

Esthétique d'un autre *Modernisme* : **l'« Emotivismo » de José María Llanas Aguilaniedo**

Résumé

José María Llanas Aguilaniedo, jeune pharmacien militaire, s'impose, en 1899, comme divulgateur et théoricien de l'esthétique fin de siècle, et comme thérapeute de l'âme moderne décadente. Le retentissement de son traité d'esthétique, *Alma Contemporánea*, consacré par les « jóvenes » théorie du *Modernismo* espagnol, n'a eu d'égal que le rapide et le profond oubli qui a frappé sa poétique de l'*Emotivismo* et ses romans. Son œuvre est un creuset de contradictions : son esthétique syncrétique s'efforce d'allier naturalisme et symbolisme, mysticisme artistique et scientisme psychopathologique, tandis que ses romans sont tiraillés entre la mimésis et le symbole. Sa recherche d'une écriture moderne illustre ses déchirements entre aspirations régénérationnistes et idéaux esthétiques, et se solde par une assimilation de sa prose à l'art décadent. L'analyse des failles internes au projet esthétique de Llanas et à ses réalisations romanesques, tous deux victimes de son extrême actualité, en plus de souligner la confusion d'une époque, révèle les constructions propres à l'historiographie littéraire, lorsqu'elle s'efforce de dater la « modernité ».

Resumen

José María Llanas Aguilaniedo, joven farmacéutico militar, se impone, en 1899, como divulgador y teórico de la estética finisecular, así como terapeuta del alma moderna decadentista. La resonancia de su tratado estético, *Alma Contemporánea*, consagrado por los « jóvenes » teoría del *Modernismo* español, se apareja con un rápido y profundo olvido, del cual sufrieron su poética del *Emotivismo* y sus novelas. Su obra es un crisol de contradicciones: su estética sincrética procura aunar naturalismo y simbolismo, misticismo artístico y ciencia psicopatológica, mientras sus novelas se elaboran sobre el desfase entre mimesis y símbolo. Su búsqueda de una escritura moderna ilustra sus desgarros entre las aspiraciones regeneracionistas y los ideales estéticos, y no puede impedir que su prosa acabe identificada con el arte decadentista. El análisis de los fallos internos al proyecto estético y novelesco de Llanas, víctima de su extrema actualidad, además de ir subrayando la confusión de una época, desvela las elaboraciones propias de la historiografía literaria, cuando se esfuerza por fechar la « modernidad ».

Abstrac

José María Llanas Aguilaniedo, a young military pharmacist, asserts himself in 1899 as the discloser and fine theorist of the fin de siècle aesthetics and as the therapist of the decadent modern soul. The impact of his esthetics' treaty, *Alma Contemporánea*, sacred by the « jóvenes » as a theory of Spanish *Modernismo*, is only matched by the quick and deep oblivion of his *Emotivismo* Poetics and his novels. His work is a melting pot of contradictions: its syncretism aesthetic intents to combine naturalism and symbolism, artistic mysticism and psychopathological scientism, while its novels are torn between mimesis and symbol. His search for a modern writing illustrates his tearing between regenerationnists aspirations and aesthetic ideals, and ends in the comparison of his prose to decadent art. The analysis of Llanas aesthetic project's internal flaws and its fictional achievements, both victims of his extreme topicality, on top of underlining the era's confusion, reveals constructions peculiar to literary historiography, when it strives to date « modernity ».

« Al lado de los panteones literarios (que suelen ser las historias de la literatura y las bibliotecas), hay cementerios e incluso fosas comunes, osarios de lo diminuto y efímero, yacimiento de formas, textos, bienes y prácticas dispersos, reliquias de usos (...) que para el paleontológico e historiador de la cultura pueden resultar un mamut ».

J.-F. Botrel

José María Llanas Aguilaniedo a longtemps été enseveli dans l'une de ces « fosses communes » de l'historiographie littéraire. La popularité fulgurante qui fut la sienne en 1899 – année où il publie son traité d'esthétique moderne, *Alma contemporánea* – n'a d'égal que le profond oubli dont il fut ensuite victime. Esprit cultivé et artiste, ce jeune pharmacien militaire s'impose comme théoricien de l'esthétique fin de siècle et comme thérapeute de l'âme moderne décadente. Son œuvre théorique et romanesque est un creuset de contradictions : elle réunit les voix discordantes de la pathologie et de la régénération, au sein d'un formidable enjeu esthétique. Llanas se propose, en effet, à partir d'un diagnostic scientifiquement établi sur la décadence historique et artistique de son époque, de créer un art curateur, synthétique, total et idéal, dont la formule est l'*Emotivismo*. Une théorie rapidement oubliée par ses contemporains, avides de puiser, cependant, dans son analyse et sa présentation des divers courants de l'art moderne. Les trois romans postérieurs de Llanas seront également frappés d'un lourd silence. Sa prose intimiste, reflet de la psychologie tourmentée de son temps, conçue pour un public d'élite raffiné et évolué, ne connaît aucune postérité esthétique.

L'oubli qui a effacé la figure de Llanas s'explique par des raisons existentielles et artistiques. L'activité journalistique et romanesque de l'auteur diminue dès 1904, et s'interrompt définitivement en 1908, après la parution de son troisième roman. Llanas tombe malade en 1914 et se réfugie, aliéné, dans la maison familiale de Huesca, dès 1916 : il n'en sortira plus, victime de délire de persécution et de manies, et mourra en 1921, à l'âge de trente-six ans, totalement étranger aux transformations esthétiques de son époque. Les failles internes de sa théorie et de son œuvre ont également joué un rôle dans l'incompréhension qui a entouré Llanas. Son aspiration à un art total et synthétique le mène à œuvrer pour une renaissance du réalisme à partir de germes lyriques et symbolistes, alors que ses contemporains recherchent l'innovation stylistique en

rompant avec les modèles passés. Son esthétique moderne se fonde sur les postulats les plus contemporains de la science positiviste et de l'anthropologie criminelle italienne, reconduisant des stratégies naturalistes décriées qu'il tente d'enrichir par les avancées stylistiques et langagières des poètes symbolistes. Son art romanesque, proposition pour un « *Modernismo sano* » basé sur un réalisme symbolique, est une quête de la rénovation de la prose par un langage suggestif et lyrique.

L'esthétique nouvelle de Llanas Aguilaniedo : 1899 et *Alma Contemporánea*

Une surprise venue de Huesca

Au printemps 1899, un traité d'esthétique « moderne » fait son apparition dans les vitrines des libraires madrilènes. La surprise que suscite ce livre, publié à Huesca par Leandro Pérez, chez les « jóvenes » comme chez les « viejos » qui se disputent l'aire culturelle, est immédiatement suivie par un retentissement bruyant. Cet ouvrage, portant sa contemporanéité comme blason – *Alma Contemporánea* – est adressé à l'ensemble des artistes et des critiques espagnols, « viejos » et « jóvenes » confondus. Son auteur, un jeune pharmacien militaire, est inconnu de la plupart d'entre eux. Né à Fonz (Huesca), en 1875, ce jeune homme de vingt-trois ans, scientifique aux prétentions esthétiques, impose sans détours ses conclusions sur « l'art moderne », en dresse un panorama extrêmement riche et documenté, et se fait fort de vouloir à la fois synthétiser et dépasser les diverses tendances de l'époque par sa proposition d'une esthétique nouvelle : « el Emotivismo ». Il sera très rapidement proclamé « théoricien du modernisme » par la *gente nueva*, et identifié comme l'un des plus farouches partisans de ce courant novateur. Ainsi, Melchor Almagro de San Martín, dans sa *Biografía de 1900*, alors qu'il affirme ne pas savoir ce qu'est le *Modernismo*, présente Llanas Aguilaniedo comme « uno de los exaltados propagandistas del Modernismo » (1943, 91). La même année, Enrique Gómez Carrillo décrit Llanas Aguilaniedo en ces termes : « Llanas Aguilaniedo es un chico de veinticinco años apenas, cuya cultura es muy superior a la de Balart, y cuyo cerebro me parece más sólido que el de Unamuno », et commente, enthousiaste, la publication d'*Alma Contemporánea* :

Es un libro que todos esperábamos desde hace tiempo. Yo lo esperaba de Martínez Ruiz; otros lo esperaban de Pompeyo Gener; muy pocos de Clarín.

Llanas nos lo ha dado. Y yo me alegro de que sea Llanas quien nos lo ha dado....
Me alegro por Llanas y me alegro por la cultura española (1900, 156-157).

Rubén Darío lui-même, dans une chronique du 28 novembre 1899, rédigée pour *La Nación* de Buenos Aires, après son constat bien connu sur l'absence de réalisation concrète du *Modernismo* à Madrid, s'intéresse de près à Llanas : « El Sr. Llanas Aguilaniedo, uno de los escasos espíritus que en la nueva generación española toman el estudio y la meditación con la seriedad debida, decía no hace mucho tiempo... » (1899, 304).

Dans la tension devenue « canonique » de la fin du siècle entre jeunes et anciens partisans de l'art¹, trois ouvrages critiques, en 1899, attirent l'attention sur la nouvelle génération et ses aspirations : *Hacia otra España*, de Maeztu, *La evolución de la crítica*, de Martínez Ruiz et *Alma Contemporánea*, de Llanas Aguilaniedo. L'enjeu de l'époque est la critique littéraire : ces « jeunes » ont, à leur manière, compris l'appel que lançait Clarín dans un article du 9 avril 1899, paru dans *Los Lunes del Imparcial*. Il y déplorait la stagnation imitative de la production littéraire espagnole contemporaine, ainsi que, et on l'oublie souvent, la focalisation hargneuse sur les « poetas modernistas » au détriment de voies d'innovations divergentes. Clarín soulignait alors l'une des failles du champ littéraire espagnol : « ¿Es que no hay en España críticos capaces de dirigir el gusto, de ilustrar la opinión, imparciales y serios, que no esperan para juzgar a deber favores o adulación al artista ? » (1899, 332). À cette date, Clarín, qui n'a de cesse d'attirer l'attention sur la défection critique des « viejos », ne perçoit de leurs positives que dans le travail d'*Andrenio*, et dans les promesses qu'offre le jeune Martínez Ruiz. *Alma Contemporánea* a pu apparaître aux yeux de beaucoup comme le traité d'esthétique nécessaire, attendu à la fois par les « viejos » – pour son regard distancié sur les phénomènes esthétiques modernes –, et par les « jóvenes » – comme synthèse divulgatrice faisant office de guide.

Llanas Aguilaniedo n'est à Madrid que depuis un an lorsqu'il publie son traité². Nommé le 29 janvier 1898 au Laboratorio Central de Medicamentos del Ejército, il découvre la capitale et ses cercles culturels par le biais des réactions déçues et meurtries face à l'armistice du mois d'août. Il transpose en partie sa conscience de l'échec et son

¹ Sur le sujet, voir notamment Litvak, « La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910) », (1990, 111-127).

² Voir Broto Salanova (1992).

sentiment de l'épuisement national dans les articles – « Crónicas de la Corte » – qu'il continue d'envoyer au *Porvenir* de Séville, journal auquel il collabore depuis 1896. Avant de rédiger son ouvrage, Llanas a fait ses armes, en effet, dans la presse barcelonaise et andalouse, pendant ses études en Pharmacie, lorsqu'il travaillait comme assistant de Pompeu Gener, puis lors de ses premières affectations militaires à Séville, à Cordoue et à Cadix. Les activités madrilènes de Llanas, avide de découvrir et de jouer un rôle dans les deux univers qui le passionnent – l'anthropologie criminelle et l'art – se partagent entre les conférences de Salillas, maître de la toute nouvelle criminologie espagnole, les séances de l'Ateneo, et les rédactions des revues modernes, où il prend contact avec le monde des lettres de la capitale. Au cours de sa première année à Madrid, il présente ses travaux sur l'alcoolisme, au Congreso de Higiene y Demografía, il est chroniqueur théâtral pour *El Porvenir* de Séville³, et rédige son traité d'esthétique.

Une esthétique « moderne »

Clarín, toujours à l'affût de la nouveauté de prix, est le premier à réagir face à *Alma Contemporánea*, dans un article du 8 mai 1899. Il fait preuve d'un enthousiasme rare chez ce sceptique de la nouveauté, même si son éloge prend davantage en considération le travail critique de Llanas que l'esthétique proposée. Un mois à peine après la publication d'*Alma Contemporánea*, Clarín indique déjà sa faille interne : structurelle, celle-ci est liée à la juxtaposition de deux parties d'inégale valeur, l'une constituée par un bilan critique raisonné et comparatiste des « modernismes » artistiques, l'autre s'efforçant de définir une nouvelle voie pour un art véritablement « moderne ». Cet écart interne sera invariablement repris, consciemment ou non, par les commentateurs de l'ouvrage, qui font l'éloge de la première partie au détriment de la seconde, passée sous silence et méprisée. Ainsi, par exemple, Andrés González Blanco ne décrira que le panorama critique pour définir *Alma Contemporánea* comme « un doctrinario de las modernas corrientes estéticas, el más completo, informador y comprensivo que se ha publicado en España » (1909, 1000).

Dans son article, Clarín emploie une formule qu'il réservait auparavant à Martínez Ruiz : « me atrevo a señalarle como una legítima esperanza de la literatura

³ Llanas Aguilaniedo est un admirateur inconditionnel du théâtre du « premier » Benavente dont il prend la défense dans ses articles, notamment à la suite de la première de *La comedia de las fieras* à laquelle il assiste le 7 novembre 1898.

contemporánea » (1899, 337). Llanas est un critique⁴, certes jeune, mais dont la valeur n'est plus à prouver après ce coup d'éclat qu'est *Alma Contemporánea* :

Alma Contemporánea bien pronto me cautivó; y con alegría comprendí, mucho antes de acabar el libro, que se trataba de un escritor original, fuerte, sereno, de mucha instrucción, psicólogo verdadero, pensador sutil, capaz de decir en forma clara y concisa las ideas que no son de las que andan ahí todos los días (1899, 397).

Dans cet éloge du travail de synthèse critique mené par Llanas, Clarín laisse transparaître tous les efforts qui ont été les siens depuis de nombreuses années : il fut le premier à signaler au public espagnol la « modernité » de Baudelaire, la renaissance que connaîtrait la figure de Carlyle, l'impact de Bergson, les conséquences de la pensée – et, surtout, de l'écriture – de Nietzsche, voire les apports de Darío, en dépit des tours réactifs que sa plume a pu prendre contre ce dernier. Alas a toujours lutté pour faire œuvre de divulgation critique – jamais de vulgarisation facile, de réduction imitative ou d'enthousiasme aveugle – et il se félicite de trouver en Llanas des caractères qui sont les siens ou qui correspondent à ses attentes. Llanas, en effet, est l'un des rares à avoir « osé » publier un travail d'esthétique et de critique littéraire :

El señor Llanas se ha atrevido con un género que en España no cultiva casi nadie, que el público no favorece. *Alma Contemporánea* no es novela, no es drama, no es poema, no es... libro de texto; es una obra literaria de pura crítica, de pura estética; libros de los que aquí nadie suele hacer. No sé si se venderá; supongo que no. Pero, no importa; su autor llegará, de un modo o de otro, a llamar la atención e influir en nuestras letras (1899, 397).

L'originalité et la hardiesse du jeune homme sont défendues par une solide culture littéraire et scientifique qui ancre véritablement le traité dans les savoirs et les débats contemporains, ce qui ne pouvait manquer de séduire Clarín, las des références de seconde main. Cependant, au-delà de la révélation d'un nouveau critique espagnol, Clarín perçoit le principal défaut de Llanas ; il nie la validité du fondement idéologique

⁴ Gómez Carillo voit lui aussi en Llanas le seul véritable critique de l'époque : « Para mí “los demás”, en la crítica española del porvenir, es uno solo: Llanas Aguilaniedo, el autor de *Alma Contemporánea*, el que nos hará olvidar a los odiosos maestros de gramática cuyas obras privan hoy, el joven escritor sincero y sabio que servirá de porta-estandarte a los seis u ocho artistas que representan ya la literatura nueva de España, la literatura artística, la única que ha sabido escribir en este siglo: la de los Benavente, Darío, Valle-Inclán, Zamacois, Rueda, Luna, Palomero, etc. » (1900, 299).

de son esthétique, soit la psychopathologie développée sur des bases physiologiques positivistes par Lombroso et Nordau :

Ha tomado por expresión de la filosofía actual, la más genuina, la obra de literatos pensadores, de *diletantes* vulgarizadores de una filosofía *segunda*, y sobre todo el trabajo serio, prolijo, metódico, pero no despreocupado, del empirismo científico que jura tener la verdad cogida en la psicología fisiológica. Este *medio*, cuando se desconocen otras cosas, que a Dios gracias existen, es muy peligroso; y a muchos hombres de talento he visto yo llenarse de prejuicios invencibles por culpa del influjo excesivo de todas estas cosas. [...] Sí, el señor Llanas, que de tantas cosas buenas sabe, ha leído muchas otras que no eran dignas de que él las conociera (1899, 337).

Clarín, comme bien souvent, annonce dans cet article une suite entièrement consacrée à l'*Emotivismo*, qu'il n'écrira pas. Il apparaît clairement que son intérêt pour le sujet est secondaire. De fait, il estime davantage l'espoir que représente Llanas pour les lettres espagnoles que son livre : « Aunque su libro es, desde luego, por sí mismo, trabajo notable, yo le doy mucha menos importancia que a su autor. Estimo, sobre todo, *Alma Contemporánea*, por el hombre que se nos revela.... ». Ainsi, Clarín incite l'auteur à poursuivre son travail d'analyse et sa réflexion : l'inconvénient est que Llanas conçoit *Alma Contemporánea* comme l'achèvement théorique de sa pensée, et comme la somme de ses réflexions sur la modernité littéraire, scientifique et philosophique. Son esthétique est fixée dès 1899, et ses romans n'ont d'autre but que de la rendre concrète.

La popularité de Llanas doit beaucoup à cette première critique élogieuse de Clarín, dans un article dont les subtilités n'ont pas été immédiatement perçues. Porté par la « voix du Maître » – car Clarín, en dépit de ce qu'ont pu dire plus tard les « modernistas », a exercé un magistère de premier ordre sur la jeunesse littéraire espagnole⁵, ses articles fonctionnant comme sanction et caution d'avenir – Llanas se fait une place de choix parmi la « gente nueva ». Gómez Carillo se souvient de l'enthousiasme de l'auteur après la lecture de l'article clarinien :

⁵ Salvador Rueda, Ramón de Valle-Inclán, José Martínez Ruiz, entre autres, lui font parvenir leur première œuvre et attendent avec impatience ses commentaires. Les dédicaces de Martínez Ruiz sur les ouvrages conservés à l'*Archivo Clarín* d'Oviedo sont tout particulièrement élogieuses : « Para el maestro Clarín, primer cuentista español », dans *Bohemias* (1897), « A mi querido maestro y amigo don Leopoldo Alas », dans *Los Hidalgos* (1900), « A su querido maestro Leopoldo Alas », dans *Diario de un enfermo* (1901). Valle lui fait parvenir un exemplaire de *Femeninas* (1895) avec l'envoi suivant : « Al ilustre autor de *Teresa* en prenda de admiración ».

Yo le conocí en Madrid, un día para él inolvidable: el lunes en que Clarín, desde Oviedo, se sirvió descubrirle y darle consejos.
 -Verá usted – me decía Llanas – para mí ningún elogio vale entre nosotros tanto como el del Maestro.
 Y en su acento emocionado, se sentía la mayúscula de esta última palabra: ¡El Maestro! (1900, 156)

Cette nouveauté salubre est rapidement récupérée comme « modernista » par les jeunes commentateurs d'*Alma Contemporánea*. En 1898, le mot étant dans l'air, il est aisément appliqué au traité d'esthétique de Llanas, même si cette étiquette, qui ne l'abandonnera jamais, n'est jamais employée par l'auteur dans son ouvrage. Par contre, il manie le terme dans un article qu'il rédige le 15 mai 1899, après la publication du traité, pour la *Hoja Literaria del País*, tribune des « modernistas », comme s'il lui était imposé *a posteriori* et qu'il l'acceptait sans heurts. Dans cet article, « Modernismo Artístico », Llanas prend la défense des divulgateurs du *Modernismo* : il justifie de la sorte son ouvrage – « las ideas para ser del público dominio, necesitan ante todo de vulgarizadores » –, mais déplore les déformations inhérentes à la chaîne de transmission culturelle et aux interprétations des intermédiaires. Aussi affirme-t-il que le public a une idée erronée du *Modernismo*, et que la faute en revient à la multiplicité des discours flous et incohérents sur le sujet :

¿Ustedes creen que nuestro público sabe lo que *es* el Modernismo?
 Lo sabría seguramente si no le hubiéramos hablado de él; pero desde que todos nos hemos encargado de explicárselo, no lo sabe, lectores, no lo sabe (1899).

Parfaitement conscient des failles de ce jeune mouvement, en quête d'un discours et d'une unité esthétique, Llanas se glisse dans la brèche de la formulation de « l'art moderne » : son *Alma Contemporánea* a pour vocation de désigner les incohérences et les incompréhensions dominantes et de les dépasser par une formule synthétique. Llanas souligne les erreurs communes sur le *Modernismo* :

Le hemos habituado a considerar como modernismo una porción de cosas que nada tienen que ver con él, con el buen modernismo; combinaciones extraordinarias de formas, de color y sonido, incorrecciones voluntarias del dibujo, actitudes anormalísimas y superextáticas, concepciones de ésas que sólo se le ocurren a uno en primavera, cuando en la mayoría de los jóvenes retoñan la anemia y la fatiga por una porción de causas.
 Esa especial producción, esos apuntes, cuentos y tonos musicales, serán, a lo sumo, rarezas de gente moderna, pero nunca genuino modernismo.

Il propose alors une réévaluation de l'esprit moderne, qui va à l'encontre des postures clinquantes des snobs, des décadents et des bohêmes qu'il rend responsables de la confusion ambiante :

Es, además, una verdadera desgracia que haya caído éste en las garras de tantos *snobs* como en el arte existe. Muchos he conocido en Madrid que se auto-llaman modernistas, porque ante sus ojos esto comunicaba un raro prestigio a su persona; y todo su modernismo se reducía a bailarle el agua al pobre Cornuty, esa víctima de Sawa, pasando con él Castellana arriba, Castellana abajo, exhibiéndose junto a la descuidada y original figura del adorador de Verlaine.

Le *Modernismo*, selon Llanas, repose sur la supériorité des hommes-artistes évolués – « primeros espíritus de la época » – qui n'ont absolument rien à voir avec ces « rastaquouers [*sic*] del arte ».

En 1899, Llanas apparaît aux yeux de tous comme un critique de talent et un intellectuel accompli. E. Alonso Orera, dans son compte rendu de *Alma Contemporánea*, fait l'éloge de sa synthèse méthodique, et de la « lucha del intelectual » pour la régénération des lettres espagnoles (1899, 854). José Verdes Montenegro l'associe à Maeztu et à Unamuno, et analyse le travail de ces intellectuels, en guerre contre l'intellect (1899, 90). Cependant, Llanas, en dépit – ou à cause ? – des trois romans qu'il publiera par la suite, est aisément effacé de la mémoire de ses contemporains, qui ne le mentionnent pas dans leurs écrits postérieurs. L'on doit la redécouverte de l'œuvre de Llanas aux travaux des universitaires aragonais, à la fin des années 80 : grâce à leur effort de « sauvetage » de la mémoire et des auteurs aragonais du XIX^e siècle, Llanas Aguilaniedo ressurgit peu à peu dans le panorama des lettres espagnoles. En 1992, Justo Broto Salanova publie sa thèse, une biographie de Llanas, soutenue en 1989 et intitulée *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo*. La même année, José Luis Calvo Carilla publie un article, « La solitaria aventura de Llanas Aguilaniedo », qu'il intègre ensuite, en 1992, dans *El Modernismo literario en Aragón*. Pour ces chercheurs, l'intérêt est né de la lecture des romans, qui les ont menés au traité d'esthétique de leur auteur, alors identifié comme « una de las malogradas figuras del milnovecientos » (Broto Salanova, 1992, 13). Le travail biographique très précis mené par Broto Salanova a pour but avoué de lutter contre « el olvido punitivo con que viene tratándole la historia » (1992, 17). Il est alors intéressant de lire, au fil des articles

consacrés à Llanas et à son œuvre, la construction d'un « système Llanas ». À partir de la réévaluation de son esthétique s'établit, peu à peu, une ligne « progressiste » qui, partant de la formule théorique, considère les trois romans de Llanas comme trois étapes vers une « perfection » formelle, une adéquation de plus en plus nette entre la théorie et la pratique littéraire.

Broto Salanova, le premier, revendique la légitimité de son travail de récupération : « Si pensé en Llanas Aguilaniedo como una figura menor del mosaico literario del pasado, hoy estoy convencido de que su revisión es a todas luces conveniente y nada justifica este silencio empecinado » (1985). Il offre une lecture nuancée de l'œuvre et de l'impact culturel de Llanas à partir de ses recherches sur la formation de l'auteur et sur le contexte de rédaction des romans, soulignant la beauté du « modernismo exquisito » de Llanas et son « original vanguardismo » (1992, 19). Les regards portés sur Llanas sont de fait très élogieux. Juan Carlos Ara Torralba identifie également le travail de « rescate » de Llanas comme un acte de « justicia historiográfica » (1991, 9). Il voit en *Alma Contemporánea* « el mejor paradigma » du magma moderniste, tandis que Calvo Carilla n'hésite pas à en faire « la primera estética modernista » espagnole (1989, 101), s'opposant par là à la thèse de Lisa E. Davis qui n'en parlait que comme d'un « puente con el Modernismo » (1977, 320). Ce dernier point n'est d'ailleurs pas encore considéré comme acquis par la critique. Ainsi, Suárez Miramón (2006), dans son récent ouvrage sur le *Modernismo*, dédie un chapitre à Llanas, « El significado de *Alma Contemporánea* en la estética modernista », mais ne voit en ce traité qu'un document sur l'époque, un document certes inégalable pour la quantité de citations, de références et de noms maniés par son auteur, mais dont la portée esthétique est déniée. Seul José-Carlos Mainer soulignait l'enjeu esthétique syncrétique et la complexité du traité de Llanas :

Puede valer como una suerte de pacto [...] entre las convicciones del naturalismo y la sentimentalidad simbolista, signado sobre una elemental metodología científica proveniente de la antropología social que cultivaba asiduamente su autor (1989, 99).

Avant cela, si Llanas était – très rarement – évoqué par la critique, c'était avant tout pour des raisons distinctes de son projet esthétique. Joaquín de Entrambasaguas décide, en 1967, de publier le dernier roman de Llanas, *Pituysa*, dans le troisième tome des

Mejores Novelas Contemporáneas, aux côtés de *Tristán o el pesimismo*, d'Armando Palacio Valdés, *El vagón de Tespis*, de Mauricio López-Roberts, *Tú eres la paz*, de Gregorio Martínez Sierra et *La sirena negra*, d'Emilia Pardo Bazán. Il attire l'attention sur le monde romanesque de Llanas, mais son entreprise reste isolée pendant plus de trente ans. Lorsque Gonzalo Sobejano mentionne Llanas dans son ouvrage de référence, *Nietzsche en España*, c'est pour commenter son article « Los Negadores en el Arte » comme l'une des premières références espagnoles faites au philosophe allemand ([1967] 2004, 65-66). Lisa E. Davis (1977) l'inclut, quant à elle, dans le groupe des auteurs critiques de la dégénération fin de siècle, thèse qui sera reprise à l'identique par Begonia Sáez Martínez dans son travail sur le décadentisme espagnol (2004) : elle insère Llanas dans la ligne d'une critique antidécadente dont les principaux auteurs seraient Valera et Clarín. Son argumentaire, parfaitement servi par une lecture partielle de Llanas, ne s'intéresse pas aux romans qui, contrairement aux affirmations soutenues par l'auteur dans *Alma Contemporánea*, sont de parfaits exemples des « ombres » décadentes de Llanas et de la complexité interne de son œuvre. Julián Marías, dans un article sur la génération de 98, glosant plusieurs articles de Darío pour *La Nación* de Buenos Aires, mentionne le cas rare et ignoré de Llanas (1979). Plus tard, en 1985, Luis Maristany del Rayo, dans sa thèse, s'intéressera à la pensée scientifique de Llanas dans le cadre de ses relations avec Pompeu Gener et l'anthropologie criminelle. Seule Suárez Miramón (2006) évoque la possibilité d'une comparaison entre *Alma Contemporánea* et *La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán, toujours selon des critères historiographiques et documentaires : elle fait d'*Alma Contemporánea* le premier maillon d'une chaîne « moderniste » qui s'achèverait en 1912 avec l'ouvrage de Valle-Inclán, et elle ne manque pas de souligner la « supériorité » de celui-ci, qui serait à la fois la continuation d'*Alma Contemporánea* et son dépassement, puisque « evidentemente mucho más creado[r] y complej[o] » (2006, 296).

Alma Contemporánea ne compte pas au nombre des écrits que Rosa Fernández Urtasun (2002) identifie comme « poéticas del modernismo español ». Selon elle, *Cómo se hace una novela* de Unamuno, *La intuición y el estilo*, de Baroja, *El escritor*, de Azorín et *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán sont quatre esthétiques qui composent le socle de la littérature du XX^e siècle, ces textes étant des reconstructions théoriques postérieures à partir des lézardes que ces auteurs entendaient infliger au socle

romanesque dix-neuviémiste. Ce phénomène, parallèle à la création « posthume » du *Modernismo* espagnol dans les écrits de Manuel Machado (1913) et dans ceux de Juan Ramón Jiménez (1953), qui cimentent ou unifient par leurs discours ce que les enquêtes de 1902 et de 1907 peinaient à identifier et à nommer, est dû au travail de réélaboration critique d'auteurs qui, contrairement à Llanas, ont joui d'une postérité et d'une trajectoire vitale leur permettant d'opérer ce retour critique. En effet, Llanas, décédé à l'âge de 36 ans, et auteurs de trois romans seulement, n'a pas le même « profil » qu'un Valle-Inclán, un Unamuno, un Baroja ou un *Azorín*. Il a d'ailleurs travaillé à rebours de ces auteurs – ce qui aurait pu lui plaire, puisqu'il était un farouche admirateur de Huysmans – en publiant, en 1899, son esthétique comme socle de sa propre œuvre littéraire. Les écrits que Fernández Urtasun qualifie de « poéticas del *Modernismo* » ont été rédigés bien plus tard, et surtout bien après les essais, les recherches et les réalisations d'une prose dite « modernista ». Valle publie *La lámpara prodigiosa* en 1912, Unamuno publie *Cómo se hace una novela* en 1925-1926, Baroja et *Azorín* rédigent leurs mémoires esthétiques plus de trente-cinq ans après la fin du siècle, publiés en 1942. Felipe Trigo qui, par de nombreux aspects, est proche de Llanas, ne publie *El amor en la vida y en los libros: mi ética y mi estética* qu'en 1907, alors que José Deleito y Piñuela attend 1922 pour tenter d'égaliser le travail synthétique de Llanas dans son *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*. Les écrits de Valle, d'Unamuno, de Baroja et d'*Azorín* consacrent tardivement la « modernité » de leurs auteurs, alors que Llanas, par contraste, ayant été le premier à rédiger un traité d'esthétique « moderne », est sans écho et apparaît sans « modernité ».

Pourtant, en 1899, la « nouveauté » de Llanas est bien réelle, dans son désir d'apporter à ses contemporains une formule unifiée de l'art moderne. La nouveauté réside d'ailleurs dans le sous-titre même de son ouvrage, « Estudio de estética », puisqu'au XIX^e dominaient en Espagne les traités préceptifs, les grammaires et les rhétoriques, outils d'une critique « grammaticale » décriée par les jeunes artistes. Clarín, encore lui, est le premier à déplorer l'absence de traités esthétiques espagnols, sur le modèle de *L'introduction à l'esthétique* de Jean-Paul ([1804] 1991), qui lui sert d'étalon, voire sur celui – qu'il n'accepte que partiellement car trop dogmatique – des constructions naturalistes d'Emile Zola dans *Le Roman Expérimental* (1880). Il souligne combien les œuvres qui s'en approchent doivent au commentaire et à la réaction, et non

à la singularité de leur auteur – notamment *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1887), de Juan Valera, et les successifs écrits opportunistes d’Emilia Pardo Bazán qui se greffent sur les fluctuations artistiques dans *La Cuestión Palpitante* (1882), ou dans *La revolución y la novela en Rusia* (1887). Seul Ramón de Campoamor, qui publie sa *Poética* en 1833 et l’augmente en 1890, trouve grâce à ses yeux, et il n’est d’ailleurs pas dû au hasard que ce « viejo » ait été fréquemment cité et commenté par la nouvelle vague des poètes de la fin du siècle.

Aussi, s’il fallait envisager un « socle » dix-neuviémiste, il serait formé par une habitude bien enracinée de désolidarisation espagnole de l’œuvre et de ses principes esthétiques. Soit parce que l’esthétique réaliste/naturaliste est déjà formulée « ailleurs » – dans les écrits théoriques et romanesques des auteurs français, notamment de Zola, des Goncourt et de Maupassant –, soit parce que la presse fait office de « réserve » critique, qu’elle fonctionne comme un espace séparé de commentaire, délégué aux plumes des publicistes et des romanciers engagés dans l’entreprise journalistique qui, peu à peu, démissionnent et s’écartent de leur « mission critique », comme le regrette souvent Clarín. Llanas, en imposant au public madrilène un traité d’esthétique inédit – il pensait d’abord publier une série d’articles, abandonnant par la suite l’idée d’une médiation par la presse pour un contact direct par l’édition – est novateur. Il propose un regard espagnol sur la « modernité » artistique contemporaine, ainsi qu’une esthétique espagnole singulière, aux vertus universalistes, annonçant par sa théorie de l’*Emotivismo* une voie de réalisation littéraire de l’œuvre d’art idéale, qu’il s’engage à réaliser dans ses romans.

Cependant, son innovation est déjà – paradoxalement – dépassée au moment où il publie *Alma Contemporánea*. En effet, une nouvelle voie, alliant la critique à l’écriture, s’est fait jour en Espagne : avant le tournant du siècle, l’ingérence du discours esthétique dans l’œuvre est, par exemple, fortement présente chez Ángel Ganivet. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, publié en 1897, décroïsonne les deux sphères, parfait exemple de l’éclat d’un socle critique dix-neuviémiste. Ganivet réunit, dès l’incipit de ce roman « métamorphosé », l’acte créateur et le regard esthétique, dans une fusion nouvelle qu’*Azorín*, notamment, ne manquera pas d’exploiter dans *La Voluntad* (1902), grâce au personnage de Yuste. Ce dernier écrit, retenu comme modèle de « prose moderniste » par la critique, manifeste l’intrusion de la critique spéculaire dans

le romanesque, étape que Llanas ne reflète en aucun cas, préférant reconduire le modèle ancien d'un socle esthétique aux ramifications romanesques.

Par conséquent, l'analyse d'*Alma Contemporánea* comme de la « primera estética modernista » pose problème : il semblerait, en fait, que la proposition esthétique de l'*Emotivismo* soit décalée par rapport aux attentes de l'époque dont Llanas souhaite pourtant se faire l'écho. L'esthétique « nouvelle » de Llanas est plus proche des tentatives, menées dans les années 1880 et 90 en France, de dépasser le naturalisme littéraire dogmatique que nombre d'auteurs, à la suite de Ferdinand Brunetière (1895), déclarent « en faillite », que d'une véritable rupture « moderniste », même si elle porte l'empreinte des innovations symbolistes française et du ton préraphaélite dont il est si admiratif. La proposition de Llanas poursuit les essais d'un Édouard Rod qui, dans la préface du roman *Les Trois Cœurs* (1890), entend créer un nouveau courant, l'« Intuitivisme », comme réaction naturelle à la domination du physiologique en art :

Il faut dire qu'il devait se développer en nous des besoins que le naturalisme ne pouvait satisfaire : il était de son essence, satisfait de lui-même, très limité, matérialiste, curieux des mœurs plus que des caractères, des choses plus que des âmes ; nous étions – et nous devons le devenir de plus en plus – des esprits inquiets, épris d'infini, idéalistes, peu attentifs aux mœurs et qui, dans les choses, retrouvions toujours l'homme (1890, 5-6).

De même, l'esthétique de Llanas résonne – et ses romans en sont imprégnés – des considérations de Huysmans sur le naturalisme zolien, et reprend à son compte la déviation que le Français propose dans *Là-bas*⁶. Llanas commente la prolifération de ces *ismes*, de ces théories éclatées, qui semblent contradictoires, puisque la liberté affichée des créateurs veut s'ériger contre les dogmes et les contraintes théoriques. Il reconnaît que les constructions abstraites sur l'art cloisonnent ce que peut être la modernité littéraire, créant des socles instables et des lézardes rigides, manipulant des catégories conceptuelles falsifiées. L'échec de Llanas apparaît alors en filigrane de sa compréhension du moderne comme mobilité, comme ondulation esthétique à partir d'un

⁶ La scène liminaire du roman présente un dialogue entre Durtal, qui défend les apports du réalisme naturaliste mais qui rejette son matérialisme, et Des Hermies qui le rejette totalement, écœuré. La proposition de Durtal est de faire un « Naturalisme spiritualiste » : il s'agirait d'approfondir la voie zolienne en liant à la description du corps la peinture de l'âme. Le personnage définit les techniques naturalistes qu'il faudrait conserver – la vérité documentaire, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse – et propose un horizon à l'écrivain, amené à se faire *puisatier d'âme* ([1891], 2003, 33-34).

socle fondu. Alors même qu'il affirme que les choses comme les hommes « passent »⁷, il ne peut s'empêcher de prendre part à ce chaos programmatique et propose son propre *isme*, l'*Emotivismo*, qui passe avec lui.

Contrairement à l'ensemble des critiques contemporains, qui ne commentent pas sa proposition d'esthétique nouvelle, Felipe Trigo est le seul à choisir d'analyser précisément l'*Emotivismo* de Llanas dans deux articles qu'il publie dans la *Revista Nueva* (1899). Trigo, dont les affinités avec l'*Emotivismo* sont *a priori* évidentes, commence par faire l'éloge de l'exposition méthodique des tendances contemporaines par un auteur qui « lo hace con talento y seducciones tan grandes que de la gente joven y de la gente vieja ha logrado la atención » (1899, 19). Il affirme ensuite le rôle prépondérant de l'émotion comme « manantial fecundo » et « calidad de literatura única del porvenir »⁸, tout en se montrant parfaitement d'accord sur la place à donner à l'homme sensible et à l'amour dans l'esthétique romanesque. Cependant les coïncidences s'arrêtent là, car Trigo souligne avec force les incohérences, les paradoxes et les contradictions de la théorie et de l'homme. Il approfondit l'analyse des failles internes de Llanas que Clarín esquissait, et le décrit comme un « espíritu incongruente », un « ser inarmónico, dual », « un yo partido, por desgracia, en dos, contradictorio » (1899, 222-223). Il se plaît à dresser la liste des contradictions de Llanas :

Creyente del alma, casi místico, suspira sin embargo por una belleza sensorial; filántropo, acaba por encastillarse en el egoísmo despreciador del *resto* de la Humanidad; intelectual refinado, agotado y cansado, dijérase que por el tumultuoso intelectualismo del siglo XIX, retorna a la primitiva sencillez (1899, 224).

Les commentaires de Trigo mettent en évidence les principales fêlures de Llanas et en font des caractères disqualifiant son esthétique et son œuvre. Cependant, ce regard ne saurait être complet s'il était voilé par l'ignorance de l'acceptation et de la reconnaissance par Llanas des failles de l'homme moderne, par la connaissance de ses propres incohérences et contradictions. En effet, la pensée et l'esthétique synthétiques

⁷ « Como pasan los hombres, pasan las ideas », (1991, 88).

⁸ En 1908, Valle-Inclán pose, quant à lui, la sensation comme fondement de l'art moderne : « La condición característica de todo el arte moderna, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad » (R. Gullón, 1980, 193).

de Llanas, en cela belles filles de leur temps, s'appuient sur une conception de l'homme fin de siècle comme être scindé entre matérialisme et idéalisme, une conception formulée par Paul Bourget dans ses *Essais de Psychologie Contemporaine* :

Cet homme moderne, en qui se résument tant d'hérités contradictoires, est la démonstration vivante de la théorie psychologique qui considère notre « moi » comme un faisceau de phénomènes sans cesse en train de se faire et de se défaire, si bien que l'unité apparente de notre existence morale se résout en une succession de personnes multiples, hétérogènes, parfois différentes les unes des autres jusqu'à se combattre violemment (1993, 101).

Llanas, en plus de se glisser dans la brèche esthétique espagnole – il parle de « vacío »⁹ –, et de synthétiser l'ensemble des courants qu'il identifie à autant de failles esthétiques inhérentes à l'esprit moderne, travaille sur les failles intimes du sujet contemporain, assemblage « monstrueux » : « Tiene, latente o manifiesta, sed de idealidad; será, si es preciso, positivista a ratos; idealista rabioso, el resto del día; unirá en monstruoso consorcio filosofías antagónicas, con asombro de algunos, que no sabrán qué pensar de él » (*Electra*, 1901). Ce dernier point fait que Llanas, selon la couleur du verre que l'on adopte, comme disait Campoamor, peut à la fois passer pour un parfait représentant du « socle dix-neuviémiste », syncrétique du réel et de l'idéal¹⁰, et pour un chantre de la « modernité ».

La dualité d'« Alma Contemporánea » : synthèse des failles modernes et Emotivismo

Alma Contemporánea cherche à définir les composantes diverses et variées de l'esprit moderne pour les réunir en un seul faisceau créateur. L'introduction du traité illustre l'« esprit moderne » et consiste en un manifeste pratique de l'*Emotivismo* : Llanas décrit l'une de ses promenades sévillanes, soit une transposition de la nature telle qu'elle est perçue et vécue émotivement par une âme contemporaine, moderne, sensible, évoluée et décadente :

⁹ « Como el objeto de este libro se reduce a la presentación de una tendencia, [...] necesito justificar esa presentación marcando con claridad el alcance que trato dar a tal tendencia y el vacío que en el terreno del arte pueda buenamente llenar » (1991, 144).

¹⁰ La représentation de l'homme scindé n'a rien de bien nouveau, formulée depuis longtemps par l'*homo duplex* pascalien et littérisée par la figure du Faust de Goethe, motif récurrent dans la prose romanesque du XIX^e siècle et dans les écrits scientifiques, dont le krausopositivisme est l'un des exemples les plus remarquables.

Hermoso cuadro aquel que tan bien simbolizaba el espíritu de nuestro tiempo... Hubo, en efecto, su aurora, su alborar llena de risueñas esperanzas, de optimismos, de aspiraciones hacia el *luz, más luz* de Goethe, en el día intelectual de la humanidad; mas, después del periodo de luz, espléndido, magnífico, de vitalidad y vigor extraordinarios, se ha venido a parar a un ocaso lleno de poético pesimismo, un ocaso que nos habla en lengua misteriosa de infinito en el cual los tonos irritados de algunas nubes se dulcifican poco a poco, simplificándose progresivamente la variedad maravillosa de matices para llegar al tono único precursor de la noche.

Es decir: la adaptación progresiva de los inadaptables, la vuelta a lo sencillo de los desengaños de la complicación y del análisis; la congregación de las almas crepusculares de nuestra época que buscan juntas en el olvido de todo, el reposo absoluto del espíritu (1991, 6).

Llanas annonce ensuite les deux objectifs de son livre : construire un panorama raisonné et divulgateur de l'art moderne, puis proposer un art correspondant à ses circonstances, une théorie esthétique qui mène à l'œuvre d'art idéale et d'avenir, dans une lignée toute wagnérienne. Aussi la structure de l'ouvrage obéit-elle à ces deux inflexions : les sept premiers chapitres exposent une théorie générale de l'art moderne, tandis que les cinq derniers présentent les postulats philosophiques et la portée sociale de l'*Emotivismo*.

Dans les deux premiers chapitres d'*Alma Contemporánea*, Llanas présente sa conception de l'art comme un produit historique. Il part de la conception comtienne et s'efforce de l'enrichir par l'application de l'évolutionnisme au champ artistique. Le socle de sa pensée est scientifique et positiviste : Llanas assume totalement les postulats de Cesare Lombroso et de Max Nordau sur la dégénération des hommes évolués, soit la théorie de la dégénérescence évolutive appliquée à l'art : « el alma contemporánea [...] comprende mejor la belleza de la puesta que la de la aurora » (1991, 7). L'épuisement de la race humaine, ultime conséquence de l'évolution, lui vient des écrits de Lombroso, notamment de *L'uomo di genio* (1889), qui justifie l'adéquation entre la théorie dégénérative et la critique esthétique. Traduit en français en 1887, puis en espagnol en 1892, Lombroso est suivi peu après par Max Nordau qui, dans *Entartung* (1893), est le premier à systématiser la pathologie de l'artiste fin de siècle. Tout comme ses prédécesseurs, Llanas établit un diagnostic clinique sur la fin du siècle, partagée, selon les termes de Nordau, entre dégénérescence et hystérie, et résumée en la formule du « Crépuscule des Peuples » (Nordau, 1894).

Formé dans sa jeunesse par Pompeu Gener, qui lui fait découvrir à la fois les interprétations psychopathologiques et les tendances nouvelles del *Modernisme* catalan, Llanas reprend ce schéma interprétatif. Il a d'ailleurs eu accès aux textes de Lombroso et de Nordau par l'intermédiaire de *Literaturas Malsanas. Estudios de literatura contemporánea* (1894) de son premier maître, qui reprend la structure et les hypothèses de Nordau dans *Dégénération*¹¹. L'étude du cerveau humain et la théorie de la dégénération évolutive constituent par conséquent le socle idéologique de l'étude esthétique de Llanas, qui ne cite quasiment jamais les théoriciens et les travaux sur lesquels il prend appui, donnant leurs hypothèses pour des vérités scientifiques et des acquis que le lecteur évolué partage avec lui. Son constat sur le déclin de l'humanité lui permet de lire la littérature moderne comme le reflet de la folie contemporaine :

Una generación de viejos y agotados, de psicasténicos, de impotentes, de analistas y atormentadores de su yo, desfila por el teatro, por la novela, por las diversas manifestaciones del arte de nuestros días, pletóricos de sí mismos, egotistas y, como consecuencia del embotamiento sensorial de las periferias, viviendo todos la vida interior, de preferencia a la de relación con el mundo externo (1991, 7).

L'art contemporain reflète l'état de fatigue physique et intellectuelle de l'homme moderne : « En el libro, en el cuadro y en el teatro, la humanidad reproduce hoy día sus trastornos nerviosos, sus delirios y aberraciones, sus manías y extravagancias, esa serie variada de fenómenos que le llevan como de la mano, haciéndole marchar a grandes pasos hacia la locura » (1991, 11).

Le second chapitre d'*Alma Contemporánea* consiste en une application de l'évolutionnisme au champ littéraire. Llanas se place sous l'égide de Spencer et de sa loi d'évolution¹², et affirme étudier « el caso particular de la evolución literaria, las fases, los distintos aspectos por que ha pasado la producción en el tiempo, para llegar desde la homogeneidad y sencillez primitivas al grado de complicación y heterogeneidad que en nuestro tiempo ha alcanzado » (1991, 24). Suit un long développement sur la croissance de l'enfant, son développement vers l'âge adulte et la sénilité, qui lui permet de mettre

¹¹ Dans l'ordre, Nordau y étudie : Le Mysticisme (Préraphaélites, Symbolisme, Tolstoïsme, culte de Richard Wagner), l'Égotisme (Parnassiens et Diaboliques, Décadents et Esthètes, Ibsénisme, Nietzsche) et le Réalisme (Zola, Naturalisme, Impressionnisme).

¹² « Dans le passé le plus reculé que la science puisse atteindre jusqu'aux nouveautés d'hier, le trait essentiel de l'évolution, c'est la transformation de l'homogène en hétérogène » (Spencer, [1862] 1894, 322).

en parallèle l'évolution de l'âme individuelle et celle de l'art humain. Llanas resserre rapidement son propos pour s'intéresser exclusivement à la dernière étape de l'évolution, qui succède au réalisme, au naturalisme et au psychologisme du dernier quart du XIX^e siècle : « Como consecuencia de la rapidez con que se ha evolucionado en estos últimos tiempos, han aparecido simultáneamente con las manifestaciones de virilidad y de equilibrio, síntomas inequívocos de vejez y de decadencia » (1991, 36). Le pronostic final de ce chapitre est apocalyptique, puisque Llanas énonce l'hypothèse d'un épuisement absolu des facultés créatrices de l'homme, à moins qu'une race extraterrestre (!) vienne sauver l'humanité de son marasme évolutif¹³.

L'intérêt est que Llanas construit une théorie de la lézarde, pourrait-on dire. Il justifie les failles esthétiques – névrotiques, pathologiques – de la fin du siècle en vertu d'un système philosophico-scientifique qui les conçoit comme les stigmates d'un processus évolutif naturel d'hétérogénéisation et de fragmentation de l'unité classique de l'art humain. Il offre un panorama précis des diverses failles esthétiques modernes dans le troisième chapitre, qu'il consacre aux « Fases modernas de la Evolución ». Sa synthèse prend pour objet les multiples « sectes » littéraires parisiennes, à partir du modèle énoncé par Gener dans *Literaturas Malsanas*. L'analogie anatomique est de rigueur :

Del mismo modo que en ciertos organismos debilitados por la edad y el trabajo y faltos de una energía sintética, asociadora, que mantenga la debida unión y enlace entre los distintos órganos, sobreviene una especie de anarquía, funcionando cada víscera como y cuando le parece, sin sujeción a las leyes e intereses generales de la entidad fisiológica, así el organismo literario [...] parece atacado en nuestra época de una desorganización general y los portadores de pequeños espejos van enseñando a las ovejas que en su limitado campo pueden buenamente reflejarse, pseudo-caminos que la fracción sigue al principio con ardor, luego con desaliento, hasta el día en que sentada en la margen, mira desanimada a uno y otro lado y, al convencerse de lo baldío de su marcha por la falsa ruta que ha venido siguiendo, abandona aquella dirección para seguir la marcada por la luz de cualquier otro subforo que con sus rayos y promesas le deslumbren de nuevo (1991, 39-40).

Llanas montre la multiplication des « écoles de café », qui ne durent que le temps de consommer ladite boisson, et l'activité fébrile des jeunes artistes, qu'il décrit comme anarchie et fragmentation du champ culturel, caractéristique de l'« inquiétude » moderne. Ce chapitre prouve l'érudition contemporaine de son auteur, qui écrit pour le

¹³ « La Tierra resulta ya muy pequeña; la civilización europea ha penetrado demasiado adentro en el interior de los continentes y no hay que esperar, si no vienen de otro planeta, que de su seno los hombres devastadores llamados a demoler un edificio de tan amplia base » (1991, 37).

public des artistes espagnols un bilan en prise directe sur la vie culturelle française des vingt dernières années du siècle. Llanas ne se prive pas de mentionner le plus grand nombre d'auteurs et de créateurs, citant, par exemple, Tarde, Huret, Morice, Guyau, Fouillée, Strada, De Vogüé, Dubus, Klein, De Gourmont, Maynaud, Verlaine, Mallarmé... La liste ne saurait être ici exhaustive¹⁴.

En bon clinicien, Llanas identifie la cause de l'anarchie artistique : la quête revivifiée de l'idéal. Il reformule les débats et les polémiques français qui, depuis le *Manifeste des Cinq*, de 1887, opposent l'idéalisme fin de siècle au naturalisme physiologique. Des catégories aussi floues que peuvent l'être – renvoyées à la seule mention de leur étiquette – l'idéalisme, le positivisme évolutionniste et la psychopathologie, sont données une nouvelle fois comme évidentes, comme des étapes de l'évolution parfaitement connues du lecteur. Majoritairement, Llanas reprend les idées exposées par Jean-Marie Guyau dans *L'Irréligion de l'Avenir* (1886) et *L'art du point de vue sociologique* (1889), et synthétise la question de la renaissance de l'idéalisme et la recherche de nouvelles formes esthétiques à partir du réalisme en glosant les thèses de Ferdinand Brunetière et celles d'Emile De Vogüé dans *Le Roman russe* (1886). Il décrit la souffrance de ses contemporains consécutive à la perte de la foi et à la persistance d'un « ideal religioso » (1991, 41) qui cherche de nouveaux exutoires dans des cultes partiels :

La falta de fe firme y constante, consecuencia de una enfermedad de la voluntad, nos ha traído una serie de fes secundarias, flores de un día, que mueren con la misma facilidad con que nacieron. Hoy se diviniza todo y se eleva cualquier idea a la categoría de Dios informador de vidas e inteligencias. Se rodea a todo producto intelectual, sostenido con calor y exaltación por su autor, de una aureola de misticismo que lo engrandece prodigiosamente y no se necesita más para que tenga adoradores (1991, 43).

Son originalité est qu'il inclut jusqu'à Nordau, Lombroso et Gener dans le panorama des adoreurs secondaires : Gener apparaît ainsi comme prédicateur du culte des meilleurs, de « la raza de filósofos-elitistas-dominadores », selon les termes de Llanas. Ces divinisations *placebo* erronées ont pour conséquence la multiplication des écoles et

¹⁴ *Alma Contemporánea* propose un jeu de notes assez particulier, Llanas renvoyant très parcimonieusement à quelques auteurs ou ouvrages clés, et se contentant, la plupart du temps, de passer sous silence ses sources et les auteurs dont il glose les travaux.

des groupes qui cherchent, chacun à leur manière, la voie d'accès à l'œuvre d'art idéale, ultime refuge de l'idéalisme :

A esta incertidumbre, a esta indecisión de la inteligencia en el reconocimiento del más elevado de sus ideales, tiene que corresponder una verdadera confusión de escuelas y agrupaciones que tratan cada una por su parte de definir y realizar en absoluto la obra de arte ideal (1991, 45).

Comme exemple de ce qu'il soutient, Llanas passe en revue la réception enthousiaste des littératures nordiques par les « Mercuriales », le groupe d'artistes réunis au sein de la rédaction du *Mercure de France* qui constitue sa principale source.

Faisant suite à ce panorama français, le quatrième chapitre d'*Alma Contemporánea* propose un examen de la « Evolución literaria en España » qui, dès les premières lignes, manifeste le contraste entre la modernité européenne et le retard espagnol :

En España, la fijeza del ideal religioso, como de toda suerte de ideales, ha comunicado también caracteres de relativa invariabilidad a la producción literaria. Constituimos un pueblo especial, muy amigo de lo propio, misonéista por instinto; un pueblo en que cada individuo es un obstáculo para la implantación de todo lo que no sea rutinario [...] En la esfera oficial, como en la particular, somos el pueblo de la resistencia pasiva, el pueblo del *no* hacer y, lo que es peor, del evitar que otros hagan (1991, 58).

Ce diagnostic est complété par des caractères négatifs, tel l'immuable « esprit de copie » d'un pays « cretinizado por el abandono y la pereza » (59), qui étudie les nouveautés mais ne les suit pas, et qui est incapable d'en proposer. Le constat de Llanas vise à manifester le décalage chronologique de l'Espagne contemporaine qui n'est, en aucun cas, entrée dans la modernité : « las letras no han entrado todavía en nuestro país dentro del periodo modernista » (63). Il fournit une explication évolutive, dont les termes sont empruntés à l'ouvrage d'Enrique Lluria y Despau, *Evolución superrórganica*, publié en 1905 mais dont Llanas a fait un compte rendu, à partir du manuscrit, dans *El Porvenir* de Séville du 17 janvier 1898 : « Las ideas, para llegar a constituir entidades dinamogénicas, necesitan cristalizar y nosotros no hemos tenido ni la saturación, ni el reposo indispensables en el líquido ideario para que la cristalización se efectuara normal y regularmente » (65). Il ajoute que les difficultés rencontrées par des auteurs tels que Benavente, Soriano, Villegas, Verdes Montenegro et Lluria pour vaincre les résistances du public sont autant de preuves des obstacles culturels

espagnols. Son propos vise tout particulièrement Madrid, ville qui n'est pas encore entrée dans « los nuevos rumbos » (67), contrairement à Barcelone¹⁵, mue par des « corrientes modernísimas » (69).

Le « Modernisme » de Llanas est donc synonyme de modernisation, dans la ligne des déclarations de *L'Avenç* de 1884, et de « modernité » comme ultime phase de l'évolution humaine. La non modernité espagnole est, selon lui, liée à une immobilisation de l'évolution nationale, à une stagnation de l'esprit espagnol et, par conséquent, des arts et des lettres du pays :

Estacionados [...] en una fase amorfa de la evolución por culpa del público, o por misoneísmo sistemático, nuestros escritores dejan que los de otros países luchen y busquen, esperando a que se calme la agitación y encuentro de opiniones que hoy se notan en el campo literario, para ver qué es lo que resulta de todo ello y estudiar luego lo que de esa acción se sedimente y lo que de fijo y estable quede tras el periodo tumultuoso de la aparición y desaparición de grupos de fórmula distinta (1991,70).

Très rapidement, Llanas s'intéresse à son principal objet : le roman. Contrairement aux artistes qui lui sont contemporains et dont les tentatives de renouvellement du style passent par la poésie, Llanas dédaigne le vers et parie sur la prose romanesque. Ses commentaires initiaux sont, en la matière, peu originaux : ils reprennent les lamentations devenues stéréotypiques depuis Larra sur la déficience du lectorat national : « De novela [...] estamos mal; en España se lee muy poco y apenas si las obras encuentran más salida que las bibliotecas de sociedades y las de algún aficionado, poco abundantes por desgracia » (63). L'originalité de Llanas se situe à un autre niveau, lorsqu'il propose de rénover le roman en rénovant son langage. Parallèlement à la stagnation de l'esprit espagnol, la langue s'est fixée et il faut lutter contre son immobilisme :

¹⁵ « Barcelona es, a mi ver, (y conste que no soy catalán), mucho más modernista que Madrid (por lo menos modernista de acción) en cuanto a literatura y demás artes; es una sucursal de París en España. Sus literatos y artistas, jóvenes, en su mayoría “de buena familia”, en vez de consumir juventud y capital en tonterías infecundas, como por lo general acontece en el resto de la Península, los gastan en la consecución de más altos ideales; viven para el progreso, se instruyen y viajan, recogen, asimilan y expresan lo más nuevo que en estas materias da de sí el espíritu humano y forman parte de esa sociedad “superior, excéntrica, entre fija y nómada, a la cual pertenecen los príncipes del Saber, del Arte, del *Sprit*, de la Belleza...” de ese *Cosmopolytan Club* (*sic*) de que habla Gener... » (Llanas, 1991, 69. Il cite directement un fragment d'un article qu'il a publié le 26 avril 1897, dans *El Porvenir* de Séville).

Progresar, pero en lo que no debía progresar; en modismos, frases hechas y palabras recogidas de la calle; es el desenvolvimiento anárquico y libre de todo lo que no se ve cortapisado ni alentado por aquellos a quienes corresponde; un campo descuidado que solía producir buen trigo, acaba por no dar de sí más que cardos y amapolas, tan llamativos como vulgares (1991, 73).

Llanas propose deux principales voies de rénovation du langage romanesque : le néologisme et la suggestion. L'invention de « mots neufs », si décriée par la critique, est la seule stratégie capable de rompre avec le socle fossilisé du langage dix-neuviémiste : « Siempre ha reinado, entre nuestra gente de letras, un criterio que bien pudiera calificarse de mezquino por lo que hace a la admisión y formación de palabras nuevas » (73). La variété des sentiments de l'homme moderne, hypersensible et ultra complexe, requiert une variété linguistique ; au stade hétérogène atteint par l'homme évolué doit correspondre une hétérogénéité du langage :

Pretender que la variedad de sentimientos y afectos, los matices delicados e infinitos que un alma y una sensibilidad refinadas por la cultura y por el conocimiento de la vida, pueden expresarse en totalidad y sin modificar lo más mínimo su manera de ser, valiéndose para ello de un lenguaje formado en épocas en que no se había llegado al grado de diferenciación y de progreso orgánico, necesarios para sentir y pensar como hoy se siente y piensa, es pretender un imposible y agotar además la inteligencia en una lucha constante, infecunda, con la impropiedad o poca exactitud del vocablo (1991,74).

Quant à l'art suggestif, Llanas transpose, sans les identifier, les idées défendues par les collaborateurs du *Mercure de France*, par Charles Morice, Camille Mauclair et Alfred Vallette, et les derniers paragraphes de ce chapitre semblent gloser directement Mallarmé¹⁶, tout en intégrant ses propos dans une théorie évolutive de l'art :

Como base de todo movimiento progresivo, hay que comenzar por trabajar nuestra lengua, con esa tenacidad, con ese trabajo de forja, duro, empeñado [...]. Si el vocablo no se ajusta exactamente a la idea, hay que extenderlo, ensancharlo o hacerle tomar, en una palabra, la forma exacta del molde representado por aquella (1991, 74).

Il ajoute un peu plus loin :

Palabras antiguas hechas para representar ideas definidas de otro tiempo, no pueden rodear en el nuestro a la idea principal de esa aureola de ideas secundarias, que una palabra afortunada levanta, como acordes heteromatizados en torno de la

¹⁶ Llanas reprend la réponse de Mallarmé à l'enquête de Jules Huret (1891).

primitiva. El ideal de las literaturas del día, es sugerir, no precisamente expresar; dar idea de una cosa sin nombrarla; llevar al alma la impresión de una melodía definida a través de notas que no hacen más que despertar la idea de ella y acompañarla (1991, 75).

Le symbole, s'il n'est pas nommé dans ces lignes, sous-tend le discours rénovateur de Llanas, qui cherche à donner au mot la forme exacte de l'idée, et qui, dans sa quête d'une langue nouvelle pour une âme nouvelle, s'empare de la suggestion mallarméenne et du « mystère » symbolique.

L'objet de Llanas est de mener les artistes espagnols vers la réalisation de l'œuvre d'art idéale, ce qui le rend parfaitement solidaire des « sectes » qu'il critiquait peu avant : son ambivalence naît de sa double acceptation de l'idéalisme métaphysique et de la psychopathologie. Il se greffe sur le symbolisme français, s'extasie devant *La Cloche engloutie* de Hauptmann et appelle de ses vœux la Beauté dans une invocation finale presque magique. Il annonce ensuite l'avènement de l'art de l'avenir, dans le chapitre VII « Investigación filosófica de la obra literaria del porvenir », celui du génie sain et complet. Ses postulats évolutionnistes et psychophysiques le portent à croire au rôle de l'évolution cérébrale dans l'évolution littéraire. Les progrès de la « diferenciación del conjunto cerebral » (128) provoqueront des « fases nuevas, desconocidas » d'un art très nietzschéen, car aristocratique et élitiste : « (los hombres) lograrían un alcance y profundidad desconocidas hasta entonces y el espíritu, campeando por las regiones del superhumanismo, daría a conocer mundos nuevos de verdad y de belleza, de los cuales no podemos formarnos hoy idea ni siquiera aproximada » (128). Cet art nouveau, totalement novateur, est inconcevable à l'esprit contemporain, il ne peut qu'être extrapolé comme conséquence de la loi d'évolution.

L'idéologie scientifique de Llanas lui fait percevoir l'historicité artistique selon une courbe ascendante, jamais comme une ligne brisée. Pour lui, aucune rupture fondamentale n'est possible : tout art est une étape de l'évolution, résultat d'une transformation progressive du complexe physio-psychologique. Sa conception de l'art obéit à l'image de la ramification et non à celle de la rupture :

Toda nueva tendencia, toda nueva creación, impuesta por la moda, tiene también sus antecedentes en la historia y sus puntos de contacto con otras tendencias salidas del mismo tronco; así como en una ramificación de orden cualquiera, al llegar a cierto grado de diferenciación, las direcciones angulares de las líneas hacen inevitables los puntos de contacto entre varias diferentes, así en toda

tendencia literaria hija, producto de la especialización y de la diferenciación progresiva, que tiene como límite el caso particular, pueden observarse puntos de contacto con otras tendencias de la misma época o de otras anteriores (1991, 120).

Par conséquent, le « modernisme » de Llanas est un modernisme de la non-stridence¹⁷. Les formules véhémentes, les cris et les gesticulations bohêmes, les postures d'un Valle ou d'un Villaespesa¹⁸ lui sont totalement étrangers. Esprit scientifique avant tout, Llanas pose comme des constructions mathématiques les conséquences esthétiques de l'évolution en marche. Son discours serein et convaincu évite jusqu'à la visibilité textuelle de la citation pour préférer la glose qui donne à *Alma Contemporánea* sa tonalité d'absolue conviction. Pourtant Llanas, qui par ces aspects pourrait incarner un *anti-Villaespesa* – et c'est peut-être là l'une des raisons de l'oubli qui l'a frappé – est lui-même contradictoire dans son projet. Il présente son coup d'éclat et d'évidence comme une « sencilla clave temática » (1991, 243), mais aussi comme une esthétique totalisante et salvatrice, un art curateur aux prétentions élevées. Son ambition n'est pas de déchaîner ce que Manuel Machado nommera plus tard une « guerra literaria » (1913) ou de prendre part à la « vanguardia atrevida del Modernismo », selon les termes d'Ernesto Bark, qui décrira, en 1901, la Joven España dans son activité déstabilisatrice de l'ordre esthétique en place. Alors qu'en 1899 Villaespesa publie ses *Luchas*, Llanas se pose à la fois en observateur extérieur et en expérimentaliste, à l'heure de proposer sa cure émotiviste, ce qui dénote le plus certainement son enracinement dans le système idéologique et esthétique dix-neuviémiste. Comme le soulignait Gómez Carrillo, Llanas, en dépit de ses collaborations dans les revues modernes et de sa fréquentation des principales figures de l'époque, était isolé, un de ces « escritores que no van al café » (1900, 319). « Intelectual sin ayuda de nadie » (de Castro, 1900), le dandy évolué Llanas refuse d'entrer directement dans la bataille et se place au-dessus de la mêlée. Son aristocratism, son sens aigu de sa supériorité d'être évolué, alliés à son mépris naturel

¹⁷ En référence aux propos de Serge Salaün sur la stridence moderniste dans « Modernismo versus Modernidad » : « En España, como en el resto de Europa, el “fin de siglo” se expresa en términos de “crisis”, de rupturas más o menos consciente, más o menos logradas. Entre el peso abrumador de todas las tradiciones y herencias del siglo XIX (lo que domina, como en Francia, y en toda Europa) y las turbulencias de la modernidad que compensa su minoría por su estridencia, el panorama es amplio y confuso; no son todos carcas los “viejos” que ocupan abundantemente el terreno crítico, ni son todos zahoríes los jovencitos modernos que se las dan de reformadores. Dicho de otro modo, la vieja guardia de Gente Vieja es a veces más moderna que los “pollos” de Gente Nueva » (Salaün, 2000, 95).

¹⁸ Voir Chainais (2007).

pour le public¹⁹ se traduisent, dans son esthétique, par « l'impassibilité » à laquelle il souhaite voir accéder l'homme moderne et le créateur, seule manière de dépasser les antinomies du pessimisme et de l'optimisme.

La proposition esthétique de Llanas correspond à son refus de la rupture : il s'agit pour lui de rénover le romanesque, de l'adapter aux conditions de compréhension et de sensibilité de l'homme moderne, et non d'innover « rompiendo moldes », selon l'expression prise pour cible par Clarín. Il ressent, comme ses contemporains, les limites du réalisme naturaliste dogmatique, mais ne reconnaît, dans l'histoire des arts humains, que deux tendances contrastées dont les tensions conditionnent les diverses écoles littéraires : le réalisme et le romantisme. Llanas défend cette thèse dans un article publié dans le *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* du 30 avril 1903 :

Todas las tendencias literarias conocidas hasta la fecha pueden considerarse en términos muy generales, referibles a dos principales: *el romanticismo*, resultado de una libertad absoluta en el arte, de una verdadera indisciplina de la facultad creadora, que no quiere sujetarse a normas ni finalidad preconcebida, prefiriendo vagar libre a su antojo; y el *realismo*, en el cual se establece como necesaria la copia de la realidad, o por lo menos escenas y cuadros determinados de ella. Cuando el gusto literario de las gentes deja de satisfacerse con las vaguedades, más o menos poéticas, sencillas o recargadas de todos los romanticismos, preséntanse inclinaciones más sólidas, se despierta la afición a cosas concretas, a realidades más tangibles, y, pasando por formas mixtas variadísimas, o conviviendo con ellas, se inicia una reacción realista, encubierta bajo un título variable, según la extensión que se da al procedimiento y el orden de cosas naturales que de preferencia se copia (1903, 124).

Étonnamment, Llanas se montre prophète de sa propre trajectoire ; en décrivant la vie éphémère des formes « mixtes », des « dérivations », il semble annoncer l'oubli qui pèsera sur son œuvre :

Las grandes síntesis quedan en pie, inmutables; las derivaciones, poco diferentes entre sí, se suceden y desaparecen como estrofas, apenas variadas, de una misma canción; sólo aquellas a las cuales sus autores han sabido comunicar caracteres de grandeza y humanidad intensos, son durables (1903, 124).

Llanas compose lui-même un mélange non universel, une déclinaison syncrétique des deux grandes tendances, puisqu'il clame la validité de la coexistence de divers degrés de différenciation évolutive dans l'œuvre d'art (1991, 146) et qu'il lutte pour la

¹⁹ « El público vegeta en condiciones de una gran limitación e ignora la mayor parte de las pasiones y sensaciones que le sugieren sus novelistas » (1991, 268).

synthèse idéale : « El juicio estético resulta en nuestro tiempo eminentemente sintético [...] El genio que consiguiera reconstituir con esa síntesis, en su mayor parte, la vastísima y gran entidad Belleza, habría realizado la obra de arte ideal » (148). C'est là l'une des raisons de son refus de s'opposer frontalement aux « viejos » :

El gran pecado de todos los innovadores es el de creer que rompiendo y enemistándose con los antiguos sistemas, anatematizándolos con sagrado celo y declarando la guerra a los ingenios viejos y experimentados (que han trabajado lo suficiente para que por lo menos se hable de ellos con respeto, ya que no se glorifique a todos) van a conseguir extender más el campo de adeptos, preparando mejor el terreno para el planteamiento o imposición de la nueva doctrina; esto denuncia en el expositor o un exceso de exaltación y de anomalía, o una credulidad rayana en el candor (1991, 145).

Llanas revendique le magistère exercé par Leopoldo Alas, à qui il dédicace son premier roman²⁰, mais aussi celui de Francisco Giner de los Ríos, qu'il nomme « maître et ami » et d'Émile Zola, à qui il consacre deux conférences au Centro de Sociedades Obreras de Madrid, en 1902 et 1903. Autant de « viejos » qu'il intègre, sans heurts, à sa sensibilité moderne, à sa fascination pour le symbolisme. L'*Emotivismo*, synthèse d'un réalisme mâtiné de naturalisme psychopathologique et d'un romantisme symboliste, est par conséquent présenté par son créateur comme une esthétique non combative :

Una tendencia así, tranquila, sosegada, que deje vivir a las demás, nada batallona, hasta el punto de no preocuparse lo más mínimo de ellas; expresión de un éxtasis sublime, eterno ante la gran belleza ideal; especie de himno grandioso, cantado por hombres completos, sanos de cuerpo y alma, artistas verdaderos, nacidos para ver y apreciar lo bello en todo cuanto les rodea; una tendencia así grande, al par que delicada, que tenga más de poema que de ninguna otra cosa, [...] es la tendencia que he soñado, no como realización ideal de las aspiraciones de los *nuevos*, sino sencillamente como medio de revelación de esa especial aristocracia de espíritus que han alcanzado el grado máximo de diferenciación de su tiempo y que unen a un refinamiento y cultura excepcionales, preciadas dotes de artista verdadero que tanto les distancian de los espíritus corrientes y vulgares (1991, 147).

L'art nouveau, selon Llanas, sera élitiste, minoritaire et actuel, puisqu'en parfaite adéquation avec l'épuisement et la psychologie hypersensibilisée des êtres les plus évolués. Son fondement sera émotif : l'être évolué, désormais incapable de produire et

²⁰ « A la clarísima memoria del crítico Leopoldo Alas (Clarín) ». L'admiration de Llanas pour Clarín se traduit dans ce premier roman par la réécriture de la maladie d'Ana Ozores, les crises de María de los Ángeles se construisant à partir des motifs et des images de *La Regenta*.

de vivre les puissantes fantaisies des créateurs hugoliens du passé, ne peut trouver de réconfort et de jouissance esthétique que dans ce qui le caractérise, l'émotion :

De esta manera, no los largos desarrollos, ni las áridas profundidades del análisis, ni las marañas e inverosimilitudes de nuestra novela de mediados de siglo, serían los informadores de la obra, sino la emoción constituida en principio, la emoción que nos sorprende en la calle, en el templo y en el teatro, en los brazos de la amada, en las tranquilas intimidades de la vida de familia, [...] en esa multitud de sentimientos desconocidos, de delicadezas e impresiones, sin nombre que en los tristes momentos en que el día muere y en las horas de abatimiento y depresión moral nos producen un cuadro, una escultura, un sonido, el éxtasis de las formas naturales inorgánicas, petrificadas en sus asientos seculares (1991, 157).

L'émotion permettra, en dépouillant l'œuvre de toute pesanteur analytique, d'atteindre et de provoquer l'idée chez le lecteur décadent/évolué. Cet art est donc conçu comme la conséquence de l'évolution neurologique de l'humanité, et comme sa cure. En effet, Llanas justifie le symbolisme de l'œuvre par des arguments évolutionnistes et médicaux : le manque d'attention du lecteur évolué et épuisé, théorisé par Théodule Ribot dans *La psychologie de l'attention* (1888), impose de trouver des voies d'accès nouvelles à l'idée, soit une vision intuitive, sensorielle et non rationnelle. L'*Emotivismo* est non seulement pour Llanas un art curatif, mais également le seul « Modernismo sano » qui s'offre à l'homme moderne. Dans un article de 1897, publié dans *El Porvenir* de Séville, Llanas évoquait déjà cette esthétique saine :

Al cultivar el modernismo hay que hacerlo con cierto tiento y sobre todo con inteligencia y discreción, y con abundancia de ideas propias, porque de lo contrario se da con mucha facilidad en el ridículo o se convierte un en *snob* vulgar [...], con el modernismo ocurre, que habiéndose lanzado los escritores franceses por la senda de producciones *enfermas*, hijas del opio, del haschich, del ajenjo o de la debilidad nerviosa, todo el mundo innovador les ha seguido por el mismo camino, sin cuidarse de descubrir nuevos rumbos, los de un modernismo sano, por ejemplo, que fuera un fruto realmente de la época, sin abundar en los lugares comunes filosóficos y fraseológicos que son de rigor hoy día en toda obra modernista (29 août 1897, « Las ideas actuales »).

L'épuisement du sujet conduit Llanas à proposer un rôle nouveau au lecteur. Celui-ci n'est plus apte, à la différence de ces prédécesseurs, à suivre le jeu logique et analytique proposé par le roman dix-neuviémiste : désormais, il ne peut plus suivre les trames complexes, il se perd dans le foisonnement romanesque passé et la longueur des textes, et il appelle un art simple, court et direct, dans lequel le fossé entre le signe et l'idée a

été comblé pour lui par l'auteur. Le roman doit concentrer toutes les stratégies visant à ménager les forces affaiblies du lecteur, et le symbole devient l'outil idoine d'un art économiseur d'énergie : « es necesario que el escritor nos ahorre el trabajo de pensar y de leer mucho, haciendo que sus palabras, esencialmente definidoras y en el número estrictamente necesario, hagan nacer en la mente el mayor número posible de ideas » (1991, 185). La prédilection pour les tons discrets – gris et pastels –, pour la description des vêtements raffinés de la fin de siècle, pour l'écriture sensorielle, sont autant de stratégies visant à peindre la vie intérieure de l'homme moderne et à répondre à ses manques, selon la formule de « concisión, sencillez y absoluta naturalidad » que Llanas entend imposer au roman.

La fin de l'art nouveau est alors de « copiar fielmente los acordes, las notas armónicas que en un espíritu superior, muy culto y muy artista, despiertan las impresiones externas lo mismo que los fenómenos de conciencia » (1991, 175). Pour cela, l'art doit être total : Llanas emprunte au comte de Chambrun sa théorie de la « lyre aux sept cordes », qui dérive directement des idées wagnériennes sur l'œuvre de l'avenir²¹. Dans son ouvrage, *Aelia. Une étude d'Esthétique*, publié à Paris en 1890, Chambrun décrit une esthétique synthétique fondé sur le sentiment moderne : tous les sens et tous les arts concourent à la création émotive. Il hiérarchise les arts en fonction de leur trajectoire historique évolutive, et les ordonne selon leur perfection comme suit : Nature – Architecture – Sculpture – Musique – Poésie – Féminité. La Nature est le principe et le fondement de tous les arts, reflet de la Beauté universelle qu'incarnent tout à tour les diverses cordes de la lyre. L'originalité de Chambrun consiste, à partir de l'ordre hégélien, à faire de la poésie symboliste l'avant-garde d'un art supérieur, la Féminité. Llanas, admirateur inconditionnel de Baudelaire, de Verlaine, de Shelley et de Swinburne, entre autres, justifie cette hiérarchie en raison de l'essor du raffinement de la sensibilité moderne. Il allie l'idéal féminin à la connaissance intuitive des vérités universelles et à l'acte de création émotiviste : « La mujer es, sencillamente, el arco que hace sonar los diferentes violines con el timbre que a cada cual le es propio » (1991, 324-325). La femme est créatrice et révélatrice de l'émotion, sa place est donc fondamentale dans le roman « émotiviste » :

²¹ Chambrun est un spécialiste de Wagner : il a publié de nombreuses monographies sur l'artiste, dont *Wagner* (1855), *Wagner à Munich, Francfort, Nice* (1858) et *Wagner à Carlsruhe* (1859).

Hermosa escultura animada, sentada a la puerta de un mundo desconocido, abre los ojos del que la siente y la ama, horizontes ignorados, vastísimos, de emociones y sentimientos que elevan y dignifican el espíritu del sencillo y del no corrompido en una escala todavía no alcanzada por las otras artes (1991, 287).

Llanas voue un culte à Sarah Bernhardt, aux reines de Ruskin, et considère l'amour comme fondement de toute manifestation artistique et comme source inépuisable de création : ses trois romans sont construits sur les figures de trois femmes, María de los Ángeles, Berta et Pituysa. Son idéalisation de la Femme intègre cependant la méfiance schopenhauerienne vis-à-vis du genre féminin et est informée par l'acceptation des thèses de Pío Viazzi sur la guerre des sexes : Llanas traduit, en 1902, commente et romance les thèses de *La lotta di sesso* (1900), reprenant à son compte les traits ataviques de la femme, – infidélité, tromperie, prostitution, dégénération renforçant le retard évolutif du sexe et l'écart qui l'éloigne de l'homme, seul capable de l'apprécier comme objet d'art.

À partir de ces caractéristiques – raffinement, symbole, élitisme, émotion, simplicité et totalité – Llanas définit l'*Emotivismo* comme « una necesidad de la época » (1991, 236) : il s'agit de sauver l'homme moderne des abîmes de l'épuisement, de l'ennui et des vices du divertissement addictifs – Llanas est spécialiste de l'alcoolisme –, voire de la mort prématurée et du suicide. Or, l'un des obstacles à la postérité de Llanas réside précisément dans la contemporanéité de son esthétique. Llanas la décrit comme « la tendencia que satisfaga las necesidades de este temperamento [contemporáneo] y que responda al propio tiempo a los más elevados fines estéticos » (1991, 235). Il n'écrit jamais le terme « modernista » dans son traité, mais préfère ceux de « moderno », « actual », « contemporáneo », et c'est probablement là que réside la plus terrible des failles de son système. C'est justement par ce que Llanas a de plus « actuel » qu'il est très rapidement dépouillé de toute modernité. L'*Emotivismo* n'a jamais été considéré comme une poétique du roman moderne, parce qu'il est trop « présent » : la modernité scientifique et idéologique sur laquelle Llanas s'appuie – même s'il reconnaît que les thèses de Nordau sont jugées dépassées par beaucoup – ne repose que sur une série d'hypothèses caractéristiques d'une phase singulière de l'histoire des sciences et de l'esprit humain. Les postulats positivistes qu'il emprunte à l'évolutionnisme, à la criminologie et à l'anthropologie italienne sont loin, à l'époque, d'être acceptés par tous

avec le même enthousiasme fervent, la même candeur, pourrait-on dire, que celle de Llanas. De plus, la psychologie qui dérive de ces théories sera très vite dépassée par l'émergence d'une nouvelle psychologie, représentée en France par les travaux des psychologues spiritualistes – Félix Ravaisson, Charles Renouvier, Emile Boutroux, notamment – et, surtout, par le succès des théories freudiennes sur l'inconscient qui ouvrent la voie vers la psychologie des profondeurs au début du XX^e siècle. Parallèlement à ce qui sera une véritable rupture épistémologique dans le champ de la connaissance de l'homme, de nouvelles techniques discursives et descriptives voient le jour sous la plume des auteurs « modernes », qui dépassent et rendent caduc l'ancrage psychopathologique de l'esthétique de Llanas. Le paradoxe de son esthétique est donc que les éléments les plus « modernes » de son argumentaire se chargent très vite d'un poids « passéiste » : les propres romans de Llanas pâtissent alors du socle qu'il leur avait construit.

Une narrativité sur la brèche

Llanas publie trois romans : *Del jardín del amor*, en 1902, *Navegar pintoresco*, en 1904 et *Pituysa*, en 1907. Peu après sa mort, en 1921, sa famille, chez qui il était réfugié depuis 1918, fait un autodafé – peut-être commandé par l'auteur – dans lequel disparaissent ses documents, ses écrits, et le manuscrit d'un quatrième roman, intitulé *La Ogresa* ou *La Magdalena*. Sa production romanesque coïncide avec les toutes premières années du siècle nouveau, alors que 1900 est une date commodément fixée par la critique comme point de rupture ou seuil de passage vers un romanesque « moderne », opposé au romanesque dix-neuviémiste²².

Au sein du débat sur la « crise du réalisme » s'opère, depuis plusieurs années, une reconquête critique du terrain romanesque et de la prose, dans le cadre des études sur le *Modernismo* espagnol. À la suite des affirmations de Manuel Machado sur la révolution formelle qu'aurait été le *Modernismo* et de la consécration de Rubén Darío comme

²² Yvan Lissorgues souligne le glissement qui s'opère à cette date charnière : « 1900 met certainement en branle un processus essentiel pour l'histoire des expressions artistiques, mais cette « rupture » se *fait* (s'amorce) bien plus qu'elle ne se conçoit ou qu'elle ne se théorise. Au-delà de toutes les manifestations verbales (surtout théoriques et critiques, mais également pratiques même si le lien n'est encore ni conscient ni apparent), la modernité implique avant tout une recherche sur l'articulation du réel et des formes : c'est sûrement là son plus grand mérite » (Lissorgues, 1988, 145).

chantre de ce mouvement, la poésie a été étudiée comme la forme par excellence de celui-ci. Une sélection qui avait partie liée avec la persistance de l'antinomie entre « génération de 98 » et « *Modernismo* », et dont les conséquences génériques ont eu tendance à reléguer la prose dans la zone d'ombre de l'innovation « moderne ». Ce n'est que par l'élimination des frontières artificiellement érigées entre « génération de 98 » et « *Modernismo* », et grâce aux apports conceptuels de chercheurs spécialistes du « Modernism » anglosaxon, que la prose et le roman espagnol ont commencé à gagner leur statut « modernista »²³. Le retour à la prose est guidé par les analyses des ouvrages d'auteurs étrangers, tels Virginia Woolf ou André Gide. Ainsi, Ricardo Gullón (1984), dans ses travaux sur le roman lyrique du XX^e siècle, recherche ses « fondations » modernistes dans la prose de José Martí ; Darío Villanueva s'intéresse à la prose symboliste de Valle-Inclán (2003) et, plus récemment, deux ouvrages sont parus sur l'univers romanesque moderniste d'Ángel Ganivet, (Santiáñez-Tiό, 1994 ; Sánchez-Alarcos, 1995), marquant une rupture avec une historiographie qui considérait cet auteur exclusivement comme un précurseur de la « génération de 98 ». Plus spécifiquement, les romans évalués par la critique actuelle le sont en tant que signes, indices et initiateurs du « roman moderne » – il faut entendre « roman du XX^e siècle » – (Lázaro Carreter, 1990 ; Gullón, 1992, 2006). La conséquence naturelle de ce nouvel état de fait est la construction d'une opposition entre le « roman du XIX^e siècle » et le « roman moderne », comme si ces deux étiquettes suffisaient à dépeindre des réalités mobiles et disparates.

L'on peut, dès lors, s'interroger sur l'existence d'un socle en prose, et sur les caractéristiques des fondations d'une « maison romanesque » ébranlée par les innovations des « modernes ». Ce socle est aisément identifié par l'histoire littéraire comme le réalisme et comme son avatar scientifique, le si controversé naturalisme, dans une tendance qui tend à les identifier : pourtant, si le naturalisme intègre stratégiquement le réalisme, le réalisme, quant à lui, ne s'est jamais réduit au naturalisme. Or, Llanas a fait preuve en la matière d'une certaine finesse : il a compris que le socle ne *fait* pas la statue, que le socle n'*est* pas la statue. En effet, si l'on file la métaphore, les lézardes que les « modernes » infligeraient au socle romanesque auraient

²³ Pour un panorama de la querelle sur « génération du 98 » et « *Modernismo* », voir notamment Philips (1974), Abellán (1989) qui, d'ailleurs, quand il envisage la prose, ne pense qu'à l'essai, Gullón (1990) et Cardwell (1993).

pour but de faire choir la statue qu'il porte, lui ôtant toute assise. Llanas montre, cependant, que le socle romanesque qu'il cherche à fissurer n'est pas totalement identifiable à la statue qui repose sur lui. Il disjoint en partie le socle – la somme des représentations que se font les artistes contemporains des dogmes marmoréens du « réalisme naturaliste » – de la statue – les chef-d'œuvres valorisés par un socle réaliste, mais autonomes vis-à-vis de celui-ci. Llanas sauve des assauts « modernes » le principe de représentation : la statue qu'il vénère est celle de la déesse *Mimésis*.

Certes, dans *Alma Contemporánea*, Llanas se fait l'écho des attaques contemporaines contre le socle romanesque formé par les lois naturalistes, analytiques et psychologiques. Mais il condamne de la même façon les « lézardes » du moderne, qui sont autant de voies sans issues qu'il entend dépasser afin de consolider la représentation de l'être humain, et de la sublimer en atteignant l'idéal de la Beauté absolue. La clé de sa théorie et de ses romans réside dans la valeur qu'il ne cesse d'accorder à un certain classicisme, qui manifeste combien la représentation de l'humain – de l'homme moderne – est pour lui une statue indéboulonnable. Son projet mimétique repose sur la présentation à un public malade – les évolués supérieurs – de personnages souffrant des mêmes maux, pour que la lecture distraie et guérisse ces derniers : le reflet de soi devrait, par réaction, provoquer un choc salutaire et un apaisement. De même, la représentation de types modéliques de l'homme sain, à peine suggérée dans les romans – un médecin, un philosophe – servirait à guider le malade vers la guérison par le contact romanesque. D'où l'ambivalence de Llanas entre son admiration pour les maîtres du réalisme et sa volonté d'une nouveauté transcendante et symboliste. Les tiraillements de la mimésis et du symbole mènent tous ses efforts vers une réévaluation de l'esthétique réaliste : Llanas recherche de nouvelles voies d'enrichissement internes à la mimésis, et y agrège les innovations des poètes qu'il admire. En cela, son œuvre est caractéristique de l'inflexion réaliste de la fin du XIX^e siècle vers une mimésis intérieure.

Llanas connaît parfaitement les tentatives qui ont été, et qui sont, menées en ce sens. Il ne s'agit pas pour lui de discréditer la réalité mais de repenser les stratégies d'exploration du réel, pour atteindre à la fois un romanesque omnicompréhensif, qui explore les mystères du corps, de l'âme et de la vie, et une valorisation idéale de la forme romanesque. Llanas s'inspire des travaux de Jean-Marie Guyau et de Melchior

De Vogüé, qui appellent un réalisme plus complet et plus humain, sur le modèle des « cigognes » du Nord, le réalisme des profondeurs. Llanas, éveillé à la littérature dans la Catalogne moderniste, est également un lecteur assidu de Clarín et, dans ses articles, il compare les avancées symbolistes de Baudelaire aux stérilités naturalistes. Il s'initie à l'intimisation narrative dans sa lecture de *La Regenta*, qui le marque profondément, et des romans dits « spiritualistes » de Galdós – *La Incógnita*, *Realidad*, *El Abuelo*. Il est également proche de la revue *Germinal* dont il commente les articles pour la presse sévillane : une revue qui utilise le terme « naturaliste » dans un sens particulier, désignant une agglomération de proses et d'auteurs qui réunit, entre autres, Zola, Ibsen, Björnsson et Hauptman (Pérez de la Dehesa, 1970). Aussi entend-il le « naturalisme » comme l'imprégnation scientifique du romanesque. L'art moderne ne saurait se passer de son assise scientifique et des savoirs modernes : le naturalisme littéraire a pour fonction de rehausser l'œuvre d'art.

Le syncrétisme entre le naturalisme et l'idéalisme fait boiter l'univers romanesque de Llanas. Le roman est, selon lui, le seul genre capable d'accueillir cette synthèse, à condition qu'il dépasse les limites formelles des types romanesques en vigueur à la fin du siècle. En dépit du rôle qu'il accorde à l'émotion dans la création romanesque, Llanas se montre rétif face au roman analytique et intimiste des années 1880 et 90. Il est convaincu que le verbalisme intime – le monologisme – et l'excès analytique – le commentaire narratif – fondent l'incomplétude de la voie subjective : « se prescinden casi en absoluto de lo objetivo, y la obra, en consecuencia, carecerá ya del carácter de universalidad que debe tener » (1991, 80-81). Son projet régénérationniste, qui fait de l'art moderne une cure destinée aux malades de l'évolution, le distingue de la plupart des auteurs de son époque. De même qu'il rejette la suprématie du roman d'analyse²⁴, Llanas refuse de cantonner le romanesque à « la novela de costumbres », formule par laquelle il traduit directement ce que Bourget nommait dans ses *Essais* « roman de mœurs », et qui n'a que peu à voir avec le « costumbrismo » espagnol. Il rejette alors ce qu'il nomme « realismo riguroso » qui

²⁴ « Calcúlese, [...] cuál no será la inferioridad estética de la novela analítica donde todo es producto de la observación y del raciocinio y donde la verdadera belleza es sustituida en general por el conocimiento. [...] Se ha venido abusando con exceso de ese procedimiento metódico. So pretexto de hacer novela analítica, medio mundo ha entretenido sus ocios sacando a la luz pública las inquietudes, el timpanismo anímico del descontentadizo y tan pronto abatido como radiante espíritu moderno, sus puerilidades e histerismos, su diabolismo e indiferente (inocente casi) depravación » (1991, 92).

ha hecho ver cómo la exageración de un procedimiento y el daltonismo o acromatopsia espectral del espíritu que tiñe invariablemente de cierto matiz todo cuanto observa, pueden conducir y conducen de hecho al descrédito de una tendencia por recomendable que sea, y por mucho derecho a la vida que se le conceda (1991, 90).

Cependant, s'il reconnaît les limites de ces trois sphères, il fait l'éloge des ramifications psychologiques perceptibles dans le culte du moi barrésien et dans le théâtre de Maeterlinck (1991, 101). Llanas propose de faire du roman le poème de l'âme actuelle : « poema de la vida interior » (1991, 106). Il prend pour modèle la prose d'Antonio Fogazzaro, auteur de *Piccolo mondo antico* (1885) : « trata de problemas psicológicos y reservando a la Naturaleza [...] un papel importantísimo en sus obras, la hace hablar *estáticamente*, esto es, por la simple acción de presencia de sus seres, de sus paisajes y accidentes, con los cuales desarrolla un simbolismo eminentemente poético » (1991, 123).

De fait, cet élan l'éloigne définitivement des postulats de Nordau et de Lombroso qui condamnaient sans appel la dégénérescence symboliste. Llanas reconnaît la valeur morale du théâtre symboliste ainsi que la valeur esthétique de sa langue magique (1991, 83). Sa prose est alors un creuset de contradictions, puisqu'elle s'efforce de synthétiser la psychophysiologie et l'idéalisme, le naturalisme et le symbolisme, dans un projet à la fois régénérationniste et esthétique. Au sein de ces contrastes, le plus intense d'entre eux concerne l'ambivalence décadente des romans. Llanas rejette, souvent violemment, les décadents dans ses articles et dans son traité : « Yo, francamente, entre exhibirme en el paseo con un decadente, con un chino de la embajada o con un *fox terrier*, prefiero el *fox terrier*, porque hace más *smart* » (« Modernismo artístico », 1899). Le décadentisme littéraire est, selon lui, une voie erronée, tandis que ses créatures, conçues précisément comme les reflets des malades du siècle, marquent l'univers de ces romans d'un sceau décadent renforcé par la langue et le style *émotivistes* de leur auteur. Sur un fond de répulsion et de fascination expérimentées par l'observateur clinicien, l'artiste « hypermoderne » qu'est Llanas construit des romans dont la douleur raffinée, la tristesse crépusculaire et le sens artistique maladif ont pour modèles Huysmans et d'Annunzio.

Présentation des romans

La date de publication des trois romans de Llanas le place au cœur des enjeux modernistes. Lorsque Emilia Pardo Bazán rédige son article sur « La nueva generación de novelistas y cuentistas en España » (1904), elle insère Llanas dans le groupe des « nuevos », caractérisés par l'épuisement créateur :

Agitados por sobreexcitación nerviosa, o abatidos por una especie de indiferente cansancio [...] Los libros de los *jóvenes* son, en general, cortos de resuello, revelan fatiga, y proclaman a cada página lo inútil del esfuerzo y la vanidad de todo. Muéstrase esta generación imbuida de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico a la moderna (sin fe ni prácticas) y propende a un neoromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte – Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck – autores que aquí circulan traducidos (1904, 258).

Elle y voit d'ailleurs la collusion contradictoire d'« ultramodernistas » et de « naturalistas rezagados » (1904, 259), et s'intéresse de près à un « trio » moderniste, formé par Martínez Ruiz, Baroja et Llanas²⁵. La comparaison a guidé les critiques d'aujourd'hui dans leur réévaluation de l'œuvre de Llanas : 1902, « année miraculeuse » de l'histoire littéraire et acte de naissance du roman moderniste pour beaucoup, est également l'année où Llanas publie *Del Jardín del Amor*.

Cette année reflète les efforts menés par les historiens de la littérature pour dater la modernité, aidés par les coïncidences éditoriales : *Sonata de Otoño*, de Valle, *Camino de perfección*, de Baroja, *Amor y pedagogía*, de Unamuno et *La Voluntad*, de Martínez Ruiz sont ainsi renommés « romans de 1902 ». Si le premier est traité à part comme un roman symboliste et comme l'invention d'une prose esthétique singulière, les autres « ofrecieron una sinfonía estilística que marca la apertura de una época triunfal en las letras nacionales, la denominada Edad de Plata » (Gullón, 1992, 167). Cet auteur voit en l'année 1902 le croisement entre le réalisme-naturaliste et le *Modernismo*, et définit la modernité romanesque comme le remplacement du projet mimétique par un intérêt strictement formel. Lázaro Carreter va plus loin et affirme que les « romans de 1902 » se construisent contre la poétique réaliste : « en 1902, nuestra novela ingresa en la Modernidad, con el gesto subversivo de los novelistas de aquel año » (1990, 148). Il

²⁵ « Con Martínez Ruiz, Pío Baroja y Llanas Aguilaniedo, estamos de lleno en la corriente modernista, que aquí, como en todas partes, ha inspirado chanzas y sátiras a la prensa. Debe proclamarse que estos modernistas, no han caído en el pseudo-gongorismo afrancesado que corrompe a algunos escritores de América. Nuestro modernismo rueda aguas del Sena y del Rin, pero sería injusto negar sus caracteres nacionales » (Pardo Bazán, 1904, 260).

définit une série de ruptures vis-à-vis des présupposés des auteurs du XIX^e siècle : rejet du mimétisme linguistique, refus du roman conçu comme un microcosme organique clos, et écrasement des stratégies descriptives et narratives traditionnelles, telles la fiche zolienne ou l'impassibilité flaubertienne. 1902 est donc consacrée « seuil » de la modernité romanesque. Il n'est alors pas étonnant que les critiques qui réhabilitent aujourd'hui la figure de Llanas cherchent à le hisser sur ce nouveau piédestal – socle ?.

C'est, principalement, Calvo Carilla qui, dans ses travaux sur *Del jardín del amor*, revendique le statut de « roman de 1902 » pour ce premier roman de Llanas. L'inconvénient est qu'il oblitère la portée des deux autres romans, et qu'il méconnaît la perspective globale de l'univers romanesque de Llanas et les fluctuations de ses contradictions internes. Calvo Carilla commence par poser que *Del jardín del amor* rompt complètement avec le réalisme dix-neuviémiste, et que l'élimination du discours narratif et de la description traditionnelle, grâce à l'atomisation de l'œuvre en instants émotifs transcrits par la protagoniste dans son journal, justifie le titre de « roman de 1902 » (1989). Il affirme la supériorité créatrice de Llanas sur Martínez Ruiz en comparant le journal de María de los Ángeles au *Diario de un enfermo* (1901). Quelques années plus tard (1991), Calvo Carilla change d'optique et parle d'une rupture sans violence, revenant sur ce qui fondait son argumentaire de 1989. En effet, et c'est très certainement là une faille interne des romans de Llanas, la structure narratologique des textes obéit aux règles du narrateur omniscient et impassible. Personnage et narrateur sont toujours reliés et ne connaissent ni l'autonomisation, ni le brouillage qui voient le jour, au même moment, dans les autres « romans de 1902 ». La distance clinique du narrateur n'est jamais contrebalancée par une rupture ironique du pacte référentiel, stratégie polyphonique déjà expérimentée avec succès chez les « viejos » du XIX^e siècle, et maniée habilement par les « jóvenes » du siècle nouveau. Enfin, dans l'étude que Calvo Carilla rédige pour la réédition de *Del jardín del amor* (2002), il présente sa thèse définitive sur la « rénovation du roman » par Llanas. La prudence est finalement de mise et les affirmations péremptoires sont oubliées. Le premier roman de Llanas est étudié comme un acte précurseur dont le but est de poser l'empreinte moderniste et symboliste sur les racines naturalistes et impressionnistes du roman. Le mérite de cette trajectoire critique est de manifester l'ambivalence de l'œuvre de Llanas et les enjeux théoriques d'un débat historiographique. Les romans de Llanas se situent

sur une brèche du romanesque : les écarts stylistiques et langagiers sont causes des hésitations de la critique à l'heure de nommer et d'identifier cette production. Alors que González Blanco parle d'« ultramodernismo » (1909), Calvo Carillo énonce la possibilité d'un « clasicismo moderno » des romans (2002), là où Entrambasaguas distinguait une structure « moderniste », une expression « naturaliste » et un style « symboliste » (1962).

Décadentisme et lyrisme

*Del jardín del amor*²⁶ est une étude de psychologie féminine. L'histoire de María de los Ángeles Pacheco est présentée par un narrateur qui sélectionne des fragments de son journal et des lettres qu'elle a écrites à son amie Catalina Coello. Ces textes à la première personne peignent l'amour lesbien douloureux de cette « âme moderne et décadente », ainsi que ses difficultés à vivre dans un monde qui la rejette. Les deux autres romans se construisent, eux aussi, sur une trame narrative fine, celle d'une relation amoureuse malheureuse et violente. *Navegar pintoresco* suit le frère de María, Álvaro Pacheco, après la mort de celle-ci, lorsqu'il se rend à Madrid. Au sein d'une peinture de la capitale moderne, centre du raffinement et de l'épuisement fin de siècle, les errances du personnage lui font rencontrer une jeune femme, Berta, qu'il séduit, initie aux plaisirs décadents, puis abandonne après l'avoir mise enceinte. Dans *Pituysa*, la trame sentimentale se complexifie, puisqu'il est question d'un trio amoureux. Trois êtres cosmopolites et mondains, Nikko, son oncle Tinny et la demi-mondaine Pituysa, sont réunis sur leur île natale, Minorque, interrompant leur vie parisienne dissolue. Décidée à fuir ses échecs en suivant le neurasthénique Nikko sur l'île, Pituysa est séduite, quasi enlevée, par l'oncle qui la manipule. Elle finira par l'assassiner, par incendier sa maison, et par s'enfuir.

Del jardín del amor peut être considéré comme une tentative de rénovation du romanesque en vertu de l'esthétique posée par Llanas dans *Alma Contemporánea*. Conçu comme « poème de la vie intérieure », le texte revendique un public sélectionné et supérieur, voire unique : le projet rédactionnel de María vise la lecture d'un seul être : « no quisiera que el público le hojeara, sino contadas personas y tal vez una sola;

²⁶ Dorénavant, les titres des romans seront abrégés de cette manière dans les citations : *Del jardín del amor* (JA), *Navegar Pintoresco* (NP) et *Pituysa* (P). Les éditions prises pour référence sont les originales de 1904 et de 1907 pour *Navegar Pintoresco* et *Pituysa*, et la réédition de *Del jardín del amor* de 2002.

aquella que, después de leerme, en vez de pensar bajamente de mí, pusiera lo escrito sobre su corazón penetrando la pureza de mi sentir » (JA, 19-20). La quête de la compréhension émotive se teinte d'aristocratismes et de dédain pour le public, et trouve son aboutissement dans le culte qu'un ami, le narrateur du prologue, voue à María et à son journal. Il opère une sélection rigoureuse dans les pages et la correspondance de María, et compose un livre, véritable objet d'art, qui se veut reflet de la vie artistique de son sujet et auteur :

Copié los fragmentos que más me interesaron y los di a la imprenta, donde hice tirar en papel especial el único ejemplar que, encuadernado en piel e ilustrada la cubierta con un motivo sacado de unos versos de Rossetti, tengo desde entonces sobre la mesa, como breviario inestimable de amor raro y longánimo (JA, 14).

Le premier roman de Llanas est un texte court et synthétique, composé de touches impressionnistes et de fragments. Il s'étend sur une centaine de pages et se divise en treize chapitres très brefs – le plus long de huit pages, le plus court de deux. La structure interne est éclatée en paragraphes courts, souvent d'une seule phrase ; la page multiplie les alinéas au gré des mouvements émotifs de leur auteur : « Algunos trozos parecían trazados por sola el alma, sin intermedio de instrumento alguno, ofreciendo entre sí muy marcada la diferencia de tono, reveladora de estados emocionales distintos » (JA, 14). Un phénomène qui correspond à la volonté de Llanas de faciliter la lecture à son public épuisé : la page aérée et le chapitre bref concourent à l'économie d'énergie du lecteur. Une autre technique de fragmentation est employée : Llanas multiplie les épigraphes pour introduire les divers chapitres. Parfois, il s'agit de trois citations de trois auteurs différents exposés sur le seuil du texte. Ils ont pour objet la création de l'art total et sont preuves de la dévotion littéraire de l'auteur. Les épigraphes sont souvent des extraits remaniés, incomplets et parfois reformulés, dont la langue originale est conservée quand l'auteur cité est étranger. Ces fragments cherchent à provoquer l'émotion du lecteur : ce sont des voix évocatrices qui résonnent, annoncent et esthétisent le ton, le thème, et les formules employés par María dans son journal²⁷. Aussi le choix des textes doit-il peu aux auteurs qui en sont responsables. Llanas mêle écrivains, hommes politiques, artistes

²⁷ Le chapitre III, par exemple, introduit par un lied de Goethe sur la nostalgie des premières heures de l'amour, concerne la révélation de la douleur propre à l'amour ; le chapitre VIII, qui évoque les tentatives de María de résistance à la passion charnelle, est, quant à lui, présenté par un extrait de *L'imitation du Christ*, de Kempis.

modernes : Leopardi, Swinburne, Menéndez Pelayo, Luciano, Goethe, le Conde de la Viñaza, Sharp, Balart, Kempis, Sienkiewicz, Pardo Bazán, Candejas Méndez, Silvela, d'Annunzio, Ortega Munilla, Valera, Korolenko, Shelley, Pascoli, Moret, Herbert.

Les épigraphes interrompent un texte déjà décousu : le roman n'a pas la prétention de présenter l'histoire d'une vie – la mort de María, annoncée par le narrateur, est renvoyée au second roman de Llanas –, mais des instants émotifs juxtaposés. L'immédiateté de l'écriture intime constitue ici la voie de rénovation privilégiée par l'auteur. La subjectivité est au cœur du roman, et repose sur le rapprochement de deux voix : celle du narrateur, ami de la défunte, qui fait, dans le prologue, le récit de son amour d'enfance pour elle et qui appelle à la compassion, et celle de la protagoniste. Ces changements narratifs – brièveté, fragmentation, citation, subjectivité – ont fait dire à Calvo Carilla que *Del jardín del amor* « pued[e] considerarse como uno de los hitos significativos de la experimentación novelesca que nace con el nuevo siglo » (2002, LXXVI).

Cependant, Llanas reviendra sur la plupart de ces « innovations » dans les deux romans postérieurs. La forme courte disparaît des volumes de *Navegar pintoresco* et de *Pituysa*, chacun composé de plus de trois cent pages (320 et 306, respectivement). Cette nouvelle extension romanesque a pour corrélat l'effacement de la fragmentation interne du texte : neuf chapitres de taille moyenne (le plus court de vingt pages, le plus long de quatre-vingt) dans *Navegar pintoresco*, et douze chapitres réguliers d'une trentaine ou quarantaine de pages dans *Pituysa*. La visibilité esthétique et émotive des épigraphes abandonne également les textes, ainsi que les annotations isolées, les phrases courtes mises en relief par des alinéas. Le retour à un mode narratif plus traditionnel, combinant de nombreuses phrases dans de longs paragraphes, s'accompagne d'un déplacement de la subjectivité – certes encadrée par la voix du narrateur dans *Del jardín del amor* – vers l'objectivité narrative, vers l'« impassibilité » d'un narrateur omniscient qui commente l'action et les personnages. *Navegar pintoresco* marque la fin de la concentration romanesque sur le personnage-voix, tel qu'il était apparu en France dans *Les lauriers sont coupés*, d'Édouard Dujardin, en 1888, repris par Martínez Ruiz en 1901, dans *Diario de un enfermo*. Le personnel romanesque s'agrandit, sans atteindre toutefois le foisonnement du « grand » roman dix-neuviémiste : Llanas concentre l'action sur un

réseau serré de personnages dont les manies, les maladies et les vices résonnent les uns avec les autres (quatre créatures dans *Navegar pintoresco*, trois dans *Pituysa*).

Ces transformations ont pour principale cause le rejet de la voie subjective, que Llanas annonçait dès *Alma Contemporánea*. De plus, les deux romans obéissent à une voie d'expérimentation nouvelle : *Navegar pintoresco* est conçu comme le pendant fictif de l'étude scientifique menée par Llanas et Quirós sur les bas-fonds madrilènes, dans *La mala vida en Madrid* (1901), et *Pituysa* transfère le laboratoire scientifique sur un milieu clos : Minorque. Llanas évolue donc bien dans ses trois romans, au point de proposer deux voies de rénovation distinctes : la première en 1902, incarnée dans *Del jardín del amor*, est finalement écartée alors qu'elle correspondait point pour point aux stratégies de l'*Emotivismo* ; de fait, elle aboutissait à une facture romanesque très proche de la prose épidermique et des tableaux des romans des Goncourt. L'autre, en 1907, est présentée dans *Pituysa*, roman plus subtil, peinture plus délicate, où les stratégies scientifiques et émotivistes sont concentrées sur le rapport sujet-paysage, sur le modèle de la prose de Fogazzaro dont Llanas est admiratif. *Navegar pintoresco*, quant à lui, apparaît comme le roman le plus artificiel de la série : stricte application de schémas cliniques à une trame romanesque diluée, il reconduit la thématique et la tonalité décadentistes.

Le déterminisme pathologique qui gouverne les créatures de Llanas est l'élément qui a été le plus fréquemment commenté par ses contemporains, peu amateurs du décadentisme scientifique qui en résulte. Llanas emploie des formules et des techniques naturalistes dans sa peinture du monde contemporain décadent, afin d'offrir une œuvre régénérationniste : le problème est que le ton décadent de ses œuvres prend le dessus sur le message qu'elles entendent faire passer, sur la cure que l'auteur entend appliquer à son lecteur. La recherche déséquilibrée de l'anormal est retenue par la critique – entre autres caractères, tels le morbide, l'exil interne, la perversion, le culte du moi et de l'art (Hinterhäuser, 1977 ; Saéz Martínez, 2004) – comme la clé de voûte du décadentisme. Or, les premiers lecteurs de Llanas ne verront en María que l'échec de son auteur, qui pense peindre un « être supérieur » quand il ne décrit qu'une malade pathétique et répugnante : « una joven física de cuerpo y corroída mentalmente por el gusano del análisis; [...] víctima de la estética modernista, una refinada para quien lo sano es grosero y vulgar » (Zeda, 1902, 556).

Les personnages de Llanas sont perçus comme des décadents, des êtres vicieux et anormaux. De fait, ils sont conçus comme des cas pathologiques : le premier portrait de l'héroïne de *Del jardín del amor*, à charge du narrateur, manifeste l'hésitation entre la création d'un sujet singulier – « Girasol violado del jardín del amor » (JA, 15) – et la représentation d'un type clinique : « Era María un tipo lleno de interés » (JA, 12). Le narrateur ne se prive pas de montrer son travail d'observateur, et de présenter l'héroïne comme un objet d'étude :

Según ocurre en casos parecidos, una vez en posesión de la clave, dime a pensar con mayor detenimiento que antes acerca de aquella existencia malograda, sacando del análisis muchas enseñanzas para mi instrucción particular [...] Hoy que la general atención tan inclinada se muestra al hecho y al documento positivo, quizás pued[a] ser úti[l] e interesar (JA, 14-15).

Tous les protagonistes sont pensés comme des évolués supérieurs, souffrant des stigmates de leur condition dégénérée. María représente l'anormalité féminine supérieure, alliance d'une intelligence et d'une sensibilité hyperdéveloppées : elle est le produit, comme le sont les autres personnages, d'une dégénérescence de race et d'une hypercérébration. Elle maudit son excès de conscience, et son journal présente la torture où la met sa pensée : elle envie l'inconscience des plantes car « la conciencia anula o aburguesa; lo inconsciente informa nuestra vida » (JA, 67), et appelle de ses vœux l'impassibilité minérale : « Sería feliz si pudiera amputarme la inteligencia y el corazón » (JA, 82). María revendique pourtant sa supériorité et la douleur de sa différence : « Yo soy diferente » (JA, 23) ; « Yo soy una rara; una excepción fenomenal extraña » (JA, 90). Elle commente son inadaptation au monde commun et mesquin des autres femmes, soumises à la volonté masculine. Sa solitude est son principal tourment et son principal bien : « Ni uno solo ha sabido ver claro dentro de mí, alumbrar este interior mío, santuario cerrado, donde tantas bellas cosas se ocultan a los ofuscados de fuera. Yo soy yo, y vivo sola por encima de todos » (JA, 36). Elle s'autodéfinit, d'ailleurs, selon des termes empruntés à Bourget : « Soy, pues, un caso de *selfmade woman* que se aburre » (JA, 83). Le roman met en scène l'ennui de la femme évoluée, masculinisée par son intellect et sa sensibilité, et donc rejetée par la société : l'irruption d'une passion amoureuse interdite aux « normaux » provoquera l'irritation de la névrose du personnage, puis son aliénation.

Le frère de María, Álvaro, représente un autre cas de dégénéré, celui de l'homme du monde dépourvu de conscience morale et de volonté : « vago, autómatas, idiota, inconsciente », sont autant de qualificatifs que lui applique sa sœur. Álvaro est le protagoniste de *Navegar pintoresco*, dans une ligne zolienne qui réunit les deux premiers romans selon le principe du déterminisme héréditaire. Ce lien, apparemment rompu avec *Pituysa*, est en fait reconduit intérieurement dans le texte grâce à la relation entre l'oncle et le neveu. *Navegar pintoresco* présente un panorama de différents cas pathologiques. Le titre renvoie à un défilé de types cliniques, caractérisés par des instants inconscients provocateurs d'errances vagabondes dans la ville : le personnage se déplace alors « como cuerpo desorbitado que marcha ajeno a sí mismo » (NP, 159). Ce roman intègre des schémas cliniques très précis, reconnus expressément par Quirós dans son compte rendu :

Moderna es, en cambio, la índole psicológica de la novela. Descripciones y análisis de estados de alma se suceden en largas páginas deprimentes; y como estos estados son profundamente degenerativos, casi siempre, pudiera decirse, más bien que psicológica, psicopatita. No pocos estigmas degenerativos de forma clínica definida, tienen en esta novela hartas exactas expresiones literarias (1904, 438).

Álvaro, inapte au travail, en proie à des rêveries vagues et sans force, trouve un stimulus dans sa rencontre avec Berta. Le but poursuivi par ces êtres supérieurs, en effet, est de varier les sensations et les émotions, afin de recouvrer une appétence vitale. María affirmait déjà : « Ya que de mí misma no puedo verme libre, necesito a lo menos variar continuamente de impresiones [...], tener la sensación de ser yo quien varío y ellos los estacionados e inmóviles [*sic*] » (JA, 100).

Portraits et descriptions sont médicales, ponctuées de commentaires du narrateur clinicien et psychologue, qui intègre des épisodes de ses recherches sur le milieu madrilène²⁸. Trois épisodes maladifs donnent lieu à l'exposition des corps²⁹ : l'agonie du

²⁸ C'est le cas lorsqu'Álvaro rencontre une prostituée et que le narrateur fournit une description des stigmates de sa dégénération : « Una parálisis chocante inmovilizaba aquella cara de piel viscosa y repulsiva, máscara pálida recatada a medias por el pañuelo adelantado sobre la frente » (NP, 89-90). Le visage d'Álvaro porte des empreintes similaires : « Este complejo de condiciones, la indecisión en la voluntad y consiguiente falta de satisfacción para el alma, le daban donde quiera que fuese el aire de un extraño y habían fijado en su cara una huella de cansancio, una expresión singular de parálisis y alejamiento que a pocos escapaba y a los más hacía pensar » (NP, 17).

²⁹ Llanas revendique une peinture exacte des corps, sans fausse pudeur ni euphémismes, et rappellera souvent la censure exercée par un directeur de journal contre un de ses articles dans lequel il parlait des

père d'Álvaro, traité selon un naturalisme quasi « radical », l'alcoolisme de Zénon et la mélancolie de Berta. Aucun détail n'est épargné au lecteur lors des crises du père d'Álvaro :

Los vómitos cesaban de tanto en tanto para volver a empezar con espantosa regurgitación de negros coágulos y espuma [...] Sobre la nívea barba cuidada estacionaban grumos negruzcos y viscosos; los ojos habían perdido la vivacidad dominante del espíritu que vive desperezado y en acción, sustituyendo a la animación simpática de aquel rostro, apagamiento lamentable de mortal agonía (NP, 96-97).

L'alcoolisme de Zénon est filtré par deux sources : *L'Assommoir* de Zola (1877) et les travaux de spécialiste de Llanas, qui a publié, en 1898, *El alcoholismo en Sevilla. Contribución al estudio del alcoholismo en España*. De plus, dans une optique régénérationniste et paternaliste, Llanas prend part, en 1902, à une campagne anti-alcool auprès des ouvriers madrilènes. Il illustre sa conférence au Centro de Sociedades Obreras par de longs extraits du roman zolien, afin de convaincre son auditoire que le salut se trouve dans le travail et les soins du corps – sport et hygiène – et que l'alcool est une voie de perte. La description naturaliste des crises de Coupeau lui sert de modèle pour les quinze pages qu'il consacre au tableau clinique de l'alcoolisme de Zenon : vertige, dépression, névrose violente caractérisée par le « masque de l'ivrogne », tremblements et convulsions menant à la paralysie émotive et physique³⁰. La violence pousse le personnage à menacer d'une arme sa femme et sa fille, avant de l'utiliser pour se suicider. Berta, quant à elle, enceinte et abandonnée, sombre dans la mélancolie. Llanas évoque très précisément le complexe de symptômes mélancoliques : tristesse, nausée, étouffement, sensation de froid dans la nuque, apathie, perte de mémoire ; il respecte scrupuleusement les étapes de la maladie : fatigue, misanthropie, indifférence, abandon, perte de réactivité, folie. La peinture de la mélancolie court dans de longues pages répétitives, scandées par les douleurs de Berta, reprises en écho par sa mère, très influençable. Les deux femmes incarnent alors l'errance malade :

vomissements de sang de Sarah Bernardt, « de una sangre que en vano era esperada por otras vías », écrivait-il alors (« Literatura realista », 1899).

³⁰ « Don Zenón [...] con una conciencia relativa, velada y confusa (...) creíase a veces juguete de un mal sueño, embromado por espíritus maleantes decididos a irritarle, procurando oponerles un estoicismo que no estaba en su natural oponer, o bramado como un animal bravo cuando su paciencia se acababa y la resistencia de que procuraba armarse venía al suelo. Corría entonces golpeándose como un furioso por la habitación » (NP, 146-147).

Una y otra representaban los esquifes sin rumbo, a sí mismos abandonados, perdidos por falta de norte en el inmenso mar donde tantos se pierden; navegaban a la ventura, cambiando sin cesar su dirección, pereciendo de ansiedad sin defensa ante la oscilación continua de sus propias ideas que las angustiaban hasta el mareo (NP, 186).

Enfin, dans *Pituysa*, Llanas présente trois cas dont la peinture clinique se fonde dans l'évocation sensorielle du paysage. Il prend pour cible un autre type d'anomalie supérieure, celle de la société cosmopolite, caractérisée par l'amoralité de ses hommes et la prostitution de ses femmes, et en proie à la violence d'une communauté nomade. Nikko, « insectillo sin vigor », jeune décadent construit sur le modèle d'Álvaro, est un corps cadavérique doublé d'un esprit intermittent ; sensuel et apathique, il est victime de « un eretismo interno » (NP, 32) et incarne « el hombre artificial » dans l'œuvre. Son oncle Tinny, mondain cosmopolite, sceptique et individualiste, est menacé par la déchéance de la vieillesse, et exerce son pouvoir sur autrui, réduisant l'émotive et impressionnable Pituysa à un esclavage hypnotique. La nouveauté de Llanas, dans ce roman, est qu'il accorde le protagonisme au paysage. Llanas déplace les trois personnages et les soumet aux effets dégénérateurs d'un milieu paralysé, monotone et asphyxiant : leurs processus pathologiques en sont accélérés, Nikko souffrant d'une crise de paralysie, Tinny versant dans le sadisme, et Pituysa dans le crime.

Le décadentisme des romans repose également sur une triple thématique, mêlant l'art, l'amour et la mort. La protagoniste de *Del jardín del amor* se définit comme « hipermoderna » en raison de sa sensibilité esthétique. Au cours du récit de sa visite d'une exposition de peinture – qui réunit des œuvres de l'Exposición de Pintura de Madrid de 1901 et des tableaux exposés dans divers musées européens – María écrit : « Yo debo ser hipermoderna, pues ni siento ni concibo otra belleza. Para impresionarme, el rayo de lo bello ha de venir envuelto en vaguedad, en parálisis, en decoloración enfermiza y nebulosa » (JA, 73). Dans sa préférence pour la peinture moderne, María suit pas à pas les commentaires d'*Alma contemporánea* sur l'art nordique et sur les Préraphaélites :

Los clásicos nada me dicen; soy la primera en admirarlos y los comprendo; con algún pintor menos antiguo, tal como Goya, he reído complacida o pensado muy deleitosamente en el profundo y maravilloso sentido de la vida que le llevó a acusar, bromeando de manera terriblemente seria, en cada pincelada de sus retratos familiares, por ejemplo, la degeneración progresiva e implacable de una

raza decaída. Pero la indecible angustia, la ansiedad y el palidecer del alma, la emoción rara y punzante que se clava en el corazón como una mordedura, sólo ante algunos contemporáneos la he experimentado y, por excepción, en el admirable Theotocópulos [El Greco] (JA, 76-77).

Les « grises casi cadavéricos » de Hammershoi et de Nielsen, les tableaux du danois Lauritz Andersen Ring, du norvégien Ström, ceux d'Axel Gallen, de Rissanen, d'Edelfet, de Thesleff, et des russes Stabrowski, Wasnetzow, Levitan, Kousnetzow, Socoloff, entre autres, sont l'exacte expression de l'âme contemporaine : « las impresiones que reflejan, son las mías; sus estados de duda, suspensión o mentira, las mismas que yo siento; los que tengo desesperadamente fijos en el alma, aunque bien quisiera a veces librarme de ellos » (JA, 77).

À cet amour de Llanas pour l'atmosphère et l'art nordiques, qu'il a découverts lors de son voyage à Paris lors de l'Exposition Universelle de 1900 et dans les villes du Nord de l'Europe et de l'Angleterre qu'il a visitées, correspond, dans *Navegar pintoresco*, un amour pour les arts décoratifs. Dans ce roman, l'accent est mis sur les intérieurs et sur les vêtements, selon un ton très huysmansien, non dépourvu de l'héritage des « bibelots » des Goncourt. L'art intègre une esthétique de l'intimité, et a pour conséquence dans le texte un symbolisme précieux des objets, si nécessaires à la stimulation sensorielle et émotive des dégénérés. Les atmosphères sont créées par des objets sensuels et exquis, selon une technique descriptive qui emprunte son détaillisme à la peinture préraphaélite. Ainsi, la transformation de Berta en amante décadente doit tout aux conseils et aux cadeaux de son séducteur. Sa chambre, ordonnée et de mauvais goût, cesse de refléter son âme provinciale et devient un boudoir raffiné au même rythme que Berta perdant sa fraîcheur innocente pour devenir une femme du monde artificielle :

Diariamente nuevas ropas y tocados presentábanla ante el joven en fases diferentes de belleza. Complacíase estudiando efectos, averiguando los más acertados para impresionarle con ellos, probando y vistiendo trajes, adornos variados admirables, con su expresión propia cada uno y sentido especial que traía a la imaginación ideas distintas como armónicos diferentes de una tónica egregia (NP, 125).

Berta est transformée par les arts que lui dévoile Álvaro. Elle apprend à modeler son corps et ses attitudes par ses visites aux musées : « Los antiguos maestros cuyo

ideal femenino quedó representado en esculturas y cuadros que ella podía ver y admirar, diéronla formas bellas innúmeras, selectas, fuente de claras y sublimes aguas en la cual bebía con avidez y decisión crecientes » (NP, 126). Par un « arte de resonancia » doublé d'un « toque original » qui lui sont naturels, elle devient ensuite maîtresse dans l'art de la composition et de la variation séductrice : les parfums précieux, le chant et la poésie médiévale de sa Galice natale, la littérature moderne³¹, sont les arts qui parachèvent cette construction d'une féminité décadente.

Le dernier chapitre du roman se construit comme l'écho masculin de cette transformation : Álvaro, malade, s'enferme dans la maison de famille, dans une vieille ville du nord. Son isolement donne lieu à une réécriture concentrée des activités de Des Esseintes dans *À Rebours* (1884). En cinq pages, Llanas recompose le monde artificiel que le personnage de Huysmans se crée : Álvaro s'entoure d'objets et de fleurs rares, il invente des mécanismes savants pour être servi sans entrer en contact avec ses serviteurs et le monde extérieur, il cultive ses sens au moyen de parfums et de mets exquis, il se vêt d'une toge romaine et se couvre de bijoux moyenâgeux. La référence au modèle littéraire est explicite : « como estos héroes novelescos u orales del aislamiento, dedícase a afinar en la soledad sus sentidos penetrando por intermedio de cada uno el extenso mundo de sensaciones placenteras susceptibles de ser ofrecidas al ánimo curioso » (NP, 315). Llanas assume la parenté littéraire car il croit en l'existence réelle de ce type de dégénéré. Et le narrateur de commenter : « Con estas y otras divagaciones de su alma afectiva, trataba Álvaro de ilusionarse a sí mismo y llenar, en parte por lo menos, el horrible vacío que sentía aniquilarle » (NP, 315).

Le raffinement décadent d'Álvaro vire d'ailleurs au ridicule et impose un renversement ironique dans la scène finale, ainsi que dans l'extravagante scène des bracelets. Álvaro, qui refuse d'épouser Berta et de sombrer dans les conventions vulgaires, est prêt à faire un geste symbolique. Il commande à un joaillier – pas n'importe lequel, mais le descendant d'une famille de « plateros, maestros franceses que desde los tiempos del rey Dagoberto venían sobresaliendo en su arte » (NP, 236) – deux

³¹ « La lectura de obras modernas, especialmente aquéllas en las cuales sus autores, penetrados por esa suave media luz que parece envolver a la producción de estos tiempos, limpiando sus plumas de relumbrones e inútil hojarasca, contaban sencillamente cosas hondas o bien las sugerían en conceptos breves, semejantes a frases de una sinfonía en la cual cada palabra como nota atinada y sintética, rebosando idea y emoción despertaba vibradoras, amplísimas resonancias en el ámbito del alma concentrada » (NP, 128-129).

bracelets précieux³². Il y fait inscrire une formule d'éternelle fidélité en anglais, langue valorisée entre toutes, « Thou art mine ! Mine thy body ! Mine thy soul ! », et fait sceller à son coude et à son cou les deux bracelets, unis par une chaîne en or. Symbolisme grandiloquent pour un attachement brisé dès les premiers signes de grossesse chez Berta...

Pituysa privilégie la Nature, fondement de tous les arts selon la théorie de Chambrun, mais accorde également de l'intérêt à la littérature, représentée par un ouvrage de d'Annunzio, le « genio amigo ». Il s'agit très certainement de *L'innocent* (1891), qui fascine *Pituysa* :

Antiguas ciudades, radiantes aún con la ceniza de riquezas pretéritas; monumentos, tesoros de arte acumulados por la labor de las generaciones; cuanto bello y heroico había entrevisto al estímulo de aquella genialidad fastuosa y desbordante, volaba en sus cerebro, inflamándole las sienas, haciendo correr y serpear por sus venas fuego líquido (P, 260).

L'amour sensuel prend une part active à la création romanesque de Llanas, en vertu de la théorie scientifique selon laquelle l'hypercérébration des dégénérés se traduit par une exacerbation érotique. De nombreuses scènes peuvent justifier la comparaison opérée par González Blanco avec les maîtres de la littérature érotique fin de siècle : « Es el Pierre Louÿs y el Jean Lorrain español » (1909, 1000). Le décadentisme de l'auteur fait, et la référence à Octave Mirbeau est également de mise, confluer l'amour et la violence. Le désir qu'éprouve María pour son amie Catalina l'enferme dans sa différence, permettant à l'auteur de suggérer, par le biais de scènes oniriques et symboliques, les fantaisies et les pratiques érotiques solitaires de l'héroïne. Un crescendo érotique s'élabore depuis la révélation du désir physique et l'éveil du corps de María, surprise par une caresse involontaire de son bras³³, jusqu'à une scène de contemplation nocturne, dans laquelle, nue devant son miroir, María se livre au plaisir onaniste :

³² « Labrados en oro antiguo, tenían la apariencia y la maciza rudeza de góticas coronas como aún puede apreciárselas en los restos, que ocultos se salvaron, de los tesoros godos. Adornábanlos grandes piedras ovales colocadas perpendicularmente a las bases, con un significado claro y expresivo según se les asignaba curiosamente cierto tratado de Astrología que se halló entre los papeles de un monje carmelita sentenciado en el siglo XVII por la Inquisición de Toledo » (NP, 241).

³³ « Por primera vez en la vida he conocido a su contacto una rápida sensación de placer, indefinible, a flor de vientre, como exultación de vísceras superficiales ignoradas » (JA, 78).

Era al anochecer; la hora gris en que los deseos se alzan para gritar como perros encadenados y un ardor de infierno te incendía las venas [...]. Entorné febril las maderas del balcón, iluminé cuanto pude el cuarto, prendí flores en mi cabello suelto y puesta ante el espejo quise asistir a la feria de mi alma, a la aurora de mi propio cuerpo soberano y glorioso, por mi cuidado embellecido.

A una sola acción de las manos expertas los velos cayeron y apareció ante mí la visión luminosa, el caso de devoción insigne, la divina escultura apretada, morena, casi roja, encendida en un fuego intensísimo que me quemaba.

No hay falta, Catalina, en verse así y hacer lo que hice, cuando se es tan bella y se tiene lleno el corazón de tristeza y de duda (JA, 101-102).

Le roman se clôt d'ailleurs sur un ultime appel érotique : « Desde ahí debes oír [mi] voz; el grito agudo y crispante de mis entrañas atormentadas » (JA, 103).

La scène d'amour de *Navegar pintoresco* correspond à la nuit où Berta, terrorisée par les menaces de son père, se réfugie chez Álvaro et succombe à ses caresses. Elle mobilise l'arsenal de l'imaginaire érotique fin de siècle – sensualité des cheveux dénoués, sexualité des larmes versées en abondance, et représentation mythifiée de la femme serpent :

Fue llave de plata que abrió por vez primera los postigos del recinto de fuego; al beso de los dos cuerpos siguió la unión estrecha de las almas que ciegas se habían confundido, elevándose, suspendiendo la vida un momento para volverla en oleadas triunfantes de lograda dicha [...]

El calor, refugiándose en el corazón [de Berta] parecía abandonar su piel enervante, dejándola finura de húmedo raso y suavidades heladas de reptil.

Poco a poco fue despertando en ella el veneno de amor, el verdadero amor sediento de caricias, de contacto y carnales espasmos.

Reaccionando, imponiéndose por sí misma a la perturbación pasajera que los choques morales le habían llevado al espíritu esclavizándola, adormeciendo su facultad sensitiva, revivía ardiente y brava, insaciable, rindiéndose a una impetuosidad que pocos hubieran sospechado, bajo sus habituales apariencias de ingenua sencillez y pasividad doliente.

Con manos apremiantes, epilépticas, precipitada por un vértigo inefable, estrechaba y atraía hacia sí la cara de Álvaro recorriéndola ávidamente, mojados los labios que sobre ella posaban un bando de apresuradas caricias (NP, 167-168).

Lorsque la relation sexuelle se transforme en relation de domination, Llanas exploite les ressorts du sadisme : Tinny annule la conscience de Pituisa, brise sa volonté et fait d'elle une poupée hypnotisée, esclave de ses désirs. La description des stratégies qu'il emploie est minutieuse : « De los dos procedimientos conocidos para aturdir, el desplazamiento acelerado o la multiplicación de discordes impresiones sin cambiar de lugar, Tinny usaba y abusaba, proponiéndose desvanecer el ser antiguo de la joven » (P, 262). Berta perd ses forces et sa volonté, elle est réduite à l'état d'une marionnette :

Más inconsciente aún que los microzoarios cuando en la gota de una infusión trepidan, bullen, crecen y se encogen [...], sacudida Pituysa por la energía de aquel hombre que aprovechaba mil recursos y astucias para mantenerla en agitación y fuera de sí, consumíase como cuerpo sin alma, pendiente sólo de materiales exigencias, ignorando las más veces dónde, cómo y por qué vivía; llevada en fin sin fuerzas para oponerse ni variar el rumbo, como esquife al que las aguas zarandean, elevan y hunden, viéndosele a lo lejos temblar, agitando su proa en el aire con penosa incertidumbre de ebrio (P, 261-262).

Complètement dominée, du moins Tinny le croit, Pituysa est poussée vers le point de rupture – parfaite illustration de la théorie sur le « bloque de reacción moral » (P, 166) que Llanas entend illustrer dans ce roman – par une fête cosmopolite et orgiaque à laquelle la mène Tinny. Mentalement et sexuellement soumise, Pituysa est conduite sur une scène, face à un public de dégénérés, « los babuinos ». Ivre de parfums, de bruits et de vin, elle danse devant ce parterre d'aberrations³⁴ et s'évanouit. À son réveil, elle tuera Tinny.

Étroitement liée à l'érotisme, la mort est omniprésente dans les romans. Tentation du suicide chez les héroïnes, suicide effectif de Zénon, décès de Berta, défenestration d'Álvaro, enfant mort-né, assassinat de Tinny, en sont les facettes. Les dénouements de *Navegar pintoresco* et de *Pituysa* sont marqués par la violence : selon les théories dégénératives, l'homme évolué, plus qu'un autre, est proche du crime. Mirbeau fera débattre cette thèse par les personnages du « Frontispice » du *Jardin des supplices* (1899). Revenue d'un évanouissement dû aux douleurs de l'enfantement, Berta s'étonne du froid « reptilien » et de l'immobilité « minérale » du fils qu'elle a mis au monde. Elle suit des yeux les déplacements d'une mouche sur le visage inerte de l'enfant mort-né, ultime vestige d'une fin de race, et prend conscience de la réalité. Alors, elle s'empare du corps, court vers une fenêtre et le tend vers le ciel avant de d'évanouir, de se vider de son sang et de mourir, sous une lumière crépusculaire ensanglantée :

Tomó el niño con sus manos, lo agitó y sacudió y comprendiendo al fin cuanto aquella inmovilidad significaba, salió con él corriendo en la obscuridad de las distintas estancias hasta la abierta ventana donde lo alzó para ofrecerlo enloquecida, como un reproche o como víctima expiatoria, al Dios grande y

³⁴ « Añosos todos, habiéndolos consumidos y obesos, melenados o glabros, bien con densa y desnuda prognación de antropoides o con caras pergaminosas circuídas por trapecios y collarines de lanas blancas » (P, 294).

solemne de sus últimos años [...]. Las fuerzas la abandonaron cayendo al fin desvanecida con el fruto fallido de sus amores.
 Un soplo imperceptible de ave herida entreabría débilmente sus labios de púrpura.
 El brazo fino y curvo servía de apoyo a la rente, a la cabellera desbordante.
 Por las entrañas desgajadas, abiertas, se escapaba la vida, manando copiosas como fuente cruenta e inagotable (NP, 306-307).

Álvaro, quant à lui, connaît une fin peu glorieuse, celle que lui vaut son manque d'attention. Ayant appris le décès de Berta, il s'accoude, à l'aurore, sur une fenêtre gothique, glisse et se brise la nuque sur le coude d'une statue, ironique rappel des bracelets d'alliance qu'il avait cru bon forger :

Un día que apoyado en el quicio de ojival vidriera veía al sol nacer, elevarse sobre la línea de los montes, se sintió acometido de repentino vértigo resbalando su cuerpo hasta que el codo de una virgen de piedra le retuvo. [...] Representaba ser la estatua de alguna princesa de época o mujer principal. Aquella escultura reía risa abierta, incesante, de mujer satisfecha. Había en la cara dilatada y carnosa, septentrional, una alegría animal que molestaba. Parecía viva.
 Con la mano libre señalaba burlescamente el enervado cuerpo de Álvaro (NP, 319-320).

Cependant, la fin la plus horrifiante est réservée à Tinny, dans *Pituysa*. À la fois écho de la mort de Touni³⁵, l'épouse du grand prêtre dans *Aphrodite* de Pierre Louÿs (1896) et annonce des obsessions de Buñuel, la scène du crime est quasi hallucinatoire :

En el lecho dormía Tinny, desfigurado, rojo, casi negro.
 ¿Sería sólo embriaguez, o uno de esos ataques que se incuban para ser fulminado por ellos sólo cuando nadie, ni la víctima misma, los espera?
 Pituysa sintió pavor.
 Un leve ron-ron agónico, estertoroso, escapaba de los labios.
 Uno de los ojos, abierto, parecía mirarla vagamente, reflejando en su córnea el tinte cadavérico de las ropas. [...] Dirigió una ojeada en torno.
 Ni un arma, ni un objeto, que respondiera a su idea.
 Se llevó las manos a las sienes dudando aún, para afirmar su cabeza, que vacilaba como en la embriaguez del opio.
 Entre la mazorca de sus cabellos recogidos percibió un objeto, cuyo contacto la hizo estremecerse.
 Era un pasador largo y rígido con cabeza de esmeralda.
 Sintió que una nube de fuego le cegaba la vista. Ya no dudó más.
 Fue acercándose a Tinny con medrosos pasos, consiguiendo deslizar la mano izquierda bajo su cabeza.

³⁵ « Il [Démétrios] se souleva sur le poing, regarde encore Touni qui levait d'en bas vers lui deux larges yeux extasiés, et tirant une des deux longues épingles d'or qui brillaient au-dessus des oreilles, il l'enfonça nettement sous la mamelle gauche » (Louÿs, [1896] 1992, 141).

La cuajosa pupila miraba, miraba...
Dominando un grito que sentía serpear por sus fibras, hundió con fuerza el alfiler
en el cristal del ojo.
Fue un segundo de angustia, de frenesí, ¡de espanto!
Un segundo no más.
Retrocedió para mirar su obra.
¡Oh miedo loco de la carne!
Sentía aún en las falanges doloridas la impresión de aquellas resistencias, de los
nervios y tabiques que atravesó para llegar hasta el cerebro, el temblor de aquel
torso sacudido entre sus manos al fulminarle (P, 301-303).

Les romans de Llanas ne se résument pourtant pas à ces cruautés et ces violences. La synthèse opère une nouvelle fois, productrice d'un fort contraste entre l'horreur thématique et la beauté formelle à laquelle aspire l'auteur. Le lyrisme de l'œuvre appose un sceau de délicatesse à l'amoralité des personnages. L'idéalisme transparait dans la forme, tandis que le regard éthique se veut inhérent au « beau » style. C'est pourquoi Llanas « travaille » sa langue et convoque le symbole. Malheureusement, à côté des indéniables richesses de sa prose se trouvent également des formules qui la rangent dans la catégorie des expérimentations décadentes, des maniérismes « modernistas ».

L'analyse des romans de Llanas soulève la question du « roman lyrique », tel que l'a théorisé Ralph Freedman (1972). Il définissait ce roman comme un paradoxe, une contradiction générique : « El concepto de novela lírica es una paradoja. [...] La novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la ficción. Es un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema » (1972, 13). Le roman lyrique, conçu comme la combinaison en prose du sujet et du monde, de l'objectivité et de l'esthétique³⁶, repose sur une rhétorique de l'image qui, chez Llanas, est une rhétorique de la sensation.

L'art émotiviste fait du monde une juxtaposition de sensations. En vertu du principe de l'hypersensibilité moderne, la vie du personnage est toute réactivité. Hormis le fait qu'il s'agit là d'un reste des thèses déterministes, cette réactivité conforte le projet émotiviste de Llanas, puisque la vie intime devient vibration :

Los trastornos morales tienen eso: una nimiedad los provoca; la reacción tarda en presentarse y un timpanismo doloroso mantiene el ánimo en tensión meses y meses, favorecido por cuantas impresiones llegan de fuera, como el cuerpo sin piel,

³⁶ « La novela lírica [...] busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extrañamente oculta pero siempre estética » (Freedman, 1972, 15).

al que la sensación más leve irrita con el carácter de inoportuno fogonazo (NP, 198-199).

L'exacerbation sensorielle se nourrit des jardins modernistes de María, de l'influence du grand centre urbain madrilène, et aboutit à la toute-puissance de l'île des Baléares dans *Pituysa*. Entrambasaguas ne se trompait pas, lorsqu'il faisait l'éloge de « la arrolladora imaginación sensorial de Llanas » (1962, 1161). Le pouvoir de Minorque sur les corps et les esprits des personnages rend possible un traitement sensoriel, à la fois impressionniste et symboliste, des paysages. L'incipit du roman fait fusionner réalisme et symbolisme, plongeant le lecteur dans l'espace réel de Minorque et dans l'espace sensoriel de la chaleur et de la lumière, dont les influences seront délétères sur les personnages, au point d'agir comme des symboles de la folie dans de nombreuses scènes :

Acercábase la hora del medio día; un fuego tenue, africano, doraba las hinchazones de las rocas y hacía centellear el polvo encendido de los caminos. A una y otra parte, cabezos y monte bajo, desgarraduras del rojo terreno alternando con el gris de las piedras, componían fondos sobre los cuales el resplandor de los predios dejaba sentir sus imperiosas voces blancas. Los árabes pozos de resquebrajadas vigas y herrumbroso mecanismo, dormían. Ni un soplo en el aire; ni un solo campesino en las vertientes; ni el grito del labrantín que encamina las yuntas hacia el establo. Como enorme carbunco la isla entera ardía y destellaba (P, 7).

Le roman tout entier est une variation sur des motifs répétés : la flore, la faune, les roches, les lumières de l'île, concourent à une immense mise en scène du paysage en fonction des réactions conscientes et inconscientes des personnages. Les actes sont d'ailleurs rares, dispersés avec parcimonie dans le texte, aussi isolés dans le roman que peuvent l'être les hommes dans le milieu : « la isla sorprende por su soledad, por la ausencia inquietante del hombre, que huye y se esquivo » (P, 14). Le protagonisme de l'île se déploie dans de très nombreuses pages descriptives, dont le colorisme répétitif met l'accent sur l'immobilité de l'espace, comme lors de cette évocation des mouettes :

Sus cuerpos de una blancura jade animaban el mar, destacábanse, parecidos a grandes orquídeas, sobre el rosa encendido del acantilado e iban luego a perderse muy allá, por la planicie desierta e inmóvil que en gradación ininterrumpida desplegaba sus tonos del verde transparente al turquí, de éste al azul Prusia y al violeta, cresteados en cuanta extensión acertaban los ojos a ver por líneas de espumosos encajes, iridescentes bajo el sol (P, 26-27).

Le texte s'efforce de restituer jusqu'aux plus infimes détails d'un paysage monotone :

La tarde caía ondulando en el mar resplandores de hoguera, color y notas de las márgenes desde una extrema ensenada al Lazareto, cuyas tapias larguísimas alzábanse sobre la roca entre rojiza y gris, acribillada en todo el espacio que cubre la marea por el celo perseverante de los litodomas.

Con dificultad podría reproducirse en su tono justo la sensación de muerte que dan aquellas orillas, desiertas, sin movimiento, encalmadas como el resto del litoral menorquín que duerme, entregado a sí propio desde la aparición remota de la isla (P, 161).

Les descriptions, lentes et insistantes, ont pour but de faire ressentir au lecteur l'énervement – perte d'énergie, de volonté – des personnages. Les effets du milieu sont très précisément décrits chez Pituisa qui, dès son arrivée, se sent menacée par un paysage malade :

Había encontrado ya desde que desembarcó cierta sequedad, cierto aire raro de anomalía, considerando el bosquecillo poco denso, coriáceo y a medio agostar que atravesaron, el suelo de suelta arena, las hierbas holladas y caídas, el abandono y silencio de aquel país con fuerza sólo para reverberar destellos de acero, para mirarla gravemente por cien ojos, inmóviles que el remojo, los huecos y manchas de líquenes en las rocas, fingían. El alma menorquina, encalmada y vidriosa, estaba allí vejando el humor, curvándolo (P, 113-114).

Progressivement hypnotisée par le silence, par la passivité de cette terre, par la répétition des paysages, Pituisa sombre dans la folie : « Una sensación de agonía e infinito pesar la sofocaba, tendiéndole el cerebro como si cada uno de sus pequeños elementos se proyectase fuera » (P, 131). Ponctuellement, sont évoqués les degrés de son aliénation : « Una nube tembladora de perturbación, de obscuro extravío la cegaba. Tanta luz, tanta vida vibrante en un círculo [...], la fiebre y el bullicio que radiaban los erizados cascos [...] le removía y quemaba el cerebro aun horas después » (P, 173) ; « La sensación de su cautiverio físico y moral en una tierra plomiza, entre media docena de ideas y un número poco mayor de impresiones la tenía loca » (P, 236).

L'adéquation entre la perception de l'île et sa réalité permet à Llanas d'écrire de très belles pages. Son style descriptif se nourrit d'un concept biologique : la langue doit s'adapter à l'être et à son développement psychophysiologique. Llanas associe par

conséquent termes techniques et courants, préciosités et images poétiques, sans autre règle que celles de la sincérité et de la suggestion. Sa langue est « naturaliste », naturelle et scientifique. Elle atteint cependant une rareté opaque, un hermétisme sémantique qui distraie ou lasse le lecteur. Le contraste est flagrant entre la simplicité argumentative et narrative, et le style exquis, décadent et artificiel. La « graphomanie » de Llanas, pour reprendre une invective de Nordau, se nourrit d'images complexes et sensorielles, de gallicismes et de néologismes. Son objet est double : il se propose de manifester les perceptions anormales des personnages, considérées comme des réalisations artistiques élevées, et de rechercher un style nouveau, hybridation du roman et de la poésie.

La peinture de l'hypersensibilité moderne le pousse à chercher les nuances les plus précises. L'amour est révélé à María par une secousse : « Las últimas fibrillas de mi cuerpo han temblado, respondiendo su agria lamentación al son que las llamaba, a la voz que desde un grave mundo resonaba para ellos; mis nervios han llorado en sus vainas » (JA, 29). La lecture de vers de Leopardi provoque en elle une réaction liquide : « Llenaba la bella imagen mi ser todo, produciéndome vértigo singular, como vino nuevo que por mis venas corriera cantando y paralizándome » (JA, 31). Sa maladie prend la forme d'une invasion de larves, dans un processus d'intériorisation cinesthésique : « La procesión de larvas perezosas se insinuó; la vi formarse; desfilar después y arrastrarse odiosamente por los surcos de mi cerebro que temblaba » (JA, 61).

Quant au mélange de termes naturalistes et précieux, de nombreuses phrases, que les critiques se sont plus à citer, en sont la preuve. La présentation des cas pathologiques sous un jour lyrique se traduit par une adjectivation outrée des symptômes (« ardores, temblores, vértigos, vómitos, parálisis » devenus « epilépticos ») et par l'emploi de termes très spécialisés : « Vibré como si mil poderosos reóforos me hubieran sacudido de golpe » (JA, 48). La nomenclature botanique ne fait pas défaut : « Tréboles, violas, potentitas, eubónibus, oxatis, faleonopsias, donax, scolymus », entre autres, jonchent les pages, déjà rythmées par le retour d'une fleur élevée au statut de motif wagnérien, « la flor violada ». La préciosité florale – « Hojas de sanseverias y faleonopsias que simulaban élitros inquietantes y cabreados insectos » (NP, 314) – appelle l'univers zoologique et microbien : « Microzoarios, protozoarios, papiliones, moscas irisadas, cromados insectos » accourent.

Les arcaïsmes et les gallicismes jalonnent le texte – « deflorando » (JA, 47) ; « no haré huesos viejos » (JA, 81) – tout comme les latinismes, les dérivations et les « esdrújulos » qui emphatisent la description émotiviste – « Munífica, helminto sutilísimo, ostensorio magnánimo » –, réunis dans une terminologie qui diffère peu de celle de ses contemporains. Llanas se montre expert en invention sémantique : par ses néologismes, il se crée un vocabulaire à la hauteur de la supériorité anormale de ses créatures : « El *prognáculo* del alma contra el dolor (JA, 30) ; *Dignificencias* (JA, 41) ; El alma *introversiona* por sí misma (JA, 55) ; La *inelidible* huella de sus almas poéticas (JA, 56) ; El amor *infando* cambiaba y ennoblecía su esencia (JA, 58) ; Aquella cara tranquila, empalidecida ligeramente, *indescomponible* hasta en el sueño (JA, 81) ; Cuerpo *inerrante* (JA, 84) ; El destino *insenesciente* (JA, 90) ».

Le style s'efforce de rendre vivante la perception hypercérébrée – parfois hallucinée – des personnages : le vocabulaire des êtres rares doit être rare, les étranges créatures doivent disposer d'images étranges. Malheureusement, la poursuite stylistique d'une langue « supérieure » fait chuter Llanas dans le monde des « faiseurs de mots » décadents et modernes, très âprement critiqués par leurs contemporains³⁷. Cette langue artificielle est une cause supplémentaire de l'échec de l'esthétique de Llanas et de l'oubli dans lequel ses romans sont tombés. À celle-ci s'ajoute l'effet nuisible de la monotonie et de la monochromie des textes, et l'omniprésence thématique de la douleur, deux obstacles que Llanas, pourtant, prévoyait dans *Alma contemporánea*³⁸. Étrange lucidité aveugle...

Carole FILLIÈRE

CREC, Université de Paris III - Casa de Velázquez

Bibliographie de l'auteur

³⁷ Sur ce sujet, la lecture de Pablo Parellada (Melitón González) et de son *Tenorio Modernista* (1906) est, encore de nos jours, très plaisante.

³⁸ Conscient des contradictions internes de son art, Llanas souligne le fait que l'*Emotivismo* aboutit à une « monotonía, una uniformidad de color y tono, que hacen pesada y poco atractiva la obra » (1991, 158). De même, il critique l'abus de la douleur dans la littérature contemporaine et affirme que l'œuvre émotiviste « ha de dar siempre la preferencia al bien sobre el mal » (1991, 203).

Textes originaux et essais

Alma contemporánea. Estudio de estética, 1991, Huesca, Tipografía de Leandro Pérez, 1899. Réédité par Justo Broto Salanova, Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Textos Larumbe n° 3.

Del lenguaje y literatura en las naciones hispanoamericanas, 1900, Madrid, 12 novembre. Mémoire présenté au « Congreso Hispano-Americano », Madrid, 10-18 novembre 1900.

Del jardín del amor, [1902] 2002, Madrid, Librería de Fernando Fe – Librería de Victoriano Suárez. Réédité par José Luis Calvo Carilla, Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Textos Larumbe n° 17.

Navegar pintoresco, 1904, Madrid, Librería de Fernando Fe – Librería de Victoriano Suárez.

Pituysa, [1908] 1962, Madrid, Fernando Fe, Imp. Artística de José Blass. Réédité à partir du manuscrit original, corrigé par l'auteur, dans *Las Mejores novelas contemporáneas (1905-1909)*, par Joaquín de Entrambasaguas, Barcelone, Planeta, t. III, p. 1169-1353.

Articles dans la presse madrilène³⁹

« Modernismo Artístico », 1899, *La hoja literaria del País*, Madrid, 15 mai.

« Los Negadores en el Arte », 1899, *La vida literaria*, Madrid, n° 23, 15 juin, p. 380.

« A propósito de cultura », 1899, *El Álbum*, Madrid, n° 12, 30 juin.

« Notas críticas. Literatura erótica », 1899, *Revista Nueva*, Madrid, n° 24, 5 octobre, p. 23-24.

« Notas críticas », 1899, *Revista Nueva*, Madrid, n° 25, 15 octobre, p. 74-76.

« Notas críticas » « Literatura realista », 1899, *Revista Nueva*, Madrid, n° 29, 25 novembre, p. 278-280.

« Noticias bibliográficas: *L'Eclissi dell' Idealità*, por Petro Ellero », 1901, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, Madrid, n° 98, p. 211.

« Noticias bibliográficas: *Al paese di Espero*, por R. Ciani di S. Severino », 1901, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, Madrid, n° 98, p. 470.

« Ideas actuales », 1901, *Electra*, Madrid, n° 2, 23 mars.

« Eva futura », 1901, *Juventud*, n° 1, octobre.

« España por siempre », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 2, 10 octobre.

« La bella Durmiente », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 2, 10 octobre.

« Las gentes medias », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 3, 20 octobre.

« Naturaleza Muerta », 1901, *Juventud*, Madrid, n° 5, 10 novembre.

« Los golfos », 1902, *El Globo*, Madrid, n° 9829, 10 novembre.

« El obrero y *La Taberna* », 1902, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, n° 505, t. XXVI, 30 avril, p. 115-122.

³⁹ La liste complète des collaborations de Llanas Aguilaniedo dans les journaux catalans et andalous – *Boletín Farmacéutico de Barcelona* (1892-1896), *El Porvenir de Sevilla* (1896-1899), *La Andalucía* (1897), *El Correo de Andalucía* (1897), *El Defensor de Granada* (1897) – est fournie par Justo BROTO SALANOVA (1992, 405-409).

« Trabajo y Zola », 1903, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, n° 517, t. XXVII, 30 avril, p. 123-128.

« Literatura de actualidad », 1903, *La Correspondencia de España*, Madrid, supplément du dimanche 5 juillet.

« Literatura de actualidad », 1903, *La Correspondencia de España*, Madrid, supplément du dimanche 26 juillet.

Travaux scientifiques

Resumen de los trabajos realizados por el último Congreso Antropológico Criminalista de Ginebra, 1897, Sevilla, Impr. de Francisco de P. Díaz, 24 p.

El alcoholismo en Sevilla. Contribución al estudio del alcoholismo en España, 1898, Madrid. Edité dans « Actas y Memorias del IX Congreso de Higiene y Demografía », Madrid, 1900, T. V, p. 31-43.

Correspondencia de fenómenos entre el alcoholismo agudo y el crónico, « Anales del Laboratorio de Criminología », 1900, Madrid, Impr. de la Revista de Legislación, p. 39-43.

Traductions

Pedro Aretino: La Cortesana, original comedia en cinco actos, escrita en Venecia el año 1534, traducida por primera vez al castellano en 1900, por J. M. Llanas Aguilaniedo, 1900, Madrid, Imp. Antonio Marzo, Colec. de Libros Picarescos, vol. 2.

La mala vida en Roma, por Alfredo Nicéforo y Scipio Sighele, traducción del italiano, 1901, Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor.

Lucha de sexos, por Pío Viazzi, traducción del italiano en colaboración con Constancio Bernardo de Quirós, con adiciones y correcciones escritas expresamente para la edición española, 1902, Madrid, Legislación Española, Biblioteca Scævola, t. II.

La mala vida en Madrid. Estudio psico-sociológico, 1901, con dibujos y fotografías del natural, en colaboración con Constancio Bernardo de Quirós, Madrid, B. Rodríguez Serra, Editor.

Travaux sur Llanas Aguilaniedo

Acebal, Francisco, 1899, « Crónica del día. Un libro nuevo », *El Español*, Madrid, 14 juin.

Alas, Leopoldo (Clarín), 1899, « Revista literaria », *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 8 mai, *Obras Completas*, Oviedo, Editorial Nobel, t. X, p. 397-400.

Almagro de San Martín, Melchor, 1943, *Biografía de 1900*, Madrid, Revista de Occidente.

Alonso Orera, E., 1899, « Alma contemporánea, por J. M^a Llanas », *Revista Nueva*, Madrid, vol. I, n° 18, 5 août, p. 854-855.

Andrés Alonso, Rosa María et Calvo Carilla, José Luis, 1984, *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara, Colección Básica Aragonesa, 42, p. 274-276 et 288-301.

Ara Torralba, Juan Carlos, 1991, « El alma contemporánea de *Alma Contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo », *Alazet*, Huesca, n° 2, p. 9-54.

Bernaldo de Quirós, C., 1899, *Los delincuentes en el Arte*, notes des pages 193 et 274 de sa traduction de l'ouvrage de E. Ferri, Madrid, Victoriano Suárez.

_____, 1904, « *Navegar pintoresco* (novela), por J. M. Llanas Aguilaniedo », Madrid, *La Lectura*, t. III, décembre, p. 437-441.

Bonnafox, Luis, 1900, « París-Madrid. Crónicas para *Vida Nueva* », *Vida Nueva*, Madrid, 7 janvier.

Broto Salanova, Justo, 1985, « José M^a Llanas Aguilaniedo: el ingrato olvido de la historia », *Heraldo de Aragón*, 12 septembre.

_____, 1986, « En memoria de José María Llanas Aguilaniedo », Huesca, *Diario de Altoaragón*, 20 avril.

_____, 1991, « José María Llanas Aguilaniedo o el emotivismo », Introducción à *Alma Contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Col. Textos Larumbe, n° 3, p. X-CVIII.

_____, 1992, *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo*, Huesca, Colección de Estudios Altoaragoneses, n° 35.

Calvo Carilla, José Luis, 1987, « Clarín y Aragón (Dos notas bibliográficas) », *Hitos y Mitos de La Regenta*, Monographie de *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, 4, p. 132-133.

_____, 1989, « La solitaria aventura de Llanas Aguilaniedo », *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 99-109.

_____, 1991, « *Alma Contemporánea*: una estética de la modernidad », *Castilla*, 15, p. 33-51.

_____, 1992, « La heroína finisecular: la mujer en las novelas de Llanas Aguilaniedo », *Anales de Literatura Española*, 8, Université d'Alicante, p. 25-35.

_____, 2002, « José María Llanas Aguilaniedo y la renovación de la novela a principios del siglo XX », Introduction à *Del Jardín del amor*, Larumbe, Zaragoza.

Castro, Cristóbal de, 1900, « Viejos y jóvenes. Algo sobre la Academia », *Vida Nueva*, 18 mars.

Cejador y Frauca, Julio, 1919, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, t. XI, p. 258-260.

Cela, Camilo José, 1990, *Cuatro figuras del 98...*, *Obras Completas*, Barcelona, Destino, t. 15, p. 17, 25 et 76-77.

Celma Valero, María Pilar, 1989, *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del « fin de siglo » (1888-1907)*, Salamanca, p. 43, 116, 118 et 409.

Conte Oliveros, Jesús, 1981, *Personajes y escritores de Huesca y Provincia*, Zaragoza, Librería General, Colección Aragón, 52, p. 92.

Darío, Rubén, 1899, « El Modernismo », *La Nación*, Buenos Aires, 28 novembre.

_____, 1918, *Autobiografía*, *Obras Completas*, vol. XV, Madrid, Editorial Mundo Latino, p. 171.

Davis, Lisa, E., 1977 : « Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia de España », *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXI, août-septembre, p. 307-323.

Deleito y Piñuela, José, 1923, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, p. 204-209.

Díaz-Plaja, Guillermo, 1979, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 3^a edición, Calpe, Selección Austral, 65, p. 63-64.

- « Don José M^a Llanas Aguilaniedo », *El Diario de Huesca*, juillet 1921.
- Dorado Montero, Pedro, 1899, « *Alma contemporánea*: estudio de estética, por J. M^a Llanas Aguilaniedo, Huesca, 1899 », *La España Moderna*, 1 novembre, p. 193-196.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa-Calpe, S. A., p. 994.
- Entrambasaguas, Joaquín de, 1962, « José María Llanas Aguilaniedo (1875-1921) », Introducción a *Pituysa, Las mejores novelas contemporáneas (1905-1909)*, Barcelona, Planeta, t. III, p. 1115-1168.
- Fácil Carmen, Luis Enrique et Cuevas Subías, Pablo, 1986, « José María Llanas Aguilaniedo: una trayectoria defraudada », Zaragoza, *El Día*, 9 août.
- Fonz, Ayuntamiento, *Hijos ilustres*, www.fonz.es
- Garnelo, P. Benito, 1913, « El Modernismo literario español », *La Ciudad de Dios*, XCV, p. 30-31.
- Gómez Carrillo, E., 1900, *Sensaciones de París y de Madrid*, Paris, Garnier Hermanos, p. 156-157 et 298-299.
- González Blanco, Andrés, 1909, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, p. 999-1000.
- González Carreño, G., 1899, « Lo que se escribe. *Alma contemporánea* (estudio de estética), por J. M^a Llanas Aguilaniedo », *La Opinión*, Madrid, 28 mai.
- Gran Enciclopedia Aragonesa*, Saragosse, Unali, 1981, consultable en ligne sur <http://www.encyclopedia-aragonesa.com>
- Insúa Escobar, Alberto, 1905, « *Navegar pintoresco*, por J. M. Llanas Aguilaniedo, Madrid, 1904 », Madrid, *Nuestro Tiempo*, t. I, p. 432-434.
- Llanas Almudébar, José Antonio, 1985, « José M^a Llanas Aguilaniedo: el único escritor altoaragonés de la generación del 98 », Zaragoza, *Heraldo de Aragón*, 10 août 1985.
- « Los que mueren, Don José María Llanas Aguilaniedo », *El Diario de Huesca*, 25 juillet 1921.
- Mainer, José-Carlos, 1989, « La crisis de fin de siglo a la luz del *emotivismo* : sobre *Alma Contemporánea* (1899) de Llanas Aguilaniedo », Saragosse, *Letras Aragonesas (siglos XIX y XX)*, p. 97-115.
- Maragall i Gorina, Joan, 1899, « *Alma contemporánea*, por J. M^a Llanas Aguilaniedo », *Diario de Barcelona*, 19 juillet.
- Marías, Julián, 1979, « Una primera imagen de la generación del 98 », *El País*, Madrid, 16 août.
- Maristany del Rayo, Luis, 1973, *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 46.
- _____, 1985, *El artista y sus congéneres. Diagnósticos sobre el fin de siglo en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Martínez Tejero, Vicente, 1985, « Farmacéuticos aragoneses ilustres. José María Llanas Aguilaniedo », *Boletín Informativo del Colegio Oficial de Farmacéuticos de Zaragoza*, novembre-décembre, p. 44-46.
- Pardo Bazán, Emilia, 1904, « La nueva generación de novelistas y cuentistas en España », Madrid, *Helios*, n° XII, p. 257-270.
- Saínez de Robles, F. Carlos, 1953, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 2^a edición, t. II, p. 638.
- Sánchez Granjel, Luis, 1962, *Biografía de Revista Nueva (1899)*, Salamanca, Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, t. XV, n° 3.

Suárez Miramón, Ana, 2006, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, « El significado de *Alma Contemporánea* en la estética modernista », Madrid, Ediciones Del Laberinto, p. 110-119.

Sobejano, Gonzalo, [1967] 2004, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, p. 65-66.

Spencer, Herbert, [1862] 1894, *Les premiers principes*, traduction par M. E. Cazelles, Paris, Félix Alcan, 7^{ème} édition.

Roldán Guerrero, Rafael, 1973-1975, *Diccionario biográfico y bibliográfico de autores farmacéuticos españoles*, Madrid, t. III, p. 140-142.

Teneiro, Ramón M., 1908, « Novela. *Pituysa*, por J. M. Llanas Aguilaniedo », *La Lectura*, T. 1, janvier, p. 62-66.

Trigo, Felipe, 1899, « El Emotivismo. I », et « El Emotivismo. II », Madrid, *Revista Nueva*, n° 28, 15 novembre et n° 30, 5 décembre, t. II, deuxième série, p. 219-224 et 291-298.

Verdes Montenegro, José, 1899, « Los intelectuales », *La Ilustración Española y Americana*, n° XXX, 15 août, p. 90.

Vincent, Ephrem, 1899, « Lettres Espagnoles », Paris, *Mercure de France*, septembre, vol. 31, p. 847.

Zeda (Francisco Fernández Villegas), 1902, « *Del jardín del amor* (novela), por J. M. Llanas Aguilaniedo, 1902 », Madrid, *La Lectura*, t. II, p. 555-556.

Bibliographie générale :

Abellán, José Luis, 1989, *Historia crítica del pensamiento español, 5. La crisis contemporánea (1875-1936) : Fin de siglo, modernismo, generación del 98 (1898-1913)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Allegra, Giovanni, 1986, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro Ediciones.

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

Bark, Enesto, 1901, *Modernismo*, Madrid, Biblioteca General.

Bourget, Paul, [1881-1894] 1993, *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris, Gallimard tel.

Brunetière, Ferdinand, 1895, « Après une visite au Vatican », *La Revue des deux mondes*, janvier.

Butt, John, 1993, « Modernismo y modernism », in Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 39-58.

Campoamor, Ramón de [1833-1890], 1995, *Poética*, Gijón, Universos.

Castillo, Homero (ed.), 1968, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.

Cardwell, Richard, 1993, « ‘Una hermandad de trabajadores espirituales’: los discursos del poder del modernismo en España », in Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 165-197.

Caudet, Francisco, 2002, *El parto de la modernidad. La novela española de los siglos XIX y XX*, Ediciones de la Torre, Madrid.

Celma Valero, María Pilar, 1989, *La pluma ante el espejo. Visión autocrítica del « fin de siglo » (1888-1907)*, Salamanca.

____, 1993, « El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época », in Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 25-38.

Cerezo Galán, Pedro, 2003, *El mal de siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Granada, Editorial Universidad de Granada, Biblioteca Nueva.

Chainais, Adeline, 2007, « Francisco Villaespesa, portrait d'un 'passeur de siècle' », Paris, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, publications du CREC, [à paraître].

Chambrun, Comte de, 1890, *Aelia. Un traité d'esthétique*, Paris, Éditions Chamerot.

Deleito Piñuela, José, 1922, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Editorial Minerva.

Dujardin, Édouard, [1888] 2001, *Les lauriers sont coupés*, Paris, GF Flammarion.

Fernández Urtasun, Rosa, 2002, *Poéticas del modernismo español*, Pamplona, EUNSA.

Flitter, Derek, 1993, « La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause », in Richard Cardwell et Bernard McGuirk (éd.), *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, p. 217-146.

Freedman, Ralph, 1972, *La novela lírica*, Barcelona, Barral Editores.

Ganivet, Ángel, [1897] 1998, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra.

Gener, Pompeu, 1894, *Literaturas malsanas: estudios de patología literatura contemporánea*, Madrid, Fernando Fe.

Gullón, Germán, 1992, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid, Taurus.

____, 2003, *El jardín interior de la burguesía: La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

____, 2006, *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Gullón, Ricardo, 1980, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.

____, 1984, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

____, 1990, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Universidad.

Guyau, Jean-Marie, 1887, *L'irréligion de l'avenir*, Paris, Félix Alcan.

____, 1889, *L'art du point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan.

Hinteräuser, Hans, [1977] 1980, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.

Huert, Jules, 1891, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *L'Écho de Paris*, mars-juillet.

Huysmans, Joris-Karl, [1884] 2004, *À Rebours*, Paris, GF Flammarion.

____, [1891] 2003, *Là-bas*, Paris, GF Flammarion.

Jean-Paul (Richter), [1804] 1991, *Introducción a la estética*, Edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Editorial Verbum.

Jiménez, Juan Ramón, [1935/1953] 1999, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Madrid, Visor.

Lázaro Carreter, Fernando, 1990, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

Literatura modernista y tiempo del 98, 2000, Actas del Congreso Internacional Lugo, Noviembre 1998, Universidad de Santiago de Compostela.

Lissorgues, Yvan et Salaün, Serge, 1988, « Crise du réalisme », in Serge Salaün, Serge et Carlos Serrano, (éd.) *1900 en Espagne*, Presses Universitaires de Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, p. 129-153.

Litvak, Lily, 1979, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.

_____, 1986, *El Modernismo*, Madrid, Taurus.

_____, 1990, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.

Lombroso, Cesare, 1889, *L'homme de génie*, traduction de F. Colonna d'Istria, Félix Alcan, éditeur, Paris.

Louÿs, Pierre, [1896] 1992, *Aphrodite*, Gallimard, Folio Classique.

Machado, Manuel, 1913, *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana.

Macklin, John, 1987, « Modernismo y novela en la España finisecular », Madrid, *Ínsula*, juin, p. 22-23.

Mainer, José-Carlos, [1975] 1983, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2ª edición.

Martínez Ruiz, José (Azorín), 1901, *Diario de un enfermo*, Madrid, Fernando Fe.

_____, [1902] 1989, *La voluntad*, Madrid, Castalia.

Mirbeau, Octave, [1899] 1991, *Le jardin des supplices*, Paris, Folio Gallimard.

Nordau, Max, [1893] 1894, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan.

Núñez Ruiz, Diego, 1975, *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Madrid, Túcar.

Parellada, Pablo, (Melitón González), [1906] 1922, *El Tenorio modernista, Theatralia*, Buenos Aires.

Pardo Bazán, Emilia de, 1882, *La Cuestión Palpitante*, Madrid, Imprenta Central.

_____, 1887, *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, M. Tello.

Pattison, Walter T., 1969, *El naturalismo español*, Madrid, Gredos.

Pérez de la Dehesa, Rafael, 1970, « *Germinal* »: una clave del 98, Madrid, Taurus.

_____, 1971, « Zola y la literatura española finisecular », *Hispanic Review*, 39, p. 49-60.

Philips, Allen, 1974, *Temas del Modernismo español y otros estudios*, Madrid, Gredos.

Ribot, Théodule [1888], 1896, *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan, 3^e édition.

Risco, Antonio, 1975, *Azorín y la ruptura de la novela tradicional*, Madrid, Alhambra.

Rod, Édouard, 1890 : *Les trois cœurs*, Paris, Perrin et C^{ie}.

Saéz Martínez, Begoña, 2004, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Estudis Universitaris, Institució Alfons el Magnanim, Diputació de Valencia.

Salaün, Serge et Serrano, Carlos (éd), 1988, *1900 en Espagne*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Maison des pays ibériques.

Sánchez-Alarcos, Raúl Fernández, 1995, *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Diputación provincial de Granada, Fundación Caja de Granada.

- Santiáñez-Tió, Nil, 1994, *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Gredos, Madrid.
- Trigo, Felipe, 1907, *El amor en la vida y en los libros*, Madrid.
- Unamuno, Miguel de, [1902] 2006, *Amor y pedagogía*, Madrid, Alianza Editorial.
- Valentí Fiol, Eduardo, 1973, *El primer modernismo literario catalán y sus orígenes ideológicos*, Barcelona, Ariel.
- Valera, Juan, 1887, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Madrid, Imprenta M. Tello.
- Valle-Inclán, Ramón del, [1902] 2006, *Sonata de otoño*, Madrid, Austral.
- Villaespesa, Francisco, 1899, *Luchas*, Madrid, C. Apaolaza Impr.
- Villanueva, Darío (éd.), 1983, *La novela lírica*, Madrid, Taurus.
- _____, 2005, *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- Vogüé, Émile-Victor de, [1886] 1971, *Le roman russe*, Slavika, Éditions l'Âge d'Homme.
- Zola, Émile, [1877] 2000, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard Folio.
- _____, [1880] 2006, *Le roman expérimental*, Paris, GF Flammarion.