

# Les comedias Bárbaras de Valle-Inclán : la carnavalisation de l'histoire ou l'historicité réelle d'une œuvre

Madame TANHOSOU Sonanyon S. épouse AKIBODE

Département d'Etudes Ibériques, Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Université du Bénin, Lomé – Togo

## Continuités et discontinuités historiques

### Le personnage de Manuel Montenegro

"Señorón excéntrico, déspota y cazador, beodo y hospitalario": ce portrait précoce (1895) est celui d'un Don Juan Manuel Montenegro qu'on retrouve presque identique dans la description d'Aguila de Blasón (1907) ("es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos [...]"), I, 2, p. 53), reprise textuellement, une quinzaine d'années plus tard, dans Cara de Plata (I, 2, p. 59) <sup>(1)</sup>. Mais, entre le personnage de 1895 d'une part, et celui de 1907 d'autre part, quelque chose a changé : dans "Rosarito", le récit de Femeninas où il apparaît pour la première fois <sup>(2)</sup>, ce hobereau despote et hospitalier est un libéral teinté de franc-maçon ("liberal aforrado en masón", dit le texte) et cette adhésion a failli lui coûter la vie : "Los viejos liberales partidarios de Riego contaban que le había blanqueado el cabello desde que una sentencia de muerte tuiérale tres días en capilla", lit-on dans la nouvelle qui est son acte de baptême. Il naît donc associé au souvenir du Triennat libéral, avant de devenir le symbole indirect du carlisme qui constitue la toile de fond des premières Comedias bárbaras. Continuité formelle donc, et thématique, dans la façon de penser le personnage, toujours révolté, impétueux, et séducteur; mais rupture, presque une inversion complète, dans sa projection idéologique et son inscription historique : cette permanence des traits caractéristiques du personnage, avec ce changement dans l'orientation idéologique à laquelle il renvoie, constituent un des premiers paradoxes de l'œuvre à qui voudrait la lire sur le mode d'un trop immédiat décryptage politique. Le personnage connaît un autre revirement avec Cara de Plata, de 1922, qui abandonne désormais toute référence idéologique, notamment au carlisme avec lequel Valle-Inclán a pris ses distances.

## Ambiguïté de la démarche

Le personnage, au fil des années, est donc constant en tant que forme, mais divers dans les contenus référentiels qui lui sont assignés. Cette évolution de la structure du personnage, tout à la fois immuable et variable, pose à sa façon la question de la cohérence interne des Comedias bárbaras dans l'optique d'une approche strictement historique. Deux tendances critiques se sont affirmées sur ce point : les uns insistent sur la discontinuité des trois oeuvres comme José Alberich, dont l'article porte un titre sans équivoque <sup>(3)</sup>, ou, d'un autre point de vue, Summer Greenfield <sup>(4)</sup>, tandis que d'autres mettent l'accent au contraire sur la continuité essentielle de la démarche de l'auteur, sous des titres également exempts d'ambiguïté chez Alfredo Matilla <sup>(5)</sup> ou plus interrogatifs avec Jean-Marie Lavaud <sup>(6)</sup>. Il est clair en tout cas que Valle-Inclán s'est efforcé d'insérer sa troisième comedia dans le canevas des deux premières, Cara de Plata théâtralise d'ailleurs un thème esquissé dans Romance de Lobos. Juste avant son retour fatal au Pazo, Don Juan Manuel rencontre Fuso Negro, personnage mystérieux mais central dans Cara de Plata, qui fait son apparition à la fin de Romance Lobos (III, 3 et 4, p. 131 sq.) où il tient des propos incohérents : mélange de conjurations magiques, de blasphèmes et de prémonitions. Alors, tandis qu'il ronge son quignon de pain, le Chevalier l'interroge :

El Caballero. - ¿Tienes hambre, hermano Fuso Negro?

La réponse confuse du fou prend les allures de l'énigme, mais semble vengeresse et en tout cas menaçante :

*Fuso Negro. - Los vinculeros y los abades siéntanse a una mesa con siete manteles, y llenan la andorga de pan trigo y chicharrones. Luego a dormir y que amanezca. ¡Jureles asados!... ¡Sartenes sin rabos!... ¡Una vieja con los ojos encarnados!... ¡El loco tiene siempre hambre! (p. 138).*

(1) Dorénavant Aguila, Romance et Cara respectivement, les références des Comedias Bárbaras renvoient à l'édition Madrid, Austral, (R.Domenech ed.), 1993, 1994 et 1995.

(2) R. del Valle-Inclán, Femeninas, Madrid, Cátedra, 1992, p. 173.

(3) José Alberich, "Cara de Plata fuera de serie", bulletin of hispanic studies, XIV, 1968

(4) Summer Greenfield, "Cara de Plata, the esperpentic version of the Comedias bárbaras", Ramón del Valle Inclán. An appraisal of his life and works, (A.N. Zahareas ed.), New York, Las Américas, 1968, p. 584 sq.

(5) Alfredo Matilla, "Las Comedias Bárbaras : una sola obra damática", Ramón del Valle Inclán : An appraisal, etc., op. cit.

(6) Jean-Marie Lavaud, "Las Comedias bárbaras : ¿Una misma serie ?", Valle Inclán y su obra, Actas del primer congreso internacional sobre Valle Inclán, (M. Aznar. J. Rodríguez ed.), Barcelone, 1995.

## La recherche d'une cohérence

*Le Vinculero et l'Abad*, les deux grandes figures antagoniques dont le choc d'un commun orgueil constitue la matière de la dernière des Comedias, sont associées pour la première fois dans cette imprécation qui paraît faire sienne l'ancestrale clameur des gueux affamés contre les Seigneurs et les Abbés repus. Les grondements de révolte populaire qu'on perçoit dans *Cara de Plata* ont leurs racines dans ces divagations de Fuso Negro qui apparaissent en 1908 comme une sorte de prémonition du Valle-Inclán de 1922 : *Cara de Plata* prolonge ainsi, formellement, *Romance de Lobos*, qu'elle précède pourtant thématiquement. Ce souci de cohérence pousse Valle-Inclán à corriger *Romance de Lobos* lors de sa réédition à la veille de la publication de *Cara de Plata* dans le sens de la pièce nouvelle (?), et à multiplier échos et renvois : les malédictions de *Romance de Lobos* se répètent dans *Cara de Plata* (8) tandis que le présage jeté à la tête des seigneurs par "Monsieur Ginero" dans *Aguila de Blasón* (9) semble plus menaçant encore lorsqu'il est repris par le Pedro Abuín de *Cara de Plata* :

*Pedro Abuín, - A esta casta de renegados la hemos de ver sin pan y sin tejas. ¡Más altos adarves se hundieron! (I, 1, p. 52).*

## Logique de la continuité de la trilogie

Ces menaces de faim et d'errance annoncent, rétrospectivement est-on tenté de dire, le dénouement de *Romance de Lobos*. Ces quelques exemples montrent que Valle-Inclán impose à sa dernière pièce la logique de la continuité de la trilogie, ce qui ne va pas sans quelques distorsions parfois. Mais cette question de l'unité des *Comedias bárbaras* renvoie elle-même à un autre débat : l'oeuvre de Valle-Inclán se divise-t-elle en "périodes" distinctes par leur style comme par leur contenu, ou bien, au contraire, est-elle essentiellement homogène, même si on y distingue des "cycles", structurés en trilogies ou tétralogies par exemple ? A un Valle-Inclán "moderniste" et esthétisant, s'opposerait, après le tournant de la guerre mondiale, le révolté qui, avec l'esperpento, prendrait enfin en charge les "problèmes de l'Espagne". Pedro Salinas a donné à cette thèse sa forme canonique avec un titre symbole : "Valle-Inclán, hijo pródigo del 98" (10). Une autre tendance critique postule au contraire l'unicité de l'oeuvre, sous la diversité de ses manifestations, comme Carlos Seco Serrano dans l'article qu'il consacre à l'approche historique de l'oeuvre de l'écrivain (11). Il en souligne la continuité ("una continuidad intencional e ideológica"), mais pour mieux la déplorer : "esa continuidad,

esa consecuencia representan el gran fallo del escritor", écrit-il alors, la jugeant socialement dangereuse : "el repudio del presente y el salto en el vacío, cuando ese salto no apunta a convertir las fáciles negaciones en constructivos entusiasmos, aboca al caos..." (12).

## Une approche scindée

Seco Serrano ne considèrerait que la dimension idéologique d'une oeuvre à laquelle il rendait un hommage ambigu puisque, après avoir salué sa grande tenue esthétique, il opposait l'admiration que suscitait en lui le talent de l'artiste à la réprobation envers l'idéologue (13). Mais on peut se demander si cette approche scindée est la plus adéquate et si la portée historique de l'oeuvre n'est pas plutôt à chercher dans la structure même de son langage artistique que dans un contenu idéologique trop apparent. C'est en tout cas dans ce sens que s'orientent certaines critiques qui insistent, eux aussi, chacun à partir de ses propres prémisses, sur l'unicité de l'oeuvre de Valle-Inclán, comme Michał P. Predmore (14) ou Iris M. Zavala (15). Ce point de vue a l'avantage de rendre compte plus aisément de la construction de la trilogie des *Comedias bárbaras*, qui n'est plus enfermée dans l'insoluble question des retours en arrière ou anticipations qu'une trop rigide périodisation impose. Il suggère, en outre, que plutôt que de penser les divers ensembles (trilogies, tétralogies, etc.) en termes de ruptures ou d'incompatibilités, il convient de les considérer comme des variantes ou des réélaborations constantes sur des registres différents de thèmes récurrents, ce qui rend compte d'un aspect du fonctionnement structurel de l'oeuvre de Valle-Inclán : la reprise de fragments qui sautent d'un texte à un autre, ou la réapparition de personnages dont la démesure échappe aux limites trop étroites d'un seul "cycle". L'oeuvre, comme un ensemble cette fois, est alors définie par la totalité de ses variations, elle devient la déclinaison d'un même paradigme des possibles au fil du temps.

## Temporalité et à temporalité historique

### Référence historique

Poser l'unicité de l'ensemble ne revient toutefois pas à nier que chacune des oeuvres qui le composent renvoie à des aspects spécifiques de l'Histoire référentielle. Dans les *Comedias bárbaras*, une référence historique explicite date les événements de l'intrigue, la guerre carliste, évoquée à diverses reprises dans

(1) Jean Marie Lavaud, *Ibid.*, p. 452.

(2) Respectivement "¡Ay Montenegro, negros de corazón !" (III, 4, p. 140) ; "¡Montenegro!, Negros de corazón !" (I, 1, p. 52).

(3) "[...] Se abajan los adarves y se alzan los muladares. ¡Raza de furiosos, raza de déspotas ; raza de locos, ya veréis el final que os espera, Montenegros!"" (III, 3, p. 112).!"

(10) Pedro Salinas, *Literatura española del siglo II*, Madrid, Alianza ed.

(11) C. Seco Serrano, "Valle-Inclán y la España oficial", *Revista de Occidente*, t. XV, oct.-nov.-déc. 1966.

(12) *Ibid.*, p. 221, 222.

(13) C. Seco Serrano, "Valle-Inclán y la España oficial" p. 221, 222.

(14) Michał P. Predmore, "La literatura y la sociedad de Valle-Inclán : concepciones liberal y popular del arte" in John P. Gabriele (ed.), *Suma Valleinclanesca*, Barcelona, Anthropos, 1992.

(15) Iris M. Zavala, "Poética de la carnavalización en Valle-Inclán", in J. Huerta Calvo (ed.) *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura* Barcelona, ed. del Serbal, 1989, plus amplement développé dans *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1990.

les deux premières Comedias. Elle y apparaît tout à la fois comme un souvenir et comme présent de l'action : Miguelito Montenegro abandonne le pazo, ses terres et ses drames en allant rejoindre, à l'instigation de Bradomín, les armées carlistes. Le motif est assez récurrent (p. 145, 152, 173), mais il prend toute sa dimension lorsqu'il fait ses adieux à sa mère :

*Madre, [...] Me voy con los carlistas. [...] Xavier Bradomín me ha convencido de que los hombres como yo, sólo tenemos ese camino en la vida. El día en que no podemos alzar pardiñas por un rey, tendremos que alzarlas por nosotros y robar en los montes (Aguila, IV, 2, p. 133).*

L'engagement carliste prend ici une valeur presque morale et en cela, Cara de Plata se montre une fois de plus le fils de son père. Celui-ci, en effet, a été lui aussi combattant de la Cause, jadis, dans un autre temps ; mais un autre temps qui n'est pas si éloigné pour qu'il soit tombé dans l'oubli. Lorsque son épouse lui rend visite elle vient, accompagnée de son Chapelain que le Chevalier interpelle :

*El Caballero, - ¿Cuándo nos echamos al monte, Don Manuelito?*

*El Capellán, - ¿Cuando halle cincuenta mozos de ánimo resuelto, señor Don Juan Manuel!*

*El Caballero, - Ya no hay hombres como nosotros, capaces de morir por una idea. Hoy los enemigos, en vez de odiarse, se dan la mano sonriendo*

*El Capellán, - ¿Acabóse nuestra raza! (Aguila, III, 2, p. 105).*

Sans que cela soit formellement dit, il y a dans ce dialogue une nostalgie de ces guerres passées auxquelles les deux personnages auraient pris part au nom d'une conviction farouche mais noble, que rien n'égalerait plus dans le présent. Signe de cette dégradation, la référence à la guerre carliste s'estompe par la suite. Cara de Plata parti, personne ne reprend le flambeau, et l'évocation de la guerre d'antan perd sa grandeur pour ne plus servir que de triste alibi aux forfaits des autres fils : craignant d'être surpris avec les objets du culte qu'ils viennent de voler, ils les cachent sous l'autel de l'église, lieu sûr comme l'atteste l'expérience : "Cuando el capellán ocultó el alijo de armas para la facción nadie dio con él", rappelle Don Pedrito (Romance, II, 1, p. 85).

## Les valeurs morales

La signification de ces références explicites aux guerres carlistes nous semble cependant moins claire qu'il n'y paraît. Le camp carliste est porteur des valeurs morales que Don Juan Manuel et Miguelito font leurs, mais il semble que ce soit l'acte guerrier, plus que l'engagement proprement politique, qui soit ici essentiel. Au demeurant, lorsque Don Juan Manuel se trouve parmi les mendiants, dans Romance de Lobos, il évoque son destin de seigneur et, voulant racheter les pauvres, se déclare plus volontiers bandit que mendiant (I, 6, p. 79) ;

dans Cara de Plata, son fils Miguel sera lui aussi comparé à un bandit, le célèbre Diego Corrientes (II, 7, p. 113). Le combat, la force, la guerre, voire la révolte sont donc ici exaltés pour eux mêmes plus que pour leur contenu idéologique, variable d'ailleurs selon les oeuvres comme on l'a vu dans le cas de Montenegro. De ce point de vue, l'infléchissement de la référence historique entre les premières Comedias et la dernière est sensible : on entend dans celle-ci les échos des révoltes populaires d'antan (II, 1, p. 79) et, assourdie, une revendication désormais plus "prolétarienne" que traditionaliste<sup>(16)</sup>, tandis que quelques détails épars datent le présent, comme l'apparition inattendue d'un indiano qui use un instant de son langage de Galicien passé par Buenos Aires pour s'écrier : "¿Qué juegucito, ché!" (Cara de Plata, II, 2, p. 85).

## La volonté d'an-historicité

La critique a identifié dans la trilogie les éléments propres à la société galicienne que Valle-Inclán a pu connaître<sup>(17)</sup> et comparer certains éléments thématiques de l'œuvre avec les ressorts idéologiques du discours traditionaliste<sup>(18)</sup>. Pour notre part, nous insisterons volontiers sur la volonté d'an-historicité de ces oeuvres, qui inscrivent, méthodiquement les événements du présent de l'intrigue sous le signe du passé, comme l'a souligné J.A. Maravall<sup>(19)</sup>, du lointain, voire même de l'immémorialité. Mais dans le lexique des Comedias, le paradigme du "vieux", de "l'ancien", du "médiéval" débouche vite sur celui du "millénaire", voire du "légendaire" ou du "mythique" (on voit même "una colina druídica que tiene forma de seno de mujer", Aguila, V, 3, p. 164) dans lequel le présent se brouille et dilue : J.-M. Lavaud fournit d'ailleurs un exemple de la volonté de l'autre de sortir son texte de l'immédiate référentialité historique, qui gomme la date, 1876, qu'il avait initialement donnée aux événements rapportés par Aguila de Blasón<sup>(20)</sup>. La crise du majorat qui affecte la propriété seigneuriale galicienne après la dissolution des señoríos et les politiques de désamortissement, l'appauvrissement historique de ces nobles ruraux (les hidalgos) qui vivent de plus en plus mal de leurs rentes anciens foros comme Doña María (Romance, II, 1, p. 84) ou moderne renta comme Don Juan Manuel (II, 3, p. 72), constituent sans doute l'arrière-fond des Comedias : ils n'en sont jamais l'objet direct et, de fait, la fin des majorats n'est jamais évoquée, alors qu'elle sera le thème même de la trilogie La Gerra carlista. Dans leur rapport la référence historique, les Comedias bárbaras se situent ainsi à mi-chemin entre l'a-temporalité quasi-absolue d'un récit "mythique" comme Flor de Santidad et l'historicité, militante et déclarée, bien qu'ambiguë, de la Guerra carlista. Influence "moderniste", mais conscience des tensions de la société : les Comedias donnent à un déclin historique la figure d'une Chute métaphysique et désignent métaphoriquement la fin du Majorat par les déchirements d'un lignage.

(16) J.-M. Lavaud, op. cit., p. 452.

(17) María del Carmen Porrua, La Galicia decimonónica de Valle Inclán, La Coruña. Ed. do Castro, 1983 ; Margarita Santo Zas. Tradicionalismo y literatura en Valle Inclán (1899-1910), Boulder. Univ. of Colorado, 1993.

(18) J.-M. Lavaud. El Teatro en prosa de Valle Inclán 1899-1914, Barcelone, PPU, 1992, notamment p. 478-480.

(19) J. A. Maravall, "La imagen de la sociedad arcáica en Valle Inclán", Revista de Occidente, 44-45, IV, nov.-dic. 1966, p. 225-256.

(20) J.A. Maravall, "La imagen de la sociedad arcáica en Valle Inclán", op. cit., p. 482.

Les précédents ne manquent pas à ce spectacle, du Roi Lear shakes-pearien aux malédictions antiques: "fils d'œdipe", lance même le Chevalier à sa progéniture rebelle (Aguila de Blasón, II, 7, p. 88). Valle-Inclán s'emploie d'ailleurs à accentuer le poids de la fatalité dans la dynamique de la trilogie, et c'est dans le Cara de Plata tardif qu'elle acquiert toute sa valeur fonctionnelle. Confrontés aux chalands, les Montenegro évoquent leur droit et leur refusent le passage sur leurs terres ; et là où ils refusent le passage aux humbles, ils ne sauraient l'accorder aux puissants, tel l'Abbé, en route pourtant pour conforter l'âme d'un mourant. Un dialogue s'ensuit, où Dieu et Diable s'affrontent :

*El Abad.- ¡Considera, bárbaro, la afrenta que haces a mi tonsura!*

*Cara de Plata.- No es afrenta, sino justicia que debo a Quinto de Cures, ¡Si no pasan los que vienen a pie, no deben pasar los que vienen a caballo!*

*El Abad.- [...] ¡Apártate en nombre de Dios!*

*Cara de Plata.- ¡No puedo!*

*El Abad.- ¡Muchacho! En tí está vestido Satanás! (I, 3, p. 65)*

## La transformation du conflit social

Le sentiment du rang et une particulière conception de la justice qui animent Cara de Plata transforment le conflit social (seigneur et chalands autour d'une franchise), en heurt métaphysique où, à l'image de Dieu que représente l'Abbé, s'oppose le satanisme de Montenegro. Du même coup, c'est bien du destin ultime des êtres et des âmes qu'il est question :

*El Abad.- ¡Y te condenas tan impávido?*

*Cara de Plata.- ¡Si no hay otro remedio! (I, 3, p. 66)*

Acceptant l'obligation que lui impose son honneur jusqu'aux dernières extrémités, Miguelito ne sera pas désavoué par son père, qui soutient sans ambiguïté l'attitude de son fils devant Doña Jerónima :

*Doña Jer.-[...]¿Quiere decirse que sostiene la herejía de su rapaz?*

*El Caballero.- Estoy obligado? (I, 5 p. 76)*

"No puedo", "no hay remedio", "estoy obligado": le destin est scellé, ni Miguelito, ni son père, ne peuvent reprendre leur parole ; et le conflit qui les oppose à l'Abbé, c'est-à-dire à une figure aussi dégradée qu'on voudra du sacré, les conduit à leur perte : en complétant tardivement la trilogie avec Cara de Plata, Valle-Inclán en renforce la cohérence tragique qui fait des Montenegro les prisonniers de leur statut, avant de sombrer, damnés, dans la déchéance, et se perdre eux-mêmes pour prix de leur orgueil. J'ai proposé de lire La Guerra carlista comme l'épopée - ambiguë - de ce moment historique singulier qu'est la fin du majorat<sup>(21)</sup> ; en ce sens, mais en ce sens seulement, je dirais volontiers que les Comedias bárbaras en sont alors la tragédie.

## Le style, c'est l'histoire

### La dynamique des transgressions

Force du destin, violence de la fatalité, conflit avec le sacré sont bien les éléments du discours tragique, à condition de ne pas donner à ce terme le sens restrictif d'un genre théâtral codifié. Primitivisme et barbarie désignent une des modalités de ce discours tragique, celui des violences premières, des actes irrémédiables, des transgressions essentielles : rapt des femmes (Isabelita), vilos (Liberata), sacrilèges (exhumations ou pillages), parricide, enfin..., toutes ces turpitudes extrêmes exigent des vengeances et des châtements terribles. Et la dynamique tragique de la trilogie des Comedias a pour point de départ une faute première et primordiale, générative si l'on peut dire, celle du Chevalier : dans une fulgurance de galop, chevalier noir, il arrive comme Zorro<sup>(22)</sup> pour arracher la frêle jeune fille à Fuso Negro (II, 4, p. 98) ; mais, fidèle à sa couleur, ce sera pour mieux transgresser les frontières générationnelles et presque violer le tabou de l'inceste. Faisant sienne Isabelita, sa filleule, il pervertit en effet celle qui était sous son autorité quasi-paternelle ; et, dans le même temps, il l'enlève à ses possesseurs générationnellement légitimes, ses fils - en la personne de Cara de Plata -, dépouillés d'un bien essentiel la femme à laquelle ils pouvaient prétendre. Cara de Plata, curieusement, ne tire pas vengeance de son père dont il est tout à la fois le fils et l'autre lui-même ; mais ses frères, toujours hostiles à Isabelita, le feront pour lui, la révolte des fils faisant suite ainsi à l'agression du père. Là est sans doute une raison de l'élaboration tardive de Cara de Plata ; il fallait donner à l'ensemble son fondement premier qui lui assure sa cohérence en même temps que sa conclusion : la transgression relève du démoniaque, et l'évocation du "diable", sur laquelle s'achève la dernière réplique de Cara de Plata, est ainsi le fin mot de toute l'histoire puisque, matériellement, c'est sur lui que Valle-Inclán achève la trilogie.

### La tragie-comédie

Mais le tragique se double de son contraire, comme le veut le terme générique du titre, comedia. Ce primitivisme démoniaque trouve son complément dans une esthétique de la dérision et de la farce. Dans le geste suggéré des personnages, mais plus encore dans le discours spécifique des didascalies, un nouveau paradigme s'ouvre, celui du grotesque, qui sert à désigner de l'épouvantail à moineaux ("el espantajo grotesco de una vieja vestida de harapos", Aguila, II, 4, p. 78) aux inventions légendaires ("cuentos campesinos y grotescos de las brujas que se escurren por la gramallera abajo" (Aguila, III, 1, p. 95), où la silhouette d'une vieille ("asoma la figura grotesca de una vieja en camisa", Romance, I, 2, p. 58). Une figure, toutefois, incarne plus que toute autre cet aspect de l'oeuvre, celle de ce Don Galán qu'une didascalie d'Aguila de blasón définit comme "viejo y feo, embustero y miedoso"

<sup>(21)</sup> Carlos Serrano, "Les paradoxes de l'histoire : La Guerra carlista d R. del Valle Inclán", Recherches sur le roman historique en Europe.

<sup>(22)</sup> XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, I, (A. Dérozier éd.), Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles lettres, 1977, p. 275 sq. 1 "Imprecador y violento, por el muro del atrio salla impensadamente un negro jinete[...]. Después, convulsa y blanca, levantada en el arzón, la niña desmaya la frente sobre el hombro del Caballero", écrit Valle Inclán, en 1922 ; il pourrait peut-être avoir vu le Zorro de Douglas Fairbank, de 1920.

(Aguila, II, 2, p. 69). Ses cris burlesques ("¡Jujú!") scandent l'action, tandis que le Chevalier définit sa fonction : "¡Don Galán es mi hombre de placer! ¡Y también una voz de mi conciencia!" (Aguila, III, 2, p. 104). Véritable bouffon, Don Galán trouve son pendant dans le Sacristain de Cara de Plata qui tient auprès de l'Abbé la place dont il jouit auprès de Montenegro : la "mueca tragicómica de antruejo" de celui-là (Cara de Plata, III, 3, p. 128) amplifie le rire de "carea de cartón" de celui-ci (Aguila, II, 3, p. 72). Personnages de farce, par leur plasticité graphique et, dans le même temps, l'irruption du monde carnavalesque dans celui de la tragédie.

## Le thème carnavalesque

Le mot est à la mode mais Valle-Inclán l'use explicitement lui-même à deux reprises dans la première de ses Comedias : pour caractériser les gestes outrés de Don Galán, lorsqu'il accompagne Pedro Rey, le cocu satisfait d'une "carnavalesca cortesía" (II, 3, p. 76) ; pour caractériser d'un mot, dans la dernière scène de la pièce, la mascarade à laquelle se livre Don Juan Manuel, surpris par l'arrivée de son épouse :

*La resignada señora permanece muda y altiva ante la farsa carnavalesca del marido que esconde a la manceba debajo de la mesa [...] (p. 174; c'est moi qui souligne).*

Dans les deux cas le thème carnavalesque caractérise des situations dans lesquelles s'exprime une sexualité illégitime (cocufiage, tromperies...), mais traitées à rebours du mode tragique et ils paraissent fait tout exprès pour illustrer ce que, à la suite des travaux de Mikhaïl Bakhtine<sup>(23)</sup>, il est désormais convenu d'appeler précisément "culture carnavalesque". Manifestation propre de la "culture populaire", cet esprit carnavalesque, festif et irrévérentieux, transgresse les normes et fait de la nourriture et du corps, des déjections et des injections, du sexe et de la chair les valeurs d'un monde inversé. Or, un pan entier des Comedias répond à cette vision par le bas du monde. L'exaltation joyeuse - mais qui peut devenir violente - de la chair en relève, comme le symbolisent Liberata "moza galana y encendida" (Aguila, II, 2, p. 72, la sexualité innocente des garçons et des filles dans les veillées (Aguila, II, 5, p. 82), ou Cara de Plata glissant "una mano entre los tibios y blancos pechos" de la Pichona (Aguila, IV, 6, p. 149), appétissants et durs dans Cara de Plata (II, 5, p. 103), avant de lui faire l'amour à la lumière du feu sur lequel bout le chaudron d'un squelette à désosser dans Aguila (IV, 6, p. 150). Mais cette omniprésence du sexe peut s'inverser, avec un Fuso Negro satanique, prônant le péché et la fornication, exigeant de voir les jambes de Sabelita et s'exhibant, idôle sexuelle démoniaque, en "fálico triunfo" (Cara de plata, II, 4, p. 98). De fait, une des caractéristiques majeures des Comedias est bien l'incorporation constante de l'esprit de cette culture populaire à laquelle elles empruntent parfois explicitement leurs références, comme les paillardises innocentes que profère, dans Romance de Lobos, le Ciego de Gondar à Andeña :

Hermana Rebola, sopla en el lar. Nos, tras de la puerta, homos de amasar, meter y sacar y dar de barriga. No riades, rapaces, que no hay picardía (II, 3, p. 101).

El la didascalie glose :

*Celebran los mendigos aquellas elásticas burlas (p. 102).*

## La trivialité

Cet esprit, carnavalesque donc, trouve même un espace scénique propre, celui de la cuisine, revers populaire du salon des maîtres, où pauvres et servantes parlent, rient ou crient et perpétuent légendes et traditions dans la promiscuité des corps et de la nourriture. Plus généralement, tout un monde de gestes et d'expressions, de rites et de croyances, tout un langage en somme, fait irruption dans les Comedias. Il s'agit pour Valle-Inclán de s'approprier cette culture populaire, que tant d'auteurs redécouvrent au même moment, et, en ce sens, sa démarche n'est pas éloignée de celle d'Unamuno qui réclamait, quelques années plus tôt un retour à la démotique et à l'intrahistoire ; et elle est proche de celle d'Antonio Machado, qui voyait dans Flor de Santidad une "leyenda en sabio romance campesino/ ni arcaico ni moderno [...] leyenda campo y campo[...]"<sup>(24)</sup>. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : à cette date Valle-Inclán cherche à faire sien un héritage populaire campo y campo, essentiellement rural donc, pour le faire accéder à la littérature, non sous la forme figée du folklore, mais comme modalité vivante de ce discours nouveau, régénéré, que serait la voix du Peuple, mais évidemment filtrée par la volonté stylistique de l'artiste : au demeurant, sa langue, pleine de sonorités et de tournures étranges, est toujours le castillan, jamais le galicien, même si, ici où là, dans le cours des Comedias, il glisse quelques vers de chansons galiciennes (Aguila, II, 4, p. 78 ; Romance, II, 3, p. 97). L'effort littéraire de Valle-Inclán est là : dans cette volonté méthodique d'élaborer un langage littéraire radicalement autre, nourri du fonds immense de cette culture populaire qu'ignore la littérature reconnue ou le discours officiel. Et en ce point, style et idéologie convergent puisque ce gigantesque effort stylistique serait à la littérature ce que le carlisme est pour le Valle-Inclán d'alors à la politique : une protestation et une révolte contre l'ordre établi, celui des notaires et des greffiers (Aguila, III, 2, p. 100 sq.), symboles de l'ordre nouveau de la bourgeoisie.

## Le visage anti-réaliste

Le réalisme avait été le mode littéraire par lequel cette bourgeoisie avait cherché à s'approprier le monde et l'Histoire. Valle-Inclán sera donc d'un anti-réalisme militant qui prendra souvent Galdós pour cible. Mais, c'est que Galdós, prolifique et prosaïque, est le romancier par excellence d'une classe media dont il a voulu tracer la fresque triomphante, à l'opposé du monde rural d'hidalgos et de miséreux que conçoit Valle-Inclán. Celui-ci écrit donc à l'envers de Galdós : au point que Montenegro paraît être la figure inversée de Don Lope Garrido,

<sup>(23)</sup> Notamment Mikhaïl Bakhtine, l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>(24)</sup> Sonnet qui sert de préambule à R. del Valle Inclán, Flor de Santidad.

alias Don Lope de Sosa, l'ancien séducteur vieillissant de Tristana, roman galdosien dont Valle-Inclán fit le compte-rendu dès sa parution en 1892, écrivant :

*Don Lope de Sosa, el seductor averiado y viejo, es un tipo de admirable verdad [...]. Capaz de dejarse morir de hambre antes de pedir dinero a un amigo, dispuesto a sacrificarse por el que no es suyo, no vacila en cambio en seducir y deshonorar a la huérfana que una madre moribunda le confia. Es una rara mezcla de bandolero y de Quijote* <sup>(25)</sup>.

Bandit ou Don Quichotte : l'alternative conviendrait aussi bien à Montenegro. La même atmosphère de vieillissement marque d'ailleurs les deux personnages et leur univers, tous deux sont mis sous le même signe des gloires guerrières d'antan, Tercios de Flandres chez l'un, "villas [...] feudales" qui résonnent d'un "herrumbroso son de armaduras" chez l'autre <sup>(26)</sup>. Mais, si les traits sont communs, le traitement sera opposé. Galdós sourit, manie l'ironie, fait de l'évocation historique un élément de dérision aimable ; Valle-Inclán tempête, tonitruet et abomine le présent. Don Lope est un peu ridicule dans son image de grand capitaine terni par le temps ; Don Juan Manuel est évidemment excessif dans celle de grand seigneur refusant le présent. Mais c'est que ces figures symétriques répondent à une inversion de projet et de sens. Le jeune Valle-Inclán, dans son compte-rendu de 1892, se défendait d'aller contre ce qu'il appelait "le roman descriptif", mais il en critiquait pourtant les procédés. Cette hostilité ne se démentira plus et l'anti-réalisme de Valle-Inclán conduit à une anti-narration ou, en tout cas, au rejet des procédés de la narration réaliste, avec ses descriptions, minuties, attentes, longueurs... Plus essentiel encore, Valle-Inclán récuse le statut du narrateur réaliste et les ruses que lui permet ce style indirect libre dont Clarín, à propos de Galdós justement, avait souligné dès 1881 la potentialité <sup>(27)</sup>. Contre ces ambiguïtés voulues d'un *modus scribendi* de l'histoire, Valle-Inclán opte : son mode sera bref et son style direct - dans les Comedias du moins ; son choix, celui du dialogue, dans une polyphonie de personnages dotés de leur voix propre et qui, comme l'a bien noté Gonzalo Sobejano, crient d'ailleurs plus qu'ils ne parlent <sup>(28)</sup> : le cri, précisément, accède d'ailleurs lui-même ici à la catégorie de personnage, figurant comme tel dans l'énumération finale de l'étonnant Dramatis personne de Cara de Plata :

[...] *Otras viejas, gritos y desnudos, pregones, clamor de mujercas, salmodia de beatas, reniegos y espantos, las luces del santo Viático.* (p. 50).

Valle-Inclán a commencé par baptiser "novela en cinco jornadas" <sup>(29)</sup> le texte dialogué d'Aguila de Blasón ; il suivait sans doute en cela l'exemple de La Casa de Aizgorri, la "novela en siete jornadas", publiée par Pío Baroja en 1900 dont il rendit compte, enthousiaste, dans *Electra* en 1901 ; ou... celui de Galdós lui-même, qui avait donné en 1897 *El abuelo*, "novela en cinco jornadas". Peut-être, comme Nietzsche, voyait-il dans le dialogue l'origine même du roman ; conformément à la tradition critique espagnole, en tout cas, c'est dans cette catégorie qu'il rangeait *La Célestine* <sup>(30)</sup>. Mais la querelle de genre - roman ? théâtre ? -, est seconde, et d'ailleurs en partie levée par l'ambivalence du terme de *comedia*, sur laquelle attire l'attention María del Carmen Porrúa <sup>(31)</sup>. Dans les *Comedias bárbaras* la primauté accordée au dialogue, à la parole directe, au cri et à l'invective, me paraît l'essentiel et traduire la volonté de rupture avec le style ampoulé lorsqu'il n'est pas relâché, d'une classe média conquérante et installée, qui ressasse son histoire. Contre eux, il s'agit de faire entendre et de faire voir la voix, discordante et barbare donc, du Peuple oublié, dépeigné, grotesque ; et avec lui, dans la clameur et la confusion, le désordre du Carnaval. On sait que, dans cette démarche, Valle-Inclán a souvent invoqué les précédents qui s'imposent, Quevedo ou ce Goya qui est, au demeurant, une découverte récente alors puisque les "peintures noires" de la *Quinta del Sordo*, par exemple, sont exposées au public de Madrid pour la première fois en 1900 ; mais il faudrait ajouter sans doute un autre précédent, celui de Darío de Regoyos, qui après avoir séjourné à Bruxelles où il a approché Ensor - le maître des masques et du Carnaval -, publie en 1899, avec Emile Verhaeren, un *Viaje a la España negra*, description hallucinée et macabre de ce "pays carliste" dans lequel les figures populaires de saints, taillées à la hache, arrachent au visiteur belge un cri émerveillé : "c'est une sculpture barbare" <sup>(32)</sup>. C'est de cette Espagne, rurale et noire donc, que Valle-Inclán retient la leçon : il faut exagérer la pause, forcer le trait, violenter l'image, bref il s'agit d'inventer le discours de l'imprécation face à la rhétorique de la déclamation ou à l'artifice de la description ; il s'agit surtout de rompre avec les stéréotypes d'une narrativité qui était une façon d'imposer un ordre au récit et un sens à l'histoire. Avec l'irruption de ses barbares qui gesticulent sans le filtre d'une voix narratrice qui les renverrait à leur place convenue, Valle-Inclán érige - ou retrouve - le Carnaval comme principe d'écriture. Sexe, sang, stupre composent, avec le rire, le lexique essentiel de ce nouveau langage qui combat les énoncés de l'histoire par l'arme de l'énonciation ; il s'agit désormais de défaire les discours

<sup>(25)</sup> R. del Valle Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, (J. Serrano Alonso ed.), Madrid, Istmo, 1987, p. 135-136.

<sup>(26)</sup> B. Pérez Galdos, *Tristana*, cap. I. Valle Inclán, *Aguila*, I, 2, p. 53.

<sup>(27)</sup> L. Alas, *La literatura en 1881*, cité par Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1966, p. 265.

<sup>(28)</sup> Gonzalo Sobejano, "Culminación dramática de Valle Inclán : el dialogo a gritos", *Estelas, laberintos, ...*, op. cit., p. 119 ; et, p. 136 : "V.I. llevo el teatro español a su mas genuina raiz : el grito".

<sup>(29)</sup> M. Santos Saz, op. cit., p. 154, n. 7.

<sup>(30)</sup> Javier Juerta, "Lo carnavalesco en la teoría literaria de M. Bajtin", *Formas carnavalescas en el arte*, op. cit., et Dru Dougherty, "Valle-Inclán ante la Dictadura militar : el viaje a Asturias" (Clara Luisa Barbeito ed.) Barcelone, PPU., 1988.

<sup>(31)</sup> María del Carmen Porrúa, op. cit.

<sup>(32)</sup> Emile Verhaeren-Darío de Regoyos, *Viaje a la España negra* (prol. Pío Baroja), Barcelone, 1983, p. 51-52, souligné dans le texte. Regoyos fréquentait la tertulia de Valle-Inclán à Madrid en 1903. R. del Valle-Inclán, *Artículos completos, ...*, op. cit., p. 13. Sur l'usage plus général du terme "bárbaras" dans la culture de 1900, voir Leda Schiavo, "La barbarie de las Comedias Bárbaras", *Estelas, laberintos, nuevas sendas : Unamuno, García Lorca, Valle-Inclán, la guerra civil*, (Angel G. Loureino, ed.), Barcelone, Anthopos, 1988, p. 191 sq.

familiers, de rompre les habitudes sémantiques, de briser les rythmes acquis ; bruit et fureur et gesticulations convulsives entreprennent la ruine du discours établi et sont les fondements d'une esthétique expressionniste où déformation et violence deviennent les instruments d'une méconnaissance du réel par le rejet exacerbé d'une mimesis trompeuse <sup>(33)</sup>. Abandon du récit et recours à la parole : c'est peut-être cela que visait la remarque qu'en fin observateur, faisait Ramón Pérez de Ayala dans *Las Máscaras*, lorsque, après s'être demandé justement "Valle-Inclán est-il un dramaturge?", il notait que, des Sonates au dernier des esperpentos, l'œuvre entière de Valle-Inclán était écrite sub specie theatri <sup>(34)</sup>. Mais peut-être qu'en cela, et paradoxalement, Valle-Inclán présage plus la crise du roman que la rénovation du théâtre. C'est en tout cas dans ce sens que pointe son propos à ce même Pérez de Ayala en 1909. "Si mi nombre dura más que mi vida, será por este libro", lui écrit-il à propos de *Romance de lobos*, avant de commenter : "está tan fuera de la manera novelesca usual que apenas se ha vendido". Et il ajoute alors ces propos qui me semblent particulièrement révélateurs de sa démarche du moment qui le conduit à privilégier le dialogue face à la narration: "la última vez que nos vimos [...] escribía Aguila de blasón, la novela donde dejé el párrafo orfebrería por el diálogo <sup>(35)</sup>."

Dans cette quête acharnée d'une nouvelle écriture, Valle-Inclán découvre en tout cas les ressources d'une stylistique populaire qui lui procure les canons de sa nouvelle esthétique : beau et laid, grandiose et grotesque, sacré et profane au lieu de s'exclure se répondent et se complètent et concourent à rompre le cadre d'une parole prisonnière. Les *Comedias*, stylistiquement, découlent toutes entières de ce principe qui veut que le revers, bas et prosaïque quand il n'est pas vulgaire ou obscène, s'associe à chaque instant à l'envers, élevé, spirituel ou sacré ; la réplique, tardivement corrigée, sur laquelle s'achève *Romance de Lobos* et sert de point final à la trilogie en est l'exemple: "¡Malditos estamos! ¡Y metidos en un pleito para veinte años!" (p. 149). Destin de l'âme d'un côté, souci de plaidoirie de l'autre, le très haut et le tout à fait bas se répondent ici dans une juxtaposition discordante ; tout comme une agressivité discordante est, autre exemple, l'image donnée de Doña María gigante par Benita la Costurera, où pureté extrême et

impureté absolue se côtoient : "¡Si ce ha ciscado toda! [...] ¡Y qué cuerpo blanco! ¡Cuántas mozas quisieran este pecho de paloma!" (*Romance*, I, 5, p. 73)... Quelques années plus tard, dans *La Lámpara maravillosa*, Valle-Inclán théoriserait sa démarche : il y a deux grandes écoles, dira-t-il, l'une venant du clacissisme grec à la poursuite d'une beauté d'archétype, l'autre de l'art byzantin, en quête du difforme pour atteindre le caractère <sup>(36)</sup> : la Vénus de Milo, en somme, face à la Gargouille. Ce couple de contraires, Grèce, Byzance, est la façon qu'a Valle-Inclán de faire sienne l'opposition que Nietzsche de son côté, avait décelée à l'origine de la tragédie : "Valle-Inclán reúne una materia henchida de turbia vitalidad, misterio terreno y espumante pasión con una voluntad de forma extremadamente lúcida", note Gonzalo Sobejano, qui affirma: "No parece aventurado observar que Valle-Inclán es tal vez el escritor español en quien la dualidad 'Apolo-Dionisos' manifiesta una pugna más intensa y sostenida [...]" <sup>(37)</sup>.

Entre tension apollinienne et tentation dyonisiaque, les *Comedias bárbaras* naissent comme le revers convulsif d'un discours historique qu'elles entendent miner par le retour au Peuple : c'est cette carnavalisation de l'Histoire qui alors constitue l'historicité réelle d'une oeuvre où se perçoit le vent du populisme, nouveau et ambigu, que lève dans l'Espagne fin-de-siècle la crise historique du libéralisme. □

## Références bibliographiques

**DIAZ-PLAJA G.** *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965.

**FERNÁNSEZ/ALMAGRO M.** *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1966.

**GREENFIELD S.M.** *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Madrid, 1990.

**RISCO A.** *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "el ruedo en ibérico"* Madrid, 1966.

<sup>(33)</sup> Iris Zavala, op. cit. ; voir aussi dans ce sens, Carlos Serrano, "Valle-Inclán et les "dramaturgies non aristotéliennes" : les termes d'un débat", *Hispanica XX*, 5, 1987, p. 53-62.

<sup>(34)</sup> Ramón Pérez de Ayala, *Las Máscaras*, Madrid, p. 135-142.

<sup>(35)</sup> Carta a Ramón Pérez de Ayala, in Juan Antonio Hormigón, *Valle Inclán. Cronología, escritos dispersos, epistolario*, Madrid, Fundación Banco dispersos, epistolario, Madrid, Fundación Banco exterior, 1987, p. 487. C'est moi qui met l'italique.

<sup>(36)</sup> Ramón del Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1995, p. 118-119.

<sup>(37)</sup> Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 227.

## Les Comedias bárbaras de Valle-inclán : la carnavalisation de l'histoire ou l'historicité réelle d'une œuvre

Dans les Comedias bárbaras, on retrouve des éléments persistants parfois contradictoires au fil des temps. Un même personnage nous apparaît tantôt immuable, tantôt variable, quant à leurs traits caractéristiques ; d'où le problème de cohérence intense qui se pose dans les oeuvres. Certains critiques parlent de discontinuité dans la demande de l'auteur, d'autres plus partisans de l'unicité, considèrent que l'oeuvre se définit par la totalité de ses variations. Les personnages à partir des thèmes de guerre incarnent plutôt des valeurs morales. Le thème de justice est traité dans un contexte métaphysique d'où se pose la question sur le destin ultime des êtres et leurs âmes.

Du point de vue stylistique, les transgressions barbares sont légions ; elles contribuent à la forme tragique de l'oeuvre. Mais ce tragique se double de son contraire, à cause des influences grotesques du primitivisme qui porte à la décision et à l'irruption du monde carnavalesque ; d'où le réel comique que sous tend l'oeuvre. On doit relever aussi, à la charge du genre comique cet univers trivial. Dans la forme, convergent idéologie et style, on remarque une protestation contre l'ordre nouveau de la bourgeoisie. Le style d'anti-réalisme qui relève des figures symétriques mais opposées à celles évoquées par Galdós donne l'allure d'une anti-narration. Il devient un style populaire conduisant à une nouvelle esthétique qui finira par se théoriser comme l'alliance de deux sources: celle du classique grec et celle du byzantin. Les Comedias Bárbaras peuvent être considérées comme la carnavalisation de l'histoire.

L'historicité des Comedias bárbaras de Valle-Inclán, à laquelle est consacré cet article, peut s'analyser sur plusieurs plans. Une première approche doit sans doute considérer la très particulière genèse de l'oeuvre, étalée dans le temps, et qui résiste dès lors à toute interprétation trop étroitement circonstancielle.