

LES CONDITIONS DE L'ÉMERGENCE D'UN LANGAGE POÉTIQUE DANS LE THÉÂTRE EN PROSE DE VALLE-INCLÁN

JEAN-MARIE LA VAUD

Université de Bourgogne

*Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico:
es grimorio y pentáculo. (« El milagro musical », IV)*

Après l'éclosion et le foisonnement d'études et d'analyses dont le point de départ peut se situer en 1966, date anniversaire du centenaire de la naissance de Valle-Inclán, le théâtre de don Ramón est un domaine dont certaines données, dans l'alchimie de leur subtile alliance, échappent encore à l'analyse. En proposant de réfléchir aux conditions de l'émergence d'un langage poétique dans le théâtre en prose de Valle-Inclán, je poserai d'abord l'hypothèse d'un langage poétique lié à l'engagement idéologique de son auteur. Mais il faut en même temps poser une autre question : où se situe et comment se définit l'espace du langage poétique ? La réponse, qui semble évidente lorsqu'il s'agit de *La hija del capitán* — mais, est-ce la bonne réponse ? — est-elle la même lorsqu'il s'agit des premières œuvres ? Telle est la problématique de ce travail.

En choisissant de fonder mes réflexions sur les conditions d'émergence d'un langage poétique dans le théâtre en prose de Valle-Inclán, j'ai souhaité éliminer son théâtre en vers qui m'aurait entraîné dans la problématique *teatro poético/teatro en verso*. Dans le théâtre en prose lui-même, faute de temps ici, et de pages dans les *Actes*, j'ai choisi quelques jalons signifiants. D'abord *Cenizas*, le drame de 1899 réélaboré en 1908 sous le titre *El yermo de las almas*. De la même époque, 1907 et 1908, j'ai sélectionné les premières *comedias bárbaras*, *Águila de blasón* et *Romance de*

lobos, ainsi que *La cabeza del dragón*, jouée en 1910, mais publiée en 1914. Passant ensuite à la période des *farsas* et des *esperpentos*, mais aussi celle des *autos para siluetas* et *melodramas para marionetas*, j'ai retenu la dernière *comedia bárbara*, *Cara de plata*, éditée en 1923, et le dernier *esperpento*, *La hija del capitán*, dans la version de *Martes de carnaval*, en 1930.

Evolution. Il y a bien entendu l'évolution idéologique de don Ramón, une évolution explicable par des circonstances personnelles, des données nationales et internationales. Je les énumère pour mémoire. Il y a les moments de grande détresse, avec la mort accidentelle de son premier fils en 1914, les graves difficultés financières et l'échec, en 1917, d'une tentative d'exploitation et d'élevage en Galice, une expérience qui lui fera prendre une conscience plus aiguë des problèmes agraires. Surtout, malgré son installation en Galice, Valle-Inclán connaît et vit la décomposition sociale, économique et politique de l'Espagne avec la funeste année 1917, les problèmes militaires et africains qui conduiront au désastre d'Annual en 1921, à la dictature de Primo de Rivera en 1923. Enfin, il faut mettre en relief l'impact des grands bouleversements mondiaux : la première guerre mondiale, où Valle-Inclán se situe résolument du côté des *aliadófilos*, les révolutions, mexicaine d'abord, qu'il suit avec passion, russe enfin que don Ramón, comme beaucoup d'intellectuels, considère comme l'annonce de la future révolution espagnole. La conscience de ce que représentent les révolutions mexicaine et russe, la rencontre d'un homme, Manuel Azaña, le futur président de la République, sont déterminantes. Ainsi, Valle-Inclán qui se déclarait carliste par esthétique au début de notre siècle, au moment des *Sonatas*, se situe dans un carlisme militant lorsqu'il écrit *Aguila de blasón* et *Romance de lobos*, passe pour un « bolchevique » dans les années 20, fonde ensuite ses espoirs dans l'avènement de la République¹. On mesure le chemin parcouru en relisant successivement la déclaration de Valle-Inclán à un journal carliste en 1911, quelques vers tirés d'un poème de *La pipa de kif* de 1919, et l'une des très nombreuses déclarations faites par don Ramón en 1921, au moment de la commémoration du centenaire de l'indépendance du Mexique où il est l'invité personnel du président Obregón :

¹ Pour de plus amples détails voir mon article, « Las Comedias bárbaras, ¿Una misma serie? », *Valle-Inclán y su obra, Actas del primer Congreso internacional sobre Valle-Inclán, Bellaterra 16-20. XI. 1992*, Barcelona, Associació d'Idées/Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, p. 441-456.

Les conditions de l'émergence d'un langage poétique

... Barcelona: allá **somos** el constante contrapeso de la revolución, y en todo momento, una necesidad para los amantes del orden; si no hubieran existido las masas jaimistas en Cataluña, las osadías del partido sindicalista habrían sido el motivo de su creación¹.

Yo anuncio la era argentina
de Socialismo y cocaína.
De cocotas con convulsiones
y de vastas Revoluciones².

... En México, como en España, actualmente existe un gran anhelo popular por la nivelación social y económica; en ambos países se espera ansiosamente que la tierra sea repartida equitativamente entre sus pobladores. Se desea que la tierra sea de aquellos que la labran³.

Je donnerai comme conclusion la bonne question posée par Rivas Cherif dans la revue *La Internacional*, l'organe des « Grupos partidarios de la tercera internacional » créés après le premier congrès de la 3ème Internationale à Moscou (mars 1920), le 3 septembre 1920 :

El mejoramiento social que Valle-Inclán quiere, ¿hasta qué punto es compatible con su carlismo de antaño? ¿Es don Ramón un convertido al socialismo? No. Don Ramón es bolchevique, o si se quiere bolchevista, en cuanto le inspiran una gran simpatía los procedimientos antidemocráticos dictatoriales de que los bolcheviques se valen en pro de un ideal humanitario, que, a su entender, sólo una minoría puede imponer al mundo⁴.

¹ Gregorio Campos, « Nuestros literatos, Hablando con Valle-Inclán », *El Correo español*, Madrid, 4. XI. 1911.

² « Clave segunda. Aleluya », *La pipa de kif, Versos*, Madrid, Sociedad general española de librería, Imp. Yaguez, 1920 (15 de febrero).

³ Alfonso Camín, *Hombres de España*, Madrid, Renacimiento, 1922, p. 140 (recogido en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado, Entrevistas y conferencias*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1983, p.123).

⁴ *La Internacional*, Madrid, 3. IX, 1920. Ces lignes sont à rapprocher du demier tercet du sonnet qu'adresse Araquistain à Valle-Inclán pour lui faire part du climat de crise sociale qui règne en Italie. Il prend congé de lui en ces termes : « Vos, don Ramón, que sois el primer bolchevique / y el último cristiano — que sois fugo y justeza — / consentidme que nueva tan buena os comuniqué ».

On observe parallèlement une évolution esthétique. Le Valle-Inclán sous influence parisienne de *Femeninas* en 1895, publiée en 1902, avec *Sonata de otoño*, ce qui a pu être considéré comme le manifeste du *Modernismo* ; et celui qui, partisan de l'art pour l'art, écrit en 1913 des rimes funambulesques « a la manera de Banville »¹, donnera congé, six ans plus tard, à sa muse moderniste pour accueillir une muse grotesque, moderne :

¿Acaso esta *musa grotesca*-
Ya no digo funambulesca-
Que con sus gritos espasmódicos
Irrita a los viejos retóricos,
Y salta luciendo la pierna
No será la *musa moderna*?²,

une muse moderne, indécente et provocante comme alors le tango, la danse qu'elle exécute, en 1922, dans *Farsa y licencia de la reina castiza*:

Mi *musa moderna*
enarca la pierna
se cimbre, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango
y recoge la falda detrás³.

Autre élément d'appréciation de l'évolution esthétique de Valle-Inclán, sa réponse aux questions de Tolstoï que lui pose Cipriano Rivas Cherif : « ¿Qué es el arte? », « ¿Qué debemos hacer? ». « El supremo juego », répond Valle-Inclán qui enchaîne et nuance : « No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social »⁴. Comme précédemment dans le poème *Aleluya*, Valle-Inclán lie esthétique et

¹ *La marquesa Rosalinda, Farsa sentimental y grotesca*, [Il. de Joseph Moja], Madrid, Imp. Alemana, 1913 (10 de julio).

² « Clave segunda. *Aleluya* », *op. cit.*. C'est moi qui souligne.

³ *Farsa y licencia de la reina castiza*, Madrid, Artes de la Ilustración, 1922 (abril). C'est moi qui souligne.

⁴ C. Rivas Cherif, « Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoï », *La Internacional*, Madrid, 3. IX. 1920.

idéologie, au moment même d'ailleurs, où, en 1920, il publie sous forme de feuilleton le premier *esperpento*, *Luces de bohemia*¹.

En 1921, don Ramón pense que « todos los pueblos de la tierra estaban fatalmente destinados a pasar por las mismas experiencias que está pasando actualmente Rusia », y que « la revolución bolchevique será fatal en todas partes »². Etant donné la décomposition de l'Etat, Valle-Inclán prédit « una revolución comunista »³ et déclarera trois ans plus tard : « La revolución en España [...] es inevitable, y será social, como en Rusia... »⁴. C'est là la perspective où s'insère le poème *Nos vemos*, le poème qu'écrivit Valle-Inclán pour prendre congé du Mexique après l'escale à La Havane en 1922 :

¡Indio mexicano que la encomienda tornó mendigo!
¡Indio mexicano!
¡Rebélate y quema las trojes de trigo!
¡Rebélate hermano!⁵

Voilà la trajectoire de Valle-Inclán qui, comme une bonne partie de l'*intelligentsia* espagnole, les syndicats ouvriers et paysans, croit alors à une future révolution espagnole. On connaît la suite... Evolution idéologique et esthétique vont donc de pair, c'était le premier point.

Les deux oeuvres que j'ai citées en premier ont ceci de particulier que la seconde, *El yermo de las almas*, est la réélaboration de la première, *Cenizas* étant la théâtralisation de fragments d'un roman inachevé et de nouvelles parus à partir de 1892⁶. Pour dire les choses sans détour, rien

¹ *Luces de bohemia* (*Esperpento*) est d'abord un feuilleton en treize livraisons publié dans la revue *España* entre le 31 juillet et le 23 octobre 1920. Pour Rivas Cherif, avec *Luces de bohemia*, Valle-Inclán « inicia [...] una serie de estudios dramáticos que pudiéramos decir de los fenómenos sociales precursores de la futura revolución española », *ibid.*

² « Se va don Ramón del Valle-Inclán, Fatídica profecía, Dice que los demás países del globo tienen que pasar por el sacudimiento de Rusia », *Excelsior*, Méjico, 6. XI. 1921.

³ Mario López Babelo, *Ibid.*

⁴ « Política literaria y literatura política », *Heraldo de Madrid*, 2. VIII. 1924.

⁵ « Nos vemos », *México moderno*, Méjico, 1. IX. 1922.

⁶ Simone Saillard, *Le cercle de Muruais et les influences françaises sur les premiers essais littéraires de don Ramón del Valle-Inclán*, D.E.S., Institut hispanique, Paris, 1955; Eliane Lavaud, *Valle-Inclán, du journal au roman*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 175-179.

dans *Cenizas* ne permet de parler d'un langage poétique. Il s'agit d'un drame de type réaliste où une femme adultère, Octavia, atteinte de phthisie, est un sujet d'affrontement entre un médecin et un jésuite ; où la présence d'une enfant permet à une grand-mère d'appuyer la perspective morale du prêtre par un chantage : la présence de la petite fille contre le départ de l'amant. Les dialogues sont très brefs, les indications scéniques aussi : quelques mots entre parenthèses qui sont des indications destinées au metteur en scène et aux comédiens. Par exemple, acte III, scène 6 : « Octavia (estremeciéndose) », « Octavia (animándose) », « Doña Soledad (incrédula) », « Octavia (cogiendo « La Moda ») », « Octavia (sin mirarlos) », « Octavia (comprendiendo de pronto y abrazándose a su madre) ». Je cite une des plus longues, acte II, scène 1 :

(Octavia por el fondo, apoyada en María Antonia, que la conduce a la « chaise-longue ». Sabel se enjuga apresuradamente los ojos, y recoge el almohadón que está en la « chaise-longue ». Después lo coloca debajo de la cabeza de Octavia y se va).

Par contre, en passant à *El yermo de las almas*, je rejoins le couple adultère et ses difficultés d'intégration dans la société dans un texte presque totalement refondu où, dans de très longues didascalies, je retrouve de longs passages de la nouvelle de *Femeninas : Octavia Santino*¹. Là sont exposés et développés les thèmes de l'amour, de la maladie et de la mort. Ce que je retiens surtout, c'est la création d'un décor, d'une atmosphère. Le décor est imposé : Valle-Inclán crée une symphonie en blanc où le blanc est décliné dans ses nuances et ses rapports avec la maladie et la mort, une symphonie où éclate la riche présence colorée d'objets précieux : à l'entrée du studio de Pedro Pondal il y a « una cortina de damasco carmesí partida por franjas de tapiz, donde en roeles de oro y seda están los milagros de

Le couple Pedro Pondal-Octavia Santino apparaît pour la première fois dans *El gran obstáculo* les 3 et 4 février 1992 ; les aventures de Pedro Pondal se poursuivent dans *Caritativa*, une nouvelle publiée le 19 juin 1892 dans *El Universal de Méjico* qui se prolonge par *La confesión*, également publiée dans *El Universal*, le 10 juillet. Deux autres versions sont publiées en 1893 : *La confesión, historia amorosa* paraît dans le journal madrilène *El Globo* du 10 juillet 1893 et *Octavia Santino* dans la revue de la capitale, *Extracto de literatura*, le 28 octobre. Enfin, le couple adultère se retrouve dans la version la plus achevée, *Octavia Santino*, une des nouvelles de *Femeninas, seis historias amorosas*, Pontevedra, Imp. y comercio de A. Landín, 1895.

¹ Jean-Marie Lavaud, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992, p. 127-142.

Santa Clara »¹ ; je relève dans le mobilier « un sitial gótico de talla dorada y velludo carmesí »², et, dans la chambre, « una cama antigua en forma de góndola, sostenida por sirenas doradas », décrite plus loin en ces termes : « Era una cama graciosa y armónica, con esa divina línea curva de las palomas y esa voluptuosidad de las rosas, que en el misterio de sus formas, aún conserva remembranzas de mujeres »³. Les objets créateurs du beau, choix d'un esthète, ne sont pourtant pas décrits au sens strict ; l'évocation de leur forme, de leur grâce, est destinée à suggérer, à créer une émotion, une sensation. Ils sont riches de l'émotion qu'y insuffle le narrateur et qu'engendre la propre sensibilité du lecteur sollicité de laisser libre cours à ses connaissances et, surtout, à sa mémoire et à son imagination. « La divina línea curva de las palomas y esa voluptuosidad de las rosas » confère au lit des virtualités esthétique-érotiques qu'il appartient à chacun d'apprécier, de formuler.

La didascalie est aussi le lieu où le personnage est traité avant son entrée en scène. Sabel « tiene... una escalinata de arrugas en la frente como las imágenes de Santa Ana » et, un peu plus tard, elle lèvera les bras au ciel « como una mujer de la Biblia »⁴. Il s'agit moins de décrire que de laisser le lecteur maître de la représentation qu'il se fera de Sabel, à partir des éléments proposés. Valle-Inclán dépasse ici les expériences de *Tragedia de ensueño* et de *Comedia de ensueño*⁵, va au-delà du Maeterlinck d'*Intérieur*, d'une part en s'attachant à créer une émotion, d'autre part en faisant participer le lecteur qui est à la fois destinataire et co-narrateur. Si l'on reconnaît le théoricien du modernisme, le langage qu'élabore Valle-Inclán doit aussi être confronté aux idées exprimées cette même année 1908 dans *Divagaciones*, une critique de peinture dont de longs fragments intégreront *La lámpara maravillosa* où il écrira notamment : « El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión

¹ *Cenizas*, Prólogo.

² *Ibid.*

³ *Cenizas*, I.

⁴ *Cenizas*, Prólogo ; II.

⁵ *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* font partie de deux livres de contes : *Jardín umbrío*, Madrid, A. Rodríguez Serra, 1903, « Bibl. Mignon », vol XXXIII, pour le premier texte ; *Jardín novelesco, historia de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Rev. de Arch. Bibl. y Mús., 1905, pour les deux textes. « *Tragedia de ensueño* » a d'abord été publié dans le premier numéro de la revue *Madrid*, Madrid, 1901, puis dans *La Ilustración española y americana*, Madrid, 7. XII. 1903.

cargada de significado »¹. Bien entendu, on aura relevé que, dans *El yermo de las almas*, la didascalie a pour origine le discours narratif de la nouvelle *Octavia Santino* et ne cherche pas à devenir un discours dramatique.

Afin de ne pas dissocier les *Comedias bárbaras*, considérées comme une seule oeuvre par leur auteur, je passe à *La cabeza del dragón*, la pièce jouée dans le cadre du « Teatro de los niños » créé par Jacinto Benavente en 1910. Edité en 1914 seulement, ce petit chef d'oeuvre s'intitule alors *La cabeza del dragón, farsa*². J'ai eu l'occasion de montrer que *La cabeza del dragón*, principalement élaborée à partir de plusieurs contes traditionnels — sans oublier *Tristan et Yseut* — en une création très originale, était, tant par le récit que par la structure du récit, un conte merveilleux porté à la scène, c'est-à-dire potentiellement porteur d'éléments poématiques³. La critique contemporaine l'avait d'ailleurs perçue ainsi, par exemple *Caramanchel* au lendemain de la représentation :

Tiene esta obra rara algo de sátira y algo de cantar de gesta; es juntamente mitológica y medieval; es, a la vez, extravagante y castiza, fantástica y humana; tiene algo de la epopeya, con algo de canción popular. Nos hace soñar y nos hace reír⁴.

Ce sont encore les didascalies qui nous offrent des fragments de poème. Ainsi en est-il dans la première qui nous transporte dans « el patio de armas de un castillo muy torreado, como aquellas de las aventuras de Orlando : Puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños... ». S'ouvrent à nous plusieurs champs possibles avec les romans de chevalerie et l'Arioste, le brouillard et les rêves. Plus loin, ce sera le jardin moderniste du palais royal avec le clin d'oeil à Ruben Darío : « Jardín con rosas y escalinatas de mármol, donde abren su cola los pavos reales. Un lago y dos cisnes unánimes. En el laberinto de mirtos, al pie de la fuente, está llorando la hija del rey ». La didascalie est aussi l'espace où est créée une véritable enluminure avec

¹ Voir Eliane Lavaud, « Valle-Inclán y la exposición de Bellas Artes de 1908 », *Papeles de Son Armadans*, CCXLII, mayo de 1976, p. 115-128, *op. cit.*, et *La lámpara maravillosa*, *op. cit.*, p. 48-49.

² *La cabeza del dragón, farsa*, Madrid, Perlado, Paéz y Cía, Imp. de José Izquierdo, 1914, *Opera omnia*, X : ce titre deviendra *Farsa infantil de la cabeza del dragón* dans l'édition de *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1926, *Opera omnia*, X.

³ *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, *op. cit.*

⁴ Caramanchel, « Los Teatros, *La cabeza del dragón* », *La Correspondencia de España*, Madrid, 6. III. 1910.

Les conditions de l'émergence d'un langage poétique

le portrait de la reine : « Un paje le recoge la cola del manto, un lebrel le salta al costado, en el puño sostiene un azor ». Enfin, les personnages prennent corps dans les didascalies, en particulier cet être poétique qu'est *el duende* dont le chant a un rythme hors du temps et dont le front porte encore les cicatrices des cornes avec lesquelles le virent les poètes dans les forêts de Grèce :

Se oye la voz de un duende que canta con un ritmo sin edad, como las fuentes y los pájaros, como el sapo y la rana. Los ecos del castillo arrastran la canción.....

.....
El DUENDE asoma la cabeza entre dos almenas. Tiene cara de viejo y...[...] y a los lados de la frente aún tiene las cicatrices de los cuernos con que lo vieron un día los poetas en los bosques de Grecia.

Ainsi une voix poématique s'élève-t-elle dans les didascalies, mais ce chant est très vite interrompu. Dans la première didascalie, la voix poématique est enchâssée dans le trivial. « Tres príncipes donceles *juegan a la pelota* en el patio de armas de un castillo... Tiene grandes muros *cubiertos de hiedra, y todavía no ha sido restaurado* por los arquitectos del rey ». L'enluminure est minutieusement mise en pièces dans les deux didascalies suivantes où la reine s'accroupit pour regarder dans l'oreille du prince Verdemar et où, après avoir constaté que la clef du donjon lui a été dérobée, elle accourt en pleurs :

Con el hipo que trae, la corona en la cabeza. El azor que lleva en el puño abre las alas, el lebrel que lleva al costado se desata en ladridos. Y saca la lengua, acezando, el paje que le sostiene la cola del manto real.

Quant au *duende*, il est d'abord une voix, un chant mythique et universel que les cigognes écouteraiient avec attention si leur attitude — une patte en l'air — n'était comparée à celle des admirateurs de la musique de Wagner. Et puis, « lleva capusay de teatino, y parece un mochuelo con barbas, solamente que, bajo las cejas, grandes y foscas, guiña los ojos con mucha picardía... » : ce sont autant d'éléments qui apportent une préalable contradiction à la présentation de ce descendant dégénéré du dieu Pan.

Ainsi, s'il y a bien des éléments poématiques, la voix poématique qui tente de s'élever — qui commence à s'élever — est aussitôt interrompue. Le chant est frustré par un narrateur qui impose l'univers du banal, du

quotidien, qui est aussi celui de l'Histoire, avec ses commentaires dévastateurs. Dans l'exemple cité, le jardin moderniste reste-t-il indemne ? Pas vraiment, car il est suivi de la courte scène où Verdemar fait sa cour à la Infantina, mais sous le déguisement du bouffon. Il y a dans *La cabeza del dragón* un seul texte à valeur poématique, la *copla* du *duende*, ce personnage hors du commun que le prince Pompón place sur le même plan que les sorcières et autres êtres magiques. « Cette *copla* versalement structurée s'ordonne autour d'un topos, mais le chiasme et la dissymétrie interdisent le règne de l'harmonie » écrit Marie-Claire Zimmermann qui fait remarquer « qu'un libre jeu, mi-sérieux, mi-burlesque s'instaure ici, qui traite du déchiffrement du poétique et non de la création poétique d'une écriture »¹. Ce *duende* moqueur qui secoue les roses symboliques, et toutes les amorces de forme topique, n'est-il pas là pour dire la difficulté, voire l'impossibilité d'être de la poésie *hic et nunc* ou/et la difficulté d'accéder à la poésie, à une poésie moderne où grenouilles et crapauds ont désormais leur place ? Le dialogue, lieu du transitoire et de l'éphémère s'oppose à la didascalie qui pourrait être lieu de permanence, donc espace du langage poétique.

Les *Comedias bárbaras* sont au cœur de la problématique du fait de la publication de *La lámpara maravillosa* en 1916, c'est-à-dire entre l'édition de *Aguila de blasón* et de *Romance de lobos* en 1907-1908 d'une part, et celle de *Cara de plata* en 1923 d'autre part. *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, offre en effet de précieuses perspectives qui permettent de pousser plus loin l'analyse, avec prudence toutefois, car il s'agit d'un texte quelquefois hermétique, souvent confus pour nous. Ce livre, édité en 1916, mais dont certains fragments sont publiés dès 1908 — une année qui apparaît comme une date-clé — est le fruit d'une longue gestation². Concrètement, on peut penser, qu'au moins à partir de 1908, les œuvres de don Ramón doivent être considérées, dans une certaine mesure, dans la perspective esthétique et mystique de ce traité. Je retiendrai

¹ Marie-Claire Zimmermann, « Le rire et la poésie au théâtre... », *Media et représentation dans le monde hispanique au XXème siècle*, Dijon, Hispanistica XX, 1987, p. 91-103.

² *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, Madrid, SGEL, Imprenta Helénica, 1916. *Opera omnia*, I. Sur la gestation de ce traité auquel Valle-Inclán avait réservé le numéro un de ses œuvres complètes publiées à partir de 1913, voir Eliane Lavaud, « Valle-Inclán y la exposición de Bellas Artes de 1908 », *Papeles de Son Armadans*, CCXLII, mayo de 1976, p. 115-128 ; Jean-Marie Lavaud, « Une collaboration de Valle-Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'exposition de 1912 », *Bulletin hispanique*, Bordeaux, LXXI, 1969, p. 286-309.

ici deux choses. D'abord l'univers gnostique de *La lámpara maravillosa* ; ensuite, ce qu'y dit Valle-Inclán à propos de la langue et de la fonction qu'il lui assigne.

La gnose imprègne *La lámpara maravillosa*. L'idée maîtresse est que l'homme ressent l'impérieux besoin d'arrêter la marche du temps afin de parvenir à la quiétude, à la perfection divine. La recherche du mystère de la Nature — et de Dieu — à travers symboles et correspondances est un long parcours qui emprunte la voie du mysticisme et de la gnose — de la Cabale aussi — et passe par la Méditation et la Contemplation, « exercices spirituels » à pratiquer pour parvenir à la communion avec le Tout¹. Le chemin qui mène l'homme vers Dieu et le chemin qui mène le poète vers l'Eternelle Beauté sont une seule et même ascèse. Valle-Inclán établit une cosmogonie où s'opposent terme à terme Dieu et Satan, Infini et Fini, Eternité et Temps, Quiétude et Mouvements. Pour accéder aux premiers termes énoncés, Dieu, Infini, Eternité, Quiétude, l'Amour et la Poésie doivent échapper aux premiers, Satan, Fini, Temps, Mouvements : ainsi, le Temps et les Mouvements, qui empêchent de trouver la Quiétude, sont-ils sataniques². La sixième Norme qu'énonce Valle-Inclán est très claire : « Dios es la eterna Quietud, y la suprema belleza está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas en el camino del tiempo ». En construisant ce que Díaz-Plaja appelle une cosmogonie poétique, Valle-Inclán lie esthétique et spiritualité, imposant — s'imposant — la poésie comme instrument. Dès lors il nous revient de trouver les manifestations de cette poésie considérée comme une ascèse, comme le moyen de s'extirper du désordre, du quotidien, du circonstantiel³.

Cette conception gnostique de l'univers donne force et cohésion à la trilogie dont Valle-Inclán parle comme d'une seule oeuvre en l'appelant « La comedia bárbara », avec d'autant plus de raisons d'ailleurs que, d'après Rivas Cherif, *Cara de plata* a été mis en chantier dans le sillage des deux premières oeuvres pour être terminé, on le sait, en 1923⁴. On

¹ Le sous-titre de Valle-Inclán reprend très exactement le titre de l'oeuvre capitale de San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, publiée à Rome en 1548.

² Voir Begoña Riesgo Demange, « Forme et figures du temps dans *Romance de lobos* », *Les Comedias bárbaras de Valle-Inclán*, Cotextes, Montpellier, 1997, nos. 31-32, p. 125-145.

³ Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965, p. 95-121. Voir en particulier le schéma proposé.

⁴ « La editorial *Renacimiento* acaba de poner a la venta, por vez primera en su orden correlativo, los tres volúmenes de comedias bárbaras de Valle-Inclán, el primero de los cuales, *Cara de plata*,

mesure mieux alors la valeur et la fonction de ce nouvel itinéraire qui mène de *Cara de plata* à *Romance de lobos*. Valle-Inclán nous fait parcourir tout le chemin qui mène de Satan à Dieu. Voilà pourquoi *il fallait* que El Caballero soit Don Juan, le Don Juan-Satan de *Cara de plata* pour terminer au plus près de Dieu, nouveau Christ supplicié et martyr, entraînant dans son sillage tous les autres personnages, doña María, Isabel, Cara de plata et don Pedrito dans un même mouvement ascensionnel. *La Comedia bárbara* est une longue ascèse qui nous fait passer du mouvement et du désordre de *Cara de plata* aux longues plages tendues vers l'infini de *Romance de lobos*. Lire les *Comedias bárbaras* à la lumière de *La lámpara maravillosa* permet donc d'affirmer l'unité de la trilogie, de considérer que l'itinéraire de El Caballero, s'il est celui d'une aristocratie terrienne galicienne est aussi l'itinéraire d'un homme, qui, dans *Romance de lobos*, pratique les exercices spirituels — Méditation et Contemplation — décrits dans *La lámpara maravillosa* pour accéder à Dieu.

L'accès à Dieu s'effectue également par la poésie, et ces considérations amènent à penser que le langage poétique devrait être plus présent et plus dense au fur et à mesure que l'on va de *Cara de plata* à *Romance de lobos* : ce n'est pas exactement le cas, sans doute parce que Valle-Inclán n'avait pas encore élevé au rang de « Normes »¹ les principes qu'il expose en 1916 dans *La lámpara maravillosa* et applique en 1922 dans *Cara de plata*. On relève certes dans la prose didascalique de ces deux oeuvres la présence d'associations paronymiques et de rimes internes (cetrino/endrino, « saltante al trote titiritero »), d'allitérations et de jeux sonores (« ríe con su ruda rudeza » ou encore « ríe con ruidosas risas »), de jeux étymologiques ou pseudo étymologiques (« claro clarín », Lantaño/antaño, bárbaro/bravo), d'anagrammes (peina el naipe, bárbaras/Barrabas), de dérivations analogiques comme la constante association ladrar/ladrón et canes/Caínes, de structures métriques glissées dans le discours des personnages, par exemple les hexasyllabes soigneusement rimés et rythmés dans la réplique de doña Rosita (Micaela

inédito hasta ahora, si no era en nuestra revista *La Pluma*, y que empezado a escribir con posterioridad a los otros dos, e interrumpida después durante varios años su redacción, no ha terminado hasta pasados doce el autor de *Romance de lobos* ». Cipriano Rivas Cherif, « Apuntes de crítica literaria. *La Comedia bárbara* de Valle-Inclán », *España*, Madrid, año X, n°. 409, 16. II. 1924, p. 8-9.

¹ C'est le terme employé par Valle-Inclán pour énoncer les conclusions de chacun des chapitres de *La lámpara maravillosa*.

la Roja / ha visto nacer / a todos los hijos / de don Juan Manuel)¹. Ce sont autant d'indicateurs de l'existence d'une prose poétique dans les *comedias bárbaras*.

Après le traitement informatique que leur a fait subir Christian Boix, l'analyse des didascalies, lieu privilégié du langage poétique, fait apparaître des différences entre les trois *comedias bárbaras*. D'abord, les didascalies sont beaucoup plus nombreuses dans *Aguila de blasón* et *Romance de lobos* que dans *Cara de plata*, respectivement 92, 83 et 53 mots par page. Au fur et à mesure que l'on passe de la première à la dernière, Christian Boix observe une dé-narrativisation progressive du fait de l'exclusion des connecteurs et opérateurs argumentatifs. De plus, en mettant bout à bout les didascalies de *Aguila de blasón* il observe une grande cohérence du discours, ce qui est de moins en moins vrai pour les deux autres : ceci l'amène à voir dans *Aguila de blasón* du roman théâtralisé, dans *Romance de lobos* du théâtre romancé, et, dans *Cara de plata*, un théâtre poétique². C'est-à-dire que, en 1923, la structure du discours narratif des didascalies devient plus propice à l'émergence d'une voix poématique.

Le discours devient encore plus poétique avec des répétitions incantatoires de mini-séquences, l'apparition d'adjectifs homériques. Dès le début de *Cara de plata*, à la fin de la première didascalie, je lis : « en el lindero del atrio clamorea una ringla de mujerucas con frutos y tenderetes », et me rends compte que, dans la troisième didascalie, « la ringla de muje-rerucas penetra en el atrio... ». Cette répétition est relayée sur un mode mineur par la désignation du chœur « Clamor de mujerucas » et la reprise de « mujerucas » dans les didascalies. Et, si, dès la première scène, *Cara de plata* devient « el hermoso segundón » — qualification homérique désormais — El Abad sera qualifié par une série d'épithètes, toujours répétées. Je les vois réunies dans la première didascalie de la scène IV de la première jornada : « El tonsurado esquivo y sin hablar palabra, se mete por la puerta de la sacristía. Negro, zancudo, angosto, desaparece en la tiniebla de arcones y santos viejos ». La noirceur qui le caractérise le met en rapport avec une longue série d'actants : le sacristain, Fuso negro, El Caballero lors du rapt, la bourse. Par contre, *Cara de plata*

¹ J'emprunte cette analyse à Frédéric Bravo que je remercie très vivement de m'avoir fait parvenir copie de sa communication avant publication : « Leer el tiempo. Sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán », *Les Langues Néo-latines*, Paris, 1997, IV, n^{os} 303-304, p. 63-78.

² Christian Boix, « *Didascalias bárbaras* et comédies du même nom chez Valle-Inclán », *Lire Valle-Inclán. Les comédies barbares*, Dijon, Hispanistica XX, 1996, p. 143-168.

vit dans la lumière et Isabel est vouée aux couleurs ambiguës¹. Ainsi se créent dans *Cara de plata* des réseaux lexicaux particulièrement signifiants lorsque les actants passent d'un espace à un autre. Les didascalies sont le lieu où se crée une symbolique d'autant plus forte si on la replace dans la cosmogonie dont je faisais état, et une voix poématique s'élève, presque toujours coupée par la prise de parole du narrateur.

Ce qui est neuf aussi, dans *Cara de plata*, c'est l'apparition de la voix poématique dans les dialogues. Certes, dans *Romance de lobos*, cette voix poématique surgissait dans les soliloques de El Caballero qui sont Méditation et Contemplation, c'est-à-dire exercices spirituels qui permettent, par la poésie, l'accès à la Beauté et à Dieu : sur la plage, après le naufrage, le second soliloque surtout a un ton épique, apocalyptique, de nombreuses exclamations en soulignent le lyrisme. Je n'oublie pas, bien entendu, la scène finale de cette *comedia*. Dans *Cara de plata*, les chœurs, les multiples chœurs, permettent l'émergence de la voix poématique.

CLAMOR DE MUJERUCAS.- ¿Es verdad que se quitó el paso?
¡Miren que es mucho el arroteo! ¡Madre de Dios! ¡Madre de Dios!
¡Con el camino tan largo que traemos! ¡¡Madre bendita! ¡Que
venimos de muy distante! ¡Más arriba de San Quinto de Cures!

Enfin, je ferai état de remarques de Frédéric Bravo et de Begoña Riesgo Demange dans leur étude respective sur le temps dans les *comedias bárbaras*. Le premier montre à quel point le temps des *comedias bárbaras* correspond à la théorisation de Valle-Inclán dans *La lámpara maravillosa*, présente la trilogie comme un ensemble structuré de variations textuelles élaborées autour de thèmes dramatiques identiques et, après avoir montré l'importance du pont du baptême anticipé dans *Aguila de blasón*, analyse la façon dont le thème est décliné dans *Romance de lobos* et *Cara de plata* pour mettre en évidence les relations qui s'établissent entre différentes scènes, créant ainsi une impression de déjà vu² ; la seconde propose, en particulier, de lire *Romance de lobos* comme un long poème³.

La lámpara maravillosa ne prend toute son importance et sa vraie signification — comme d'ailleurs un certain nombre de remarques et de déclarations de Valle-Inclán — qu'à partir du moment où elle est située

¹ *Ibid.*

² Frédéric Bravo, « Leer el tiempo. Sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán », *art. cit.*

³ Begoña Riesgo Demange, « Forme et figures du temps dans *Romance de lobos* », *art. cit.*

dans une plus large perspective. Je pense ici à l'expressionnisme, très particulièrement à l'expressionnisme *en peinture* tant sont importantes les références picturales chez Valle-Inclán. Les origines du terme se situent en France où le peintre Hervé fait précéder de la mention « expressionnisme » neuf de ses peintures dans le catalogue du salon des indépendants de 1901. Matisse est à l'origine du terme « expressionniste » appliqué en 1911 à onze exposants français — d'anciens fauves et Picasso — de la XXII^{ème} exposition de la Berliner Sezession. Le terme allait être employé par la suite en tant que synonyme d'art moderne par Reiche, le directeur du *Sonderbund* de Cologne. L'expressionnisme suppose toujours une philosophie, une *Weltanschauung*, une conception du monde, ce qui est le cas de *La lámpara maravillosa*.

On sait que le Norvégien Edvard Munch, auteur du tableau intitulé *Le cri*, en 1893, est la plus parfaite incarnation de l'expressionnisme. Ses thèmes : sexualité, religion, mort, sa technique violente, sa palpitante humanité, tout son art oblige le spectateur à s'adapter à un univers très personnel, non seulement plastique mais moral. Sexualité, mort, voilà des thèmes récurrents dans l'oeuvre dramatique en prose de Valle-Inclán, bien présents dans les *comedias bárbaras*. Avec « La Brücke », fondée en 1905, l'expressionnisme germanique, essentiellement art de scandale et de dynamisme, renouvelle l'art graphique par un retour à l'art du Moyen Age et à celui des primitifs. Comment alors ne pas se souvenir qu'après avoir reconnu l'influence du wagnérisme dans *Cara de plata* Valle-Inclán y ajoutait celle de Dürer avec *Le couronnement de Maximilien* ?¹ Comment ne pas mettre dans cette perspective les espaces moyenâgeux, féodaux, créés dans les didascalies de *Aguila de blasón* par le « candoroso romance de rafiñas feudales », « el encanto de las epopeyas primitivas que cantan la sangre, la violación y la fuerza » au moment du viol de Liberata, les pas martiaux de El Caballero qui sonnent comme « las cadencias de un romance caballeresco » ? et, dans *Cara de plata*, comment ne pas remarquer la référence aux « señoríos », aux « crónicas », aux « viejos linajes », aux « escudos » et aux nobiliaires galiciens ? « Feudal » y devient même un adjectif homérique.

Dans les années 1907-1908, la violente expressivité de Schiele et de Kokoschka rend compte de la désorganisation de la société. Par ailleurs, il faut considérer l'existence d'une musique expressionniste avec Schönberg et son école qui, à travers un code de contraintes mathématiques

¹ Jesús Rubio, « Las comedias bárbaras y la estética simbolista », *Lire Valle-Inclán. Les comédies barbares*, Dijon, Hispanistica XX, 1996, p. 59-87.

rigoureuses, atteignent un pathétique humain sombre et exaspéré. La pulvérisation de l'univers tonal amorcé dès 1908 par Schönberg est parallèle à la destruction des images par Kandinsky. Comment, là encore, ne pas penser à la déformation, « mathématique » elle aussi, des images contemplées dans les miroirs concaves de la calle de Gato ? Comment ne pas voir que ce qui crée l'*esperpento*, c'est la décomposition du régime, c'est la corruption de l'armée dans l'Espagne contemporaine ? Dans *La hija del capitán* l'armée est violemment projetée vers le miroir qui la reconstruit. Comment alors ne pas penser au précurseur de l'expressionnisme, à Van Gogh exprimant sa désespérance par l'âpreté du graphisme, la violence des tonalités, traduisant son émotion par l'irréalisme de la couleur et l'usage presque général de la déformation ? Comment ne pas évoquer Solana qui a laissé des quartiers les plus humbles de Madrid une image empreinte d'un pathétisme profond où des hommes sont immobilisés comme pour une pose photographique avec leurs objets familiers ? Avec leurs visages cernés de traits noirs, épais et puissants, ils affirment leur présence inquiétante et impassible. Or Valle-Inclán renvoie à Solana, soit implicitement avec le portrait du bandit de *El crimen de Medina*¹, soit explicitement dans le tableau que possède l'aveugle dans *Los cuernos de don Friolera*.

Sur le plan de la littérature, le mot *Expressionismus* se répand comme une traînée de poudre à partir de 1911, après la XXIIème exposition de la Berliner Sezession. Le mot est perçu comme une réaction contre l'impressionnisme. En quelques mois, tous les courants modernes qui s'opposent à l'académisme et à ses institutions, et ceux qui, plus précisément, rejettent l'idée que le but de l'artiste consiste à représenter le réel, sont qualifiés indistinctement d'expressionnistes. Il faut donc ici se souvenir de la muse moderne de Valle-Inclán faisant la nique aux académiciens. Kurt Hiller, avec, en 1913, *Die Weisheit der Langweile* (*La sagesse de l'ennui*), insiste

1 Un Bandolero - ¡ Qué catadura! -
 Cuelga la faja de su cintura
 Solana sabe de esta pintura.
 Faja morada, negra navaja. (*Clave XIV, El crimen de Medina, escena última*)

On peut citer également le portrait du *jaque* de Medina :

La jeta cetrina, zorongo a la cuca
 Fieltro de catite, rapada la nuca,
 El habla rijosa, la ceja un breñal.
 Cantador de jota, tirador de barra,
 Bebe en la taberna, tañe la guitarra,
 La faja violeta esconde un puñal... (*Clave VII, El jaque de Medina*)

sur les aspirations morales qui se révèlent et s'appellent « conviction, volonté, intensité, révolution ». La révocation des règles traditionnelles et des normes régnantes au bénéfice d'une expression subjective est inséparable du malaise éprouvé par beaucoup de jeunes intellectuels. L'expressionnisme apparaît comme le produit d'une société en crise et la réponse de Valle-Inclán au questionnaire de Tolstoï en 1920 est à situer dans cette perspective. Valle-Inclán déclarait alors : l'art « es el supremo juego. Ahora bien, ¿qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social »¹. Comme les expressionnistes, Valle-Inclán abandonne ici Nietzsche, Nietzsche dont Zarathoustra était devenu la figure emblématique de la rébellion contre les valeurs bourgeoises usées, et du héros solitaire — auquel Gonzalo Sobejano compare Don Juan Manuel Montenegro —, pour un idéal de solidarité et de fraternité où entrent des préoccupations d'humilité et de combat pour la rédemption d'une humanité souffrante. Par ce jugement moral — « jugar es inmoral, es una canallada » —, par l'exigence d'une justice qui recouvre l'attente d'une révolution, Valle-Inclán se situe dans la perspective de Kurt Hiller et de ces expressionnistes allemands qui sont attirés plus vivement par les luttes politiques et les changements sociaux. Leur cible est l'ordre bourgeois, leur idéal repose sur un art et une littérature qui possèdent une fonction directement critique, avec les procédés qui lui correspondent : la satire, la caricature, le grotesque.

Les expressionnistes insistent par ailleurs sur l'exploration des ressources de la langue. Selon Carlo Miérendorff, en 1920, avoir dynamisé la langue en la revitalisant, après avoir rejeté le vocabulaire et la syntaxe dévalorisés par les journaux, tel a été le mérite des poètes et prosateurs de cette génération dite expressionniste : ils ont accompli à son avis un « acte philologique » par excellence, un « acte d'ascèse », en opposition à la domination des platitudes ambiantes². C'est là ce que je trouve dans *La lámpara maravillosa*, où, dans la seconde partie intitulée « El milagro musical », Valle-Inclán lie les changements d'une langue à un changement des consciences, des mentalités :

¹ Cipriano Rivas Cherif, « ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer? Respuestas de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoï », *La Internacional*, Madrid, 3. IX. 1920.

² Les données sur l'expressionnisme sont tirés des articles de l'*Encyclopedia universalis* et de la bibliographie qui y est indiquée.

... Toda mudanza sustancial en los idiomas es una mudanza en las conciencias, y el alma colectiva de los pueblos, una creación del verbo más que de la raza. Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos...

Or, il constate que la langue espagnole est figée, anachronique : « Nuestra habla en lo que más tiene de voz y de sentimiento nacional, encarna una concepción del mundo, vieja de tres siglos.[...] El habla castellano no crea de su íntima sustancia el enlace con el momento que vive el mundo. No lo crea, lo recibe de ajeno ». Il conclut : « Ya nuestro gesto no es para el mundo. Volvamos a vivir en nosotros y a *crear* para nosotros una expresión ardiente, sincera y cordial »¹. Ce faisant : 1. Valle-Inclán émet un jugement politique sur l'état de l'Espagne, souligne le décalage par rapport au reste du monde, ce qu'il exprimera à nouveau dans *Luces de bohemia* ; 2. Valle-Inclán fixe — se fixe — un objectif : la création d'une langue nouvelle. Cette création est un effort, et n'est pas un retour au passé :

Desde hace muchos años, día a día, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora.

.....
Tristes vosotros, hijos de la Loba latina en la ribera de tantos mares, si vuestras liras no quebrantan todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla. ¡Y más triste el destino de vuestros nietos, si en lo por venir no engendran dialectos suyos, ciclos de una nueva conciencia en la lengua de los conquistadores!

Forger une langue nouvelle doit donc correspondre aux exigences de l'heure — « el imperio de la hora », écrit-il —, s'ajuster à une nouvelle conscience des réalités, toucher les forces vives et saines de la nation, les forces populaires. Le peuple parle familièrement, il parle argot ? Il faudra donc intégrer ce nouveau langage capable de régénérer l'Espagne, comme pourront être régénérateurs les mots ou les tournures empruntées au continent latino-américain. Forger une langue nouvelle, c'est alors se donner un outil idéologique : une langue nouvelle sera une arme de combat. L'apparition d'une langue de plus en plus familière, voire vulgaire, argotique, avec des « galleguismos », des néologismes et des

¹ C'est moi qui souligne.

américanimes est chez Valle-Inclán un acte militant, comme l'est sa prise de parole en tant que « ciudadano de la lengua española » lors du centenaire de l'indépendance du Mexique en 1921. Dans quelle mesure alors pourra émerger un langage poétique ?

La perspective expressionniste oblige à considérer — à reconsidérer — l'écriture de Valle-Inclán. Non point que je veuille systématiser, établir des rapports précis alors que je n'ai fait que confronter des tendances. Il faut cependant considérer que les marques poématiques qui existent dans le premier théâtre en prose de Valle-Inclán, projetées vers le miroir et livrées aux mathématiques contraignantes de la déformation, vont donner le résultat auquel aspirait la musique de Schönberg : témoigner d'une désorganisation. *La hija del capitán, esperpento*, que Marie-Claire Zimmermann présente comme « une oeuvre unitaire qui doit se lire et s'entendre comme pratique d'un art nouveau » est exemplaire à cet égard¹.

La didascalie, qui reste l'espace où le narrateur installe son discours, est le lieu où s'instaure le nouveau langage. Le « Madrid moderno » construit dans la première didascalie est évoqué à petites touches par des phrases nominales :

La siesta. Calle jaulera de minúsculos hoteles. Persianas verdes. Enredaderas. Resol en la calle. En yermos solares la barraca de horchata y melones, con el obeso levantino en mangas de camisa. Un organillo.

Le *no man's land* du « Madrid moderno » et la plongée dans le marginal n'excluent pas la présence d'éléments esthétiques : « calle jaulera », « enredaderas », « resol de la calle ». Ce sont des résidus de beauté. Le « golfante del manubrio », qui rappelle la caricature des apaches qu'offre *España nueva* au printemps 1913 — l'époque de l'affaire du capitaine Sánchez —, est réduit à trois éléments qui construisent et occultent à la fois le personnage : « calzones de odalisca », « un bucle fuera de la gorrilla, con estudiado astrágalo », « sobre el hombro le hace morisquetas el pico verderol del pañolito garganero », sans oublier le mouvement communiqué par « presumidos andares de botas nuevas ». Dans les deux cas il s'agit d'un paysage, d'un portrait, dont on ne retient que quelques éclats qui acquièrent une hyper-réalité et dont l'agencement dénonce une absence et un désordre.

¹ Marie-Claire Zimmermann, « Le rire et la poésie au théâtre... », *art. cit.*

La didascalie aperturale de la deuxième scène appelle le même type de remarque : l'espace qui s'y construit déborde d'objets qui n'instaurent pas exactement — pas uniquement en tout cas — un décor. Il s'agit plutôt d'une accumulation d'objets, par plans successifs, qui, comme précédemment, relève de la technique du montage, le nouvel opérateur esthétique de la modernité, de l'expressionnisme. « Lacas chinescas y caracoles marinos, conchas perleras, coquitos labrados, ramas de madrepora y coral » sont des fragments de beauté qui ont pour fonction d'imposer la présence des îles et de 1898, mais qui, hors de leur espace propre, et réunis, ne sont plus que des éléments fonctionnels sans capacité émotionnelle. Les objets sont maintenant imposés ; le lecteur n'est pas sollicité, il est sommé de voir. Voilà sans doute la grande différence entre les premières et les dernières oeuvres dramatiques de Valle-Inclán, la différence entre l'impressionnisme et l'expressionnisme. Pour l'impressionnisme, écrit Paul Klee, le point décisif de la genèse de l'oeuvre c'est l'instant récepteur de l'impression de nature ; pour l'expressionnisme, celui, ultérieur, où l'impression reçue est rendue, dans une combinaison nouvelle. Ici, les restes d'un passé colonial acquièrent une sur-réalité et leur présence plastique devient un élément d'un tableau qui se construit — ou se déconstruit ? — sous nos yeux. Le discours didascalique, s'il reste pictural au sens où il s'agit toujours de construire, visuellement surtout, l'espace où se déroulent les dialogues, est maintenant le lieu de rencontres discordantes, voire stridentes. Nous y observons cette débauche d'expressivité langagière dont nous parlait ici-même Marie-Claire Zimmermann, et la technique picturale des expressionnistes¹.

Aux conditions d'émergence du langage poétique il faut ajouter la systématique inversion des valeurs mise en oeuvre dans *La hija del capitán*. Rien n'est à sa place. Le Général n'est pas le mari de La Sini, mais exige d'elle un comportement d'épouse, le Golfante l'aime, mais n'est plus son amant, il tue le Pollo de Cartagena, mais c'est le Général qui se comporte en meurtrier, le respectable Círculo de Bellas Artes est investi par la canaille, l'honneur est invoqué par ceux qui n'en n'ont pas... Les plus petits détails reçoivent le même traitement : le Général est en uniforme à la table de jeux, en débraillé et le whisky à portée de main dans son bureau officiel...². L'armée et la politique espagnoles reçoivent donc

¹ Marie-Claire Zimmermann, *Ibid.*

² Jean-Marie Lavaud, « Les *dramatis personae* de *La hija del capitán*. Une déclaration d'intention », Dijon, *Hispanistica* XX, 1985, p. 104-121.

Les conditions de l'émergence d'un langage poétique

un traitement systématique, « mathématique », qui fait surgir le grotesque des situations, comportements et prises de paroles. Didascalies et dialogues reçoivent maintenant un même traitement, car la création d'un langage nouveau, forgé de toutes pièces ou récupéré, utilisé dans la même perspective esthétique que certains objets ou certains fragments de beauté des didascalies, contribuent à créer cette esthétique du grotesque dont il faut bien parler à propos de *La hija del capitán*. C'est dans ce cadre que peut émerger un langage poématique qui, dans les conditions de son choix, pourra créer une beauté nouvelle, dérangement, stridente même, expressionniste, qui aura vocation à dire que l'univers est en morceaux et que tout est à faire.

La recherche des conditions d'émergence d'un langage poétique m'amène à plusieurs constats. Absent dans la première pièce, *Cenizas*, il envahit progressivement l'oeuvre dramatique en prose. D'abord présent dans les seules didascalies, où, dans *El yermo de las almas*, par exemple, il reste étranger au dialogue, où il est discours d'un narrateur esthète, il apparaît dans l'espace des dialogues dans les années 20, puis, avec *La hija del capitán*, est sans doute omniprésent dans le texte dramatique. Cela pose naturellement le problème de la définition du langage poétique, plus exactement, de sa redéfinition dans le cadre de l'expressionnisme. Enfin, l'évolution des conditions d'émergence d'un langage poétique sont étroitement liées aux positions idéologiques et esthétiques de Valle-Inclán, ce qui replace et situe ce dernier dans la mouvance des avant-gardes européennes.

