existence est la condition *a priori* de toutes les causes. Lorsque Joaquín s'entretient avec le prêtre, ce dernier renverse en effet son questionnement, pour l'amener à interroger, plutôt que le fondement de son être, sa finalité au monde, le rappelant du même coup à sa responsabilité : « Pourquoi suis-je né, mon père ? — Demandez plutôt pour quoi vous êtes né[11]… ». Dès lors, dans *Niebla*, les discours du personnage se fondent sur une perspective qui, d'emblée, apparaît stérile et dénuée de substance.

L'écriture semble ainsi poursuivre une forme de circularité du vide, par laquelle la superficialité du discours exprime et entretient la vacuité interne qui définit Augusto et confronte, par la même occasion, le lecteur à l'échec d'une recherche spéculative, scientifique et hétéronome de sens.

### III. C. 1. b. Le vide comme silence : l'expérience de la privation

Le propre du vide résidant dans sa polysémie et dans le caractère protéiforme de ses manifestations, s'il peut désigner, comme nous venons de l'étudier, l'absence de finalité et de substance, il semble également indissociable du silence, dans son rapport à la privation et à la frustration. L'omniprésence des procédés dialogiques et des narrations portées par les personnages de *Niebla* transmettent au lecteur un paradoxal sentiment de perte et de fracas ; s'il s'égare dans les voix et les discours des personnages, c'est, dans le même temps, que ceux du narrateur se font rares et, figurant un manque, mettent en scène la conscience accrue de son absence. Le retrait du narrateur exacerbe la conscience du vertige face au dédale de miroirs qui fonde l'œuvre, entre les nombreuses métalepses, les récits enchâssés et les divagations pseudo-philosophiques d'Augusto.

[11] « ¿Por qué nací, padre? – Pregunte más bien que para qué nació », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 137.

Privé de guide, en dépit des instructions exégétiques ironiquement données par Víctor Goti, le lecteur n'a d'autre choix que de s'abandonner à l'égarement.

Confronter le destinataire du texte à cette expérience, pour l'auteur, c'est aussi agir en miroir du silence de Dieu et rappeler le sujet-lecteur à sa solitude face à l'horizon de la mortalité. Dans *Cómo se hace una novela,* Unamuno écrit ainsi : « Et Dieu se tait ! Voilà le fond de la tragédie universelle : Dieu se tait. Et il se tait parce qu'il est athée[12] ». Depuis Blaise Pascal, le vide est traditionnellement associé au silence divin, à l'indifférence cruelle d'une transcendance qui abandonne l'homme à la conscience de sa petitesse et à l'angoisse de la finitude, malgré le caractère omniprésent de l'expérience de l'infini, qui lui crie alors sa misère. C'est l'oscillation entre cette même petitesse et la contemplation, notamment, du sublime, qui inspire au sujet cette sensation vertigineuse de vacuité. « Le silence de ces espaces infinis m'effraie[13] » écrivit ainsi le penseur janséniste. Le mutisme devient alors un procédé fondamental dans la transmission de l'angoisse existentielle et dans l'expérience de l'échec à laquelle Unamuno entend confronter son lecteur.

Dans sa production romanesque, nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, l'auteur semble en effet se plaire à entretenir une singulière dynamique entre présence et absence, par le questionnement paradoxal d'une omniscience narrative qui se refuse pourtant à livrer au lecteur l'ensemble des clés nécessaires à la pleine appréhension de l'œuvre, comme pour exciter sa frustration. Nous percevons désormais comment la mise en scène emphatique de sa disparition, caractéristique dans *Abel Sánchez* ou *San Manuel Bueno, mártir*, au travers du recours au manuscrit retrouvé, confronte surtout le destinataire à un silence cryptique qui orchestre la dissimulation d'un savoir que l'auteur affirme cependant posséder, à l'exemple de l'épilogue de *San Manuel Bueno, mártir* :

> Comment ce document, cette confession d'Ángela Carballina se retrouva-t-il entre mes mains ? Voilà une chose, lecteur, que je dois garder secrète. Je te le livre tel qu'il m'est parvenu, avec seulement quelques très très rares corrections éditoriales[14].

En effet, le texte représente pour son auteur, nous le savons, avant tout, une voix. Rappelons-nous ces mots de *Cómo se hace una novela :* « Parce que je veux croire que tu m'entends

[12] « ¡Y Dios se calla! He aquí el fondo de la tragedia universal: Dios se calla. Y se calla porque es ateo », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 151.
[13] Blaise Pascal, *Les Pensées, op. cit.*, p. 40.
[14] « ¿Cómo vino a parar a mis manos este documento, esta memoria de Ángela Carballino? He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto. Te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno mártir, op. cit.,* p. 167.

plus que tu ne me lis, comme je te parle plus que je ne t'écris[15] ». Par conséquent, le secret, l'imprécision, la réticence à proposer des voies de lecture constamment opérantes s'apparente à un silence, à une forme renoncement auctorial. Du reste, le chaos narratif qui caractérise ce texte, la confusion vertigineuse qui s'opère entre les genres et les discours, entre l'intime et l'« extime », ainsi que le refus d'apporter une résolution finale à l'intrigue de Jugo de la Raza, peuvent à présent s'entendre depuis une perspective nouvelle ; au-delà de la vitalité d'une œuvre poétique qui se dérobe, comme l'humain qu'elle reflète, à la classification réificatrice et à l'achèvement, la rupture de l'horizon d'attente poursuit un autre objectif, celui de susciter chez le lecteur, une forme d'angoisse et de frustration face à la conscience de la privation. Dans l'une de ses nombreuses apostrophes, Unamuno, avec, peut-être une touche de provocation, n'adresse-t-il pas au lecteur un avertissement à la fois herméneutique et éthique ?

> Puisque ce que j'écris, lecteur, est un vrai roman, un vrai poème, une création, et qu'il consiste à te dire comment on fait un roman, une vie historique, et non comment on la raconte, je n'ai pas à satisfaire ton intérêt frivole et feuilletonesque. Tout lecteur qui, en lisant un roman, s'inquiète de la façon dont ses personnages vont finir sans se préoccuper de la façon dont lui-même va finir, ne mérite pas que sa curiosité soit satisfaite[16].

L'attachement porté à la finitude, enjeu qui se déplace de la diégèse au monde du lecteur, souligne d'abord la perméabilité entre ces deux sphères, entretenant la confusion et le vertige. Cet intérêt témoigne ensuite de l'importance de rappeler le sujet à sa défaite finale et à la nécessité, malgré tout, de la résistance. Enfin, le lexique choisi par Unamuno renvoie à une claire volonté de transmettre une forme d'insatisfaction et de contrarier, en définitive, l'attente et l'espoir du lecteur. En ce sens, le chaos et l'anarchie que ce dernier expérimente dans la lecture d'une œuvre torturée, constamment interrompue, ainsi que le paradoxal mutisme d'un narrateur, qui, s'il s'avère omniprésent et régulièrement confondu avec l'auteur, refuse pourtant les prérogatives associées à son rôle, agissent encore en miroir de la condition de l'homme, perdu dans l'abîme et en butte au silence de la transcendance représentée par l'omniscience narrative.

Enfin, nous l'avons vu au deuxième chapitre, « les *nivolas* éliminent tous les éléments extérieurs, en particulier les décors et les descriptions des personnages, et se réduisent au conflit de

[15] « Porque quiero creer que me oyes más que me lees, como yo te hablo más que te escribo », *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 178.
[16] « Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación, y consiste en decirte cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que satisfaga su curiosidad », *Ibid.*, p. 163.

volontés nues sans couverture corporelle ni localisation précise dans le temps et l'espace »[17]. Il est vrai que ce refus de proposer une description exhaustive du cadre spatio-temporel ou de la prosopographie des personnages se pose comme une mise à distance à l'égard des courants réalistes et naturalistes et s'inscrit dans l'importance supérieure accordée par l'auteur à l'expression de l'intime, ainsi que dans une esthétique de la frustration fondée sur l'oscillation entre insuffisances et excès. Cependant, le dénuement qui marque sa production romanesque et interroge aussi fortement à la lecture de son théâtre, peut également témoigner de ce retrait auctorial, voué, nous le savons, à rappeler le lecteur à l'expérience du vide et du silence. Dans « El teatro de Unamuno : del realismo y la pasión trágica », María José Rodríguez Sánchez De León évoque la volonté, revendiquée par Unamuno, de proposer des œuvres dramaturgiques caractérisées par le dépouillement :

> C'est pourquoi il a jugé nécessaire que sa *Phèdre* symbolise la passion nue. Dans une lettre envoyée en 1913 à Ernesto A. Guzmán, il déclare : « Je voulais faire un drame de passion, une passion rugissante, là où aujourd'hui presque tous sont faits d'esprit. Et un drame nu[18].

Or, cette recherche de dénuement, qui prive le texte de référentialité externe, contraint également le lecteur à un rapport singulier et perturbant à l'œuvre et à l'intention de son auteur. En effet, si Unamuno prétend pénétrer et dévoiler l'authenticité de l'homme de chair et d'os, qui constitue pour lui le véritable réalisme, il se refuse pourtant à aborder la représentation de son enveloppe, préférant laisser comme à découvert les entrailles de ses personnages. Le vide presque obscène qui se dégage de ce rejet massif de l'extériorité peut ainsi s'entendre dans une relation spéculaire à la vacuité interne qui définit certains de ses personnages, tels qu'Augusto Pérez dans *Niebla* ou don Juan dans « Dos Madres ». Il convient d'ailleurs de rappeler que ce texte se présente essentiellement sous forme dialogique, à la manière d'une œuvre dramatique, limitant à l'extrême les interventions du narrateur. La mise en scène de la disparition de ce dernier intensifie la solitude du personnage, tout en permettant au lecteur d'en partager l'expérience. Cette spécularité, propre de l'esthétique unamunienne, joue alors du silence pour accentuer la confusion qui se dégage à l'expérience de lecture. Dans « La philosophie du paysage en Espagne, naissance d'une tradition contemporaine »,

[17] « The nivolas eliminate all externals, particularly settings and character descriptions, and are reduced to the conflict of naked wills without bodily covering or precise location in time and space », Léon Livingstone, « Unamuno and the aesthetic of the novel », *op. cit.*, p. 445.

[18] « Por eso juzga necesario que su Fedra simbolice la pasión desnuda. En carta enviada en 1913 a Ernesto A. Guzmán afirma "He querido hacer un drama de pasión, y de pasión rugiente, donde hoy se hacen casi todos de ingenio. Y un drama desnudo" », María José Rodríguez Sánchez De León, « El teatro de Unamuno: del realismo y la pasión trágica », *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 41, no. 2, Philadelphie, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2016, p. 483.

Antoine Gavoille remarque la dimension métaphorique associée au traitement de l'extériorité chez le penseur espagnol :

> Le paysage n'est donc pas objet de perception distante, analytique et réflexive, mais est une réalité vécue, constitutive de la personnalité profonde de l'individu[19].

Dès lors, si le paysage est signifiant, son absence est criante et renvoie au silence et au mutisme de l'auteur, qui résiste aux attentes de son lecteur et orchestre sa déception, en illustration, en somme, de l'incertitude qui entoure le drame de la condition humaine.

### III. C. 1. c. L'absurde et l'échec d'une histoire en crise

Nous l'avons évoqué, chez Unamuno, l'esthétique, l'éthique et la politique se rejoignent et se confondent avec constance et régularité. Or, les variations qu'il propose autour du vide et du silence dans le cadre de son écriture centrée sur l'expérience de l'échec, reposent également sur le contexte politico-historique de crise qui caractérise l'Espagne entre la fin du XIXème siècle et l'orée du XXème siècle. Pour *Cómo se hace una novela*, texte composé, nous le savons, pendant son exil entre 1924 et 1927, d'abord à Paris, puis à Hendaye, il semble difficile de nier la conscience douloureuse d'un échec historique, constat mené par un écrivain forcé à l'éloignement et confronté lui-même à la censure, comme en témoigne l'amputation de ses écrits. L'échec alors, devient matériel et empirique et renvoie, pour Unamuno au délitement des sphères politiques, enfermées dans leur cynisme, incapable de porter la foi, donc, d'inspirer l'espoir :

> Il n'y a pas moyen de deviner, de prédire avec plus de précision, comment tout cela finira, là-bas, en Espagne, mon pays ; personne ne croit à ce qu'il dit être sien ; les socialistes ne croient pas au socialisme, ni à la lutte des classes, ni à la loi d'airain des salaires et à d'autres symbolismes marxistes ; les communistes ne croient pas en la communauté [et encore moins en la communion], les conservateurs à la conservation ; et les anarchistes ne croient pas plus à l'anarchie que les prétoriens à la dictature…[20]

[19] Antoine Gavoille, « La philosophie du paysage en Espagne, naissance d'une tradition contemporaine », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, Tome 30-3, 1994, p. 196.

[20] « No hay medio de adivinar, de vaticinar mejor, como acabará todo aquello, allá en mi España; nadie cree en lo que dice ser lo suyo; los socialistas no creen en el socialismo, ni en la lucha de clases, ni en la ley férrea del salario y otros simbolismos marxistas; los comunistas no creen en la comunidad [y menos en la comunión] los conservadores en la conservación; ni los anarquistas en la anarquía; los pretorianos no creen en la dictadura... », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, *op. cit.*, p. 151.

L'incertitude, qui marque cet extrait de son sceau, témoigne aussi d'un pessimisme généralisé et étendu à l'ensemble des groupes et des partis qui, de l'avis d'Unamuno, déchirent l'Espagne, sous la dictature de Primo de Rivera. Ces mots, du reste, précèdent immédiatement la référence pascalienne, analysée *supra* : « Et Dieu se tait ! Voilà le fond de la tragédie universelle : Dieu se tait. Et il se tait parce qu'il est athée[21] ». L'auteur, lui-même réduit à un silence qu'il associe à une forme de sanction inquisitoriale[22] née de l'envie, ce vide ontologique, semble alors transposer ce mutisme à son texte, fondé sur l'expérience de la défaite et de la frustration qu'il traverse, par le biais, notamment, de la négation de l'intrigue et du refus d'en proposer une résolution. Dans « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », Bénédicte Vauthier soutient ainsi :

> Pour ma part, je crois qu'expliquer et évaluer l'œuvre d'Unamuno sans la mutiler implique de tenir compte du fait qu'elle est née en réponse à une certaine situation éminemment politique créée par la censure, les attaques et l'injuste exil auquel son auteur a été condamné, avant qu'il ne décide de le prolonger volontairement en refusant une grâce non moins injuste[23].

En effet, cette œuvre si singulière se fonde, peut-être plus fortement qu'aucune autre, sur la matérialité des conditions qui entourent les circonstances de son écriture. L'injustice que subit son auteur agit, dans son paradigme de pensée, comme une victoire de l'absurde et de la confusion, qui trouvent en retour, dans son texte, un rôle fondateur et actif. L'inique, par définition, est ce qui ne repose sur aucune cause ni raison et témoigne d'une anormalité, d'ordre à la fois logique et éthique. Or, l'importance accordée à la quête et à la conservation du sens dans la production et le projet unamuniens ne semble plus à démontrer ; la violence qui entoure la condamnation, l'exil puis la grâce dont il refuse les conditions,[24] réside donc également dans cette conscience de

[21] « ¡Y Dios se calla! He aquí el fondo de la tragedia universal: Dios se calla. Y se calla porque es ateo », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 151.

[22] « Esa envidia, cuyo poso ha remejido la actual Tiranía española, que no es sino el fruto de la envidia cainita, principalmente de la conventual y de la cuartelera, de la frailuna y de la castrense, esa envidia que nace de los rebaños sometidos a ordenanza, esa envidia inquisitorial ha hecho la tragedia de la historia de nuestra España », *Ibid.,* p. 119.

[23] « Por mi parte, creo que explicar y valorar la obra de Unamuno sin mutilación implica tomar en cuenta el hecho de que ésta nació como respuesta a una determinada situación de carácter eminentemente político creada por la censura, los ataques y el injusto destierro al que fue condenado su autor, antes de que decida prolongarlo voluntariamente al negarse a un no menos injusto indulto », Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.,* p. 33.

[24] Malgré une offre d'amnistie le 9 juillet 1924, Unamuno refuse de rentrer en Espagne sous le Directoire et justifie sa décision en ces termes : « A todo esto las gentes de aquí me preguntan si es que puedo volver a mi España, si hay alguna ley o disposición del poder público que me impida la vuelta y me es difícil explicarles, sobre todo a extranjeros, porque no puedo ni debo volver mientras haya Directorio, mientras el general Martínez Anido esté en el poder, porque no podría callarme ni dejar de acusarles, y si vuelvo a España y acuso y grito en las calles y las plazas la verdad, mi verdad, entonces mi libertad y hasta mi vida estarían en peligro y si las perdiera no harían nada los que se dicen mis amigos y amigos de la libertad y de la vida », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 154 – 155.

l'absurde, qui se montre, à notre sens, reflétée dans la volontaire dégradation déployée dans le texte, qui prive le lecteur de la sécurité de repères et de cadres clairs et le contraint à l'appréhension d'un écrit à la frontière, nous l'avons vu, du chaos et de l'anarchie.

En outre, B. Vauthier voit dans l'œuvre la manifestation de « l'échec historique » de son auteur. Elle définit ainsi le texte comme « la tragédie d'un roman qui ne put s'écrire à ce moment-là parce que, cette fois, l'auteur, noyé par l'histoire, ne put se distancier de lui-même, ne put sortir de son moi[25] ». Pour l'autrice, *Cómo se hace una novela* se présente, dès lors, comme « un projet avorté[26] », qui porte, dans et dès son titre, l'annonce frustrée de son intention première : le dévoilement du processus poétique à l'œuvre dans la conception romanesque. Reprenant l'étude menée par Armando Zubizarreta dans *Unamuno en su nivola : estudio de* « *Cómo se hace una novela* »[27], elle soutient que :

> L'analyse qu'il nous propose tend donc à montrer qu'Unamuno n'a pas mené à bien le projet qui permettait d'attendre une œuvre littéraire qui serait une explication de la création romanesque. En d'autres termes, Unamuno n'a pas atteint l'objectif que l'on pouvait attendre d'une analyse du titre[28].

En raison des circonstances qui président à l'élaboration du texte, ce dernier, donc, échoue à accomplir le projet qu'il s'était au préalable fixé. Toutefois, le fait que l'auteur choisisse de conserver un titre, qui souligne de façon criante son inadéquation avec l'œuvre elle-même, semble témoigner de l'intérêt singulier qu'il accorde à la défaite. En effet, plutôt que de chercher à l'estomper, il la revendique à l'inverse et l'arbore dès le premier contact que le lecteur aura avec son texte, comme pour lui transmettre, avec une efficacité certaine, cette expérience de l'échec, du vide et du silence qu'il traverse dans le rapport qu'il entretient alors avec l'Espagne, marqué par la distance, la censure et l'impuissance. Car, si nul n'apprendra, par la lecture de *Cómo se hace una novela*, les ressorts du processus poétique, l'auteur se refuse tout autant à commenter l'incompatibilité entre le titre et le texte, abandonnant ainsi le lecteur à son interprétation et à son incompréhension.

Par conséquent, l'œuvre semble se présenter comme la mise en scène d'un décalage entre le projet et sa réalisation, en miroir, peut-être de la désillusion qui caractérise la relation, presque constamment conflictuelle, qu'entretient l'auteur avec sa propre société. Dans la « Note

---

[25] « La tragedia de una novela que no pudo escribirse en aquel entonces porque esta vez el autor, que la historia ahogaba, no pudo distanciarse de sí mismo, no pudo salir de su yo », *Ibid.*, p. 35

[26] « […] un abortado proyecto », *Loc. cit.*

[27] Armando Zubizarreta, *Unamuno en su nivola : estudio de* « *Cómo se hace una novela* », *op. cit.*

[28] « El análisis que nos brinda tiende así a mostrar que Unamuno no cumplió con el propósito que hacía posible esperar una obra literaria que fuese explicación de la creación novelesca. Por decirlo de otra manera, Unamuno no cumplió con el propósito que se podía esperar a partir de un análisis del título », Bénédicte Vauthier, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *op. cit.,* p. 34.

préliminaire » à *Miguel de Unamuno*, *Palabras en el tiempo*, Colette et Jean-Claude Rabaté, en préambule à l'exposition de neuf textes et d'une lettre rédigés par Unamuno entre 1923 et 1935, motivent leur sélection par la correspondance de ces écrits :

> […] avec divers axes qui dominent la réflexion d'Unamuno dans ces années au cours desquelles l'Espagne connaît de profonds changements : le *pronunciamiento* de septembre 1923, la résistance de l'exilé contre la dictature et, plus encore, contre la monarchie, la désillusion face à la république, qui se traduit par une prise de distance inexorable, la crainte d'une guerre qu'il appelle déjà civile et qui lui inspire un appel à la paix adressé aux pères au travers de leurs fils[29].

Cet extrait témoigne également de l'antagonisme d'Unamuno face aux bouleversements et qui affectent son époque et aux acteurs politiques du moment. Il rappelle, dans le même temps, la triple attitude de l'auteur : résistance, désillusion et crainte, autant de positions qu'il s'attache à transmettre par l'expérience de lecture. Cette volonté s'exprime de manière précoce, avant même les événements fondateurs qui, de 1923 à 1936, transforment en profondeur le paysage politique espagnol. L'engagement de l'auteur reste donc constant, tout au long de sa vie et marqué par une forme d'amertume originelle. Ainsi, dans « El vacío y la palabra. El nihilismo y la experiencia de la palabra de Miguel de Unamuno », Pedro Cerezo Galán remarque le malaise qui empreint la construction intellectuelle et spirituelle du penseur :

> Commençons par souligner le plus évident. L'expérience spirituelle d'Unamuno émane de la crise de fin du siècle, qui a révélé le malaise de la culture bourgeoise, incapable de concilier les attentes placées dans le triomphe de la science et de l'industrie avec les exigences vitales de la finalité et du sens de l'existence[30].

La déception et le vide nés de l'inadéquation entre les aspirations à un idéal politique et une réalité frustrante, entre, encore, les exigences de la science et celles de la foi, sont, par conséquent, rendus de manière magistrale par la relation entre le corps du texte de *Cómo se hace una novela* et son titre

---

[29] « En realidad, corresponden a varios ejes que dominan la reflexión de Miguel de Unamuno durante estos años en que España conoce cambios profundos: el pronunciamiento de septiembre de 1923, la resistencia del exiliado contra la dictadura y aún más contra la monarquía, el desengaño frente a la república que se traduce en un alejamiento inexorable, el miedo a una guerra que ya llama "civil" y que le inspira un llamamiento a la paz dirigido a los padres a través de sus hijos », Colette et Jean-Claude Rabaté, « Nota preliminar », Miguel de Unamuno, *Miguel de Unamuno*, *Palabras en el tiempo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021, p. 11.

[30] « Señalemos de entrada lo más obvio. La experiencia espiritual de Unamuno se incubó en la crisis de fin de siglo, que puso de manifiesto el malestar de la cultura burguesa, al no poder concitar las grandes expectativas puestas en el triunfo de la ciencia y de la industria con las exigencias vitales de la finalidad y el sentido de la existencia », Pedro Cerezo Galán, « El vacío y la palabra. El nihilismo y la experiencia de la palabra de Miguel de Unamuno », *Miguel de Unamuno, estudio sobre su obra IV: actas de las VII Jornadas unamunianas*, Ana Chaguaceda Toledano, (coord.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 137.

déceptif. Cette poétique de l'écart semble témoigner, à nouveau, de la perméabilité entre politique et création dans l'œuvre unamunienne, ainsi que de l'extrême cohérence de son auteur.

## III. C. 2. Les personnages comme modèles défectueux ?

### III. C. 2. a. Augusto Pérez ou les parodies de l'ontologie

Les outils retenus par Unamuno dans la mise en scène de l'expérience de l'échec se déploient donc, nous le voyons, autour du traitement protéiforme dévolu au vide, dans sa relation au silence, à l'absurde et à l'injuste. Ce prisme de lecture permet d'envisager autrement les choix esthétiques et poétiques de l'auteur, tels que l'omniprésence des procédés dialogiques, la disparition orchestrée du « narrauteur », selon la formule de B. Vauthier, ou, encore la réticence à l'égard de l'intrigue et de la classification. Cet angle nouveau est celui de la circularité et de l'omniprésence de la défaite, transposées dans l'expérience de lecture. C'est, en effet, l'expérience de l'impuissance, de la frustration et de la déception que l'auteur cherche à communiquer à son lecteur, autant de sensations et sentiments qui intensifient l'importance accordée à la dimension empirique de la réception dans le paradigme unamunien. L'on trouve également les traces et conséquences de cette expérimentation au niveau diégétique, d'abord dans la caractérisation et la trajectoire de ses personnages.

En nous fondant notamment sur les analyses d'Anne-Marie Øveraas dans *Nivola contra novela* et en raison du caractère aporétique et circulaire des discours d'Augusto Pérez, caractérisés par une profonde vacuité, nous pouvons désormais conclure que, dans *Niebla*, il ne peut constituer le modèle du personnage agonique en quête d'une ascension ontologique, à l'image du sujet de chair et d'os. Certes, Carmine Luigi Ferraro défend, dans « La moral de la elección kierkegaardiana en *Niebla* de Miguel de Unamuno », une forme d'évolution dialectique chez ce personnage, basée sur l'éthique kierkegaardienne, telle qu'elle se déploie dans *Ou bien… ou bien…*[31]. Pour C. L. Ferraro qui définit *Niebla* comme un modèle d'exploration existentielle, Augusto traverse en effet trois stades : s'il se présente d'abord au stade esthétique de la jeunesse, caractérisé par l'irresponsabilité, avec la perte d'Eugenia, le personnage atteint le stade éthique de la maturité, en expérimentant la

[31] Søren Kierkegaard, *Enten – eller* [1843], traduit au français par Ferdinand Prior, Odette Prior et Marie-Henriette Guignot, *Ou bien…ou bien…,* Paris, Gallimard, 1984. Dans cette œuvre notamment, Kierkegaard décrit les trois stades de l'existence humaine : le stade esthétique, dans lequel l'homme ne cherche que sa jouissance sans se préoccuper du bien ou du mal, le stade éthique qui est celui du devoir et de la responsabilité et le stade religieux, qui découvre avec sa mortalité, que la vie est souffrance. C'est le stade où l'homme pourtant, se doit de croire en l'absurde s'il désire se sauver.

découverte de sa propre responsabilité et de sa mortalité jusqu'à retourner, enfin, par la tentation du suicide, au stade esthétique, que C. L. Ferraro qualifie de « narcissique[32] ».

Cependant, voir dans *Niebla* le déploiement d'une forme de roman d'apprentissage nous semble omettre, en tout premier lieu, les rôles centraux dévolus à l'ironie et à la parodie, dans un écrit qui agit tout à la fois, selon B. Vauthier, comme un palimpseste et un commentaire littéraire inter et métatextuel. L'œuvre, en effet, plutôt que de constituer, pour l'autrice, un simple traité de philosophie tragique, se joue des conventions romanesques héritées ou en vigueur, par sa structure formelle, par l'emploi répété des métalepses, enfin par la récurrence des récits enchâssés et des digressions au style cervantin et ce, tout en se faisant l'écho des querelles et débats qui animent le monde littéraire espagnol du moment. Dans « El paratexto de *Niebla* de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », elle conclut ainsi :

> Unamuno a su refléter, de manière critique et ironique, la querelle qui a opposé les *anciens* et les *modernes*, les controverses qui ont surgi autour de son analyse du *Quichotte*, la mode des romans pornographiques, la naïveté du public, le malaise des professionnels de la critique de l'époque, agacés et quelque peu perdus face à l'apparition d'un genre romanesque peu conforme au réalisme du XIXème siècle[33].

La dimension parodique et spéculaire qui parcourt le roman, n'épargne pas, on le sait, ses personnages, qui portent et déforment par leur parole, l'objet de la critique de leur auteur. De fait, comme le remarque Rosendo Díaz-Peterson, dans *Estudios sobre Unamuno*, Augusto fonde sa pensée sur la scolastique et une recherche extrême de classification, qu'il conduit aux confins du ridicule :

> Cette tendance à la classification des genres est celle que nous retrouvons chez Augusto au début du roman, où ce dernier fait fi de la signification du nom de famille d'Eugenia et de celui de ses oncles et tantes, pour imposer son propre raisonnement en la matière : le nom de famille doit changer en fonction du sexe ou s'il s'agit de celui de son oncle ou de sa tante[34].

---

[32] Carmine Luigi Ferraro, « La moral de la elección kierkegaardiana en *Niebla* de Miguel de Unamuno », *in Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, *Actas de las IV Jornadas Unamunianas*, Ana Chaguaceda Toledano (ed.), Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 132.

[33] « Unamuno supo reflejar, de modo crítico e irónico, el pleito que se abrió entre *viejos* y *jóvenes*, las polémicas que se abrieron en torno a la valoración suya del *Quijote*, la moda de las novelas pornográficas, la ingenuidad pública, el malestar de los profesionales de la crítica de la época, molestos y algo perdidos ante la aparición de un género novelesco poco conforme al realismo decimonónico », Bénédicte Vauthier, « El paratexto de *Niebla* de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », *op. cit.*, p. 501.

[34] « Esa tendencia a la clasificación en géneros es lo que encontramos en Augusto al principio de la novela, donde Augusto prescinde del significado del apellido de Eugenia y de sus tíos para quedarse con sus propios razonamientos sobre le asunto: si el apellido tiene que cambiar según el género o si los tíos han de ser paternos o maternos », Rosendo Díaz-Peterson, *Estudios sobre Unamuno, op. cit.*, p. 245.

La finalité polémique qui sous-tend le discours du personnage se laisse entrevoir par le biais de l'ironie et opère, comme en souterrain, pour dénoncer quelque travers identifié par l'auteur. Cette volonté de controverse entrave, dans le même temps, l'expression authentique de l'intimité, dans la mesure où les mots d'Augusto échouent à dévoiler toute forme d'identité ou de subjectivité réelle. Si, dans la confrontation avec Miguel de Unamuno-personnage, Augusto semble se révéler et acquérir une consistance ontologique supérieure, en réalité, dans sa rébellion, il se contente d'opposer à son créateur les thèses que l'auteur historique défend notamment dans *Vida de don Quijote y Sancho* : « Parlons sérieusement : n'est-ce pas vous qui avez déclaré, non pas une, mais plusieurs fois, que Don Quichotte et Sancho ne sont pas seulement aussi réels, mais le sont plus que Cervantès ?[35] ». C'est pourquoi, pour Rosendo Díaz-Peterson, « Augusto Pérez est un être de fiction, resté bloqué à mi-chemin[36] ». De même, dans *Los Espejos del yo, existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, Luis Álvarez Castro relève, en se fondant sur l'analyse de Paul Olson[37] :

> […] L'attitude constante de mépris avec laquelle le narrateur traite le personnage, dont le portrait est construit à partir « d'états de dépersonnalisation et de déréalisation, symptomatiques d'une grande variété de perturbations mentales allant de la névrose aux troubles psychotiques et *borderline* » qui s'incarnent dans « les processus mentaux extrêmement aléatoires d'Augusto »[38].

L'effet, pour le lecteur, s'avère alors surprenant. La projection empathique devient difficile, en raison du manque de relief qui caractérise le personnage. Pour Luis Álvarez Castro, l'impossibilité à établir une connexion émotionnelle avec Augusto repose sur le fait qu'il se présente comme :

> […] un masque vide, une ombre qui ne sait pas même assumer son rôle d'entité fictive et se « rebelle » contre son créateur. […] En somme, Augusto Pérez n'est rien d'autre qu'une marionnette, une créature presque grotesque, depuis le prologue où l'oxymore de son nom est mentionné pour la première fois jusqu'à l'épilogue où le chien Orphée prie pour sa mémoire[39].

---

[35] « Vamos a cuentas: ¿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? », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 255 – 256.

[36] « Augusto Pérez es un ente de ficción que se quedó a medio camino », Rosendo Díaz-Peterson, *Estudios sobre Unamuno, op. cit.*, p. 245.

[37] Paul R. Olson, *The Great Chiasmus: Word and Flesh in the Novels of Unamuno*, West Lafayette, Purdue University Press, 2003, p. 66 – 67.

[38] « […] la constante actitud de menosprecio con que el narrador trata al personaje, cuyo retrato está construido a partir de "estados de despersonalización y desrealización, sintomáticos de una amplia variedad de perturbaciones mentales que van desde la neurosis a trastornos psicóticos y fronterizos" los cuales se plasman en "los procesos mentales sumamente aleatorios de Augusto"», Luis Álvarez Castro, *Los Espejos del yo, existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 71.

[39] « […] una mascarilla vacía, una sombra que ni siquiera sabe desempeñar su papel como ente de ficción y se "rebela" contra su creador. […] En suma, Augusto Pérez no es más que una marioneta, un figurón casi esperpéntico desde el

Si, outre le fait de signaler la dimension illusoire d'un personnage construit comme un mirage, l'auteur le qualifie d'antihéros[40], nous préfèrerons le voir comme un « anti-protagoniste » pour souligner l'absence de manifestation réelle de « vouloir-être » et la passivité constante d'Augusto, qui subit l'existence, à l'instar de don Juan dans « Dos madres » et se soumet aux volontés étrangères sans jamais parvenir à identifier la sienne.

Le fait qu'il constitue un contre-modèle, dans le schéma de pensée de l'auteur, n'est pas une donnée accessoire. En effet, en plus de s'inscrire dans les variations autour de l'échec qu'il s'évertue à ébaucher dans sa production romanesque, l'identification de la construction d'un personnage comme par apagogie, permet de se garder d'un paradoxe apparent. Ainsi, dans *Miguel de Unamuno : entre Histoire et littérature*, Carlos Serrano propose une analyse singulière de l'acceptation finale avec laquelle Augusto reçoit sa condamnation. Ainsi, le personnage, dès la fin du dialogue qui l'oppose à son créateur, s'incline devant sa volonté et se définit comme sa « victime », le reconnaissant du même coup, conformément à la dialectique hégélienne, comme son maître :

> — Parce que vous, mon créateur, mon Don Miguel, vous n'êtes rien de plus qu'une autre entité brumanesque et brumanesques également vos lecteurs, comme moi, pareils que moi, Augusto Pérez, votre victime…
> — Victime ? M'exclamé-je.
> — Victime, oui ! Me créer pour me laisser mourir ![41]

C. Serrano en conclut que « cette résignation par laquelle je fais mienne une mort qui m'est imposée renvoie au vieux fonds stoïcien de la pensée espagnole qui obsédait Unamuno[42] ». Néanmoins, si l'héritage stoïcien n'est certes pas inopérant chez l'auteur, promouvoir l'abdication de la volonté, *a fortiori* dans l'acceptation de la mort, semble dissonant dans le cadre d'une philosophie qui ne s'exprime que dans la lutte et se refuse constamment, nous l'avons vu, à baisser les armes. C'est en ce sens qu'Augusto semble constituer un anti-modèle, une marionnette aux contours fantasmagoriques qui invite bien moins à suivre son exemple qu'à diffuser, à l'inverse, l'échec de la spéculation et de la résignation, entraînant le lecteur dans la confusion et le brouillard, véritable protagoniste éponyme du roman.

---

prólogo en que se menciona por primera vez el oxímoron de de su nombre hasta el epílogo en que el perro Orfeo reza por su memoria », *Ibid.*, p. 72.

[40] *Ibid.*, p. 69.

[41] « – Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...
– ¿Víctima? – exclamé.
– ¡Víctima, sí! ¡Crearme para dejarme morir! », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 261.

[42] Carlos Serrano, *Miguel de Unamuno : Entre histoire et littérature*, *op. cit.*, p. 157.

### III. C. 2. b. L'échec d'un « vouloir -être » impossible : La Tía Tula, Joaquín Monegro

Augusto, donc, se caractérise par une carence ontologique qui défend de l'inclure dans l'ensemble des protagonistes romanesques de l'agonie existentielle unamunienne, tels qu'ils sont définis dans le prologue de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* :

> Ses agonistes, c'est-à-dire combattants — ou si vous préférez, nous les appellerons personnages —, sont réels, infiniment réels, dotés de la réalité la plus intime, de celle qu'ils se donnent eux-mêmes, dans un pur vouloir-être, ou dans un pur vouloir-ne-pas-être, et non de celle que leur donnent les lecteurs[43].

Cependant, jusque dans ceux qui conduisent avec le plus de force la lutte que l'auteur érige en modèle poético-éthique, nombre de personnages semblent d'avance condamnés à la défaite, en raison d'un « vouloir-être » profondément incompatible avec l'extériorité ou l'altérité.

Parmi eux, nous avons cité la démesure qui marque la volonté de Gertrudis dans *La Tía Tula* et contribue peu ou prou de manière directe, à la ruine de ses proches, parmi lesquels son beau-frère Ramiro et la servante Manuela, forcés à une union qui leur sera, à tous deux, fatale. En effet, le désir de maternité désincarné qui anime Gertrudis repose sur une tension systématique et indépassable entre l'esprit et la matière, l'intériorité et l'extériorité. Cette coexistence nécessairement conflictuelle, aux répercussions violentes, nous l'avons vu, se dévoile dans le constant entrelacs des champs sémantiques de la chair et de l'âme qui rythment l'œuvre, comme en cet extrait : « Et ceci, des enfants de la chair, faisait palpiter d'une terreur sacrée, la moelle des os de l'âme de Gertrudis, qui était toute maternité, mais maternité de l'esprit[44] ». La confusion née de cet attelage évoque une image aux contours et à la définition chimériques, car elle confronte le lecteur à l'impensable et à l'impossible, tout en annonçant le caractère irrémédiable de la défaite et la sublime vanité de la quête de Gertrudis. En effet, la protagoniste se trouve à tout instant saisie entre l'abîme de la sainteté et celui du péché ; c'est l'emploi juxtaposé de ces deux champs sémantiques qui l'inscrit entre grandeur et misère, entre la faiblesse d'une chair qu'elle nie et les aspirations excessives et infinies de son esprit.

---

[43] « Sus agonistas, es decir, luchadores – o si queréis los llamaremos personajes –, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser, o en puro querer no ser, y no con la que le den los lectores », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 31.

[44] « Y esto de los hijos de la carne hacía palpitar de sagrado terror el tuétano de los huesos del alma de Gertrudis, que era toda maternidad, pero maternidad de espíritu», Miguel de Unamuno, *La Tía Tula, op. cit.*, p. 98.

Ces métaphores, fondées sur le décalage, interviennent, en outre, en guise de commentaire, pour mettre un accent emphatique sur la lutte interne de Gertrudis et souligner l'impossible réalisation de son désir. Interrogé par son confesseur sur les causes véritables de son refus d'épouser Ramiro après la mort de sa sœur, le personnage suspend la conversation avec une forme de rudesse agressive : « N'en parlons plus, mon père, car nous ne pouvons nous comprendre, je vois bien que nous parlons des langues différentes. Je ne connais pas la vôtre, et vous ne connaissez pas la mienne[45] ». Cependant, si elle interrompt le dialogue et refuse la parole comme expression de l'intime, le narrateur rappelle, par l'évocation corporelle et presque triviale des douleurs spirituelles qui l'étreignent, le conflit interne qui la traverse : « Et, en même temps, les articulations de son âme la faisaient souffrir et elle ressentait sa solitude plus profondément que jamais[46] ». Ainsi, cet entrelacs métaphorique agit comme pour introduire l'expression du doute quant à la dimension éthique de son « vouloir-être », comme en témoigne cette interrogation de Gertrudis : « N'est-ce pas de l'orgueil, n'est-ce pas la triste passion solitaire de l'hermine qui, de peur d'être souillée, refuse de se jeter dans le bourbier pour sauver son compagnon...?[47] ».

En somme, si Ricardo Gullón considère qu'il « est impossible de nier le monstre tapi derrière l'abnégation de Tula[48] », c'est que son ontologie, c'est-à-dire, en termes unamuniens, sa volonté, repose d'emblée sur un déchirement, sur une tension hyperbolique et irréconciliable entre un désir invasif et les normes mêmes qui régissent l'extériorité, réduisant alors son existence à une constante agonie et sa relation à l'altérité à un combat. L'indéniable cruauté de Gertrudis émane alors de la profonde cohérence qui caractérise son rapport au monde, fondé sur la violence d'un échec renouvelé. En effet, la double racine du substantif latin *violentia*, de *vis* « force » et de *violare* « violer, agir contre », explique l'*hubris* d'un personnage qui cherche à assujettir l'extériorité et à la plier à un désir qui s'oppose aux lois des hommes et de la nature. Cet élan se montre alors nécessairement subversif et polémique et la protagoniste, pareille à l'Antigone de Sophocle, choisit la transgression, en vertu d'une conception singulière du sacré. Du reste, son oncle Don Primitivo, pâle reflet de Créon, remarque les velléités séditieuses de sa nièce : « Il me semble que ce que tu dis, ma petite Tula, exhale un léger parfum d'hérésie[49] ». Dès lors, l'énigme herméneutique que constitue la Tía Tula, héroïne tragique de la volonté ou monstre d'orgueil, confronte le lecteur au

[45] « No hablemos ya más, padre, que no podemos entendernos, pues veo que hablamos lenguas diferentes. Ni yo sé la de usted ni usted sabe la mía », *Ibid.*, p. 110.
[46] « Y a la vez le dolían las articulaciones del alma y sentía su soledad más hondamente que nunca », *Ibid.*, p. 111.
[47] « ¿No es soberbia esto? ¿No es la triste pasión solitaria del armiño, que por no mancharse no se echa a nado en un lodazal a salvar a su compañero...? », *Loc. cit.*
[48] « No es posible negar el monstruo agazapado tras la abnegación de Tula », Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno, op. cit.* p. 214.
[49] « Me parece que eso que dices, Tulilla, huele un poco a herejía », *La Tía Tula, op. cit.*, p. 105.

même questionnement et à la même défaite que ceux qui entourent un personnage condamné par un « vouloir-être » tragique.

Une démesure comparable semble parcourir *Abel Sánchez*. En effet, dans cette œuvre, la souffrance de Joaquín est directement liée à un problème identitaire, à une construction ontologique marquée par la fragmentation et une forme de conscience permanente de la limitation. Le personnage exprime par l'envie, ce vide de l'être qui repose, nous l'avons vu, sur une soif originelle d'immortalité, l'impossibilité de son désir existentiel : être Abel, absorber l'autre sans cesser d'être en même temps, Joaquín, en somme, être Tout. Cette aspiration océanique est bien celle qui se dégage, ainsi que nous l'évoquions au premier chapitre de ce travail, de *Del Sentimiento trágico de la vida* :

> Plus, plus et toujours plus ; je veux être moi, et sans cesser de l'être, être à la fois tous les autres, pénétrer la totalité des choses visibles et invisibles, m'étendre aux frontières de l'espace infini, et durer aussi indéfiniment que le temps lui-même. N'être pas tout et pour toujours, c'est comme si je n'étais pas ; ou au moins être tout moi, et l'être pour jamais. Et être tout moi, c'est être tous les autres. Tout ou rien ![50]

Au chapitre 28 du roman, dans sa rencontre, aux enjeux spéculaires, avec l'aragonais déshérité par son père et lésé par son frère, Joaquín exprime cet élan de totalisation identitaire, entre conservation de soi et conquête de l'altérité. Ainsi, lorsque le pauvre homme assure être prêt à sacrifier son existence entière pour la sienne, le personnage lui répond :

> — Voici une chose que je ne comprends pas bien, mon ami ; je ne comprends pas que quelqu'un soit prêt à donner sa vie pour être quelqu'un d'autre, je ne comprends pas même pourquoi quelqu'un souhaite être quelqu'un d'autre. Être un autre, c'est cesser d'être un, cesser d'être ce que l'on est.
> — Sans aucun doute.
> — Et c'est cesser d'exister[51].

S'il ne s'agit pas de devenir simplement autre, en abdiquant son individualité, alors la passion de Joaquín est celle d'une conscience malade de ne pouvoir être plus que ce qu'elle est. L'appréhension de sa limitation intrinsèque est exacerbée par l'altérité antagoniste cristallisée en Abel. Abel le

[50] « Más, más y cada vez más ; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada! », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida, op. cit.,* p. 58.

[51] « – He aquí una cosa que no comprendo bien, amigo mío; no comprendo que nadie se disponga a dar la vida por poder ser otro, ni siquiera comprendo que nadie quiera ser otro. Ser otro es dejar de ser uno, de ser el que se es.
– Sin duda.
– Y eso es dejar de existir », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 175.

peintre célèbre, la personnalité solaire, le choix d'Helena, qui engendre un fils qui porte son nom, dont l'existence même le rappelle sans cesse à sa frustration originelle, à l'image de la conscience qui découvre sa fragilité et sa mortalité ; Abel tend à Joaquín un miroir dans lequel il ne peut que contempler, impuissant, la petitesse de son reflet. À la lecture du *Caïn* de Byron, qui provoque chez lui un effet terrible, le personnage se remémore l'Éden de l'inconscience :

> Je me souvins de mes années de paradis, quand je ne chassais pas encore les prix, quand je ne rêvais pas de surpasser tout le monde, de surpasser tous les autres. Non, ma fille, non ; je n'ai pas offert mes études à Dieu avec un cœur pur, je n'ai pas cherché la vérité et la connaissance, mais j'ai cherché les prix et la gloire, j'ai voulu être plus que lui[52].

Dans cet extrait, le dernier pronom renvoie à l'évidence à Abel et souligne la dimension pathologique du processus de conscience chez le protagoniste. Ainsi, son « vouloir-être » apparaît, d'emblée, condamné à la défaite, en raison d'abord de la démesure intrinsèque à cette soif d'extension de soi infinie, impossible à satisfaire ou à combler. De plus, s'il n'existe que dans la conquête et l'invasion, c'est que Joaquín fait reposer son identité sur l'autre. Le caractère hétéronome de cette construction identitaire est, par conséquent, une dépossession, à même d'expliquer également l'avidité du personnage. En effet, sa poursuite de la gloire et de la reconnaissance ne peut trouver de limites si elle ne se fonde que sur l'altérité ; c'est pourquoi Joaquín se trouve si profondément démuni à la mort de son *alter-ego*. Incapable d'être tout à la fois Abel et Joaquín, le protagoniste se crée une troisième identité, celle du personnage tragique, du Caïn de Byron et se condamne lui-même à la reproduction de l'échec de son modèle.

### III. C. 2. c. Défaites et déviances de la volonté

En somme, dans la production romanesque unamunienne, les grands agonistes qu'incarnent notamment Gertrudis ou Joaquín Monegro sont des figures phares de la volonté, de l'impossible et de la lutte, en dépit de la promesse irrémédiable de l'échec. La tension qui les anime et l'abîme qui les menace font croître aux yeux du lecteur, les difficultés herméneutiques, comme pour, transcendant la sphère diégétique, le rappeler, à sa propre impuissance. Cependant, au-delà

[52] « Recordé mis años de paraíso, cuando aún no iba a cazar pre mios, cuando no soñabaen superar a todos los demás. No, hija mía, no; no ofrecí mis estudios a Dios con corazón puro, no busqué la verdad y el saber, sino que busqué los premios y la fama y ser más que él », *Ibid.*, p. 125.

de ces modèles tragiques, hyperboliques et sublimes du vouloir, l'auteur s'attache également à explorer les conséquences et les dangers d'un « vouloir-être » lacunaire, dévoyé ou tronqué.

Ainsi, dans *Tres novelas ejemlares y un prólogo*, Unamuno semble effectivement proposer trois expériences exemplaires de défaites liées à la volonté et à sa projection dans l'extériorité. Le caractère didactique et intertextuel de l'œuvre, à l'inspiration cervantine, se trouve d'ailleurs revendiqué dès le titre. Toutefois, fidèle à son projet et à sa méthode, l'auteur ne présente ni résolution ni canon de victoire, mais à l'inverse, il déploie comme une contre-éthique que le lecteur devra recevoir par apagogie, pour se garder, peut-être, des possibles dérives ici ébauchées. Si nous avons déjà évoqué dans « Dos Madres » l'anti-modèle incarné par le « pauvre don Juan », qui renonce à la sienne au profit des deux femmes qui l'entourent. « El Marqués de Lumbría », se fait également le récit d'une erreur, en lien avec le refus de l'altérité. Cette dernière pourtant, ainsi que nous l'avons vu, s'avère nécessaire à la construction identitaire et joue un rôle fondamental dans le cadre du projet mutuel de création et d'extension du sens, par le biais de l'amour spirituel, de la compassion. Dans cette nouvelle, la peur de la souillure et la soif éperdue de pureté de son père, le marquis, poussent le personnage de Carolina à séduire le promis de sa sœur et à ruiner le nom de sa famille. Ainsi, dans le huis-clos dramatique d'un manoir obscur qui se garde du soleil, évolue une famille recluse, jalouse de son intimité et résolue à dérober ses secrets aux regards extérieurs. Unamuno semble mettre en scène la peur de l'étrangeté et de l'altérité en dévoilant les périls de l'enfermement en soi, qui, nous l'avons vu, constitue un refus de l'existence, qui implique de se projeter vers et dans l'extériorité. Dès l'incipit, le marquis est en effet caractérisé par sa répulsion à l'égard des mouches, faisant de la souillure l'expression matérielle de son appréhension et du mépris qu'il professe à l'endroit de l'étrangeté :

> Le marquis avait véritablement horreur des mouches, qui pouvaient venir d'un mendiant en haillons, peut-être même teigneux. Le marquis tremblait à l'idée de la contamination possible de maladies plébéiennes. Les gens de Lorenza et des alentours étaient si sales[53]…

Dans cet extrait, qui fonde sa caractérisation, résonnent l'orgueil et la crainte d'un personnage déterminé à protéger son identité de toute contamination extérieure. Le champ sémantique de l'infection souligne le caractère subversif et destructeur associé à l'altérité, symptôme de dégradation et de déchéance. Ce dégoût, du reste, fait écho à celui qui étreint Gertrudis face aux manifestations du corps dans *La Tía Tula* :

[53] « El marqués tenía verdadero horror a las moscas, que podían venir de un andrajoso mendigo, acaso de un tiñoso. El marqués temblaba ante posibles contagios de enfermedades plebeyas. Eran tan sucios los de Lorenza y su comarca… », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 75.

> Il arriva que la petite créature vomît sur le lit, qui était, jusqu'alors, propre comme un sou neuf et Gertrudis ressentit soudain la brûlure de la tâche. Sa passion morbide pour la pureté, dont découlait son culte mystique de la propreté, en souffrit alors et elle dut lutter pour se contrôler[54].

Pour ces personnages épris de pureté et d'abstraction, les fluides, comme les mouches, sont d'abord les symboles de la maladie et de la mort. Ils témoignent ensuite d'un rapport singulier à la corporalité, envisagée sous le seul angle de la limitation et de la pathologie. Si, comme nous l'avons traité, la chair renvoie pour le sujet à la matérialité contraignante de sa condition, elle en appelle aussi à ce qui lui reste étranger. En effet, si le corps effraie le marquis autant qu'il épouvante Tula, c'est que ses passions et ses manifestations échappent, à l'occasion, au contrôle de l'esprit. Dès lors, la réclusion que don Rodrigo Suárez de Tejada cherche à imposer à sa maison renvoie également, dans cette œuvre, à l'expression d'une volonté de déni et de domestication du corps et de ses ardeurs. En ce sens, le traitement du balcon y trouve une fonction presque théâtrale, comme seuil entre intérieur et extérieur et symbole d'une sensualité marquée par la faute et l'interdit. Tandis que son père et sa sœur se gardent de la lumière du soleil en tenant les volets clos, c'est en se penchant au balcon que Luisa fait la rencontre de Tristán, faisant pénétrer l'élément étranger dans le huis-clos familial, comme une peste dangereuse, une maladie effectivement vectrice de mort. De fait, le contrôle est une entreprise vaine, car ni l'extérieur ni l'intime ne peuvent être impunément niés, comme le déclare Carolina, revenue, après la mort de sa sœur, pour épouser son veuf et père de son enfant naturel :

> Tu as éveillé ma chair et avec elle mon orgueil d'aînée. Puisque personne ne pouvait s'adresser à moi autrement que dans la forme et par l'entremise de mon père…, puisque je n'allais pas me pencher au balcon comme ma sœur, pour sourire à la rue…, puisque aucun homme n'entrait ici, hormis les rustres de la campagne ou ceux du jeu de *l'Hombre*, rustres aussi… Et quand tu es entré je t'ai fait sentir que la femme ici, c'était moi, moi, et pas ma sœur[55]…

Résolue à rendre à son fils le titre de marquis qui lui revient, elle contraint la maison à des bouleversements qui témoignent d'un changement de paradigme radical ; la lumière doit entrer, l'intime, la honte et le secret s'exhiber. Par ailleurs, la faute que porte la protagoniste est revendiquée

[54] « Alguna vez la criaturita se vomitó sobre aquella cama, limpia siempre hasta entonces como una patena, y de pronto sintió Gertrudis la punzada de la mancha. Su pasión morbosa por la pureza, de que procedía su culto místico a la limpieza, sufrió entonces, y tuvo que esforzarse para dominarse », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula, op. cit.*, p. 141 – 142.

[55] « Tú despertaste mi carne y con ella mi orgullo de mayorazga. Como nadie se podía di¬rigir a mí sino en forma y por medio de mi padre..., como yo no iba a asomarme como mi hermana al balcón, a sonreír a la calle..., como aquí no entraban más hombres que patanes de campo o esos del tresillo, patanes también de coro... Y cuando entraste aquí te hice sentir que la mujer era yo, yo, y no mi hermana », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 88.

par le sang qu'elle inscrit sur le nouveau blason de sa famille, en jouant de la polysémie de la tâche : « Et sur le blason de cuivre je mettrai un rubis et le rubis étincellera au soleil ; car que croyiez-vous, qu'il n'y avait pas de sang, un sang rouge, rouge et non bleu, dans cette maison ?[56] ». En somme, ce récit est celui d'une expérience de l'échec qui résonne comme un avertissement ; le sujet ne peut vivre dans cette sorte d'autarcie, la passion de la pureté et le culte de l'honneur sont de dangereux élans qui ne connaissent, à terme, que la défaite.

De même, dans « Nada menos que todo un hombre », Unamuno met en scène un « vouloir-être » dévoyé dans sa relation à l'altérité. Lorsqu'il est introduit pour la première fois dans le texte, Alejandro Gómez se définit par une conscience pleine et entière de soi : « Et il fallait entendre comment il prononçait *moi*. Dans cette affirmation personnelle l'homme se livrait tout entier[57] ». La volonté impérieuse du personnage ne nie, certes pas, le monde extérieur, mais lui impose un rapport de soumission presque guerrier, introduit, par ailleurs, par l'héritage légendaire de son nom. Alejandro est un protagoniste de l'indicatif, qui établit un rapport de nécessité entre son désir et sa réalisation : « Et si je le veux, je serai ministre ! La chose c'est que je ne le veux pas[58] ». Lorsqu'il a vent de la beauté de Julia, Alexandre devient César : « "Il faut voir cela", se dit-il. Après l'avoir vue : "il faut l'avoir !"[59] ». Ainsi, son rapport à l'existence se déploie sous le seul prisme de la conquête et sa femme, une fois séduite, devient pour lui une possession :

> Car elle pensait toujours à lui comme *cet homme*, comme *son homme*. Ou plutôt, comme l'homme dont elle était la femme, le maître. Et, peu à peu, elle se formait une âme d'esclave de harem, d'esclave favorite, d'esclave unique, mais d'esclave tout de même[60].

L'orgueil démesuré qui caractérise Alejandro Gómez et le rend incapable de se projeter véritablement vers l'altérité, contribue à déshumaniser Julia, accentuant sa dépendance et sa passivité à l'égard de la volonté furieuse de son mari. On se souvient, en effet, que, dans le paradigme unamunien, c'est l'amour spirituel qui se trouve à même de personnaliser l'existant en lui octroyant une conscience. Or Julia perd la sienne au fil du récit. L'aliénation à laquelle Alejandro contraint sa femme trouve un sens matériel ; il l'interne quand elle lui annonce qu'elle a pris un amant, parce que la réalité ne peut que ployer sous son opiniâtreté : lui, l'homme, ne peut être trahi

---

[56] « Pondré en el escudo de bronce un rubí, y el rubí chispeará al sol. ¿Pues qué creíais, que no había sangre, sangre roja, roja y no azul, en esta casa? », *Ibid.*, p. 89.
[57] « ¡Y había que oír cómo pronunciaba *yo*. En esta afirmación personal se ponía el hombre todo », *Ibid.*, p. 100.
[58] « ¡Y si quiero, llegaré a ministro! Lo que hay es que yo no lo quiero », *Loc. cit.*
[59] « "¡Hay que ver eso !" – se dijo. Y luego que la vió: "¡Hay que conseguirla" », *Loc. cit.*
[60] « Porque siempre pensaba en él como en este hombre, como en su hombre. O mejor, el hombre de quien era ella, el amo. Y poco a poco se le iba formando alma de esclava de harén, de esclava favorita, de única esclava, pero de esclava al fin », », *Ibid.*, p. 106.

par sa femme, elle sera donc démente. L'*hubris* du personnage a, on le voit, des conséquences profondément destructrices, car son « vouloir-être » est tronqué. Si la volonté ne lui manque certes pas, le rapport conquérant avec lequel il appréhende l'extériorité le rend incapable de compassion. L'amour terrible qu'il se découvre pour sa femme à sa mort le confronte à l'expérience de la privation ; sa volonté a échoué à la sauver. Confronté à la conscience de sa petitesse, quel choix lui reste-t-il sinon de s'ôter la vie ?

## III. C. 3. L'échec de toutes les résolutions ?

### III. C. 3. a. L'amour entre salvation et défaite

Par conséquent, par son esthétique, régulièrement torturée, par, encore, la mise en scène de personnages qui portent et transmettent l'échec de leur « vouloir-être », enfin par la diffusion de cette conscience du vide, du vertige et de l'abîme dans l'expérience de lecture, Unamuno semble déployer un ensemble d'outils et d'instruments propres à matérialiser les enjeux portés par sa philosophie, sans toutefois, verser dans un dogmatisme didactique. Il s'agit là, en revanche, d'une communication magistrale, spéculaire et réciproque entre l'écriture et la pensée, la philosophie et le roman. L'auteur joue de la porosité entre ces deux sphères et l'accentue au nom de la création, pour que l'une s'alimente de l'autre dans un mouvement continu qui entraîne le lecteur dans une permanence de l'échec et de la résistance.

Dès lors, nous venons d'aborder la défaite qui se présente au niveau ontologique, c'est-à-dire, dans la nature et l'essence mêmes des agonistes qui parcourent les romans d'Unamuno. Cependant, l'auteur explore également les échecs qui entourent toute tentative de résolution de l'angoisse et s'expriment ainsi sur le plan de l'action et de l'existence. Du reste, il nous faut préciser que, dans la production unamunienne, l'échec est marqué par le sceau du double. Il renvoie, tout à la fois, à une frustration duelle de l'espoir de la rédemption et de la volonté de survivance, unis, nous l'avons vu, dans la déclaration caldéronienne, analysée au chapitre précédent : « Le plus grand crime de l'homme est d'être né ».

La défaite est donc indissociable de la condition humaine, constat, qui, pour Unamuno se présente comme une injustice éthique appelant à une résistance de tous les instants. Si nous acceptons cette prémisse, qui fait de la naissance une condamnation, la seule possibilité d'expiation de la faute originelle est dans la conjuration même de la mort. C'est pourquoi la salvation trouve cette dimension protéiforme qui parcourt l'œuvre d'Unamuno et résonne, notamment au cœur de *San Manuel Bueno, mártir*. Aussi, ce prêtre en mal d'absolution[61] et hanté par le suicide, tire-t-il son malheur de son incrédulité inquiète à l'égard de la résurrection : « Et, arrivé au "je crois en la résurrection de la chair et à la vie éternelle", la voix de Don Manuel plongeait, comme dans un lac,

[61] « Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, me absuelves? », de *San Manuel Bueno, mártir*, *op. cit.*, p. 146.

dans celle du village tout entier, c'était que lui se taisait[62] ». Dans les romans unamuniens, la recherche de rédemption semble alors indissociable de la tentative d'approcher le mystère de la survie. Cette relation de nécessité fonde également l'impossibilité logique du projet, ce qui explique, ainsi que nous l'avons traité, sa dimension antirationnelle. Dans *Amor y pedagogía*, l'échec de la détermination et des procédés déductifs d'éducation que son père entend appliquer à Apolodoro, pour faire de son fils un génie, conduisent ce dernier au suicide. Dans *Niebla*, les tentatives de résolutions rationnelles ne contribuent qu'à renforcer la passivité du personnage d'Augusto : « le pauvre homme, malgré ses ambitions d'expérimentateur, se sentait à présent comme une grenouille[63] ». Enfin, *Abel Sánchez* voit Joaquín attribuer à ses études médicales et à ses prétentions scientifiques le malheur de son existence[64] :

> Avec quelle raison Caïn reprochait-il à ses parents d'avoir cueilli les fruits de l'arbre de la connaissance au lieu de ceux de l'arbre de la vie ! Pour moi, du moins, la science n'a fait qu'exacerber la blessure[65].

Dans le paradigme unamunien, la défaite et l'erreur auxquelles aboutit la science à l'heure de résoudre les interrogations existentielles de la finalité et de la mort ne semble donc plus à démontrer.

Cependant, on voit dans ce paradigme que l'affect et en particulier l'amour, s'il tient un rôle de choix dans l'éthique de l'auteur, ne paraît guère offrir de voies de sortie ou de rédemption opérantes, malgré l'espoir dont il est porteur. Ainsi, dans *Abel Sánchez*, l'amour, comme contrepoids à la haine qui le consume, est considéré par Joaquín comme le chemin de la salvation, voie qu'il confesse être toutefois incapable d'emprunter : « Mais ai-je jamais vraiment aimé mon Antonia ? Ah, si j'avais été capable de l'aimer, je me serais sauvé[66] ». De même, dans *Niebla* l'apparition soudaine d'Eugenia dans l'existence d'Augusto semble, de prime abord, lui imposer une direction qui le tire du brouillard anarchique dans lequel il évolue :

---

[62] « Y al llegar a lo de "creo en la resurrección de la carne y a la vida perdurable" la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba », *Ibid.*, p. 162.

[63] « […] el pobre hombre, que había ido con aires de experimentador, sentíase ahora rana », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 229.

[64] À cet égard, *El arbol de la ciencia* de Pío Baroja, explore l'échec du scientifique dans sa confrontation aux enjeux de l'existence. Dans ce roman, le protagoniste, Andrés Hurtado, s'empoisonne à la mort de son épouse et de son enfant. Son oncle, en apprenant la mort de son neveu, conclut l'œuvre en relevant l'incapacité ontologique qui définit Andrés et ne pouvait le mener qu'à la mort : « – Ha muerto sin dolor – murmuró Iturrioz –. Este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque él no lo creía », Pío Baroja, *El arbol de la ciencia* [1911], Pío Caro Baroja (ed.), Madrid, Cátedra, 2021, p. 292.

[65] « ¡Con qué razón culpaba Caín a sus padres de que hubieran cogido de los frutos del árbol de la ciencia en vez de coger de los del árbol de la vida! A mí, por lo menos, la ciencia no ha hecho más que exacerbarme la herida », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 123.

[66] « ¿Pero llegué yo a querer de veras a mi Antonia? Ah, si hubiera sido capaz de quererla me habría salvado », *Ibid.*, p. 125.

> Dieu merci ! — se dit-il en se dirigeant vers l'avenue de la Alameda, — Dieu merci, je sais où aller et j'ai un endroit où aller ! Mon Eugenia est une bénédiction de Dieu. Elle a enfin donné un but, un point d'arrêt à mes vagabondages[67].

L'appréhension de ce que le personnage identifie comme l'amour agit, pour lui, comme un transfert de responsabilité, qui fait de l'autre, l'être aimé, le garant du sens et de la finalité de son existence. Aussi, l'annonce de la présence d'un rival, Mauricio, renforce-t-elle sa résolution et le caractère hétéronome de l'identité nouvelle qu'il se découvre : « Ma vie désormais a un but ; désormais j'ai une conquête à réaliser[68] ». La rencontre avec la jeune fille semble figurer l'éveil du somnambule à l'existence : « Eugenia, voyez-vous, m'a éveillé à la vie, à la vraie vie et, peu importe qu'elle soit ou non mienne, je lui dois une reconnaissance éternelle[69] ».

Seulement, l'affect qu'Augusto destine à Eugenia n'apparaît, dans l'œuvre, que comme une parodie théâtrale et convenue du sentiment amoureux. Le personnage reconnaît l'origine romanesque et réfléchie de l'intérêt qu'il porte à la jeune femme : « elle parle à mon imagination, à ma tête[70] ». Ancrée dans l'imaginaire du personnage, Eugenia ne semble alors représenter qu'un mirage, un divertissement, destinés à le distraire de sa vacuité ontologique. Qu'il fasse reposer la responsabilité de sa finalité sur l'objet de son amour est le signe de l'échec de cette quête, qui ne peut, nous l'avons vu, se fonder que dans l'intimité du sujet. Du reste, incapable de se résoudre à la perte de ce qu'il semble pertinent de percevoir comme un palliatif, c'est à la suite d'une intrigue somme toute classique qui voit l'aimée le trahir et s'enfuir avec son amant, qu'Augusto découvre son caractère fictif et se résigne à la mort. Dans cette œuvre, le sentiment amoureux joue donc le rôle d'une ombre qui, plus que de conduire à la rédemption et la perduration du personnage, l'entraîne à l'inverse vers l'abîme.

De plus, y compris dans sa dimension authentique, l'amour trouve chez Unamuno un traitement paradoxal. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, l'auteur décrit en effet la singulière dynamique qui le caractérise :

---

[67]« ¡Gracias a Dios! – se decía camino de la avenida de la Alameda –, gracias a Dios que sé adónde voy y que tengo adónde ir ! Esta mi Eugenia es una bendición de Dios. Ya ha dado una finalidad, un hito de término a mis vagabundeos callejeros », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit*., p. 93.

[68] « Ya tiene mi vida una finalidad; ya tengo una conquista que llevar a cabo », *Ibid.*, p. 95.

[69] « Eugenia, señores, me ha despertado a la vida, a la verdadera vida, y, sea ella de quien fuere, yo le debo gratitud eterna », *Ibid.*, p. 140.

[70] « […] me habla a la imaginación, a la cabeza », *Ibid.*, p. 175.

> L'amour sexuel est le type génératif de tout autre amour. Dans l'amour et par l'amour nous cherchons à nous perpétuer, et nous ne nous perpétuons sur terre qu'à la condition de mourir, de donner notre vie à un autre[71].

Si l'amour se fonde sur la volonté de perpétuation de l'individu, il implique pourtant également une forme d'abandon de soi à l'altérité : « Vivre, c'est se donner, se perpétuer et se perpétuer et se donner, c'est mourir[72] ». Par conséquent, l'affect apparaît comme un mouvement dynamique, mutuel et réciproque de construction et de destruction où chaque partie se montre tout à la fois tyran et esclave. Ainsi, les amants sont l'un pour l'autre l'outil et la condition de leur perpétuation : « Et, de fait, chacun des amants cherche à posséder l'autre et cherche à travers lui, sans y penser, ni même le vouloir, sa propre perpétuation[73] ». S'il ne se donne que dans l'action et le dynamisme, l'amour sexuel ne peut donc représenter une résolution pérenne du problème existentiel de la perduration.

### III. C. 3. b. Paternité et survivance

Si dans l'écriture unamunienne l'amour dans sa dimension physique rencontre un traitement singulier, entre espoir et possession, cet « égoïsme mutuel[74] », marqué par une forme d'avidité, est néanmoins le point d'origine de l'un des leitmotivs de sa production, l'enjeu de la paternité. Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno voit, dans la figure de l'enfant, se réaliser le passage de l'amour charnel à la compassion. Ainsi, pour l'auteur, « rien ne nous pénètre plus davantage de l'espérance et de la foi en un autre monde, que l'impossibilité que notre amour puisse véritablement fructifier dans ce monde de chair et d'apparence[75] ».

Par cette assertion, Unamuno semble définir le propre de la descendance comme la capacité à transcender la volonté égotiste de s'éterniser dans l'autre qui s'exprime dans l'amour, cette ambition de laisser une trace qui traverse les temps et répare, en quelque sorte, la finitude du sujet. Le rapport à la paternité est, en revanche, analysé comme un décentrement, une extase au sens étymologique, qui voit le moi s'extraire de l'enjeu de sa propre mortalité pour éprouver à l'endroit

---

[71] « El amor sexual es el tipo generador de todo otro amor. En el amor y por él buscamos perpetuarnos, y sólo nos perpetuamos sobre la tierra a condición de morir, de entregar a otro nuestra vida », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 149.
[72] « Vivir es darse, perpetuarse, y perpetuarse y darse es morir », *Ibid.*, p. 149.
[73] « Y de hecho cada uno de los amantes busca poseer al otro, y buscando mediante él, sin entonces pensarlo ni proponérselo, su propia perpetuación », *Ibid.*, p. 150.
[74] « […] egoismo mutuo », *Loc. cit.*
[75] « Porque nada nos penetra más de la esperanza y la fe en otro mundo que la imposibilidad de que un amor nuestro fructifique de veras en este mundo de carne y de apariencias », *Ibid.*, p. 152.

de l'enfant, une responsabilité et une angoisse redoublées ; c'est, de fait, la conscience de sa vulnérabilité et de l'horizon inéluctable de mort de l'enfant qui éveille, peut-être plus qu'aucune autre expérience, la révolte contre la condition humaine et la nécessité de la lutte, à la fois tragique et vaine, contre la finitude. Dans *La Tía Tula*, lorsqu'elle prie la vierge — une mère — de protéger la vie de Manolita en offrant en échange la sienne, Gertrudis incarne véritablement la manifestation suprême de cet amour spirituel, d'abord orienté vers autrui et sa survie : « Ma vie pour la sienne, Mère, ma vie pour la sienne ![76] ». Dès lors, le fondement même de la paternité repose sur une conscience accrue de l'incapacité à sauver sa chair et le monde du néant, sur une frustration et une lacune ontologiques, tout en justifiant l'éthique de la résistance que déploie l'auteur. C'est pourquoi, l'enjeu de la paternité rencontre, dans sa production romanesque, un traitement à la fois éminent et duel.

De fait, les variations autour de la maternité et de la paternité trouvent une place remarquable dans l'écriture d'Unamuno. Ainsi, *Amor y pedagogía* annonce dans son titre, et de manière programmatique, la double direction choisie par Marina del Valle et don Avito Carrascal dans l'éducation d'Apolodoro. Le projet du père, qui entend, grâce au seul secours de la science et de la raison, faire de son fils un génie, semble illustrer l'importance de la distinction paradigmatique qu'établit Unamuno entre la paternité et la postérité comme expressions du désir de survivance ; le génie, en effet, est celui qui surpasse la communauté des hommes et laisse un nom et une gloire éternels. L'ambition du père est, en somme, le fruit d'un érostratisme, qui nie et détruit la personnalité propre d'Apolodoro et sa qualité d'humain capable d'affect. Aussi, Avito, anti-modèle de paternité, qui destine son fils à l'idée abstraite d'Humanité, lui confesse-t-il : « Je ne t'ai ni engendré ni élevé pour le bonheur[77] ».

Cette déclaration terrible exprime sa vision dévoyée de la paternité, qui sacrifie l'individu à un collectif fantasmé, au nom d'une survivance à la fois égoïste et illusoire. L'immortalité désincarnée à laquelle il entend vouer son fils, témoigne en outre du caractère vicié du rapport d'Avito à sa descendance, car il ne parvient à lui transmettre qu'une relation pathologique à l'existence et une réelle inaptitude à l'action. En ce sens, la pédagogie qu'incarne et diffuse le personnage se fait le miroir et l'illustration de la condamnation divine originelle ; en choisissant le fruit de l'arbre de la science, c'est à la vie qu'il renonce. Ce choix est de plus tragique, dans la mesure où il s'impose d'abord à son fils, qui expie par son suicide le péché d'orgueil de son père. Une injonction, en effet, hante l'esprit d'Apolodoro à la mort de sa sœur Rosa : « Rends-toi

[76] « ¡Mi vida por la suya, Madre, mi vida por la suya! », Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 155.
[77] « No te engendré ni te crié para que fueses feliz », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, op. cit.*, p. 184.

immortel ![78] ». Or, semblable à l'Augusto Pérez de *Niebla*, rendu inapte à affronter l'existence et à déployer un « vouloir-être » opérant, le pauvre hère ne peut exprimer cet élan dans une volonté de persévérer dans l'être et dans la vie. Victime et prisonnier, sa seule issue se trouve dans la résignation et l'abandon, comme le défend Nazzareno Fioraso dans « *Amor y pedagogía* Un ejemplo de dialéctica entre Ciencia y Vida en Unamuno » :

> Il a été éduqué de telle manière qu'il lui est impossible de comprendre la vie, qui n'est pour lui qu'un schéma scientifique. Apolodoro est prisonnier de la science et le seul acte qui puisse le libérer est précisément le suicide. Son désir d'immortalité n'est que le fruit des fantasmes philosophiques de Don Fulgencio, et non un désir authentique. Apolodoro est une victime, une victime de son père et de la science.[79]

On voit ainsi comment la paternité peut se montrer destructrice et mortifère lorsqu'elle entretient un rapport pathologique ou lacunaire à la soif de survivance. Avito certes, cherche à s'éterniser par son fils, mais plutôt que de lui communiquer cet élan vital, qui nous l'avons abordé, doit se transmettre à l'altérité dans le paradigme universaliste qui caractérise la pensée unamunienne, étranger à la compassion, il ne fait de son enfant que le prolongement de lui-même, le seul fruit de son égoïsme, un pantin et un fantôme, incapable d'exister et de se prolonger. Cette œuvre, en conséquence, figure un double échec, celui du père tout autant que celui du fils.

Cette angoisse étreint, du reste Joaquín dans *Abel Sánchez*. Reconnaissant l'envie comme une disposition organique et pathologique, sans cesse comparée à une tumeur ou une lèpre, le personnage craint de transmettre cette tare à sa fille :

> Quand je lus comment Awan parla à Caïn de son fils, d'Hénoch, je pensai au fils, ou à la fille, que j'aurai ; je pensai à toi, ma fille ; ma rédemption et ma consolation ; je pensai que tu viendrais me sauver un jour. Et en lisant ce que ce Caïn dit à son fils endormi et innocent, qui ne savait pas qu'il était nu, je me demandai si ce n'était pas un crime pour moi de t'engendrer, ma pauvre fille ! Me pardonneras-tu de t'avoir faite ?[80]

---

[78] « ¡Hazte inmortal! », *Ibid.*, p. 196.

[79] « Él ha sido educado de manera que le es imposible comprender la vida, que para él no es que un esquema científico. Apolodoro es prisonero de la ciencia, y el único acto que puede hacerle libre es precisamente el suicidio. Su ansia de inmortalidad es fruto únicamente de las fantasías filosóficas de don Fulgencio, no un deseo auténtico. Apolodoro es una víctima, una víctima de su padre y de la ciencia », Nazzareno Fioraso, « *Amor y pedagogía,* Un ejemplo de dialéctica entre Ciencia y Vida en Unamuno », *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, Año 56, nº. 136 (jul-dic), Barcelona, Balmes, 2007, p. 365.

[80] « Cuando leí cómo Adah habló a Caín de su hijo, de Enoc, pensé en el hijo, o en la hija que habría de tener; pensé en ti, hija mía; mi redención y mi consuelo; pensé en que tú vendrías a salvarme un día. Y al leer lo que aquel Caín decía a su hijo dormido e inocente, que no sabía que estaba desnudo, pensé si no había sido en mí un crimen engendrarte, ¡pobre hija mía! ¿Me perdonarás haberte hecho? », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 125.

Inversant en quelque sorte la représentation traditionnelle de la paternité, Joaquín voit dans son enfant, la faute du père, la transmission de la mortalité avant que de la vie. Par ailleurs, dans les dernières pages du roman, fou d'envie face à Abel qui concentre l'affection de leur petit-fils, il approche de l'extrémité à laquelle son nom semblait le préparer. Lorsque son rival lui déclare que si l'enfant ne semble pas tant l'aimer c'est qu'il craint « la contagion de [son] mauvais sang[81] », Joaquín, pris de fureur face à l'expression de ce qu'il considère tout à la fois comme son péché et son châtiment, saisit son cou, avant de le relâcher immédiatement. Mais Abel meurt alors, le laissant en proie à une culpabilité indépassable qui le mène à sa propre fin, sans espoir de résolution ni de rédemption :

> Pourquoi ai-je été si envieux, si mauvais ? Qu'ai-je fait pour être ainsi ? De quel lait ai-je été abreuvé ? Était-ce un élixir de haine ? Était-ce un élixir de sang ? Pourquoi suis-je né dans un pays de haines ? Un pays où le précepte semble être : « Hais ton prochain comme toi-même ». Parce que j'ai vécu en me haïssant, parce que nous tous vivons ici en nous haïssant[82].

Par conséquent, c'est la paternité même et, *a fortiori,* la descendance, qui précipitent l'échec caractéristique, dès le début du récit, du rapport du personnage au monde. Cette défaite a ceci de commun avec celle d'Avito Carrascal, qu'elle semble reposer sur une relation dévoyée avec l'altérité, qui n'apparaît que comme un moyen d'assurer perduration et salvation.

Le cas est présent également dans « Dos Madres », récit au sein duquel Raquel porte sa stérilité comme une damnation : « Oh, ne pouvoir enfanter, ne pouvoir enfanter ! Et mourir en donnant la vie ![83] ». La maternité dont elle est biologiquement privée rappelle le personnage à son vide ontologique, dans la mesure où elle cristallise la frustration d'un être qui ne se découvre que sous l'angle de l'impuissance et de l'incapacité. Dès lors, son rapport à l'altérité s'exprime sous le sceau de l'envie et de la revanche, car, comme Joaquín l'amour de son petit-fils, Raquel vit sa maternité frustrée comme un vol : « Peut-être que la voleuse c'est toi, ce sont vous les voleuses, celles de ta condition. Et je ne veux pas que vous fassiez de ma Quelina, de ma fille, une voleuse comme vous…[84] ». Ainsi, elle fait de sa fille putative, qu'elle pousse Juan à avoir avec Berta, la garante de sa vengeance, le seul reflet et l'unique extension de sa personne. Lorsque Berta cherche

---

[81] « El contagio de tu mala sangre », *Ibid.*, p. 201.
[82] « ¿Por qué he sido tan envidioso, tan malo? ¿Qué hice para ser así? ¿Qué leche mamé? ¿Era un bebedizo de odio? ¿Ha sido un bebedizo de sangre? ¿Por qué nací en tierra de odios? En tierra en que el precepto parece ser: "Odia a tu prójimo como a ti mismo". Porque he vivido odiándome; porque aquí todos vivimos odiándonos » *Ibid.*, p. 205.
[83] « ¡Oh, no poder parir! ¡No poder parir! ¡Y morirse en el parto! », Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo, op. cit.,* p. 45.
[84] « Acaso la ladrona eres tú...; las ladronas sois vosotras, las de tu condición. Y no quiero que hagáis de mi Quelina, de mi hija, una ladrona como vosotras » » *Ibid.*, p. 71.

à soustraire son enfant du joug de Raquel, cette dernière lui répond : « Ma Quelina ? Mais elle est moi, moi-même ! Que je me livre moi-même ?[85] ». Le rapport d'identification total et de possession avec lequel Raquel s'entretient avec l'altérité et la maternité teintent l'œuvre d'amertume et d'effroi. De l'enfant, du reste, le lecteur ne saura rien, hormis son nom, car il ne trouve d'existence qu'à travers celle de Raquel.

En somme, dans ces trois exemples, paternité et maternité s'inscrivent dans une relation dévoyée à l'altérité qui les condamne à l'échec. Avito conduit son fils au suicide, Joaquín meurt en criant sa défaite et Raquel n'exprime que cruauté et destruction. Cependant, en dépit de ces dangers, le rapport à la descendance trouve également chez Unamuno un traitement positif, comme expression et manifestation de la compassion.

### III. C. 3. c. L'espoir malgré l'échec

Certes, nous l'avons vu, *Amor y pedagogía* relate l'échec de la méthode d'éducation du père. Cependant, quand la mère, Marina del Valle, choisit en secret de couvrir son enfant de baisers ou de s'adresser à lui par son nom de baptême, Luis, elle le rattache à la foi et à l'amour, aspirant pour lui à une immortalité d'un autre monde, infiniment supérieure à la gloire née de l'amour-propre que lui promet Avito Carrascal. En ce sens, le suicide d'Apolodoro, — il laisse une servante, Petra, enceinte de lui — représente, au-delà de la défaite de la science et de la raison, l'espoir de rédemption porté par l'amour et la paternité, comme l'illustre d'ailleurs la dernière phrase de l'œuvre, « l'amour avait vaincu[86] », qui dénoue, de manière conclusive et spéculaire, l'opposition présentée dans le titre. Comme souvent dans l'écriture unamunienne, la résolution se montre profondément paradoxale, puisqu'elle repose sur le suicide du protagoniste, qui n'envisage son salut que dans l'enfant à naître qu'il laisse au monde. Or, dans un mouvement singulier qui inverse le rapport de descendance qui l'unit à son père, c'est bien son sacrifice — semblable à celui d'Isaac — qui semble réintégrer Avito Carrascal à la vie, lui apporter une forme d'absolution, par le biais d'une reconfiguration, dans laquelle, par la compassion et le partage de la douleur, Marina construit à son égard un rôle maternel :

> La Matière se lève et, se dirigeant vers la Forme, prend son visage, le presse entre des mains convulsées, l'embrasse sur un front déjà brûlant et s'écrie du fond du cœur

[85] « ¿A mi Quelina? ¡Que es yo misma, yo... ! ¿Que me entregue yo? », » *Ibid.*, p. 69.
[86] « El amor había vencido », Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía, op. cit.*, p. 199.

> « Mon fils ! » — Mère ! — gémit le pauvre pédagogue depuis ses profondeurs insondables[87].

Cette structuration singulière, qui fait de l'amour maternel la forme suprême de la compassion, se fonde, du reste, sur l'expérience personnelle de l'auteur, telle qu'il la décrit dans *Cómo se hace una novela* :

> Dans un moment d'angoisse suprême, abyssale, lorsqu'elle me vit entre les griffes de l'Ange du Néant, pleurant des larmes surhumaines, elle me cria du fond de ses entrailles maternelles, surhumaines, divines, en se jetant dans mes bras : « Mon fils ! ». Alors je découvris tout ce que Dieu avait fait pour moi dans cette femme, la mère de mes enfants, ma mère vierge, qui n'a d'autre roman que le mien, elle, mon miroir de sainte inconscience divine, d'éternité[88].

Des variations autour du même phénomène apparaissent à de nombreuses reprises dans ses romans. Ainsi, dans *San Manuel Bueno, mártir*, la narratrice Ángela reconnaît, à l'endroit du prêtre : « Je commençais à sentir une forme d'affection maternelle envers mon père spirituel, je souhaitais le décharger du poids de sa croix de naissance[89] ». Il apparaît, par-là, que paternité et maternité, pour Unamuno, reposent plus sur la spiritualité que sur la chair. Dans *Vida de don Quijote y Sancho*, l'auteur indique : « Peut-être notre destin est-il de devoir renoncer à la chair pour nous perpétuer si nous voulons perpétuer l'esprit[90] ». Dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, il se réfère encore au caractère a-corporel de la transmission : « Et il est possible que, pour mieux se perpétuer, certains gardent leur virginité. Et cela pour perpétuer quelque chose de plus humain que la chair[91] ». C'est là l'espoir porté par *La Tía Tula*, qui offre au lecteur, comme rarement dans la production romanesque de l'auteur, une possibilité de résolution teintée d'espérance. En effet, malgré la reconnaissance finale de l'échec et des destructions que son idée « inhumaine de la vertu[92] » ont pu provoquer, l'épilogue de l'œuvre, centré sur la succession de Gertrudis, au travers du personnage

---

[87] « Se levanta la Materia, y yéndose a la Forma le coge de la cabeza, se la aprieta entre las manos convulsas, le besa en la ya ardosa frente y le grita desde el corazón: "¡hijo mío!" –¡Madre!– gimió desde sus honduras insondables el pobre pedagogo », *Ibid.*, p. 198 – 199.

[88] « En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio en las garras del Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales, sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: "¡hijo mío!" Entonces descubrí todo lo que Dios hizo par mí en esta mujer, la madre de mis hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconciencia divina, de eternidad », Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela, op. cit.*, p. 158.

[89] « Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual, ; quería aliviarle del peso de su cruz de nacimiento », Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir, op. cit.*, p. 134.

[90] « Acaso sea nuestro sino que haya de renunciar a la carne a perpetuarse si ha de perpetuar el espíritu », Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, *op. cit.*, p. 224.

[91] « Y es posible que haya quien para mejor perpetuarse guarde su virginidad. Y para perpetuar algo más humano que la carne », Miguel de Unamuno, *Del Sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p.150.

[92] « Acaso he tenido una idea inhumana de la virtud », Miguel de Unamuno, *La Tía Tula, op. cit.*, p. 125..

de Manolita, représente véritablement le poids et la force d'une transmission qui transcende la chair et le sang :

> Manolita se préparait à être le lien possible entre les quatre probables familles à venir. Depuis la mort de la Tía, elle s'était révélée. Elle avait conservé tout son savoir, tout son esprit ; les mêmes phrases laconiques et acerbes, parfois une répétition de celles qu'elle avait entendu prononcées par l'autre, la même doctrine, le même style et jusqu'aux même gestes. « Une autre Tía », s'exclamaient ses frères et sœurs[93].

Cet héritage de l'esprit agit comme une réalisation effective du désir de survivance, au travers de laquelle la Tía apparaît comme réincarnée dans l'action, la parole et le geste de sa fille d'adoption. En effet, une fois écartés les enjeux et envies de la chair, la rédemption devient possible. Par ailleurs, dans *Abel Sánchez*, Joaquín ne cherche pas à prendre femme pour combler un manque physique, mais spirituel à l'inverse :

> Joaquín, pour se sauver, par besoin d'un refuge contre sa passion, se consacra à chercher une femme, les bras maternels d'une épouse pour se défendre de la haine qu'il ressentait, un giron où cacher sa tête, comme un enfant qui redoute le croquemitaine, pour ne pas voir les yeux infernaux du dragon de glace[94].

Dans l'esprit torturé du personnage, l'amour de sa femme agit comme un substitut de l'amour de Dieu. Cette passion métaphysique, fondée sur le désir de sauver l'autre, de racheter ses péchés, de compenser son incrédulité par une foi créatrice en l'être aimé, repose sur la dimension pathologique de la conscience humaine, telle que nous l'avons étudiée dans notre analyse du paradigme unamunien. C'est la raison pour laquelle le rôle de la femme-mère apparaît lié à une ambition curative : « Elle prenait un malade pour époux, peut-être même un condamné, un invalide de l'âme ; sa mission était celle d'une infirmière[95] ». C'est à pareille consolation que prétend Augusto dans *Niebla* : « — Et, qui sait ! dit Augusto, comme se parlant à lui-même — qui sait ! Peut-être qu'en me mariant, j'aurai à nouveau une mère[96] ».

---

[93] « Manolita se preparaba a ser el posible lazo entre cuatro probables familias venideras. Desde la muerte de la Tía habíase revelado. Guardaba todo su saber, todo su espíritu; las mismas frases recortadas y aceradas, a las veces repetición de las que oyó a la otra, la misma doctrina, el mismo estilo y hasta el mismo gesto. "¡Otra tía!", exclamaban sus hermanos », *Ibid.*, p. 166.

[94] « Dedicóse Joaquín, para salvarse, requiriendo amparo a su pasión, a buscar mujer, los brazos maternales de una esposa en que defenderse de aquel odio que sentía, un regazo en que esconder la cabeza, como un niño que siente terror al coco, para no ver los ojos infernales del dragón de hielo », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 107.

[95] « Tomaba por marido a un enfermo, acaso a un inválido incurable, del alma ; su misión era la de una enfermera », *Ibid.*, p. 114.

[96] « –Y ¡quién sabe...! —dijo Augusto como quien habla consigo mismo— ¡quién sabe...! Acaso casándome volveré a tener madre... », Miguel de Unamuno, *Niebla, op. cit.*, p. 157.

L'amour porté par la mère reste alors, dans la vision de l'auteur, caractérisé par l'abnégation et le sacrifice. Toutefois, si la perspective est à l'évidence classique, la paternité n'est pas exempte de ce désir et de ce pouvoir de rédemption. Joaquín, pensant à sa fille espère : « elle sera ma purificatrice[97] ». Si le personnage, parce qu'il se montre incapable de compassion envers lui-même, ne parvient à se sauver par l'amour ou la paternité, qu'il n'envisage finalement que sous l'angle de sa propre culpabilité, il entretient pourtant avec Abelín, le fils de son rival, une forme de paternité symbolique, semblable à une relation de transmission du maître au disciple. En effet, Abelín, qui épouse Joaquina, compile le savoir de son maître et le reconnaît du même coup, comme un autre père :

> Abelín, avec les notes de son beau-père, qu'il appelait son père et tutoyait déjà et avec ses développements et explications verbales, composait l'ouvrage dans lequel était recueillie la science médicale du docteur Joaquín Monegro et cela avec un accent de vénération admirative que Joaquín lui-même n'aurait pu lui donner[98].

L'intimité née de cette transmission dépasse, on le voit, la dimension scientifique de l'ouvrage recréé par Abelín. L'important est la subjectivité qu'il verse dans cette œuvre commune et témoigne de l'amour filial qu'il porte à son beau-père, dont il se charge, en retour, de rendre et de porter la parole.

[97] « Será mi purificadora », Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez, op. cit.*, p. 127.
[98]« Abelín, con las notas de su suegro, a quien llamaba su padre, tuteándole ya, y con sus ampliaciones y explicaciones verbales, iba componiendo la obra en que se recogía la ciencia médica del doctor Joaquín Monegro, y con un acento de veneración admirativa que el mismo Joaquín no habría podido darle », *Ibid.*, p. 183.

Certes, ni la Tía Tula ni Joaquín ne parviennent véritablement à survivre dans leurs héritiers, car l'immortalité que défend Unamuno renvoie, on s'en souvient, à la conservation pleine et entière de l'individualité, sans interruption de la conscience ni disparition du corps. L'issue de l'entreprise est de ce fait connue d'avance, mais en somme, elle importe peu, tant l'intérêt de l'auteur semble tourné vers l'action, la volonté et la projection.

En effet, si la production romanesque unamunienne ne peut être simplement qualifiée de pessimiste, c'est grâce à la volonté de rédemption que porte l'altérité. Dans la pensée de l'auteur et malgré son profond égotisme originel, cette espérance active revêt un rôle fondateur et central, dont il s'attache à décrire les manifestations et les errances. Malgré l'échec qui leur est promis et par leur dimension créatrice et poétique, la lutte et la résistance sont ainsi porteuses d'un espoir qui donne sens à l'existant.

Le roman même possède une temporalité limitée et fixée par l'expérience de lecture ; pour un temps, son auteur sera pourtant parvenu à s'arracher au néant pour proposer à son lecteur une création véritable dans laquelle il pourra trouver un sens et une finalité à transmettre en partage. C'est pourquoi, outre la contemplation, l'expérience de lecture requiert un engagement actif de la part du destinataire.

Le vide auquel Unamuno confronte ce lecteur, les variations autour de la mort, de la souffrance et de la défaite n'agissent donc pas uniquement comme un rappel douloureux de sa condition, mais semblent bien davantage l'inviter à se rebeller contre la tyrannie d'une figure auctoriale invasive, en miroir de la résistance qu'il lui faut également déployer face à la finitude et à l'absurde. Si l'échec est un horizon et forme le canon de l'esthétique unamunienne, c'est que par la frustration et l'irritation que l'auteur entend insuffler au lecteur, il l'engage en réalité à la rébellion, à l'action et à l'espoir.

# Conclusion

S'il nous fallait, parvenues au terme de ce travail, résumer en un mot la pensée, l'écriture et l'œuvre de Miguel de Unamuno, sans doute choisirions-nous celui de démesure.

En effet, l'étude de la création romanesque unamunienne, perçue sous un angle nouveau, celui de l'expérience, a révélé l'esthétique de l'oscillation et du dépassement que l'auteur impose à ses textes romanesques. Dans notre première partie, nous avons montré que celle-ci a pour conséquence de les laisser comme suspendus à l'orée d'un seuil trouble, mobile et incertain, entre réalité et fiction, insuffisance et excès, qui mêle également les genres, les discours et les intrigues. Au travers de l'écriture de la fracture et de la transgression, si propre à Unamuno, se dévoile un changement de paradigme dans le rôle et la valeur heuristiques et ontologiques dévolus à la fiction : la référence, le réel et l'extériorité y perdent de leur pertinence, et le roman se fait le lieu d'une expérimentation qui entend renouveler la forme et les enjeux du genre, conformément aux innovations surgies plus largement à l'échelle européenne, portées par des mouvements intellectuels et artistiques divers. En réaction à cette configuration esthétique et poétique singulière, que l'auteur qualifie de « vivipare », la lecture s'apparente à une expérience de funambulisme, marquée par un sentiment accru d'infraction, de confusion et de vertige. Entre liberté exégétique et volonté de contrôle auctorial, la réception de l'œuvre unamunienne se déploie d'emblée dans un rapport de résistance, de conquête et de domination d'un sens et d'une cohérence à reconstruire.

Au demeurant, si, comme semble l'illustrer la multiplication des métalepses, Unamuno n'envisage la frontière que sous l'angle de la transgression et de la porosité, c'est également pour contrarier toute velléité de classification. Une telle résistance constitue à l'évidence un écueil majeur dans le cadre d'une volonté herméneutique et, *a fortiori*, d'un travail de recherche. « Arrêtez, pour l'amour de Dieu — ou son absence — d'essayer de me cataloguer ![1] » écrivit-il dans un article intitulé « Mazzini y Renán ». Au nom de cette ambition d'unicité fondamentale et indéniable, qui irradie jusque dans leur structure formelle, les œuvres de l'auteur, telles que *Cómo se hace una novela*, se donnent à lire, nous l'avons vu, comme des *unicum* singuliers et, dans une certaine mesure,

[1] « ¡Dejen, por Dios – o por el no Dios – de querer encasillarme ! », Miguel de Unamuno « Mazzini y Renán », *Obras Completas VIII*, *op. cit.* p. 994.

autonomes. Faudrait-il alors renoncer à tout effort de cohérence herméneutique pour se résoudre à n'envisager les écrits unamuniens que sous le seul prisme de l'originalité ? L'interrogation à l'évidence ne peut être qu'oratoire tant l'entrelacs qui caractérise la prose unamunienne appelle l'analyse. Dans *Los nombres de Unamuno,* Ezequiel de Olaso souligne d'ailleurs que « ce furieux désir de confondre ou, mieux, de fusionner les âmes plutôt que de distinguer les concepts, éveille, par réaction, chez ceux qui le lisent, le désir de le définir, de le fixer devant eux et donc de le dominer[2] ». Deux forces s'opposent ; à un auteur qui se dérobe ou impose à l'inverse une voix qu'il déguise, le lecteur et le critique irrités répondent par une volonté intensifiée de compréhension, voire, de classification. À l'image du conflit qui traverse les récits et le projet éthique de l'auteur, dans la réception des œuvres unamuniennes, il y a donc un mouvement, un engagement et un dynamisme qui se traduisent d'abord sous la forme d'une lutte entre ces deux volontés.

L'ambition éthique, que nous avons tenté d'approcher en deuxième partie, explique, dans le même temps, le caractère protéiforme de sa production. En effet, les innovations poétiques introduites par Unamuno et la méfiance que lui inspirent l'extériorité, l'objectivité et la raison, se fondent sur l'importance première accordée au sujet et à son intimité. C'est pourquoi la mise en discours de soi nous est apparue comme le lieu d'une réflexion tout à la fois littéraire et philosophique, entre autofiction, confidence et questionnement de l'authenticité. De cette exploration de l'intime et de ses mirages, qui caractérise *Abel Sánchez* ou encore *San Manuel Bueno, mártir*, surgit pourtant l'autre, la nécessité de sa reconnaissance, les menaces qu'il représente et la responsabilité à laquelle il engage. Nous l'avons vu, l'introspection du singulier permet l'appréhension de l'universel et le roman, dans lequel tout est discours, parce qu'il est la fois création et fruit de l'imagination, est alors considéré comme un cosmos, le terrain idoine de cette recherche anthropologique et de sa transmission. Aussi, le roman unamunien, pour se distinguer des produits de la science ou d'une stérile érudition, doit-il adopter la vitalité de son modèle, l'homme de chair et d'os. Ce miroir paradoxal, car mouvant et dynamique, craint avant tout la catachrèse et la fixité. Et si son projet n'est pas simplement pédagogique, c'est parce qu'il recherche le mouvement et la poésie, entendue dans son sens étymologique. La création est, de fait, la responsabilité que s'impose l'écrivain et l'expression de sa quête d'immortalité.

Cette démesure repose, à notre sens, également sur la volonté auctoriale de se sauver et l'ensemble des autres avec lui, corps et âme. C'est pourquoi le traitement de la relation entre l'identité et l'altérité, telles qu'elles sont toutes deux vécues et ressenties par l'homme de chair et

[2] « Ese furioso deseo de confundir o, mejor, *fusionar* las almas antes que distinguir los conceptos, despierta por reacción en quien lo lee el afán de definirlo, de fijarlo ante sí y de ese modo dominarlo », Ezequiel de Olaso, *Los nombres de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961, p. 16.

d'os, s'articule autour d'une réflexion sur les limitations et les possibilités expressives du langage. Car, il s'agit avant tout de conserver et d'accroître le sens, de lutter contre l'absurde et l'injuste, dont la mort est l'expression maximale. L'agonie, soit le combat dans lequel s'engage le vouloir-être de chacun, nourrit donc l'écriture, dans un rapport spéculaire et dynamique entre l'homme et le texte, au sein duquel l'intime prime toujours, à la manière de Don Quichotte, jusqu'à envahir et transformer l'extériorité.

Cependant, sans même évoquer la vanité d'une entreprise condamnée d'avance, la communication et le dialogue qu'Unamuno prétend vouloir instaurer avec son lecteur restent bien entendu illusoires. Néologismes, contradictions et paradoxes abondent dans sa prose et attestent d'une pensée tortueuse, complexe, violente et infiniment personnelle. De plus, la confusion des genres et des discours, la prolifération des métaphores dans un objectif à la fois esthétique et heuristique et l'élection, enfin, d'un modèle éthique, don Quichotte, marqué par la déraison, ne permettent certes pas de dégager un système de pensée et d'écriture opérant. Dès lors, c'est un constat d'échec qui, de prime abord, nous a semblé se dresser, face à la permanence de la défaite dans l'articulation du projet de l'auteur.

Toutefois, s'il ne peut s'agir de nier les apories, leur abondance paraît du moins suggérer une forme de cohérence, tant leur présence est systémique. Cette observation a conduit, dans une dernière partie, à replacer l'étude de l'échec dans l'hypothèse d'un mouvement conscient et délibéré, afin d'envisager la possibilité de sa pertinence dans la compréhension des œuvres unamuniennes. Dans un premier temps, les lacunes de la raison et celles de la foi nous ont semblé sous-tendre la description et la promotion de la pensée agonique et du doute, tels qu'ils sont présentés dans *Del Sentimiento trágico de la vida*, la dialectique unamunienne se refusant, de manière méthodique, à toute résolution. De fait, si la souffrance et la lutte sont le propre de la conscience humaine, alors ni le conflit ni l'angoisse n'ont vocation à se trouver annulés. Comme le suggèrent encore *La Tía Tula*, *Abel Sánchez* ou *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, pour Unamuno, l'homme est malade et son salut réside dans une confrontation, toujours plus exigeante, à l'abîme. Exacerber la blessure c'est, dans le paradigme de pensée de l'auteur, accroître la conscience.

Et s'il lui faut nous sauver tous, cette conscience, douloureuse, mais créatrice, doit se transmettre à autrui. Par la conservation et l'extension du sens, en effet, le sujet lutte contre l'absurde que représente, dans sa forme suprême, la mort. La contagion de l'angoisse existentielle se trouve donc au cœur du projet éthique unamunien, mais se justifie, de manière éminemment paradoxale, par la compassion, la reconnaissance en l'autre du même être pathétique, mortel, mais pourtant digne d'être sauvé. Dans la perspective d'Unamuno, l'échec est alors embrassé. Signe de résistance, il résonne dans la diégèse comme dans la structure formelle des romans, excitant la

frustration du lecteur. Dans *Niebla*, se déploie ainsi une prose à la jonction du trivial et du sublime qui, à l'instar des modèles littéraires de l'auteur, entend dessiller le lecteur pour lui ouvrir les yeux sur l'abîme qui le menace, le renvoyant par-là à sa propre responsabilité, à la fois individuelle et collective. Nous l'avons vu, le refus de résolution, selon des formes et modalités diverses, parcourt cette production, de la digression à la négation de l'intrigue et de l'achèvement qui caractérisent *Cómo se hace una novela*, des variations autour du vide à celles qui se donnent à voir dans le traitement de l'angoisse et de la défaite. De même, les personnages restent marqués par l'échec, un concept qui, dans l'écriture et la pensée de Miguel de Unamuno nous apparaît, par conséquent, tout à la fois unifiant et fondamental. Dans sa dimension ontologique et existentielle, il propose une clé de compréhension opérante. Pour autant, l'orchestration d'une expérience de l'échec n'épuise en rien la richesse de l'œuvre du philosophe et romancier espagnol, mais permet assurément d'apprécier la cohérence de son engagement, jusque dans ses expressions les plus extrêmes et paradoxales.

Au-delà de l'échec, au fil de notre réflexion, c'est cependant un concept différent qui nous a semblé émerger, comme par surprise : l'espoir. Cet affect projectif et constant dans la prose de l'auteur, vient, en tout premier lieu, nuancer le pessimisme de la proposition unamunienne de diffusion de l'angoisse existentielle. Même frustré ou déçu, il s'exprime avec une grande régularité, trouvant sa formulation majeure dans l'altérité et, en particulier, dans l'enjeu de la transmission par-delà la chair. Unie à la compassion, l'espérance permet également d'assurer la jonction entre la promesse de l'échec et la lutte à laquelle Unamuno semble nous inviter ; l'espoir, alors, justifie la nécessité de la résistance. La démesure de l'auteur n'est pas une *hubris* tragique, car en dépit de l'inéluctabilité de l'issue, il ne saurait y avoir de renoncement, de digne et stoïque soumission à la logique ou aux lois de la nature. Et si finalement il lui faut chuter, c'est dans les cris et la fureur que le sujet unamunien montera sur l'échafaud.

De là découle notre hypothèse selon laquelle l'irritation et l'agacement qu'Unamuno semble inspirer à de nombreux lecteurs et qu'il revendique du reste fréquemment, ne sont pas que les manifestations d'une personnalité polémique et difficile. Les sentiments qu'il suscite s'inscrivent également dans une stratégie éthique, fondée sur l'exemple et l'analogie. En effet, la tyrannie que l'auteur déploie dans le processus herméneutique, la frustration qu'il provoque en se dérobant à toute rigueur générique ou structurelle ne peuvent-elles pas être lues comme une invitation à la rébellion, qui traverserait le texte pour atteindre la conscience du lecteur ? Cet apprentissage de la révolte contre la transcendance incarnée par l'auteur et le narrateur n'est-il pas voué à s'étendre, dans un changement d'échelle caractéristique de la pensée unamunienne, à l'univers extradiégétique et prendre alors la forme d'une insoumission à l'absurde et à la mort ?

C'est peut-être là, en somme, en dépit de la violence et du déplaisir, que résident l'enjeu et la remarquable valeur de l'expérience de l'échec qu'impose Unamuno à son lecteur : une invitation certes, à l'agonie et à l'angoisse, mais avant tout et parfois presque contre lui, à l'espoir.

# Bibliographie :

## Corpus :

### Corpus primaire :

UNAMUNO, (de), Miguel, *Del Sentimiento trágico de la vida*, [1913], Fernando Savater (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2008.

–., *Niebla*, [1914], Mario J. Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 2012.

–., *La Tía Tula*, [1921], José-Carlos Mainer (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2012.

–., *Cómo se hace una novela*, [1927], Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Cátedra, 2009.

–., *San Manuel Bueno, mártir*, [1933], Mario Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

### Corpus secondaire :

UNAMUNO (de), Miguel, *Epistolario I* (1880-1899) Colette et Jean-Claude Rabaté (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017.

–., *Mi vida y otros recuerdos personales*, [1889 – 1936], Buenos Aires, Losada, 1956.

–., « Sobre el cultivo de la demótica », [1896], *Obras Completas*, t. IX, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.

–., *Paz en la guerra,* [1897], Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.

–., *Diario íntimo* [1897], Etelvino González López (ed.) Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.

–., « Diaro íntimo » [1897], *Obras Completas*, VIII, Manuel García Blanco (ed.) Madrid, Escelicer, 1970.

–., « ¡Muera don Quijote! » [1898], *Obras Completas*, t. X., Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 712 – 716.

–., *Amor y pedagogía*, [1902], Anna Caballé (ed.), Madrid, Espasa-Calpe (dir.), 1999.

–., *En torno al casticismo*, [1902], Jean-Claude Rabaté (ed.), Madrid, Cátedra, 2005.

–., *De mi País*, [1903], Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

–., et ZULUETA Luis, *Cartas 1903 – 1933*, Carmen de Zulueta (ed.), Barcelona, Aguilar, 1972.

–., « Intelectualidad y espiritualidad », [1904], *La España Moderna*, nº 183, Madrid, *Obras Completas*, I, Manuel García Blanco (ed.), Escelicer, 1966, p. 1137-1147

–., *Vida de don Quijote y Sancho,* [1905], Alberto Navarro (ed.), Madrid, Cátedra, 2014.

–., « Oh, ¡si hubiera salido ! » [1908], *Obras Completas,* t. XIV, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 778.

–., *Recuerdos de Niñez y Mocedad*, [1908], Madrid, Alianza Editorial, 2006.

–., *Por tierras de Portugal y España*, [1911], Ángel Rivero Rodríguez (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2006.

–., *Rosario de sonetos líricos*, Madrid, Imprenta española, 1911.

–., « Impresiones de teatro », [1913] *Obras Completas,* t. XI, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 517 – 524.

–., *Epistolario inédito, II,* (1915 – 1936), Laureano Robles (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

–., « La Agonía del cristianismo », [1925], *Obras Completas,* t. VII, Manuel García Blanco (ed.) Madrid, Escelicer, 1969.

–., *Abel Sánchez*, [1917], Carlos Alex Longhurst (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.

–., *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, [1920], Demetrio Estébanez Calderón (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2008.

–., « Mazzini y Renán », [1920], *Obras Completas*, VIII, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 994.

–., « Nuestros ex-futuros » [1923], *Obras Completas*, t. X., Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 529 – 535.

–., « El Otro », [1926], *Obras Completas*, t. XII, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 800 – 863.

–., *República Española y España Republicana (1931-1936), Artículos no recogidos en las obras completas*, Vicente González Martín (ed.), Salamanca Almar, 1979.

–., « Almas sencillas », [1933], *Obras completas*, X, Barcelona, Vergara, 1958, p. 991 – 992.

–., « Cartas al amigo — A Marañón », [1934], *Obras Completas,* », t. VII, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Escélicer, 1966, p. 1045 – 1948.

–., *Miguel de Unamuno*, *Palabras en el tiempo*, Colette et Jean-Claude Rabaté (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021.

–., *El Resentimiento trágico de la vida*, [1936], Colette et Jean-Claude Rabaté (ed.), Valencia, Pre-textos, 2019.

# Monographies sur les œuvres du corpus primaire :

## Monographies sur *Niebla*


ÁLVAREZ CASTRO, Luis, « ¿Quién mató a Augusto Pérez? Control hermenéutico y chantaje existencial en *Niebla*, de Unamuno » in *Revista de Estudios Hispánicos*, 46, 2012, p. 25 – 47.

ARDILA, Juan Antonio Garrido, « Unamuno y Cervantes : narradores y narración en Niebla », *MLN*, 125, no.2 (2010): 348-68, consulté le 2 avril 2021. http://www.jstor.org/stable/40606260.

BERNS, Gabriel, « Another look through Unamuno's *Niebla* : Augusto Pérez, "agonista-lector" », *Romance Notes* 11, n° 1, 1969, 26-29, consulté le 2 avril 2021, http://www.jstor.org/stable/43800495.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, « Unamuno's *Niebla* : Existence and the game of fiction », *Modern Language Notes*, 1964, p. 188 – 205.

CIFO GONZÁLES Manuel, « Humor, burla, ironía y sátira en niebla : algunas propuestas para la lectura de la nivola unamuniana », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* vol. 35*,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 27–52.

–., « Literatura y vida : algunas consideraciones acerca del simbolismo en *Niebla* », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003 p. 61 – 80.

FERRARO, Carmine Luigi, « La moral de la elección kierkegaardiana en Niebla de Miguel de Unamuno », Ana Chaguaceda Toledano (ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 125 – 132.

FRANZ, Thomas R., *« Niebla » inexplorada : Midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*, Newark, Juan de la Cuesta, 2003.

–., « *Niebla* y Kleist : ¿Ecos o coincidencias? », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*, Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad, 2008 p. 13 – 17.

JURKEVICH, Gayana, « Unamuno's Anecdotal Digressions : Practical Joking and Narrative Structure in *Niebla* » *Revista Hispánica Moderna*, vol. 45, no. 1, 1992, p. 3–14.

KING, Willard, « Unamuno, Cervantes y *Niebla* », *Revista de Occidente,* 16, 1967, p. 219 – 231.

OLSON, Paul R., *Unamuno, « Niebla » : Critical Guides to Spanish Texts*, London, Grant & Cutler Ltd, 1984.

ØVERAAS, Anne-Marie, « El Tema de la literatura en *Niebla* : Augusto Pérez ¿Pseudo-agonista? », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 561 – 567.

RIBANS, Geoffrey, *Niebla y soledad : aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1971.

STEVENS, Harriet S., « Los novelitas intercaladas en *Niebla* », *Insula*, n°170, 1961.

VAUTHIER, Bénédicte, « *Niebla* de Miguel de Unamuno, una *Novela ejemplar* », Florencio Sevilla y Carlos Alvar (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Castalia, 1998, p. 454 – 462.

–., *Niebla de Miguel de Unamuno : A favor de Cervantes, en contra de los « cervantófilos ». Estudio de narratología estilística,* Bern, Peter Lang, 1999.

–., « El paratexto de Niebla de Miguel de Unamuno, ecos del mundo literario de la época », *Tu mano es mi destino : Congreso internacional Miguel de Unamuno*, Cirilo Flórez Miguel (coord.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 493 – 502.

–., « *Niebla* (Nivola) de Miguel de Unamuno y *La media noche*. Visión estelar de un momento de guerra de Ramón del Valle-Inclán. ¿Crisis de la novela o novelas de una primera crisis de la novela? A los cien años », *Boletín Hispánico Helvético,* , N° 26, automne 2015, p. 3 – 39.

WEBBER, Ruth House « Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's *Niebla* », Hispanic Review 32, 1964, p. 118 – 134.

## Monographies sur *La Tía Tula*


BRAVO GUERREIRA, María Elena « Algunos aspectos del problema de la genericidad en *La tía Tula* de Miguel de Unamuno », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 409 – 416.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, « La tía Tula, de la santidad a la realidad », *Ámbitos* : *Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 30, Córdoba, Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, 2013, p. 33 – 39.

FRANZ, Thomas R., « *La tía Tula* y el cristianismo agónico », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* nº29, Salamanca, Ediciones de Salamanca, 1994, p. 43 – 54.

–., « Ibsen's *Hedda Gabler* and the Question of Feminist Content in Unamuno's *La Tía Tula* », *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, n° 1, Society of Spanish & Spanish-American Studies, 2000, consulté le 12 mars 2022, http://www.jstor.org/stable/27741460, 77 – 98.

LONGHURST, Carlos Alex, « Para una interpretación de *La tía Tula* » María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 143 – 152.

RICHARDS, Katharine C, « A Cultural Note to Unamuno's *La Tía Tula* » *Hispania*, vol. 58, n°2, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1975, consulté le 14 mai 2020, https://doi.org/10.2307/338957, p. 315 – 316.


## Monographies sur *Cómo se hace una novela*


AZAR, Inés, « La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela* », *Modern Language Notes,* n°85, 1970, p. 184 – 206.

OLSON, Paul R., « Unamuno's Lacquered Boxes : *Cómo se hace una novela* and the Ontology of Writing », *in Revista Hispanica Moderna*, 36, 1970 – 1971, p. 186 – 199.

VAUTHIER, Bénédicte, « *El Manual de quijotismo* y *Cómo se hace una novela* : diaro éxtimo y cuaderno de bitácora de una novela sin escribir », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* nº 36, Salamanca, Ediciones de Salamanca, 2001, p. 13 – 60.

ZUBIZARRETA, Armando, *Unamuno en su nivola : estudio de* « *Cómo se hace una novela* », Madrid, Taurus, 1960.

## Monographies sur *San Manuel Bueno, mártir*

ARDILA, Juan Antonio Garrido, « Amor y Religión en *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno », *Romance Quarterly*, 58 : 2, Mars 2011, p. 94 – 113.

DÍAZ-PETERSON, Rosendo, « Sobre el significado de "fingir" en *San Manuel Bueno, mártir* », *Estudios sobre Unamuno*, Madrid, Verbum, 2013.

FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco, « *San Manuel Bueno, mártir*, un paisaje del Alma », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 26, No. 1, 1977.

LONGHURST, Carlos Alex, « The Problem of Truth in *San Manuel Bueno, mártir* », *The Modern Language Review,* 76 : 3, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 1981, consulté le 16 mars 2021, https://www.jstor.org/stable/3727394, p. 581– 597.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, « Novela y pensamiento: *San Manuel Bueno*, *mártir* », Ana Chaguaceda Toledano (ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 153 – 162.

VAUTHIER, Bénédicte, « Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, nº 33, 1998, p. 145 – 189.

## Monographies sur *Del Sentimiento trágico de la vida*

ANDRÉS MARCOS, Luis, « ¿Amor a la razón o razón de amor? *Lectura del Sentimiento trágico de la vida* », *Cuadernos salmantinos de filosofía*, Nº Extra 42, 1 (Iluminar lo físico), 2015, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 241 – 255.

CECILIA LAFUENTE, María Avelina, « The Paradox of human life in the thought of Miguel de Unamuno », Anna Tymieniecka (ed.), *Man's Self Interpretation in existence: Phenomenology and Philosophy of life,* Dordrecht, Kluwer, 1990, p. 19 – 35.

FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco, « El Sentimiento trágico de Unamuno : Historia del texto y dialéctica de la razón y la fe », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso*

*Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 291 – 315.

KWAN, Tze-Wan, « Unamuno as "pathological" phenomenologist : tragic sense and beyond », Anna Tymieniecka (ed.), *Analecta husserliana: Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century,* Dordrecht, Springer, 2009, p. 231 – 25

# Influences, réminiscences et critiques :

## Œuvres Littéraires


BAROJA, Pío, *Camino de perfección*, [1902], Madrid, Caro Raggio, 1993.

–., *El arbol de la ciencia* [1911], Pío Caro Baroja (ed.), Madrid, Cátedra, 2021.

–., « La supuesta Generación de 1898 », [1924] « Divagaciones apasionadas », Obras completas, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

BYRON, George Gordon, *Cain a mystery*, [1822], traduit au français par Gaëlle Merle, *Caïn*, Paris, Allia, 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño,* [1635] Ciriaco Morón Arroyo (ed.), Madrid, Cátedra, 1998.

CERVANTES, Miguel (de), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, [1604] y Segunda Parte [1615], Edition de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2016 (35ª edición) traduit au français par Jean Cassou, César Ourdin et François Rosser, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949.

CHATEAUBRIAND, (de), François-René, *Mémoires d'outre-tombe,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

CLARÍN, Leopoldo Alas, *La Regenta* I [1885], Juan Oleza (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.

–., *Su único hijo* [1890], Juan Oleza (ed.), Madrid, Cátedra, 2005.

CRUZ, San Juan (de la), « La Noche oscura del alma », *Obra completa*, Luce López-Baralt et Eulogio Pacho, (ed.), Madrid, Alianza, 2003.

DERRIDA, Jacques, *Apories*, Paris, Galilée, 1996.

DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, [1796], Jean Le Galliot, (ed.), Paris Bruxelles Montréal London Lausanne, Bordas G. Harrap Spes, 1974.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, [Juillet 1851 — Décembre 1858], t. II, Jean Bruneau (ed.), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, [1925], Paris, Gallimard, 1997.

IBSEN, Henrik, *Et dukkehjem*, [1879], traduit au français par Éloi Recoing, *Une maison de poupée*, Arles, Actes Sud, 2016.

MOLIÈRE, *Dom Juan*, [1665], Geroges Couton (ed.), Paris, Gallimard, 2013.

PARDO BAZÁN, Emilia (de), *Los Pazos de Ulloa* [1886], María Ángeles Ayala (ed.) Madrid, Cátedra, 2005.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La Desheredada,* [1881], Madrid, Alianza, 1993.

–., *Fortunata y Jacinta, Dos Historias De Casadas*, [1887], Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.

*La incognita* [1889], Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.

PIRANDELLO, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore, commedia da fare,* [1921], traduit au français par Claude Perrus, *Six personnages en quête d'auteur,* Paris, GF Flammarion, 2004.

–., *Uno, nessuno e centomila*, [1926], traduit au français par Louise Servicen, *Un, personne et cent mille*, Paris, Gallimard, 1988.

SHAKESPEARE, William, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, [1603], Oxford, Oxford University Press, 2008.

–., *The Tragedy of Macbeth*, [1606], traduit au français par Yves Bonnefoy, *Macbeth*, Paris, Gallimard, 2010.

–., *The Tempest*, [1623], Oxford, The Oxford Shakespeare, 2008.

TOLSTOÏ, Lev Nikolaevitch, *Smert' Ivana Il'iča*, [1886], traduit au français par Boris de Schloezer, *La mort d'Ivan Ilitch*, Genève, Slatkine, 1995.

VALÉRY, Paul, *Tel quel I*, [1910], Paris, Gallimard, 1971.

–., *Monsieur Teste*, [1927], Paris, Gallimard, 1986.

VALLE-INCLÁN, Ramón María (del), *Luces De Bohemia*, [1920], Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

–., *Sonata de Otoño,* [1902], Ledia Schiavo (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

## Ouvrages philosophiques

ALAIN, *Propos sur les pouvoirs*, Paris, Gallimard, 1938.

ARISTOTE, *Περὶ ποιητικῆς*, traduit au français par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

–., Πολιτικά, traduit au français par J. Tricot, *La Politique*, Paris, Vrin, 1995.

–., *Ἠθικὰ Νικομάχεια*, traduit au français par Richard Bodéüs, Éthique à Nicomaque, Paris Gallimard, 1997.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973.

BERGSON, Henri *Essai sur les Données immédiates de la conscience*, [1889], Frédéric Worms (ed.), Paris, PUF, 2013.

BORGES, Jorge Luis, « Magias parciales del *Quijote* », [1952] *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé, 2010.

BROHM Jean-Marie, *Ontologies du corps*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, consulté le 14 avril 2022, http://books.openedition.org/pupo/7126.

BURKE, Edmond, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1751], traduit au français par E. Lagentie de Lavaïsse, 1803, reproduite avec un avant-propos de B. de Saint-Girons, *Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973.

DESCARTES, René, *Les Méditations métaphysiques*, [1641] Rotterdam, Reinier Leers, 1690.

–., *Discours de la méthode*, [1637], Paris, Flammarion, 2000

ECO, Umberto, *La poetica dell'opera aperta*, [1962], traduit au français par Chantal Roux, *La poétique de l'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

–., *Lector in fabula,* [1979], traduit au français par M. Bouzaher, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985.

FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930, traduit au français par Charles et Jeanne Odier, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1997.

GOUVARD, Jean-Michel, « La Poétique d'Aristote », Jean-Michel Gouvard (ed.), *L'analyse de la poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, [1807], traduit au français par Jean-Pierre Lefebvre, *Phénoménologie de l'esprit,* Paris, Flammarion, 2012.

–, *Vorlesungen über die Ästhetik*, [1835], traduit au français par Samuel Jankélévitch, *Esthétique*, Paris Aubier, 1944.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, [1807], traduit au français par Emmanuel Martineau, *L'Être et le Temps*, Paris, Authentica, 1985.

HUSSERL, Edmund, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, [1905 - 1935], traduit au français par Nathalie Depraz, *Sur l'intersubjectivité*, Paris, PUF, « Épiméthée », tome 1, 2001.

–, *Der cartesianischen Meditatione,* [1929], traduit au français par G. Pfeiffer et E. Levinas, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1947.

JAMES, William, *The Principles of Psychology,* Cambridge, Harvard editions, 1890.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Champs-Flammarion, 1977.

KANT, Emmanuel, *Kritik der Urteilskra* [1791], traduit au français par Alexis Philonenko*, Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin, 1965.

KIERKEGAARD Søren, *Frygt oq boeven*, [1843], traduit au français par Charles Leblanc, *Crainte et Tremblement*, Paris, Payot & Rivages, 1999.

–., *Enten — eller* [1843], traduit au français par Ferdinand Prior, Odette Prior et Marie-Henriette Guignot, *Ou bien…ou bien…,* Paris, Gallimard, 1984.

–., *Johannes Climacus eller De omnibus dubitandum est,* [1872], traduit au français par Else-Marie Jacquet-Tisseau, *Johannes Climacus ou Il faut douter de tout*, Paris, Paris, Payot & Rivages, 1997.

LACAN, Jacques, *Écrits, II,* Paris, Seuil, 1966.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Monadologie und andere metaphysische Schriften*, [1714], traduit au français par F. Meier, *Principes de la nature et de la grâce*, Hambourg, Meiner, 2002

–., *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, [1765], traduit au français par *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1921.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhof, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Primat de la perception*, Paris, Verdier, 2014.

MONTAIGNE, Michel Eyquem (de), *Les Essais* [1580], Tome I, Paris, Bossange, 1828.

–., *Les Essais* [1595], Tome III, Paris, J.-F Bastien, 1783.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Götzen-Dämmerung,* [1889], traduit au français par Patrice Wotling, *Le Crépuscule des idoles,* Paris, Gallimard, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José (de), *Meditaciones del Quijote,* [1914]*,* Julian Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 2017 (11ª edición).

–., « Notas de trabajo », éditées par José Luis Molinuevo, *Revista de Occidente*, n° 132, mai 1992.

PASCAL, Blaise, *Les Pensées*, [1670], A. Guthlin (ed.), Paris, Leuthielleux, 1896.

PLATON, *Περὶ πολιτείας*, *La République*, traduit au français par Émile Chambry, Livre X, Paris, Gallimard, 1993.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

–., *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant,* Paris, Gallimard, 1943.

–., *L'Existentialisme est un humanisme*, [1946], Arlette Elkaïm-Sartre (ed.), Paris, Gallimard, 1996.

–., *Qu'est-ce que la Littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, [1818], traduit au français par Clément Bosset *Le Monde comme volonté et comme representation*, Paris, PUF, 2014.

SPINOZA, Baruch, *Ethica,* [1677], traduit au français par Pierre-François Moreau, *Éthique,* Paris, PUF, 2020.

VERMOREL, Henri et Madeleine, *Sigmund Freud et Romain Rolland, correspondance 1923-1936. De la sensation océanique au Trouble du souvenir sur l'Acropole*, Paris, PUF, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus,* [1921], traduit au français par Christiane Chauviré, Sabine Plaud, *Tractatus logico-philosophicus,* Sandra Laugier (ed.), Paris, Flammarion, 2022.

## Ouvrages et articles critiques


ABELLÁN, José Luis, « Introducción y notas », *Abel Sánchez* de Miguel de Unamuno, Madrid, Clásicos Castalia, 1995.

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

–., « Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole », Claude Burgelin *et al.*, (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, consulté le 12 octobre 2022, DOI : http://books.openedition.org/pul/3642, p. 147 – 164.

ÁLVAREZ CASTRO, Luis, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

–., *Los espejos del yo, existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.

ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano « La tradición y el "hecho vivo" en el primer Unamuno », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 219 – 233.

ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, « Genio y figura de la ética de Unamuno » María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 235 – 260.

ALTISENT, Marta, « Unamuno y la metáfora organicista de la creación literaria », Derek Flitter (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista*, 21-26 août 1995, Birmingham, Vol. 4, 1998, p. 26 – 40.

ANDRÉS MARCOS, Luis, « El lector unamuniano como clave filosófica », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*, Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008 p. 90 – 97.

ARDILA, Juan Antonio Garrido, « La génesis de la novela unamuniana : la parodía de Galdós y de la novela realista », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 67 – 91.

–., « Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y *Amor y pedagogía* a Knut Hamsun y *Niebla* », *Hispanic Review*, Volume 80, Number 3, 2012, p. 445 – 466.

–., (coord.), *El Unamuno eterno*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2015.

AYALA, Fernando « El arte de novelar en Unamuno », *La Torre, (Homenaje a Unamuno),* 1961, p. 329 – 359.

AZALOA, José Miguel (de), « Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 2, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1951, p. 33 – 109.

–., « Acercamiento al ideario estético de miguel de Unamuno » *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 37, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 9 – 68.

BAKER, Armand, « Unamuno and the Religion of Uncertainty », *Hispanic Review*, Vol. 58, No. 1, 1990, p. 37 – 56.

BATCHELOR, R. E., *Unamuno Novelist : A European Perspective*, Oxford, The Dolphin Book, 1972.

BELMONTE, Florence, « La guerre civile en débat : l'histoire et la mythification », Francisco Campuzano Carvajal (ed.), *Figures de la mythification dans l'Espagne du xxe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 187-201.

BERCHEM, Theodor y LAITENBERG, Hugo (coords.), *El joven Unamuno en su época*, Junta de Castilla y León, 1997, p. 55 – 70.

BLANCHOT, Maurice, « Le Règne animal de l'esprit », *Critique*, n° 18, novembre 1947.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, « Interioridad y exterioridad en Unamuno », *in Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 7, No. 3/4, Homenaje a Amado Alonso: Tomo Segundo, Juil. — Déc. 1953, p. 686 – 701.

–., *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México, 1959.

BLOOM, Harold, *The Western Canon,* New-York, Harcourt Brace & Company, 1994.

BONO GUARDIOLA, María José, « La filosofía como lenguaje y silencio en algunos textos de Unamuno », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 405 – 408.

BORZONI, Sandro, « Los hunos y los otros », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* vol. 49*,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, p. 73 – 84.

BURGELIN, Claude, « Pour l'Autofiction », Claude Burgelin *et al.*, (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, DOI : http://books.openedition.org/pul/3642, p. 5 – 21.

CASANOVA, Julián, GIL ANDRÉS, Carlos, *Historia de España en el siglo XX*, (4ª ed.) Barcelona, Ariel, 2009.

CHABRÁN, Rafael, « Unamuno's Early Salamanca Years », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 11, n° 2, Edmonton, Université d'Alberta, 1987, consulté le 29 avril 2022, DOI : http://www.jstor.org/stable/27762506, p. 243 – 256.

CEREZO GALÁN, Pedro, « El pesimismo transcendente », *Actas del Congreso Internacional, Cincuentenario de Unamuno*, María Dolores Gómez Molleda (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 261 – 290.

–., *Las máscaras de lo trágico, Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno,* Madrid, Trotta, 1996.

–., « El vacío y la palabra. El nihilismo y la experiencia de la palabra de Miguel de Unamuno », *in Miguel de Unamuno, estudio sobre su obra IV : actas de las VII Jornadas unamunianas*, Ana Chaguaceda Toledano, (coord.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 135 – 158.

CITTON, Yves, *Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

COBB, Christopher, « Sobre la elaboración de *Abel Sánchez*, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1972, nº 22, p. 127 – 147.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

COLLADO MILLÁN, Jesús-Antonio, *La existencia religiosa en Kierkegaard y su influencia en el pensamiento de Unamuno*, thèse de doctorat soutenue 29 mai 1961à la Universidad de Madrid.

–., *Kierkegaard y Unamuno, La existencia religiosa*, Madrid, Gredos, 1963.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, « La misión socrática de Don Miguel de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, III, 1952, p. 41 – 53.

–., « El valor permanente del pensamiento filosófico de Unamuno », *Unamuno a los cien años*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1967, p. 66.

DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* n° 107, septembre 1996, p. 369 – 380.

DAUNAY, Bertrand, « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie* 32, consulté le 23 avril 2020, URL : http://journals.openedition.org/narratologie/7855 ; DOI : 10.4000/narratologie.7855, 2017, p. 1 – 19.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996.

DELORME, Jean, « Sémiotique », *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, t. XII, Paris, Letouzey & Ané, 1992.

DESCHARMES, René, *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909

DESCOUZIS, Paul, *Cervantes y la Generación de 98*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1970.

DÍAZ, Elías, *Revisión de Unamuno. Análisis crítico de su pensamiento político,* Madrid, Tecnos, 1968.

DORTU, Véronique, « Unamuno et le krausisme », *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n° 4, 1999, DOI : https://doi.org/10.3406/rhr.1999.1080, consulté le 27 juillet 2022, p. 443 – 461.

DUMARSAIS, César Chesneau, *Des Tropes et de la construction oratoire* [1730], Paris, Imprimerie de Delalain, 1815.

EGIDO, Luciano González, « Una metáfora esencial de Unamuno ("como el crecer de las encinas") », *Anuario de estudios filológicos*, Badajoz, Universidad de Extremadura, Vol. 4, 1981, p. 129 – 149.

–., *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983.

ELIZALDE, Ignacio, *Miguel de Unamuno y su novelística*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.

ESCUDERO, Xavier, « Utopies bohèmes dans la littérature. Entre intégration codée et marginalisation (fin XIXe siècle-début XXe siècle)", *Identités et territoires dans les mondes hispaniques : (XVIe-XXe siècles),* Jean-Philippe Protti (ed.), [en ligne] Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, consulté le 26 septembre 2021. Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pur/90184, p. 209 – 225.

ESTEVE LÓPEZ, Ana María, « Tres versiones del género de lo grotesco : Unamuno, Arniches y Valle-Inclán, María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 459 – 462.

FÁTIMA MARINHO, (de), Maria, « À la recherche de l'identité perdue (essai sur la crise d'identité dans le roman portugais contemporain) », *Carnets*, Première Série, 2 Numéro Spécial, 2010, p. 243 – 253.

FEDERICI, Mario, *La imagen del hombre en la poesía de Unamuno*, Madrid, Fragua, 1948.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España : del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.

–., « Unamuno y Ortega : leer una novela, hacer una novela », *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, Londres, Tamesis Books, 1983.

FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco, « Historia y leyenda en Unamuno », Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*, Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008 p. 129 – 143.

FERRARO, Carmine Luigi, « El concepto de la Historia en Unamuno y Croce », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 131 – 145.

–., *María Zambrano, intérprete de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

FERRATER MORA, José, *Unamuno, Bosquejo de una filosofía*, Madrid, Alianza, 1985.

FIORASO, Nazzareno, « *Amor y pedagogía,* Un ejemplo de dialéctica entre Ciencia y Vida en Unamuno », *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, nº136, Barcelona, Balmes, 2007, p. 361 – 369.

FRASER, Benjamin, « Unamuno and Bergson : Notes on a Shared Methodology », *The Modern Language Review*, Vol. 102, No. 3, Juillet 2007.

FUENTE (de la), Álvaro Ledesma, « Cartografía de la envidia, el caso de *Abel Sánchez* », *Revista Laguna,* n° 47, 2020, consulté le 17 avril 2021, doi : 10.25145/j.laguna. 2020.47.05. 2020, p. 89 – 97.

GARCÍA BLANCO, Manuel « Unamuno y el lenguaje salmantino », *El Español,* Madrid, n° 87, juin 1944.

–., Manuel *Don Miguel de Unamuno y la lengua española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1952.

GARCÍA CHICÓN, Agustín, *La autenticidad como sustancia de la verdad : Influencia de Kierkegaard en Unamuno,* Malaga, Montes, 1987.

GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, « Vocabulario unamuniano: procedimientos para la formación de palabras, Préstamos, extranjerismos y voces dialectales », *Revista de Filología Románica*, n° 1, 1997, p. 257 – 280.

GARCÍA GONZÁLEZ, Ernesto, « Unamuno y Freud, Dos Antropologías y Un Mismo Método » *Catedra Miguel de Unamuno*, Cuadernos, vol. 29, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 69 – 90.

GARCÍA MATEO, Rogelio, « La dialéctica de Unamuno : ni Hegel ni Kierkegaard, peculiaridad de su pensamiento », María Dolores Gómez Molleda, (coord.) *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 475 – 478.

GARCÍA SERRANO, Manuel, *Ficción y conocimiento : Filosofía e imaginación en Unamuno, Borges y Ortega*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

GAVOILLE, Antoine, « La philosophie du paysage en Espagne, naissance d'une tradition contemporaine », *Mélanges de la Casa de Velázquez,* Madrid, Casa de Velázquez, Tome 30-3, 1994, p. 173 – 220.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

–., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

–., *Métalepse, De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

GIRALDO, Luis Fernando Garcés et Conrado Giraldo ZULUAGA, « La poética: creación y conocimiento en Unamuno y Aristóteles », *Conhecimento & Diversidade*, Niterói, Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro, n° 10, 2013, DOI : http://dx.doi.org/10.18316/1293, consulté le 3 mai 2022.

GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores, *Unamuno « agitador de espíritus » y Giner de los Ríos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1976.

–., *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC, 1981.

GONZÁLEZ ALVAREZ, Angel, *El tema de Dios en la filosofía existencia,* Madrid, Instituto Luis Vives de Filosofia, 1945.

GONZÁLEZ CAMINERO, Nemesio, « El puesto de Unamuno en la Historia de la filosofía », *Pensamiento*, n.°13, Madrid, Janvier – Mars 1948, p. 39.

GONZÁLES VICEN, Felipe, « La figura de Don Quijote y del donquijotismo en el pensamiento de Miguel de Unamuno », *Romanische Forschungen*, 1943, vol. 57, p. 192 – 227.

GUILLAUME, Gustave, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume*, Volume 3, 1948 – 1949, Roch Valin (ed.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 1982.

GULLÓN Germán, « Un paradigma para la novela española moderna: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno », *MLN,* Vol. 105, No. 2, 1990, p. 226 – 243.

–., *La modernidad silenciosa, la cultura española en torno a 1900*, Madrid, Biblioteca nueva, 2006.

GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno,* Madrid, Gredos, 1964.

GUY, Alain, *Unamuno et la soif d'éternité,* Paris, Seghers, 1964.

–., « La trama filosófico-teológica en *Del Sentimiento trágico de la vida* », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 317 – 329.

HAMMANN, Christine, « II. Leçon. La vérité dans Les Confessions », Isabelle Chanteloube (ed.), *Un discours sur les origines de J.-J. Rousseau. Les Confessions, Livres I à VI*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 111-125.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, traduit au français par Evelyn Sznycer, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique,* [1976], Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

ISOTTI ROSOWSKY, Giuditta, « Petites divagations autour du rêve en littérature », *Sociétés & Représentations*, n° 23, 2007, DOI : 10.3917/sr.023.0241, consulté le 9 décembre 2021, p. 241-247.

JAMBRINA, Luis Miguel García « Introducción, Miguel de Unamuno », *El Unamuno eterno*, Juan Antonio Garrido Ardila (coord.), Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p. 11 – 22.

–., « Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela *», El Unamuno eterno, op. cit.,* p. 47 – 66.

JAUSS, *Hans Robert, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung Rezeptionsästhetik Literaturgeschichte als Provokation,* traduit au français par Claude Maillard, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.

JOHNSON, William D., « Vida y ser en el pensamiento de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, n° 6, 1955, p. 9 – 50.

KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* [En ligne], consulté le 12 mars 2021, URL : http://journals.openedition.org/rgi/649, 1997, p. 151-172.

KWAN, Tze-Wan, « Unamuno as « pathological » phenomenologist : tragic sense and beyond », Anna Tymieniecka (ed.), *Phenomenology and existentialism in the twentieth century,* Dordrecht, Kluwer, 2009, p. 231 – 252.

LACAU SAINT GUILY, Camille, 'La philosophie espagnole des années 1900-1930, une philosophie poétique ? Études de quelques essais des « philosophes-poètes » Miguel de Unamuno, Gabriel Alomar, Victoriano García Martí, María Zambrano, Federico García Lorca', *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n° 14, printemps 2015 http://ccec.revues.org/5731, consulté le 16 juin 2021.

–., "Henri Bergson et les écrivains espagnols Miguel de Unamuno, Victoriano García Martí, María Zambrano, José Bergamín, Retour sur une métaphysique de pauvres (1900-1939)", Arnaud François, Clément Girardi et Camille Riquier (ed.), *Bergson et les écrivains, Annales bergsoniennes IX*, Paris, PUF, 2020, p. 95 – 118.

LAFUENTE, María Avelina Cecilia, *Antropología filosófica de Miguel de Unamuno*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983.

–., « The Paradox of human life in the thought of Miguel de Unamuno » Anna Tymieniecka (ed.), *Man's Self Interpretation in existence : Phenomenology and Philosophy of life,* Dordrecht, Kluwer, 1990, p. 19 – 35.

LAÍN ENTRALGO, Pedro *La generación del 1898,* Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

LAÍN MARTÍNEZ, Milagro, « Aspectos estilísticos y semánticos del vocabulario poético de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n°9, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1959, p. 77 – 115.

LAITENBERG, Hugo, « Geografía y literatura (el *Quijote* del joven Unamuno) », Lázaro Carreter, F. « Los novelistas de 1902 », *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.

LANZ, Juan José, « Espacio urbano, lengua y ficción en *Recuerdos de niñez y mocedad* de Miguel de Unamuno », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*,

Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad, 2008.

LA RUBIA PRADO, Francisco*, Alegorías de la voluntad. Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1996.

–., *Unamuno y la vida como ficción*, Gredos, Madrid, 1999.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975.

–., « Le journal comme antifiction », *Poétique*, n° 149, février 2007, p. 3 – 14.

LEÓN (de), María José Rodríguez Sánchez, « El teatro de Unamuno : del realismo y la pasión trágica », *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 41, no. 2, Philadelphie, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2016, p. 471 – 491.

LIPMAN BROWN, Joan, *Confronting our Canons: Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

LISSORGUES, Yvan, « La crisis de fin de siglo, El regeneracionismo », *Historia de la literatura española*, Víctor García de la Concha (dir.), Vol. 9, (Siglo XIX, II), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 46 – 58.

LIVINGSTONE, Léon, « Unamuno and the Aesthetic of the Novel », *Hispania*, vol. 24, n° 4, 1941, www.jstor.org/stable/332827, consulté le 23 mars 2020, p. 442 – 450.

LONGHURST, Carlos Alex, « Teoría de la novela en Unamuno, De *Niebla* a *Don Sandalio* », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 139 – 152.

MCGAHA, Michael D., « Abel Sánchez y la envidia de Unamuno », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1971, nº 21, p. 91 – 102.

MAGNARD, Pierre, « Pascal et le sens du vide », *Baroque*, 12 | 1987, mis en ligne le 30 juillet 2013, consulté le 09 août 2022, DOI : https://doi.org/10.4000/baroque.580.

MAINER, José-Carlos (Dir.) et pontón Gonzalo (coord.) *Historia de la literatura española,* « Modernidad y nacionalismo (1900 - 1939) », Madrid, Crítica, 2010.

MANCING, Howard, « Cervantes as Narrator of *Don Quijote* », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.1, 2003, p. 117 – 140.

MARAVALL, José Antonio, « De la intrahistoria a la historia », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo, Unamuno, 1986, p. 175 – 231.

MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno,* Madrid, Espasa Calpe, 1943.

MARICHAL, Juan, *El designio de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2002.

MAROCO DOS SANTOS, Emanuel José, « Unamuno escritor : sus concepciones de autor, lector y personaje », *Azafea: Revista de Filosofía*, 20, 1, mai 2018, DOI : https://doi.org/10.14201/14506, consulté le 3 mai 2020, p. 151 – 169.

–., « Unamuno y su concepción trágica de la existencia », *Alpha : revista de artes, letras y filosofía*, nº 47, 2018, p. 177 – 190, DOI : http://dx.doi.org/10.32735/s0718-220120180004700173, consulté le 27 juin 2021.

MASSOL, Chantal, « Présentation – Des paradoxes de la figure auctoriale », *Recherches & Travaux*, 64, 2004, p. 5 – 15.

MARTÍN, Francisco José, « Filosofía española y nivola unamuniana », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad, 2005, p. 155 – 164.

–., « Ser y escribir : consistencia de Unamuno y paradojas de la realidad », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 331 – 343.

MFOULA, Nadège, *La collaboration de Miguel de Unamuno dans la presse hispano-américaine (1898-1936),* thèse de doctorat, Université Sorbonne-Nouvelle, soutenue le 2 juillet 2015.

MORENO MÁRQUEZ, César, *Fenomenología y filosofía existencial: enclaves fundamentales*. Vol. 1, Madrid, Síntesis, 2000.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Hacia el sistema de Unamuno : Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Palencia, Cálamo, 2003.

MUÑOZ MERCHÁN, Manuel Jesús, « Unamuno y Ortega, autoría y trascendencia en *Niebla* », *Bulletin of Hispanic Studies*, n°91, 2014, p. 601 – 618.

NAVAJAS, Gonzalo, *Miguel de Unamuno : bipolaridad y síntesis ficcional, Una lectura posmoderna,* Barcelona, PPU, 1988.

–., « El yo, el lector-otro y la duplicidad de Unamuno », *Hispania*, 71, 1988, p. 512 – 522.

NEVILLE, Jane « La teoría de la novela en Unamuno », *El Unamuno eterno*, Juan Antonio Garrido Ardila (coord.), Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p 23 – 46.

NICHOLAS, Robert, *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987.

NORA, (de), Eugenio, *La Novela española contemporánea,* I, Madrid, Gredos, 1958.

OLASO, (de) Ezequiel, *Los nombres de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961.

OLSON, Paul R., *The Great Chiasmus : Word and Flesh in the Novels of Unamuno*, West Lafayette, Purdue University Press, 2003.

ØVERAAS, Anne Marie, *Nivola contra novela*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.

PARÍS, Carlos, *Unamuno, Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, Península, 1968.

PARR, James, *Don Quixote, A Touchstone for Literary Criticism*, Kassel, Edition Reichen-berger, 2005.

PASCUAL MEZQUITA, Eduardo « Unamuno y su concepción personalista de la historia », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 555 – 559.

PÉREZ, Joseph, *Historia de España,* Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

PESET, Mariano, « Unamuno, rector », *Bulletün hispanique,* tome 104, n° 2, 2002, p. 883 – 904.

PEYRAGA, Pascale, « Le Cid selon Azorin : la survivance du mythe sous les détails latents du quotidien », *Le Cid, figure mythique contemporaine*, Bénédicte Mathios, Nov 2008, Clermont-Ferrand, France, consulté le 01 août 2021, ffhal-01287489f, p. 81-98.

PILLET, Fabien, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », Études Germaniques, vol. 263, n° 3, 2011, consulté le 6 septembre 2022, DOI : 10.3917/eger.263.0763, p. 763 – 781.

PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario*, *Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1971.

PRAT, Ángel Valbuena. *Historia de la Literatura Española*, III, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1963.

RABATÉ, Colette et Jean-Claude, *Miguel de Unamuno, una Biografía*, Madrid, Taurus, 2009.

–., *Miguel de Unamuno (1864-1936) — Convencer hasta la muerte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

RIBAS, Pedro, *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza, 2016.

RIBBANS Geoffrey « Dialéctica de lucha y ambigüedad en la novelística unamuniana », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 153 – 164.

ROBERT, Marthe, « Robinsonnades et donquichotteries », *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972.

ROBERTS, Stephen, G., *Unamuno : afinidades y coincidencias kierkegaardianas,* 1986.

–., « Oyéndose casualmente a sí mismo: de Hamlet a Augusto Pérez », Ana Chaguaceda Toledano (ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad, 2003, p. 95 – 112.

–., « Unamuno y la emergencia del intelectual moderno en España » Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad, 2005, p. 270 – 286.

–., « Intelectual, Historia de una palabra y un concepto clave en la obra de Miguel de Unamuno », ARDILA, Juan Antonio Garrido (coord.), *El Unamuno eterno*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2015, p. 431 – 456.

RYAN, Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *in* J. PIER, J.-M. SCHAEFFER (eds), *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005, p. 201 – 223.

SABUGO ABRIL, Amancio, « La filosofía íntima de la poesía unamuniana », Édition digitale à partir des *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 440 – 41, (février-mars 1987), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, consulté le 19 avril 2022, https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0943682, p. 296.

SAMSON Dominique, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme & la Société*, vol. 147, n° 1, 2003, p. 115 – 132.

SAN MIGUEL, Ángel, « Unamuno o la revolución del ensayismo español », María Dolores Gómez Molleda, (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 609 – 612.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, « El misterio de la personalidad de Unamuno », *RUBA*, XLVI, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1953, p. 201 – 214.

–., *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959.

SÁNCHEZ CALVO, Arsenio, « Miguel de Unamuno : novelista innovador », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 617 – 619.

SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS, Lidia, *La nivola : une théorie du roman chez Miguel de Unamuno*, thèse de doctorat soutenue le 24 septembre 2021 à l'Université de Bordeaux — Montaigne.

SÁNCHEZ VENEGAS, Juana, « Unamuno y Bergson », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 625 – 627.

–., *La Mirada zambraniana sobre Unamuno,* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand (de), *Cours de Linguistique générale,* [1916], Paris, Payot, 1995.

SAVATER, Fernando, *El arte de ensayar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.

SAVIGNANO, Armando, « Religión e ilusión en Unamuno : el nihilismo », Ana Chaguaceda Toledano (ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 185 – 193.

–., « Don Quijote, entre idealismo ético y tragedia », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*, Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 59 – 65.

SENABRE, Ricardo « Los arquetipos temáticos en la literatura unamuniana », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 165 – 179.

SERRANO, Carlos, *Miguel de Unamuno : Entre histoire et littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, <http:// books.openedition.org/psn/1550, consulté le 01 août 2022.

SUÁREZ CORTINA, Manuel, « Miguel de Unamuno y la novela histórica en la España de fin de siglo », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 287 – 311.

TANGANELLI, Paolo, « Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del Sentimiento trágico de la vida* », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra II*, Actas de las V Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 23 a 25 de octubre de 2003, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 175 – 194.

TEJADA, Ricardo, « Las peripecias de la subjetividad y de la alteridad en Unamuno y Zambrano », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Vol. 42, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, p. 109 – 125.

TIERNO GALVÁN, Enrique, *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona : Barna, D.L. 1961.

TORO, Fernando (de), *Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno*, McMaster University, *Hispania,* 64, septembre 1981.

TURIENZO, Francisco Fernández, « Unamuno, lo inconsciente y la historia », *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXXII, 1997, p. 77 – 98.

TZITIKAS, Hélène, *El quijotismo y la raza en la Generación de 1898*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988.

UNAMUNO PÉREZ (de), María de la Concepción « Unamuno y Renan frente a la crisis de fin de siglo », Ana Chaguaceda Toledano (ed.) *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra*, Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 18 a 20 de octubre de 2001, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 213 – 232.

–., « Unamuno lector de Flaubert. La tontería humana », Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*, Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008 p. 67 – 86.

UNGERER, Gustav, « Unamuno and Shakespeare », German y Fox Bleiberg, E. Inmann (eds.), *Spanish Thought and letters in the Twentieth Century*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1966, p. 513 – 532.

VAILLANT, Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, vol. 148, n° 2, 2010, p. 11 – 25.

VALDÉS, Mario J., *Death in the Literature of Unamuno*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

–., *Cultural Hermeneutics, Essays after Unamuno y Ricœur,* Toronto, University of Toronto press, 2016

VAUTHIER, Bénédicte, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

VICENTE-PEDRAZ, Miguel et BROZAS-POLO, María Paz, « Cuerpo y Conciencia de ser en Miguel de Unamuno », *TRANS/FORM/AÇÃO : Revista De Filosofia*, 45, Sao Paulo, Universidade Estadual Paulista, mars 2022, (consulté le 16 avril 2022), https://doi.org/10.1590/0101-3173.2022.v45n2.p219, p. 219 – 238.

VILANOVA Antonio, « La teoría nivolesca del bufo trágico », María Dolores Gómez Molleda (coord.), *Actas del Congreso Internacional*, Cincuentenario de Unamuno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 10 – 20 diciembre 1986, p. 189 – 216.

VILLAR EZCURRA, Alicia, « Unamuno y su lectura de Pascal : *Del Sentimiento trágico de la vida* como principio de acción solidaria », *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno,* vol. 47, N°2*,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 69 – 98.

VIOLLET, Catherine, « Petite cosmogonie des écrits autobiographiques, Genèse et écritures de soi », *Genesis*, numéro 16, 2001, p. 37-54.

VINCENT Gilbert. « La métaphore vive » de Paul Ricœur, *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, n° 4, 1976, p. 567-581.

VRACHNOS, Konstantinos, « El concepto unamuniano post mortem desde el punto de vista ortodoxo » Ana Chaguaceda Toledano (ed.), *Miguel de Unamuno : Estudios sobre su Obra III*, Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 29 a 30 de septiembre y I de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008 p. 181 – 190.

WAGNER, Frank, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, 172 (4), Paris, Seuil, 2012, p. 387 – 407.

ZAMBRANO, María, « Sobre Unamuno », *Nuestra España*, La Habana, 1940.

–., « Ortega y Gasset, filósofo español », *Asonante*, San Juan de Puerto Rico, vol. 5, *España, sueño y verdad*, 1945.

–., « Para una Historia de la Piedad », *Lyceum*, vol. V, nº 17, La Habana, février 1949.

–., *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1987.

–., « La presencia de don Miguel », *Las Palabras del regreso*, Salamanca, Amarú, 1995.

ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1991.