

ÉCRITURE FRAGMENTAIRE ET IDENTITÉ CHEZ VALLE-INCLÁN

ELIANE LAVAUD-FAGE

Université de Bourgogne

Lorsque l'on se retourne, aujourd'hui, à la fin de 1999, pour s'interroger sur ce qu'a été le siècle qui finit et tenter de discerner des points forts et des repères, il n'est sans doute pas inintéressant de s'attarder sur Valle-Inclán dans la mesure où il est l'un des écrivains saillants de tout le premier tiers du siècle et une référence de prédilection qui dépasse très largement ses années de vie. En poursuivant la réflexion qui a été l'un des axes d'un colloque qui s'est tenu à la Faculté des Langues et Communication de cette Université¹ il y a quelques semaines, je m'interrogerai ici sur une forme d'écriture — le fragment — dans ses rapports avec l'identité sous la plume de Don Ramón.

Je laisserai de côté un aspect de l'écriture fragmentaire chez Valle-Inclán, je veux parler des avant-textes longuement remaniés avant d'entrer dans des oeuvres de plus grande dimension, pour m'intéresser précisément à ces oeuvres de plus grandes proportions qui relèvent cependant, à mon sens, de l'esthétique du fragment.

La première série d'oeuvres que j'envisagerai ici — et qui sont les premières oeuvres un peu longues de Valle-Inclán — sont les *Sonates*. Publiées au début du siècle, entre 1902 et 1905, elles disent clairement qu'elles sont le fruit d'une discontinuité. On se souvient de la « Note » qui les précède, tel un avant-dire :

¹ Colloque sur *Les débuts de siècles* (28-29 octobre 1999) au cours duquel plusieurs communications ont signalé le fragment comme une rupture et un renouveau à l'aube du XX^e siècle. Voir, entre autres, les communications de Marina Fratnik-Zeller et Eliane Lavaud-Fage.

Estas páginas son un fragmento de las « Memorias Amables », que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez!

Era feo, católico y sentimental.

Ici est revendiqué le fragment — et même la double discontinuité — comme forme d'écriture et l'auteur puise d'entrée de jeu dans un spectre sémantique et un concept perçus souvent comme négatifs pour l'établissement d'un pacte avec le lecteur.

Et le fragment est bien, effectivement, la matrice des *Sonatas*. Elles sont en effet constituées d'une juxtaposition de séquences : 26 séquences pour *Sonata de otoño*, 31 pour *Sonata de estío*, 28 pour *Sonata de primavera*, 26 pour *Sonata de invierno*. De plus, on remarquera leur brièveté, même si ce n'est pas uniquement par la dimension de l'énoncé que celle-ci se définit : ces séquences — ou ces tableaux — n'atteignent jamais cinq pages et, le plus souvent, ne couvrent qu'une page et demie, voire moins. De plus, outre la rupture concrétisée par le blanc typographique, le morcellement est perceptible dans la minceur ou l'absence du lien temporel et/ou causal entre deux séquences successives. Certaines changent de place au hasard des éditions, ce qui en dit long sur l'absence de continuité, engendrée d'ordinaire par les liens de cause à effet qui structurent les oeuvres romanesques¹. De plus, un de ces tableaux peut parfaitement nous mener sur une piste dont le point d'aboutissement ne nous sera jamais révélé. Souvenons-nous de ce que l'on pourrait appeler, faute de terme plus précisément adapté, l'escapade de Don Carlos au palais de la duchesse d'Uclés². Le lecteur ne saura jamais qui sont les deux femmes qu'il y a rencontrées, si ce n'est que l'une d'elles est membre de la famille Gaetani dont le palais a servi de cadre à *Sonata de primavera*. Il ne saura pas davantage s'il s'agit, pour le roi, d'une rencontre galante comme certains termes (*fiesta, aventura*) le laissent penser. Si tel était le cas, ce serait, très curieusement, présenter le prétendant carliste comme le faisait une certaine presse nationale, comme le journal républicain *Don Quijote*, par exemple, dont les textes et les

¹ Dans le cas de *Sonata de primavera*, par exemple, une partie de la dernière livraison du feuilleton prend place au début de la séquence six lors de l'édition en librairie, c'est-à-dire qu'elle passe de la fin au début de l'oeuvre. De même, dans la seconde édition de cette même *Sonata*, la séquence XXV deviendra la séquence XX avant de reprendre sa place première dans l'édition suivante.

² *Sonata de invierno*, Madrid : Espasa-Calpe, 1950, p. 126-130 (séquence 12).

caricatures voulaient imposer l'idée d'un prince libertin, dépensant en fêtes galantes les deniers de ses partisans. Des menées secrètes de politique internationale se cachent-elles, en réalité, sous des dehors de fête galante ? Le fragment gardera son énigme. La nature elliptique de l'écriture, avec cette suspension de l'énoncé, a de quoi dépayser un lecteur surpris par la non-insertion, au moins apparente, du fragment dans le tout. Ce tout est d'ailleurs lui-même un fragment : les saisons auxquelles font appel les quatre *Sonates* ne sont rien d'autre que des fragments de l'année. De plus, cette structure fragmentaire sollicite volontiers, à l'intérieur du fragment, le champ métaphorique du morcellement, de la brisure, de la ruine, d'une totalité perdue qui aurait volé en éclats. L'éboulement du perron du manoir de Brandeso, textuellement explicite¹ dans *Sonata de otoño*, n'est que la marque matérielle de bien d'autres brisures : c'est toute la joie et l'insouciance d'antan qui ont été mises en pièces. Même si la richesse bien connue du passé préhispanique de la terre mexicaine fait que la visite de sites archéologiques soit pratiquement un passage obligé dans les récits de voyage, il n'en est pas moins vrai que c'est dans un cadre de ruines — c'est-à-dire d'édifices rompus et morcelés — que le marquis de Bradomín découvre la Niña Chole, la belle créole qui partagera un fragment de sa vie dans *Sonata de estío*². D'ailleurs, tout le Mexique n'est-il pas le fruit d'une brisure ? Ne présente-t-il pas, pour le narrateur valleinclinien, l'attrait d'une totalité perdue et qui a trouvé refuge dans un Orient aussi lointain que mystérieux³ ? *Sonata de invierno* fera de Bradomín un manchot ; la perte de ce bras sera au centre de neuf séquences sur les 26 que comporte l'ouvrage et l'amputation sera rappelée dans trois autres tableaux dont le dernier. Et, au-delà de cette fragmentation physique, c'est tout le carlisme qui paraît voler en éclats : la trahison semble installée à la cour d'Estella, et l'on apprend de la bouche même de la reine que ce n'est plus la Cause, mais la vie même du roi qu'il s'agit de sauver⁴.

¹ « Aquella mañana cuando nosotros subíamos la derruida escalinata, las palomas remontaron el vuelo y fueron a posarse sobre la piedra de armas » (Madrid : Espasa-Calpe, 1950, p. 32).

² « En aquellas ruinas de palacios, de pirámides y de templos gigantes [...] he visto por primera vez una singular mujer a quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la Niña Chole » (Madrid : Espasa-Calpe, 1991, p. 104).

³ « Imperio de historia desconocida, sepultada para siempre con las momias de sus reyes, entre restos ciclópeos que hablan de civilizaciones, de cultos, de razas que fueron y sólo tienen par en ese misterioso cuántio remoto Oriente » (*Ibid.*, p. 100).

⁴ *Op. cit.*, p. 108.

Les *Comédies barbares* (1907, 1908 et 1922) sont, elles aussi, des fragments, des fragments de la grande geste des Montenegro, comme le sont les romans de la *Guerre carliste*¹. *Águila de blasón* et *Romance de lobos* sont les deux premiers fragments d'une série — celle des *Comédies barbares* — auxquels s'est ajouté tardivement un troisième morceau : *Cara de plata*, pour pallier ce qui était senti, probablement, comme incomplet. Et chaque oeuvre, chaque *comedia* est une sorte de rapsodie où des scènes concomitantes suppriment la tension de la structure dramatique classique et instaurent un discours discontinu, ce qui est d'ailleurs l'un des éléments d'épisation du théâtre². Certaines scènes fonctionnent comme des instantanés, des sortes de vignettes qui se suffisent à elles-mêmes indépendamment du contexte³. D'autres séquences se répondent d'oeuvre en oeuvre. Ainsi, il ne fait guère de doute que la dernière scène de *Cara de plata*, avec sa burlesque parodie de confession, annonce — si l'on envisage la série dans son entier et indépendamment des dates d'écriture — l'autre confession publique, sincère cette fois, du Caballero dans *Romance de lobos*⁴. Ces deux fragments textuels s'expliquent d'une certaine manière l'un par l'autre et il s'instaure de l'un à l'autre une forme spécifique d'échange, un système d'échos avec une lecture interfragmentaire qui procède par bonds. Dans cet ensemble d'oeuvres, comme précédemment dans les *Sonates*, le champ sémantique de la déchirure, de la perte de matière, du morcellement est largement représenté : ruine du château dominant la didascalie qui ouvre *Cara de plata*⁵, délabrement de l'antichambre du manoir de Lantañón et de la grande salle de la noble demeure de Flavia-Longa⁶, sans parler des vêtements en lambeaux de Fuso Negro ou de Liberata la Blanca, de ces pans de paysage morcelés en substantifs juxtaposés⁷ ou de cette

¹ On peut voir à ce sujet l'article de Dru Dougherty : « El 'texto bárbaro' de Valle-Inclán », *Lire Valle-Inclán. Les Comédies Barbares*, Dijon : Hispanistica XX, 1996, p. 5-20.

² Voir à ce propos Jean-Marie Lavaud, « Les *Comedias bárbaras* entre *comedia*, tragédie et théâtre épique », *Les Langues néo-latines*, Paris, 1997, p. 59-80.

³ La scène du cadavre qui bout longuement dans le chaudron sans pour autant que la peau se sépare des os, par exemple (*Cara de plata*, Madrid : Espasa-Calpe, 1996, p. 147-152).

⁴ *Romance de lobos*, acte III, scène 5.

⁵ « Sobre el roquedo la ruina de un castillo... » (*Cara de plata*, Madrid : Espasa-Calpe, 1996, p. 51).

⁶ « Una antesala grande y desmantelada » (*Águila de blasón*, *op. cit.*, p. 60). « Sala desmantelada en una casa hidalga, a la entrada de Flavia-Longa » (*Romance de lobos*, *op. cit.*, p. 66).

⁷ Caractéristiques du montage paysager de *Cara de plata* : « Brañas, castañares, agros de pan », « Quintán de San Martiño. Almiaras y tejados luneros » (Respectivement p. 63 et 124).

fragmentation des personnages réduits à quelques traits énoncés sans lien de coordination¹.

Comme pour les *Comédies barbares*, il n'y a pas dans les *esperpentos* (1920-1927), souvent pensés sur le mode de la juxtaposition, progression constante d'une courbe dramatique. L'intrigue et l'Histoire présentées sont fragmentées en séquences autonomes et *Lucas de bohemia* en est un parfait exemple. Ces fragments sont assemblés en un montage où l'action peut être précédée ou suivie de commentaires comme dans *Los Cuernos de Don Friolera*. Quant à *La Hija del capitán*, c'est un véritable kaléidoscope de séquences qui, bien souvent, se succèdent sans progression argumentative et dont l'ordre ne tient pas à la contrainte et n'est qu'un enchaînement voulu par celui qui l'instaure. Si l'on envisage maintenant les œuvres romanesques contemporaines des *esperpentos*, c'est-à-dire les trois volumes proposés sous le titre générique de *El Ruedo ibérico* (1927, 1928 et 1958), tous les critiques qui les ont étudiés relèvent comme trait marquant la fragmentation : celle de l'Histoire, mais aussi celle du temps. « Valle-Inclán destruye [...] la línea temporal al presentar la acción mediante escenas, fragmentos de extensión desigual, desconectados cronológicamente. El tiempo se reduce, se fragmenta en momentos sucesivos y simultáneos... »². C'est ainsi que s'exprime, avec raison, Celia Fernández Prieto dans l'un des derniers articles parus sur les romans du *Ruedo ibérico*.

L'écriture fragmentaire semble bien être à travers les années et les genres l'un des traits marquants et récurrents de l'esthétique valleinclanienne. Elle commence au niveau même de la phrase : il n'est pas rare en effet que la discontinuité y apparaisse dans l'introduction d'une étonnante virgule qui sépare sujet et verbe ou verbe et complément direct. Cette fragmentation est repérable dès les premiers écrits valleinclaniens et se poursuit jusqu'à la fin de la production de l'écrivain³. Et la tendance à

¹ « Pasea el tonsurado: —Trabuco, sotana, bonete.— (*Ibid.*, p. 106). « EL ABAD, negro y escueto, está en el umbral. — Bonete, trabuco, sotana— (*Ibid.*, p. 108).

² Celia Fernández Prieto, « La ruptura con la tradición genérica », *Tropelias*, Zaragoza, 1996-1997, n° 7 et 8, p. 127.

³ « La silla de posta seguía siempre la vieja calzada, y mis ojos fatigados de mirar en la noche, se cerraban con sueño » (*Sonata de primavera*). Cette ponctuation apparaît dans toutes les éditions de la *Sonata*, à l'exception de celle de 1905 où une virgule introduite après « ojos » rétablissait la continuité. Cette virgule est définitivement supprimée dès l'édition suivante (1907). « La Reina de España, se abanicaba con soberanía de alcaldesa ». Ce dernier exemple, extrait du manuscrit autographe de « La rosa de oro », première partie de *La Corte de los milagros*, prouve bien

la série que l'on remarque tout au long de sa production littéraire va dans le même sens, celui d'une certaine incomplétude à corriger, en même temps que le plaisir de la collection et de l'assemblage, un des bonheurs du fragmentaire. Quatre *Sonates* sont rassemblées sous le titre générique de *Memorias del Marqués de Bradomin* ; trois romans portent le titre global de *La Guerra carlista* ; plusieurs pièces de théâtre sont regroupées sous les titres respectifs de *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927) et *Martes de carnaval* (1930) ; trois romans sont réunis pour construire le *Ruedo ibérico*, trois recueils de poésies, enfin, se retrouvent sous le titre de *Claves líricas* (1930). Ainsi l'oeuvre achevée est elle-même fragment de quelque chose, qui l'inclut, la dépasse pour postuler une totalité qui reste néanmoins suspendue¹. On peut aussi interpréter dans cette perspective la constante révision des textes que pratique Valle-Inclán, des textes perçus comme n'ayant pas atteint leur totalité. C'est maintenant un lieu commun de dire qu'un texte de Valle-Inclán ne connaît de version définitive que par la mort de son auteur. La recherche de la série et la perpétuelle révision textuelle auxquelles se livre Valle-Inclán permettent de reprendre à son sujet quelque chose qu'André Guyaux a écrit à propos des *Illuminations* de Rimbaud : « ... le fragment devient un tout, et tout devient fragment »².

Le fragmentaire est parfois revendiqué par l'écrivain galicien : il l'est dans les *Sonates* avec, semble-t-il, une authentique jubilation, un peu perverse dans sa réduplication. Se situant entre défense et transgression, c'est le moyen d'exalter et d'écrire ce que Barthes a appelé le « bonheur du hasard »³. Mais, qu'il soit ou non revendiqué, le fragmentaire semble bien être un choix esthétique pleinement assumé par Don Ramón.

Or, l'écriture fragmentaire est considérée comme une écriture de transgression, ce que Françoise Susini-Anastopoulos nomme une « atteinte intolérable aux bonnes moeurs intellectuelles »⁴. Le fragment dit en soi absence de complétude, même dans le cas de séquences

clairement à qui en douterait que ces ruptures sont l'expression de l'auteur et non le produit de la fantaisie d'un quelconque typographe.

¹ Deux des séries valleinclaniennes, pour le moins, demeureront inachevées : *La Guerra carlista* et le *Ruedo ibérico*.

² *Poétique du fragment. Essai sur les « Illuminations » de Rimbaud*, Neuchâtel : éd. de la Baconnière, 1985, p. 8.

³ R. Barthes, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris : Seuil, 1981, p. 218.

⁴ *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris : PUF, 1997, p. 97.

textuelles parfaitement achevées, et la complétude, en tant qu'attribut de tout système opératoire, est une des exigences de toutes les poétiques traditionnelles depuis Aristote. L'inachevé ou le morcellement a longtemps été senti comme l'antithèse absolue de l'oeuvre communément comprise. Inquiétante, car rebelle et chaotique, l'oeuvre inachevée ou morcelée engendre un certain trouble. Écriture subversive, elle s'est trouvée confrontée à un interdit qu'elle a levé : celui qui pesait sur la lacune, sur l'oeuvre ouverte. Le choix fragmentaire, démarche émancipatrice en soi, revient à rejeter le système et traduit, de la part de l'auteur, une volonté d'ouverture et le désir d'assurer sa liberté par rapport aux conventions génériques.

La déliaison peut donc être célébrée comme une libération puisqu'elle est signe d'insurrection contre les servitudes de l'enchaînement logique ; elle peut également être vue comme la source d'une beauté singulière, celle de l'ouvrage en dissémination. L'écriture discontinue installe, en effet, le silence entre les fragments ; or, le silence, soustraction de parole, n'est pas un temps mort de la pensée. En économisant la parole, il ne fait que lui conférer davantage de substance. Le fragment textuel semble posséder une énergie concentrée, des forces immergées qui, démultipliées par la discontinuité même, imposent implacablement l'effet dans une écriture qui a pu être définie comme « une écriture d'intensités »¹, quelque chose qui lui confère comme une affinité avec l'image.

S'agissant de Valle-Inclán, et dans la mesure où les valleinclanistes avons tous, un jour ou l'autre, opposé l'aristocratie de ses débuts littéraires à ses pratiques postérieures, il n'est pas inintéressant de mentionner que nombre de critiques associent fragment et aristocratie, qu'ils considèrent que l'auteur de fragment est à présenter à la fois comme un rebelle et comme un prince. R. Judrin n'hésite pas à voir dans la déliaison le signe d'une élection aristocratique². Le fragment a tendance à opposer un refus aristocratique au travail de l'oeuvre, comme pour marquer et préserver un certain caractère ludique de la production. La fragmentation permet, d'autre part, d'écarter *ipso facto* tous ceux qui, pour comprendre l'objet et le monde, ont besoin d'un réseau de propositions explicatives logiquement enchaînées. L'écriture fragmentaire est donc, d'une certaine façon, élitiste en ce sens qu'elle élit son lecteur. Par sa

¹ G. Deleuze, « Pensées nomades », *Nietzsche aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, t. 1, Intensités, 1973, p. 171.

² *Moralités littéraires*, Paris : Gallimard, 1966, p. 218.

nature elliptique, elle ne peut fonctionner que dans la complicité totale, dans une connivence résultant d'un pacte, avec un lecteur capable d'accepter la suspension des énoncés. Écriture ouverte, elle ne sera accueillie que par un lecteur non seulement capable d'assurer le sens, mais aussi de le prolonger. Le lecteur, en effet, assume une fonction essentielle dans ce processus d'écriture qui parie sur la fécondité sémantique de l'intervalle.

La discontinuité textuelle, parce qu'elle s'oppose à un ordre jugé dépassé, met en évidence la caducité des notions d'achèvement, de complétude ; elle traduit la crise de la totalité, perçue comme impossible, et la crise de la générité. C'est ce qui a permis au fragment, dès le début du siècle, de se présenter comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels.

Par ailleurs, il est maintenant tout à fait classique de l'assigner historiquement, en établissant un rapport de causalité entre le fragmentaire et les temps de détresse ou de confusion, les périodes de crise et de bouleversements profonds. Le fragment est alors perçu comme l'expression d'un désarroi collectif intense. Il serait la réponse culturelle à des mutations redoutées, parce que senties comme synonymes de décadence. On comprend que cette forme d'écriture, caractérisée par l'incomplétude et la discontinuité, puisse être considérée comme produit du déclin qui frappe brusquement une société et sa culture. Écriture morcelée, elle répondrait à la perte d'une totalité antérieure qui aurait volé en éclats, à un questionnement de l'identité perçue, elle aussi, comme morcelée ; elle serait imputable aux hantises d'une société confrontée à l'éclatement et à la dispersion. Face à une totalité qui échappe, l'une des réactions possibles est d'émietter l'univers, de faire du monde une série de micro-lectures, d'instantanés.

L'écrivain verrait ainsi dans la forme discontinue la possibilité d'écrire la vie dans sa réalité absurde et incohérente. Ce serait pour lui le moyen de saisir et de dire l'irrationalité et le chaos. Il y aurait donc affinité profonde entre une forme d'écriture et une visée. « L'écriture fragmentaire constitue un exemple éminent de valorisation sémantique de la forme qui, telle une sorte d'emblème, peut faire sens à elle seule, indépendamment des énoncés dont elle est porteuse »¹.

¹ F. Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 258.

Ainsi, tout au long de son parcours d'écriture, en même temps qu'il pratique une discontinuité subversive, fruit d'une continuelle pulsion antisystématique, en même temps qu'il en fait une des valeurs esthétiques majeures de son oeuvre, Valle-Inclán dit, par l'usage de l'écriture fragmentaire, le morcellement du monde et de l'identité individuelle (les *Sonates*), sociale (les *Comédies barbares*), nationale (le *Ruedo ibérico*). Il y a donc là, par-dessus les années et les différences, une unité d'écriture qui fait de lui, dès ses premiers écrits, un fils de 98 et non pas « un fils prodigue de 98 », si l'on veut reprendre, en la nuancant, l'expression de Pedro Salinas. Plus précisément, cette écriture fragmentaire constitue un des éléments constants, une des clés récurrentes de Valle-Inclán comme « système littéraire »¹.

¹ Expression empruntée à José Carlos Mainer : « Desde sus inicios decadentistas, Valle-Inclán fue un sistema literario caracterizado por unas constantes y unas claves persistentes », « Valle-Inclán y los límites de la descripción », *Analecta Malacitana*, 1998, Anejo XVII, p. 245.

