

## GENESE ET STYLE CHEZ VALLE-INCLAN (*FLOR DE SANTIDAD*)

ELIANE LA VAUD-FAGE

Université de Bourgogne

Mon point de départ, dans ce colloque sur le style, sera l'une des expressions les plus souvent employées pour qualifier, dans la diachronie, l'écriture valleinclanienne : "la volonté de style". Il n'est donc rien de plus normal, aujourd'hui, que de s'arrêter un moment sur cette volonté de style et d'essayer de la saisir sur le vif en analysant dans ce sens les différents états d'une oeuvre. Je m'intéresserai à *Flor de santidad. Historia milenaria*, publiée pour la première fois en librairie en 1904, mais dont la genèse couvre, en fait, 23 ans. La première textualisation fragmentaire de l'oeuvre date, en effet, de 1897. Sous le titre "Adega (cuento bizantino)", elle est publiée dans *Germinal*, mais interrompue après la première livraison. En 1899, *Revista nueva* offre à ses lecteurs quatre épisodes sous le titre générique de "Adega (historia milenaria)". Puis, après un certain nombre de publications de textes courts sous forme de contes plus ou moins autonomes, dans les quotidiens de la capitale et de province, la première édition en librairie voit le jour en 1904 avec un titre différent de ceux que portaient les avant-textes, mais avec maintien du sous-titre de 1899 : *Flor de santidad. Historia milenaria* ; elle sera suivie de deux autres durant la vie de Valle-Inclán en 1913 et en 1920<sup>1</sup>. Je m'intéresserai aujourd'hui aux textes de 1897, 1899, 1904, 1913, 1920 et aux variantes ou reformulations textuelles qu'ils présentent jusqu'à ce qui constitue le texte

---

<sup>1</sup> *Flor de santidad. Historia milenaria*,

Madrid : imp. de Antonio Marzo, 1904.

Madrid : imp. Helénica, 30 mars 1913.

Madrid : imp. Helénica, 30 octobre 1920.

*ne varietur*, c'est-à-dire le texte de 1920<sup>1</sup>. Sur le plan méthodologique, précisons tout de suite qu'il ne saurait être question ici de passer en revue toutes les reformulations textuelles, mais d'en regrouper un certain nombre autour de grands axes pour voir comment la critique génétique peut concrètement éclairer cette expression un peu abstraite de "volonté de style". Une autre précision s'impose aussi : la notion de style est prise comme " le choix que tout texte doit opérer parmi un certain nombre de possibilités contenues dans la langue", c'est-à-dire selon la définition de Ducrot et Todorov dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Dans la perspective donc qui est la mienne, je vais m'intéresser à deux phénomènes : à la convocation d'un savoir commun aux interlocuteurs et aux isotopies<sup>2</sup>.

Lors de son arrivée au manoir de Brandeso, Adegá est accompagnée d'une vieille femme qui l'a prise en pitié et qui plaide pour qu'elle soit admise parmi la domesticité de la noble maison en invoquant la modicité du coût que représentera sa présence : "No se apure, mi ama, la rapaza servirá por los bocados". En 1904, pour dire sa volonté de travail, Adegá intervient aussitôt : "Yo sabré ganarlos"<sup>3</sup>. Il y a, dans l'énoncé de cette première édition, accord morpho-syntaxique normal entre l'anaphorique et son contrôleur (bocados/ganarlos). Dès la seconde édition en librairie, c'est-à-dire dans la publication de 1913 avec laquelle *Flor de santidad*

---

<sup>1</sup> Et ce texte n'est définitif que parce qu'il est le dernier à avoir vu le jour du vivant de l'auteur. On peut, en effet, affirmer sans risque d'erreur que, dans le cas de Valle-Inclán, seule la mort de l'auteur rend les textes définitifs.

<sup>2</sup> Bref rappel de l'intrigue de *Flor de santidad*: Après avoir perdu ses parents au cours d'un hiver de grande famine en Galice, Adegá est recueillie par des aubergistes avarés et sans coeur qui la font travailler durement malgré sa jeunesse. Pour échapper à sa vie difficile, elle plonge dans un univers mystique et en vient à avoir des visions béatifiques. Un jour, alors qu'elle garde ses brebis, elle voit arriver sur le chemin un mendiant/pèlerin qui demande l'hospitalité à l'auberge. Chassé par les aubergistes qu'il maudit, il passe la nuit dans l'étable avec la bergère. Mais depuis son arrivée, les brebis tombent malades une à une, ce qui amène le fils de l'aubergiste à assassiner le pèlerin. Adegá s'enfuit alors de l'auberge et erre sur les chemins, exaltée et annonçant la naissance de son fils, conçu, dit-elle, lors de la nuit passée avec le pèlerin qui, pour elle, est Dieu en personne venu sur la terre pour mettre à l'épreuve la charité des humains. En parcourant les chemins, elle fait diverses rencontres dont celle d'une vieille femme qui amène son petit-fils à la foire aux serviteurs pour lui trouver un maître. Celle-ci persuade Adegá de cesser son errance et c'est ainsi que la bergère est recueillie au manoir de Brandeso où elle est en proie aux assauts du démon, ce qui conduit la dame du manoir à l'envoyer au pèlerinage des démoniaques à Santa Baya de Cristamilde.

<sup>3</sup> p. 182.

s'intègre à la prestigieuse collection Opera Omnia, l'intervention d'Adega, qui fait suite à la plaidoirie de la vieille femme, adopte une formulation légèrement différente de celle de l'édition antérieure : "Yo sabré ganarlo"<sup>1</sup> qui présente une discordance morpho-syntaxique entre le pronom anaphorique au masculin singulier et son contrôleur au masculin pluriel. L'anaphore ne se comprend alors que comme "un rappel d'information censée incluse dans le savoir partagé par les partenaires de l'interlocution"<sup>2</sup>. Cet écart est, en effet, accepté par le lecteur qui va puiser son information dans le stock de connaissances qu'il partage officiellement avec le narrateur dans la mesure où cette information a été objet de discours ailleurs dans le texte. Le lecteur a, en effet, appris, au début du récit, qu'à l'auberge Adega servait "por el yantar"<sup>3</sup> (substantif masculin singulier). En outre, la vieille femme qui accompagne Adega à Brandeso a auparavant trouvé un maître pour son petit-fils et, lorsqu'elle abandonne l'enfant à l'aveugle qu'il va désormais servir, elle ne peut s'empêcher de soupirer, les larmes aux yeux : "¡ Malpocado, nueve años y gana el pan que come!..."<sup>4</sup> avec le substantif (pan) masculin singulier. Et cette expression -ganarse el pan- appartient d'autant plus au savoir partagé, elle est d'autant plus ancrée dans la mémoire discursive du lecteur que le texte dans lequel elle apparaît a été publié plusieurs fois sous forme de conte autonome dans la presse et, en librairie, dans le recueil *Jardín umbrío* de 1903. De plus, "ganarse el pan" est une formulation qui appartient couramment aux représentations mentales communes aux partenaires de l'interlocution, d'où la validation immédiate de l'information par le lecteur. Cet appel à une communauté de savoir, à des représentations mentales partagées convoquées ici par l'écart anaphorique est, en fait, une marque du style de Valle-Inclán. Révélée dans ce cas par la critique génétique, cette anomalie volontairement produite puisqu'elle est le résultat d'une correction, et qu'elle ne sera pas démentie par le texte de 1920, est à mettre en parallèle avec d'autres traits stylistiques qui reposent sur la même volonté de partage d'un univers commun. Pensons, par exemple, à l'emploi réitéré du démonstratif "ese", "esas" qui convoque également un savoir partagé entre le narrateur et son lecteur<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> p. 180.

<sup>2</sup> Reichler-Beguelin, Marie-José, "Anaphore, cataphore et mémoire discursive", *Pratiques*, mars 1988, n°57, p. 19.

<sup>3</sup> 1904, p. 23 ; 1913 et 1920, p. 21.

<sup>4</sup> 1904, p. 166 ; 1913 et 1920, p. 164.

<sup>5</sup> "... un mundo de recuerdos lejanos que tenían esa vaguedad risueña y feliz de los recuerdos infantiles". "... la gracia cándida de esos cuadros antiguos que pintaron los monjes devotos de la

Dans *Flor de santidad*, une autre reformulation va dans ce même sens. Il s'agit d'un changement de temps verbal. En 1904, une partie des visions béatifiques d'Adega est ainsi décrite : "Zagales que tenían por bordones floridas varas, guardaban en campos de lirios ovejas de nevado, virginal vellón, que acudían a beber el agua de fuentes milagrosas, cuyo murmullo semejaba rezos informes"<sup>1</sup>. A partir de 1913, le verbe "semejar" passe de l'imparfait au présent : "Zagales que tenían por bordones floridas varas, guardaban en campos de lirios ovejas de nevado, virginal vellón, que acudían a beber el agua de fuentes milagrosas, cuyo murmullo semeja rezos informes"<sup>2</sup>. Au milieu d'une série d'imparfaits, on assiste donc au passage d'un imparfait à un présent, c'est-à-dire qu'il y a abandon d'un temps verbal considéré comme celui de la compétence, celui qui permet au narrateur de transmettre un savoir, le sien, et de fournir des connaissances qui sont les siennes au destinataire. Il y a reformulation au présent qui impose, comme vérité atemporelle, éternelle, la similitude entre le bruit de l'eau et celui des prières en faisant appel aux connaissances communes des interlocuteurs, à du déjà là. Cette reformulation va donc, elle aussi, dans le sens de cette quête d'un univers commun, d'expériences partagées et, quête qui repose sur divers procédés stylistiques.

Passons maintenant aux isotopies. Il convient d'emblée de signaler la présence de deux isotopies principales et opposées qui traversent le texte dans sa totalité : le haut et le bas que l'on peut aussi appeler le ciel et la terre. Entre ces isotopies, des ponts s'établissent, des liaisons s'opèrent grâce à d'autres isotopies. J'en mentionnerai deux : l'isotopie des cloches et celle du chemin, voie et voix de communication, reliées l'une et l'autre à la fois à la terre et au ciel : cloches et clochettes des animaux / cloches des églises et des sanctuaires, voire cloches célestes des visions béatifiques ; chemins de la terre tracés par les sabots des bergers et ceux des animaux (un des *leit-motiv* du texte) / chemin d'étoiles que cette nébuleuse indiquant, dans le ciel, le Chemin de St Jacques. Voyons

---

Virgen". " Sus días se deslizaban como esos arroyos silenciosos que parecen llevar dormido en su fondo el cielo que reflejan". "... todo quedaba en esa amorosa paz de las noches serenas". "... tenía el encanto de esas rancias galanterías que parece se hayan desvanecido con los últimos sonos de un minué". *Sonata de primavera*, Madrid : imp. Rivadeneyra, 25 février 1928, p. 31, 64, 94, 106, 206 respectivement.

<sup>1</sup> P. 49.

<sup>2</sup> P. 44.

maintenant ce qu'il en est de ces isotopies dans les reformulations textuelles.

Pour ce qui concerne l'isotopie du bas et du haut, de la terre et du ciel, j'envisagerai les descriptions de l'auberge, du hameau et du sanctuaire dans la perspective de la réécriture des formes, une réécriture qui s'effectuera en trois fois pour l'auberge et le sanctuaire et tout au long des 23 ans de genèse pour le hameau, l'un des rares passages, sinon le seul, qui ait nécessité autant de reformulations successives. En 1897, l'auberge est décrite à l'aide de trois éléments : **aquel tejadillo rojo** (1897), **aquel portalón a medio pintar** (1897-1899), **aquellos frisos azules y amarillos de la fachada** (1897 à 1920). De trois éléments en 1897, on passe à quatre en 1899 (**aquellas rejas**) et à compter de 1904 et jusqu'en 1920, la description est réduite à deux éléments (**portalón, frisos**). Cela dit et mis à part le fait de cette concentration de la vision sur deux éléments de la seule façade, les reformulations sont intéressantes à analyser. Le premier élément descriptif (**tejadillo rojo**) qui ressortait visuellement par la couleur, la hauteur et une certaine allégresse, liée au diminutif et à la teinte elle-même, est éliminé. Cette reformulation supprime du texte toute note un tant soit peu joyeuse ou, au moins lumineuse et cela est si vrai que cette élimination entraîne la disparition d'une incise : "lejos de clarear el paisaje". En outre, la couleur rouge du petit toit primitivement présentée et l'allusion à la peinture vont travailler la description pour faire place à une textualisation très distincte : "**aquel portalón color de sangre**". La connotation joyeuse de la couleur rouge est remplacée par celle d'une prévisible violence, plus riche de potentialités narratives et qui rattache cette auberge, pourtant neuve, à toute la *doxa* ou, au moins, à tout le savoir romantique et *costumbrista* sur les auberges. En même temps, l'auberge décrite perd toute verticalité.

Un autre travail sur les formes et les niveaux, toujours dans ce premier chapitre, est appliqué à la description du hameau à travers le regard du pèlerin mendiant. En 1897 et 1899, on peut lire : "Se detuvo **en lo alto de una cuesta blanquecina**, y apoyado a dos manos en el bordón contempló la aldea, que sobresale **entre la masa fosca del pinar, allá lejos, lejos, en la falda de un monte**". Lors du premier avant-texte, le mendiant occupe donc une position élevée qui le met pratiquement au même niveau que le hameau dressé sur le flanc de la montagne, dans le lointain, au milieu de la masse verte de la pinède. Lors de la première édition en librairie, en 1904, le mendiant est dépossédé de sa position dominante : "Se detuvo, y apoyado a dos manos en el bordón

contempló la aldea, **que sobresale en la falda de un monte, entre foscos pinares**" ; en 1913, le verbe "sobresalir" est éliminé et avec sa disparition, c'est au tour du hameau de perdre sa position dominante : "Se detuvo, y apoyado a dos manos en el bordón contempló la aldea, **en la falda de un monte, entre foscos pinares**"<sup>1</sup>. Enfin, en 1920, la verticalité antérieure est remplacée par un entassement sans relief, conséquence de la plasticité du nouveau verbe introduit : "agrupar" : "...la aldea **agrupada** en la falda de un monte, entre foscos y sonoros pinares"<sup>2</sup>. C'est dire que, dans les quatre corrections successives, qui embrassent une période de vingt trois ans, c'est toute la répartition de l'espace qui est transformée : plus rien ni personne ne domine ; on passe de la verticalité à l'aplatissement.

Parallèlement est décrit, quelques lignes plus bas, le sanctuaire de San Clodio. La première élaboration, en 1899, se présente ainsi : "En el fondo de una hondonada verde y umbrosa, **se veía** el santuario de San Clodio Mártir, rodeado de **nogales** centenarios". On passe, à partir de 1904, à la reformulation : "En el fondo de una hondonada verde y umbría **se alzaba** el santuario de San Clodio Mártir, rodeado de **cipreses** centenarios"<sup>3</sup>. Les deux éléments intéressants ici sont, d'une part le verbe et d'autre part les arbres qui entourent l'église. La première substitution fait entrer un verbe d'action, une action réalisée par le sanctuaire qui devient ainsi actif au lieu d'être simplement objet du regard d'autrui. Le verbe "alzar" instaure une verticalité orientée de bas en haut, verticalité qui se voit confirmée par le remplacement des noyers, arbres à forme arrondie, par des cyprès, arbres sveltes et élancés et à la verticalité plus affirmée que celle des noyers. Dès 1904 donc, au moment même où l'auberge perd toute verticalité, juste avant l'édition -celle de 1913- où, à son tour, le hameau la perd aussi, le sanctuaire l'acquiert d'autant plus nettement qu'elle s'opère, en quelque sorte, sous les yeux du lecteur et qu'elle est confirmée et sursignifiée par l'entourage végétal. Rappelons que ces trois reformulations d'espaces visibles du chemin, dont la description est assurée tantôt par le narrateur, tantôt par le regard d'un personnage, se trouvent au premier chapitre de l'oeuvre et, partant, orientent la lecture de l'ensemble. L'isotopie du Ciel accueille également le manoir de Brandeso, ce qui sera signifié plus précisément par un ajout de l'édition de 1913 dans

---

<sup>1</sup> Respectivement p. 18-19 et p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> p. 18.

laquelle la maison qui recueille Adegas est qualifiée de "cristiana e hidalga"<sup>1</sup>. C'est la demeure charitable face à l'auberge sans charité. Un autre ajout va dans le même sens : l'édition de 1913 s'enrichit d'une phrase sur la dame de Brandeso. "La mayorazga del Pazo era una evocación de otra edad, de otro sentido familiar y cristiano, de otra relación con los cuidados del mundo"<sup>2</sup>.

Quant à l'isotopie du chemin, ce symbole de la quête de soi et du monde, de l'identité et de la totalité, elle ouvre le volume depuis 1904 par le verbe "Caminaba" en tête de phrase, lui-même fruit d'une reformulation au lieu de "Rostro a la venta adelantaba..." qui instituait l'auberge comme point de mire. Elle est constamment sous-tendue par l'isotopie culturelle et religieuse du Chemin, c'est-à-dire du Chemin de Saint-Jacques. Cette double isotopie commande la totalité de l'oeuvre et le verbe "caminar", placé au début de l'incipit, met, en quelque sorte, en place un programme narratif. Cette isotopie double intervient dans chacun des chapitres et un certain nombre de reformulations métaphoriques vont la conforter tout au long de l'oeuvre. Ainsi, les sentiers qu'empruntent les processions célestes des visions d'Adegas ne sont plus, à partir de 1913, dessinés par des pétales de roses, mais "**alfombrados** con los pétalos de las rosas" : sentiers odorants et moelleux qui s'opposent aux sentes terrestres, la plupart du temps présentées par le *leit-motiv* "trillados por los rebaños" ou "por los zuecos de los pastores" ou les deux à la fois, et parfois précédées de "entre tojos", à l'opposé de "pétalos de rosas". Une autre reformulation va, d'entrée de jeu, faire rentrer dans l'isotopie du chemin le seul chapitre urbain de l'oeuvre, celui de la foire aux serviteurs. De 1904 à 1913, on passe, en effet, d'une formulation très neutre : "... la pastora miraba pasar la gente con ojos maravillados" à "... la pastora miraba la **procesión** de gentes con ojos maravillados"<sup>3</sup>, ce qui met ce chapitre en consonnance contrastive avec les processions des paysans de l'hiver de la faim et en consonnance accordée avec les processions des visions béatifiques, en attendant la procession de Santa Baya de Cristamilde. Certains ajouts renforcent également cette isotopie : en 1904, lorsque la bergère rencontre l'enfant de neuf ans, avec lequel elle s'est rendue à la foire aux serviteurs et qui est devenu guide d'un aveugle, elle l'interroge : "Y a ti, cómo te va en

---

<sup>1</sup> P. 180.

<sup>2</sup> P. 198.

<sup>3</sup> Respectivement p. 151 et p. 149.

esta vida ?" ; or, dès 1913, elle questionne : "Y a ti, cómo te va en esta vida de andar con la alforja ?"<sup>1</sup> faisant ainsi clairement allusion aux allées et venues par les chemins à la recherche de l'aumône et cela d'autant plus que le terme de besace a été prononcé antérieurement dans le texte et exprèsment lié aux chemins : "-¿Te cansarás de caminar con las alforjas? (...) Para llenarlas hay que correr muchas puertas. ¿Tú conoces bien los caminos de las aldeas ?" <sup>2</sup> .

L'isotopie des cloches traverse elle aussi le texte de part en part. Clochettes des animaux, choches des sanctuaires et des églises des villages voisins, on les entend sur tous les chemins, ceux du ciel, mais aussi ceux de la terre et une reformulation métaphorique accentue encore cette omniprésence. Au cours des visions béatifiques, Adegá entend en 1904 "el áureo golpear de las llaves de San Pedro", notation sonore qui, en 1913, est clairement assimilée au bruit des cloches : "el áureo **campaneo** de las llaves de San Pedro"<sup>3</sup>.

Tout ce qui vient d'être dit montre bien que les reformulations vont dans le sens d'un renforcement des isotopies du texte. Est-ce à dire que le texte est de plus en plus fermé et que le lecteur est amené, au cours des éditions, à une lecture de plus en plus univoque pour une oeuvre qui est apparue aux critiques modernes comme une des plus ouvertes de la production valleinclanienne ?

En fait, et à y regarder de près, on s'aperçoit que si les isotopies sont renforcées, les zones d'ambivalence, d'ambiguïté, sont elles aussi fortifiées. Je retiendrai deux exemples. Nous avons vu qu'un verbe passait de l'imparfait au présent : "el agua de fuentes milagrosas, cuyo murmullo semejaba/semeja rezos informes". Or, si le présent convoque des connaissances communes aux interlocuteurs, fait appel à du déjà-là, cet appel aux connaissances communes peut avoir deux effets narratifs : la connivence, mais aussi une certaine distance dans la mesure où le locuteur peut faire référence à quelque chose qui est su par tous (ce que vous savez qui existe comme tel), mais qu'il n'assume pas.

L'élimination en 1913 du dernier mot de l'édition de 1904 pose également problème : il s'agit de l'adieu ("¡Adios!") que le narrateur

---

<sup>1</sup> Respectivement p. 213 et p. 211.

<sup>2</sup> P. 165 (1904) et p. 162-163 (1913 et 1920).

<sup>3</sup> Respectivement p. 48 et p. 44.

adresse aux cloches<sup>1</sup>. Le monde de cette bergère de *Fleur de sainteté* n'est pas un monde de conduites conformes à la raison ; c'est un monde où prévaut le miracle qui arrête et inverse le cours des choses. Quête incessante de la totalité, l'histoire de la bergère se situe entre une mort (celle de ses parents) et une possible (probable ? le lecteur ne le saura pas de façon certaine) naissance, deux événements qui communiquent au plus haut degré la sensation de miracle du sacré. Mais comment lire ce monde de la bergère ? Comme le besoin d'une autre nativité ? Ce serait alors le désir d'un nouveau Messie qui redonnerait au monde les valeurs des premiers temps de la chrétienté qu'ont perdues, à l'aube du XX<sup>ème</sup> siècle, y compris ceux qui se disent chrétiens ? Ce serait ce désir de renouveau qui serait salué à la fin du texte par le chant festif des cloches ? Cette quête permettrait de mettre en valeur le courant antirationaliste pour servir de contrepoids au positivisme en place. Celui-ci est, en effet, en train de détruire le merveilleux que les modernistes tentent de sauver. Chez l'homme primitif, ils retrouvent le contact avec le domaine du surnaturel que l'homme civilisé a perdu. On peut lire *Fleur de sainteté* comme une quête du temps perdu, une tentation millénariste, conçue comme un retour aux mentalités existant à l'origine des temps. Aux valeurs bourgeoises : l'argent, le progrès, l'ascension sociale, la raison, *Fleur de sainteté* opposerait des anti-valeurs : la pauvreté, la dignité, la charité, la perméabilité de l'homme au merveilleux et au surnaturel.

Le monde de la bergère peut aussi se lire comme une espèce de bulle isolée, entourée au début et à la fin par le monde réel. Dans cette perspective, l'"Adieu!" par lequel, à la fin de la première édition, le narrateur prend congé des cloches dès la fin du carillon, apparaît, après le va-et-vient entre les deux mondes, comme une impossibilité définitivement reconnue de passer d'une société de productivité et de raison à la quête millénaire de l'intimité perdue. Autrement dit, *Fleur de sainteté* offre-t-elle " la proposition d'un monde susceptible d'être habité", pour reprendre les termes de Paul Ricoeur ? Même si les reformulations sont loin de rendre le texte univoque, la disparition de l'adieu à partir de 1913 permet peut-être de répondre affirmativement.

---

<sup>1</sup> "¡Campanas de San Berísimo de Céltigos! ¡Campanas de San Gundián y de Brandeso! ¡Campanas de Gondomar y de Lestrove!...¡ Adios!", p. 222.