

Humorisme et classicisme : le roman espagnol dans le contexte européen pendant les premières décennies du XX^e siècle

Montserrat Reig
Jesús Carruesco

La discussion sur les rapports entre classicisme et anticlassicisme qui s'est développée dans ce colloque a dessiné l'image d'un texte qui veut être classique, mais qui doit forcément employer des moyens anticlassiques (des renversements, des appropriations, des détournements, des déconstructions, etc.) pour gagner sa place au centre d'une nouvelle construction du classicisme. Parmi ces moyens subversifs, nous avons choisi l'humour. Nous emploierons ce terme dans le sens très précis d'humorisme théorisé par Pirandello, sur lequel nous reviendrons plus tard.

Un deuxième choix est celui d'un genre littéraire, le roman, parce qu'il est arrivé tard, après les premières systématisations théoriques du fait littéraire, comme la *Poétique* d'Aristote. Il est donc resté au-dehors ou en marge des constructions et classifications classicistes (ou classicisantes), au point de devenir un genre qui est toujours à la recherche d'une théorie. Il a dû donc se contenter de détourner pour son propre intérêt les théories des autres. Dans le roman espagnol du début du XX^e s, plus particulièrement, c'est le cas de la théorie d'Aristote sur le théâtre, notamment pour les notions du héros tragique, de l'unité et surtout de la catharse.

Nous allons centrer notre analyse sur l'oeuvre romanesque et la conception du roman de deux auteurs espagnols, Unamuno et Pérez de Ayala, qui appartiennent à deux générations successives, celles de 1898 et 1914, respectivement, mais dont les oeuvres se superposent chronologiquement pour la plupart des trois premières décennies du siècle. Sur le plan culturel, c'est le contexte du Noucentisme catalan, dont C. Miralles s'est occupé. Cette coïncidence n'est pas due au hasard. Il s'agit d'un moment particulièrement important, aussi bien pour la culture catalane que pour l'espagnole, parce qu'il voit la construction la plus aboutie chez nous de la figure de l'intellectuel, après de multiples ébauches et d'essais à plusieurs fois interrompus au cours de

l'histoire, et qui allaient l'être encore une fois avec la Guerre Civile et l'arrivée du franquisme.

C'est dans ce contexte que la tension classique-anticlassique ressentie comme une nécessité intellectuelle acquiert une importance toute particulière, dans le cadre aussi d'un souci de s'insérer dans l'ensemble de la culture européenne contemporaine. Mais l'esthétique de ces auteurs ne peut pas souscrire à certaines expériences du modernisme, qui aboutiraient à l'art pour l'art : leur idée des besoins culturels de l'Espagne en ce moment ne leur permettrait de le faire. Bien au contraire, l'expérimentation à laquelle ils vont soumettre le roman les conduit à un nouveau classicisme, à vocation universelle et pédagogique, qui les oppose radicalement aussi bien au modernisme que, surtout, au naturalisme. Le miroir du roman réaliste n'est plus censé capable de renvoyer une image nette et sans problèmes de la réalité ou l'identité. Il faut par conséquent un nouveau roman, qui se place tout naturellement parmi les transformations profondes qui se sont produites dans le roman européen au début du XXe siècle. À ce titre, l'invention de la *nivola* par Unamuno, désabusé par le régénérationnisme de 1898, ou les « romans poématiques » ou « bilatéraux » de R. Pérez de Ayala, très proche des théories de J. Ortega y Gasset sur l'art moderne, sont des développements importants pas assez connus en dehors du cercle restreint de la philologie hispanique¹.

Nous examinerons de ce point de vue les rapports entre classicisme et anticlassicisme, entre théorie du roman et humorisme, tout d'abord dans l'oeuvre de l'auteur qui a défini le plus clairement sa conception du classique : R. Pérez de Ayala. À partir de là, il sera plus aisé de le comparer avec Unamuno, au caractère toujours contradictoire, et d'identifier les éléments pirandelliens de son oeuvre. Unamuno lui-même, dans un article intitulé « Pirandello y yo », qui date de 1923, remarque les similitudes profondes entre les deux, qu'il attribue au hasard, puisqu'il déclare n'avoir pas connu Pirandello jusqu'à cette date tardive, quand il a déjà écrit et publié ses oeuvres les plus importantes (et notamment les deux romans qui nous intéresseront plus particulièrement, *Amor y pedagogía* et *Niebla*). Mais revenons à Ayala.

La meilleure façon d'aborder la conception du classicisme chez Pérez de Ayala est probablement d'examiner le début de son roman *Belarmino y Apolonio* (1921)². Nous rencontrons ici Don Amaranto de Fraile. Don Amaranto est le Socrate qui habite dans toutes les pensions de famille espagnoles, surtout à Madrid, dans les premières années du XX s. (« un Sócrates de tres pesetas, con principio », dit le texte). En tant que Socrate, il dialogue avec celui qui deviendra le narrateur du roman — un narrateur à la premiè-

1. Une bonne introduction à l'oeuvre méconnue de Pérez de Ayala : A. AMORÓS, *La novela intelectual de R. Pérez de Ayala*, Madrid 1972.
2. Pour les influences directes et spécifiques de l'Antiquité dans l'oeuvre de Pérez de Ayala, cfr. M. DE HOYOS, *El mundo belénico en la obra de Ramón Pérez de Ayala*. Oviedo 1994 ; M. SALGUÉS, *Los mitos clásicos y modernos en la novela de Ramón Pérez de Ayala*. Jaén 1972 ; E. RODRÍGUEZ MONESCILLO, « El humanismo griego en Ramón Pérez de Ayala », *Insula* n. 404-5, Madrid 1980, p. 8.

re personne —, et celui-ci, à son tour, bâtira tout le roman comme un dialogue dans l'agora de la pension de famille, d'après le fonctionnement dynamique du dialogue socratique, qui se reproduit à la manière d'un enchaînement successif d'interpellateurs et interpellés, et plus spécifiquement comme l'interrogation orale d'un hôte, don Guillén, le protagoniste de l'oeuvre. Mais auparavant, tout au début de l'oeuvre, l'introduction de don Amaranto comporte deux épisodes apparemment digressifs, mais importants du point de vue de la théorie du roman³ : un prologue, où le narrateur nous présente ce Socrate moderne et le laisse s'épancher en un long monologue, et le chapitre II, intitulé « Rua Ruera, vista desde dos lados », qui porte entre parenthèses un sous-titre où l'auteur se plaît à remarquer l'aspect de digression de ce chapitre : « (El lector impaciente de acontecimientos recorra con mirada ligera este capítulo que no es sino el escenario donde se va a desarrollar la acción) ». Commentons d'abord — en suivant l'ordre inverse de ces deux épisodes — quel est l'avis de Don Amaranto sur les problèmes d'écrire un roman.

Au moment où le narrateur se dispose à décrire la rue où l'action va se dérouler, D. Amaranto surgit du monde des ombres pour dialoguer. Il dit : « ¿Vas a describir la Rua Ruera? ¿vas a describirla o vas a pintarla? ». Cette phrase nous situe au coeur de l'*ars poetica* de l'antiquité d'après Pérez de Ayala : *ut pictura poesis* (le fondement même du classicisme, tel qu'il le définit dans une glose, en citant explicitement Simonide et Horace). D'après Don Amaranto, l'écrivain est un cyclope dont l'oeil unique ne lui permet que d'effleurer la surface ; la profondeur diaphénoménale est réservée au peintre, qui par ses deux yeux reçoit deux images latérales, qu'il peut concentrer en une seule image centrale et tridimensionnelle. Si nous voulons atteindre cette vision totale proprement classique, il faudra que le narrateur s'efface et que deux personnages nous expliquent leurs impressions contradictoires sur un même objet. Ces impressions éphémères deviendront des souvenirs de l'artiste et il les transformera en beauté permanente.

Les deux personnages choisis pour nous transmettre leur vision de la Rua Ruera sont Lirio, un peintre, et Lario, sans profession connue. Celui-ci défend un sens de la beauté qu'il qualifie comme grec : la Rua Ruera est horrible parce qu'elle est absurde et illogique. La beauté classique tel qu'il la conçoit est symétrie, archétype, canon, harmonie, téléologie, nature, et elle est aussi profondément sociale. Mais cette défense de la beauté classique est rhétorique et extrinsèque, elle correspond à ce qu'Ayala définit comme « pseudo-classicisme », parce qu'il n'y a pas d'« imitation et émotion directe de la Nature ». Pour employer les mots d'Ortega y Gasset, le philosophe de la génération de 1914, cette vision est la propre du classicisme romantique, le nouveau classicisme n'est pas en-dehors de nous, il est immanent, et il est ur-

3. R. PÉREZ DE AYALA, *Belarmino y Apolonio*, edición de Andrés AMORÓS, ed. Cátedra, Madrid 1992, pp. 61-75 (« Prólogo. El filósofo de las casas de huéspedes »), 90-101 « Capítulo II. Rua Ruera, vista desde dos lados »).

gent de le soustraire aux emprises de la poétique et la rhétorique s'il doit nous servir comme un tremplin vers l'avenir⁴.

Est-ce que l'esthétique contraire, celle de Lirio, le peintre, serait pour autant classique ? Faudrait-il donc concevoir le nouveau classicisme comme une esthétique individualiste, d'art pour l'art, capricieuse, discordante et désordonnée ? Ce n'est pas cela, évidemment, ce que la génération de 1914 entend par classicisme. Mais Lirio aime la contradiction, il admet volontiers devant Lario qu'il se contredit et il revendique son droit à le faire. Et c'est justement parce qu'il est capable d'assumer la contradiction qui est inhérente à cette rue et qui peut susciter des impressions opposées qu'il peut produire une oeuvre classique, où l'imitation que l'art fait de la nature particulière et même absurde la rend meilleure en y opérant une sélection et en l'élevant à la catégorie de « vérité représentative », de façon que l'art est plus vivant que la nature même. Ainsi, l'équilibre et l'harmonie authentiquement classiques sont, pour Ayala, ceux qui arrivent à synthétiser et illuminer avec intensité la vie et son sens tragique, l'éternel conflit entre la vie et l'intellect. C'est pour ça que, bien que Lirio trouve la rue belle et Lario la trouve laide, à la fin du chapitre Lirio, le peintre, devient classique, pas dans ses mots, aussi partiels que ceux de son ami, mais dans le tableau qu'il a peint pendant qu'il parlait, et ce sera à Lario de s'écrier : « La calle no puede ser más fea. El dibujo no puede ser más hermoso. Puesto que ya la has perpetuado, ahora debían arrasar la Rua Ruera ». Le peintre arrive à créer la beauté à partir de la laideur seulement à condition de maintenir la tension des contraires, de la même façon que le romancier n'arrivera à l'expression classique, à rendre universel le particulier, que s'il réussit à conjoindre ce qui est contradictoire sans résoudre pour autant la contradiction. C'est ainsi qu'on atteint au classique, à la 'peinture éloquente', mais en assumant des postulés anticlassiques du point de vue de la rhétorique.

Cette réalité de l'oeuvre classique est plus réelle que celle du naturalisme du XIXe s., parce qu'elle essaie de voir les choses comme si c'était pour la première fois, dans sa vérité la plus intime. Ce serait la vision du mythe, avant qu'il ne devienne allégorie ou figure rhétorique, pseudo-classicisme. Néanmoins, Don Amaranto — le véritable créateur de ce dialogue romanesque — nous a déjà averti dans le prologue, par le moyen d'une espèce de Mythe des Ages, que cette vision créatrice directe est désormais impossible dans notre époque, héritière d'un siècle, le XIXe, dépourvu du sentiment de l'universel et le paradigmatique, héritière aussi de la bourgeoisie, qui a supprimé le philosophe et le poète. Le nouveau classicisme est tragique, dans le sens qu'il aspire à l'unité au milieu d'une réalité multipliée, fragmentée et contradictoire. Désormais, le genre classique par excellence ne peut être que le roman, le seul qui parviendra à intégrer Belarmino, le philosophe, et Apolonio, le dramaturge, en une synthèse complexe qui est le personnage protagoniste

4. J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ed. Espasa-Calpe, Madrid 1987, pp. 146-8.

de l'oeuvre, personnage multiple ainsi que le montrent ses cinq noms, tous à disposition de l'interlocuteur : « —¿Cómo se llama usted ? —Pedro, Lope, Francisco, Guillén, Eurípides: a elegir».

Nous sommes à l'âge scientifique et notre image de la réalité est celle de la mouche, avec son oeil composite. Nous fixons un arbre du regard et il se multiplie en plusieurs (l'arbre du paysan, celui de l'architecte, celui du charpentier, celui du biologiste,...), mais aucun n'est l'arbre véritable. À l'Âge Théologique, révolue depuis longtemps, tout laurier était Daphné et dans chaque espèce particulière se trouvait l'absolu, la connaissance intégrale, exprimée à travers le mythe. La littérature moderne n'est classique que quand elle essaye un nouveau langage symbolique, un nouveau mythe qui puisse montrer, même au coeur d'une réalité fragmentée, l'absolu au sein du particulier. Dans le petit poème *Ars Poetica* qui ouvre la trilogie des romans poématiques, l'auteur déclare l'intention de faire nouveau ce qui est vieux, de chercher l'éternité pour ce qui est fragile. Mais au début de *Prometeo*, le premier des trois romans qui suivent, le narrateur nous présente le mythe dans un temps de vulgarité. L'aède est devenu le romancier, la cithare un stylo et l'oral l'écrit. Dans cette dégradation, le nouveau mythe doit montrer le contraste comique et grotesque et la profonde tragédie qui s'en dérive.

Dans cette question sur le drame moderne, sur l'action actuelle, qui a besoin d'unir et fondre le comique et le tragique si elle aspire à l'universalité qui maintient l'harmonie des contraires, nous nous heurtons à la théorie théâtrale d'Aristote. Pérez de Ayala n'a jamais écrit de pièces théâtrales, mais il est un critique de théâtre important (ses articles sur ce sujet ont été réunis sous le titre *Las máscaras* entre 1917 et 1919), et son oeuvre romanesque contient de nombreux passages où la théorie du théâtre est utilisée pour définir le métier du romancier.

Quels sont les aspects de cette théorie théâtrale dont se sert Ayala pour postuler un classicisme qui ne soit ni normatif ni rhétorique, mais qui puisse intensifier la vie et devenir pédagogie (« pedagogía del carácter »)⁵ ? Tout d'abord, le théâtre est *mimesis*, imitation d'une action ; cela veut dire, d'après Ayala, que le dramaturge agit comme la nature, il crée des réalités, il crée des personnages qui agissent. Cette action, pour qu'elle soit représentation de la vie, c'est-à-dire, l'art plus la vie, doit être soumise à la nécessité et à la fatalité. Le respect de la fatalité est le propre de l'artiste de génie. Il ne peut pas y avoir des personnages bons et des méchants, uniquement des cas d'inadaptation à l'harmonie sociale (jamais l'inverse), des personnages qui se trouvent en conflit avec deux causes justes et qui ne commettent pas une faute volontaire. Ce sont là des idées que nous trouvons dans les critiques théâtrales de *Las máscaras*, mais ce sont les mêmes auxquelles Alberto, le protagoniste des premiers romans d'Ayala (*Troteras y Danzaderas*, en particulier) est

5. Cfr. *Exploración de los clásicos. Glosas de los clásicos. OC II* pp. 391-4.

parvenu en écoutant les observations de Verónica, la prostituée, quand il lit pour elle la tragédie d'Othello.

Il faut remarquer que nous avons affaire à un genre qui est né comme un défi lancé au ciel. Apolonio, le cordonnier dramaturge, a une théorie particulière sur les origines du théâtre⁶. Il raconte que tout a commencé avec l'invention du cothurne. L'homme, animal quadrupède, se dressa sur ses deux jambes et il chaussa les cothurnes pour mieux braver les dieux. Il n'est pas étonnant, donc, que le bourgeois soit totalement incapable de comprendre ces hauts desseins et qu'il pense que les chaussures ne servent qu'à éviter les durillons. Le théâtre de l'époque est foncièrement bourgeois et profondément antitragique et anticlassique. À quelques exceptions près (parmi celles-ci, les pièces d'Unamuno), pour Ayala les auteurs espagnols éprouvent une parfaite indifférence à l'égard de la culture et de la tradition classique. Le théâtre espagnol n'a pas d'action, mais seulement des événements, il n'a pas de caractères ni de passions, mais une fausse division entre des personnages bons et méchants, il ne fait pas de tragédie, mais du mélodrame, il est sentimental, arbitraire et conservateur. Lorsqu'il présente des contrariétés au lieu de conflits de conscience, il confond le personnel et l'éphémère avec le tragique et le permanent. Le tragique est donc, pour Ayala, le contraire de l'individuel. Le héros du mythe est générique et transcendant, une personnalité puissante, inventée par tout un peuple. Mais que se passe-t-il si la littérature moderne a supprimé le chœur, qui, dans la conscience collective, était seul capable de vaincre la fatalité ? Que reste-t-il à faire si le mythe moderne, comme nous l'avons déjà dit, révèle un absolu problématique et contradictoire, une réalité paradoxale, si le nouveau Ulysse ou le nouveau Prométhée est un mélange de héros et d'ombre ? Parce que, d'après Ayala, le théâtre est la caverne de Platon, l'auteur projette des ombres qui voient dans le mur des ombres d'ombres, tandis que c'est au critique spectateur d'extraire les idées.

Revenons à Don Amaranto et le prologue de *Belarmino y Apolonio*. Ici, c'est la pension de famille la scène de tous les dialogues qui bâtissent l'action, la caverne où évoluent tour à tour des ombres, des drames individuels à partir desquels l'auteur pourra extraire l'unité nécessaire pour la connaissance. Mais le drame qui sort de la pension de famille est toujours un drame « semi-patético, semiburlesco ». Le résultat en est un roman tragicomique, aux personnages moitié héros, moitié bouffons, comme l'Ulysse du premier des romans poématiques.

Dans *Las Máscaras*, Ayala, en parlant de théâtre, oppose le drame et la comédie. Le drame est l'action d'un héros, la comédie est l'acte frustré d'une ombre. Si l'homme moderne se reconnaît multiple, héros et ombre au même temps, il faut un genre qui puisse fondre tous les styles, un genre classique capable d'assumer les contraires. N'est-ce pas là ce que Socrate proposait à la fin du *Banquet*, la fusion de l'auteur de tragédie et celui de comédie en une

6. Cfr. *Belarmino y Apolonio*, pp. 190-191.

seule personne, lui-même, et un seul genre, le dialogue ? Pirandello nous rappelle que Socrate disait : « della stessa materia si forma il socco e il coturno ». Socrate et son dialogue devient le paradigme de l'auteur et du personnage du nouveau classicisme, celui du roman tragicomique ou humoristique. Il n'est donc pas étonnant que Socrate — aussi bien que Cervantes — soit un point de référence commun à Ayala, Unamuno et Pirandello.

Socrate est un personnage du dialogue platonicien, mais il est aussi la projection de l'auteur. En effet, Unamuno remarque dans *Cómo se hace una novela* que le roman est toujours autobiographique et, par conséquent, nous sommes tous des personnages comiques et romanesques, la seule réalité extrascénique est Dieu. Socrate est perçu — il se perçoit lui-même — comme quelqu'un qui est tragique et comique en même temps et à cette réalité paradoxale correspond une expression particulière : l'ironie. Socrate voit son propre ridicule et il en rit (*katagélastos eimi*)⁷. Pirandello fait allusion à l'épisode où Socrate assiste en spectateur à la représentation de *Nuées* et rit en se voyant ridiculisé sur scène. Cette ironie est le dialogue socratique, multiplicité de styles et de tons, harmonie tendue de tragédie et de comédie.

Le terme ironie que nous avons employé jusque là est le mot traditionnellement attribué à l'expression socratique, mais chez les auteurs qui nous occupent il est souvent remplacé par humorisme — bien que l'emploi de l'un ou de l'autre ne soit pas toujours cohérent —, parce qu'il faut à tout prix le distinguer aussi bien de l'ironie rhétorique que de certains emplois romantiques du mot. C'est Pirandello, dans un essai intitulé justement *L'umorismo* (1908)⁸, qui va étudier et définir ce concept du point de vue théorique. Il convient donc de commencer par l'analyse de cette théorie pour déterminer ensuite jusqu'à quel point elle est partagée par Pérez de Ayala et Unamuno.

Pirandello pense à trois façons de rire face à la découverte d'un monde qui se révèle une construction illusoire : le comique, la satire et l'humorisme. Le comique se borne à relever le ridicule de cette opposition entre la réalité et l'idéal et il rit ; le satyrique réagit avec le mépris d'une réalité si absurde ; l'humoriste, en revanche, sera le seul capable de surmonter la contradiction entre le ridicule et le sérieux, la comédie et la tragédie. L'humorisme est un mouvement de réflexion qui conduit du rire à la compassion et à l'acceptation par le moyen du « sentimento del contrario »⁹. Il faut, toutefois, conserver à tout moment la dualité et la perplexité. L'avertissement du contraire (« l'avvertimento del contrario ») montre le ridicule et le rire éclate ; mais, tout de suite, apparaît « un demonietto »¹⁰ (le *daimon* socratique) qui provoque le dédoublement et donne naissance au mouvement contraire qui aboutira à la compréhension du côté sérieux et douloureux de ce ridicule. Il ne s'agit pas

7. Cfr. Pl. *Lys.* 211c ; *ibid.* 223b.

8. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, ed. Mondadori, Milano 1992.

9. *L'umorismo*, p. 126 : « Da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico ».

10. *L'umorismo*, p. 139.

d'éliminer cette opposition fondamentale, mais de décomposer les images de la fantaisie avec une analyse sans passion et de maintenir la contradiction de ce rire qui provoque la pitié et la tolérance. (« Sentiamo in somma che qui il comico è anche superato, non però del tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando »)¹¹.

Cet essai de Pirandello constitue la poétique de l'humorisme, c'est-à-dire, une poétique antirhétorique (parce qu'elle est individuelle et n'admet pas la copie) et antiaristotélicienne, qui ne convient pas à l'homme logique, mais à l'homme scindé et multiplié, l'homme connaisseur du fonctionnement de l'âme : « La sua vita (dell'anima) è equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittorii, e un oscillare fra poli opposti »¹². Cette poétique n'a rien à voir avec le héros, au caractère toujours cohérent. L'humorisme s'accorde uniquement avec ce qui se reconnaît ombre et Unamuno remarquera que se reconnaître rêve d'une ombre est une condition nécessaire à celui qui veut écrire un roman¹³. Le roman humoristique, donc, comme la caverne de Platon, est un théâtre d'ombres, de personnages qui ne sont à son tour que d'ombres de ces autres ombres qui sont l'auteur et les lecteurs. C'est l'humoriste Socrate qui a inventé le mythe de la caverne, et c'est un autre humoriste, Ayala, qui reprend le mythe et met un poisson nommé Platon dans un aquarium, image du monde, aux parois peuplées de formes fantasmagoriques et déformées qui sont sa seule réalité. Don Amaranto, le Socrate de trois pessètes du roman d'Ayala, nous l'avait bien dit : l'âge théologique est perdue et le nouveau mythe ne parle pas des héros, mais du héros et de son ombre, c'est-à-dire, d'ombres et d'ombres d'ombres. Pirandello, lui, imagine dans *L'umorismo* que les ombres que nous percevons et que nous croyons la réalité ne sont que des projections de notre corps et que tout le mystère est à l'intérieur de nous. Prométhée a volé une étincelle du soleil et avec ce flambeau il illumine tout autour de lui, Jupiter n'est donc que l'ombre gigantesque de Prométhée. Si Prométhée éteint son flambeau, le supplice est fini¹⁴. C'est, on le voit, un renversement du mythe de la caverne : les idées ne sont que des projections d'un homme lui-même inconsistant. Unamuno poursuit le raisonnement jusqu'au paradoxe. Dans le dernier chapitre de *Niebla*, le personnage se reconnaît ombre, être de fiction, idée, mais, en tant qu'idée il est aussi immortel, plus vraie et authentique que l'auteur (ou le lecteur/spectateur) lui-même, dont il n'est pourtant qu'une projection (« No hay inmortalidad como la de aquello que, cual yo, no ha nacido y no existe. Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal... »)¹⁵. C'est en ce sens qu'Ortega dans *La deshumanización del arte* pourra parler du théâtre

11. *L'umorismo*, p. 95.

12. *L'umorismo*, p. 152.

13. M. DE UNAMUNO, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, ed. Espasa-Calpe, Madrid 1955, pp. 22-3.

14. *L'umorismo*, pp. 157-159.

15. M. DE UNAMUNO, *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, ed. Cátedra, Madrid 1984, p. 288.

de Pirandello comme un théâtre d'idées (« *cabría afirmar que es éste el primer drama de ideas, rigurosamente hablando, que se ha compuesto... asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor* »)¹⁶.

De cette façon, c'est par le moyen de l'humorisme, une disposition individuelle qui se plaît dans les dissonances et les digressions, et qui résiste aux classifications et aux normes de la rhétorique classique, qu'il devient possible de créer des personnages vrais, d'atteindre à la « vérité représentative » qui, pour Ayala, est le fondement même du classicisme. L'humorisme est l'ingrédient nécessaire qui peut changer Oreste, l'homme classique ancien, en Hamlet, l'homme du nouveau classicisme. En effet, dans le roman de Pirandello *Il fu Mattia Pascal*, Anselmo Paleari, Socrate lui aussi d'une pension de famille où loge le protagoniste, dialogue avec celui-ci à propos d'une représentation de la tragédie d'Oreste dans un théâtre de marionnettes. Personnage humoristique, il imagine une situation bizarre, apparemment sans connexion logique avec le contexte : que se passerait-il si, au moment de la vengeance, le plafond de papier de la scène se déchirait ? « Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo (...) sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta »¹⁷.

La caverne de Platon est devenue, en passant par le retable de Maese Pedro, un guignol. L'humorisme nous invite à réfléchir — ainsi que le fait le protagoniste interlocuteur — sur cet Oreste qui voit son existence mise en question. C'est, pour Unamuno à *Niebla*, le but du roman (la *nivola*) : il ne doit pas se contenter de distraire le lecteur, mais il doit le porter à douter de son existence, à devenir Hamlet. Et cet effet de l'humorisme, aussi bien pour Unamuno que pour Ayala, est identifié avec la catharse aristotélique. C'est par la sympathie et la commisération du lecteur avec le personnage humoristique, comique et tragique en même temps, que le roman 'socratique' devient libérateur, même rédempteur. L'humorisme est la catharse du nouveau classicisme.

L'humorisme, au coeur de la controverse intellectuelle entre classicisme et anticlassicisme, permet une nouvelle expression qui correspond au mythe moderne. L'humorisme est la possibilité de fondre, mieux encore, de confondre. Victor Goti, personnage inventeur de la *nivola*, nous dit que M. Miguel de Unamuno, après vingt ans d'enseigner la littérature grecque, ne comprend toujours pas pourquoi faudrait-il assumer un classicisme de définition, distinction et séparation, opposé au romantisme. Il aime mieux le classicisme

16. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 79.

17. L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, ed. Newton, Roma 1994.

de Pindare, créateur lui aussi de rêves d'ombres. Sa nivola est une ode pindarique, avec sa composition antirhétorique, sans un dessin préfixé, où les idées s'enchevêtrent comme les cerises quand on les cueille et qu'elles s'entraînent l'une l'autre, accrochées capricieusement par les tiges. Unamuno affirme que son classicisme paradoxal est plus profond que celui de ceux qui se vantent d'hellénistes. « Y abrigo la esperanza de que si algún día un crítico conocedor directo de esos clásicos, se entretiene en examinar mi labor literaria, no dejará de ver su influjo en ella y acaso más honda que en muchos que se pican de clasicistas, de helénicos o de paganos »¹⁸.

Les intellectuels espagnols ne peuvent pas renoncer à la vieille fonction éducative de la littérature. Mais la science pédagogique contemporaine — ou le roman naturaliste, ça revient au même — ne conduit pas à l'authentique connaissance de l'homme, uniquement l'expérience cathartique que provoque l'humorisme peut nous aider à reconnaître la vraie identité. Ce n'est que par ce moyen, conclut Unamuno, que, comme Oedipe, le lecteur — à la fois auteur, spectateur et personnage — se découvre autre, ou plutôt, il découvre qu'il est 'l'autre'¹⁹.

18. *De mi vida. Enseñanza del clasicismo. OC IV*, pp. 234-9.

19. M. DE UNAMUNO, *El otro. Obras Completas III*, Madrid 1996, p. 439.