

Ténébreuses clartés

Danièle Miglos

Quelques précisions liminaires s'imposent avant d'entreprendre une « nouvelle » lecture d'un texte comme *Luces de Bohemia*. Il serait impudent de prétendre ajouter à la compréhension, voire à la réception — désormais différée — d'un texte devenu « classique », sans recourir à la précaution de présenter toute lecture comme une consciente relecture, effectuée *hic et nunc*, longtemps après la bataille livrée par les récepteurs contemporains, après les multiples batailles, esthétiques et idéologiques qui ont, ensuite, imposé d'autres lectures du texte. Dans un numéro de la revue *Les langues néo-latines* de décembre 1966-1967, figure un article de Jacques Fressard, qui écrivait alors, avec soulagement :

Justice est faite, aussi, de la dichotomie simpliste en usage ces derniers temps, qui, comme jadis avec Góngora, mais à l'envers, prétendait isoler deux hommes dans l'écrivain : « Valle Inclán el malo » entendez l'esthète moderniste, et « Valle-Inclán el bueno », entendez le satirique impitoyable et « engagé » de la seconde époque¹.

En toute lucidité, (et humour, et modestie), il convient de poser que nous sommes séparés du moment d'écriture de ce texte, jadis jugé sulfureux, par des décennies de recherche et d'interprétations qui l'ont rendu modélique, ou du moins paradigmatique, ne serait-ce, qu'en raison de la mention « *esperpento* » qui le caractérise, et sur laquelle, nous y reviendrons, s'expriment bien des différences d'appréciation et d'interprétation susceptibles de « brouiller » notre réception du texte autant que de l'enrichir.

Lire, en effet, ce texte auquel il est fait référence explicite ou non chaque fois qu'il est question de l'esthétique de l'*esperpento*, n'équivaut pas à lire le texte d'un épigone des mouvements avant-gardistes. Un travail critique nous oblige à un travail presque archéologique. Lire la pièce, qui n'a pas eu de représentation du vivant de l'auteur, c'est aussi l'occasion de s'interroger sur des mises en scène qui auraient pu exister alors, de se faire metteur en scène, de franchir un espace qui va au-delà de celui que se construit mentalement un lecteur de roman quand il se représente les personnages d'un roman : tout lecteur de ce texte placé au programme des concours ne peut ignorer que les didascalies des pièces de Valle-Inclán ont une importance particulière et que la « fraîcheur » éventuelle de notre regard d'aujourd'hui, notre disponi-

1. Jacques Fressard, *Les Langues néo-latines*, 1966-67, n° 179, p. 28.

bilité face au texte (et à ses innombrables paratextes) sont soumises aux effets que notre situation de spectateurs habitués à de grandes audaces de mise en scène, au théâtre (comme en chorégraphie ou au cinéma) engendre.

Bref, il est hasardeux de prétendre accéder à une lecture qui retrouverait, en somme, celle d'un lecteur éclairé des années vingt du XX^e siècle. Effectuer une lecture dans la perspective d'un concours n'est pas non plus, *a priori*, la condition la plus naturelle pour éprouver « le plaisir du texte » si cher à Barthes, et pourtant, cette situation offre paradoxalement plus de chances de parvenir à une lecture « multiplicatrice » de ce texte qui, telle les miroirs de la scène IX, propose à nos regards plusieurs visions, plusieurs versions, d'une « réalité » dont il ne faut jamais oublier qu'elle est avant tout une création artistique.

Il sera utile, en effet, de méditer sur ce qu'affirme José-Carlos Mainer, dans un chapitre de la *Edad de Plata* consacré à la « marginalité de Valle-Inclán et sa contribution à la rénovation du théâtre espagnol » :

Lo que sobraba a Valle-Inclán era intuición dramática, aquello que Pérez de Ayala había definido —con precisión insuperable— como su « visión del mundo sub specie theatri », es decir su captación plástica, animada, de la realidad¹.

Par cette allusion à un livre de Pérez de Ayala, *Las máscaras*, où sont examinées des pièces du théâtre qui constitue le contexte artistique dans lequel écrit Valle-Inclán, Mainer déclare d'emblée ce qui n'a pas toujours été admis comme une évidence indiscutable, à savoir que l'auteur des *Sonatas*, de poèmes, en prose ou en vers, de roman, que Valle est aussi, pose sur le monde le regard d'un dramaturge. De la même manière, un poète qui écrit un roman reste un poète, et si nous avons à distinguer dans la production de Valle deux ou plusieurs périodes, pour des raisons méthodologiques et pour faciliter la compréhension des articles ou analyses qui établissent ces catégorisations, il n'en reste pas moins qu'une « diversité » se manifeste toujours « au travers d'une constance » — comme le pensait Gide : c'est le même créateur qui écrit tous ces textes. C'est pourquoi lire d'autres textes de Valle-Inclán, en dehors de ceux qui sont cités ici, est l'occasion d'un contact avec les œuvres souvent qualifiées de « modernistes » ou « décadentistes » par la critique, antérieures à *Luces de Bohemia*, à cette année 1920 que maint critique voit comme une charnière, un tournant, dans son œuvre². De même, ne pas jeter un regard sur les autres pièces dénommées « *esperpentos* », postérieures, par conséquent, à celle-ci, serait vraiment

1. José-Carlos Mainer, *La edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 165.

2. Article de Carmen Bobes Naves : « La renovación del lenguaje en los dramas expresionistas de Valle-Inclán », *Las vanguardias, renovación de los lenguajes poéticos* (2), Madrid, Júcar, 1992, p. 104.

regrettable. Ne serait-ce que pour déterminer en quoi *Luces de Bohemia* est une pièce singulière, il est indispensable de reconstituer le trajet éthico-esthétique de son auteur, auquel je m'attacherai ici.

Avant d'écrire ce texte théâtral, Valle-Inclán avait en effet publié, en 1913, un ouvrage étrange, intitulé : *La Lámpara maravillosa (ejercicios espirituales)*, qui atteste d'une conscience esthétique, et, comme son titre l'indique, spirituelle, dont les effets éthiques se libèrent, à mon sens, dans *Luces de Bohemia*, or nous verrons que certains échos de ce trajet mental se trouvent dans la pièce, comme « des ronds dans l'eau », puisqu'il écrit, dans le chapitre intitulé *El milagro musical* : « las palabras son siempre una creación de multitudes¹ ». Il s'était aussi rendu sur le champ de bataille de la Première Guerre mondiale (comme d'autres écrivains et journalistes espagnols), et le livre qu'il en rapporte : *La media noche. Visión estelar de un momento de la guerra (1917)*, offre, dès son titre, une idée chromatique de l'effet humain qu'il a ressenti au contact de la guerre. Enfin, si nous continuons à déceler une parenté expressionniste entre *Luces de Bohemia* et d'autres œuvres du théâtre ou du cinéma européen, n'oublions ni les peintres allemands Georges Grosz ou Otto Dix, ni la naissance du mouvement Dada en 1917, à *Zürich*, lieu où les artistes et intellectuels européens d'alors n'étaient pas sommés de s'entretuer au nom de la « patrie » — et des marchands d'armes — et il faut se souvenir aussi de l'ambiguïté de la « neutralité » espagnole. Si nous sommes aujourd'hui dans un monde où d'aucuns voudraient effacer toute frontière idéologique au nom de « l'efficacité », penser cette « neutralité » comme une position unanime serait un énorme contresens : il y avait en Espagne des « germanophiles », qui voyaient en la France un pays de frivolité et de « bagatelle » — mot sur lequel nous reviendrons — et des « alliadophiles », parmi lesquels, Valle-Inclán. Si « l'engagement » des intellectuels français remonte à l'affaire Dreyfus, il est plausible que celui des Espagnols s'exprime de manière privilégiée dans leur position par rapport à cette « Grande Guerre ». *Luces de Bohemia* est publiée en 1920 dans l'hebdomadaire de la « nouvelle gauche » d'alors, *España*, dans lequel Machado avait pu écrire : « [...] y España toda/con sucios oropeles de Carnaval vestida/aún la tenemos: pobre, escuálida y beoda;/mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida² ». Il est inutile, en revanche, de préciser que cette atmosphère sordide, ce mauvais vin, ce sang versé, occupent une place centrale dans la pièce de Valle, où, nous le verrons, les seules couleurs qui tranchent sur le noir, le blanc, et les multiples gris symboliques de la grisaille et de la misère ambiantes sont un vert maladif et le rouge du vin à crédit des tavernes ou du sang de ceux qui ne comptent pour rien, comme le déclare le maçon de la scène XI : « La vida del proletariado no representa nada para el Gobierno » (p. 157).

1. Ramón del Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa* (1^{re} éd. 1922), Madrid, Austral, 2002, p. 88.

2. José-Carlos Mainer, *op. cit.*, p. 148.

Quant au contexte interne à l'œuvre de Valle, il est bon de retenir que 1920 est une année exceptionnelle pour lui, comme l'observe J.-C. Mainer : il vient de publier, en 1919, *La pipa de Kif*, et en août, la revue *La pluma*, dirigée par Manuel Azaña, commence la publication de *Farsa y licencia de la reina castiza* peu avant celle de *Los cuernos de Don Friolera*, puis de *Divinas palabras*. Est-ce la voix d'un « nouveau » Valle-Inclán qui s'exprime ? Pour Mainer, c'est en tout cas le Valle-Inclán qui a sa préférence :

Todo el mejor Valle-Inclán está en las tres piezas de 1920 [...] la mezcla de regeneracionismo —Don Peregrino Gay—, Bohemia estruendosa —Dorío de Gadex y sus «modernistas»— y abdicación sonrojante —el Ministro y sus sayones— sirven en Luces de Bohemia para iluminar la trayectoria de la ruptura finisecular, expiatoriamente presentada por el descenso a los infiernos —a la muerte— de Max Estrella (lo conocimos como Alejandro Sawa en el primer capítulo)¹.

Nous essaierons de déterminer si la combinaison de données esthétiques parfois jugées incompatibles, avec une conscience critique (y compris par des critiques tels que Anthony Zahareas) n'est pas à l'origine même de l'émotion intersubjective encore ressentie par les lecteurs et spectateurs de cette œuvre, et si elle n'est pas l'essentiel de l'héritage laissé par Valle-Inclán.

L'unité « atmosphérique » de *Luces de Bohemia* est un « Madrid absurdo, brillante y hambriento » qui pourrait fournir une piste de lecture à une démarche tripartite et combinatoire, puisque, nous le verrons, ces trois données se trouvent souvent imbriquées, et le personnage de Max Estrella comporte ces trois aspects. Il est surtout essentiel de voir dans l'utilisation de l'adjectif « absurde » une position esthétique dont Pérez de Ayala avait compris la fonction : « lo absurdo deliberado es, precisamente, la perspectiva desde donde se abarca más, por lo sintético, la fatalidad absurda de lo cotidiano² ». La tonalité tragique est donc distribuée d'emblée, en même temps que le *Dramatis Personae*, d'autant plus que cet adjectif n'est pas solitaire : les deux autres renvoient au clair-obscur de la bohème madrilène, brillante par ses créations, famélique et ignorée aussi bien des bourgeois, qui lui préfèrent des écrivains plus « assis », des « académiciens » — corps auquel Max déclarera avoir l'honneur de ne pas appartenir (p. 91), que d'un peuple qui lutte pour survivre au jour le jour. Une autre donnée est d'emblée perceptible, et relevée par Pérez de Ayala : l'antipsychologisme dans le traitement des personnages, autre élément de théâtralité quand « las

1. José-Carlos Mainer, *op. cit.*, p. 167.

2. Ramón Pérez de Ayala, *Las máscaras*, Buenos Aires, Austral, 1948, p. 143.

acciones se ostentan en su motivación inmediata¹ ». Max Estrella n'expliquera pas plus les raisons de son départ pour un périple qui ne peut déboucher que sur la mort, qu'il ne peut échapper à son sort, inscrit dans la condamnation à mort que consitue la lettre du « Buey Apis », du patron de presse qui exerce son droit de vie ou de mort sur les écrivains bohèmes et misérables en leur donnant ou retirant de quoi vivre.

Pour rendre plus perceptible cet enchaînement fatal — « mathématique » — des séquences qui mènent les personnages vers la logique de leur destin, puisque la pièce est un parcours, aussi circulaire que les ronds dans l'eau évoqués plus haut dans la *Lámpara maravillosa*, je suivrai le trajet de l'écriture du texte. Il s'agira bien entendu de celui de 1924, publié dans l'édition qui figure en bibliographie, qui permet seule de comprendre ce que les phénoménologues appelleraient la « présence au monde » de Valle-Inclán, manifeste par ses allusions à des événements sociaux et politiques perçus sous l'angle esthétique qu'il a choisi. À commencer par celui des lumières et des couleurs, des contrastes, des ombres, par l'exploration synthétique d'une atmosphère scénique — ou susceptible de l'être — car inscrite dans les didascalies. L'acte I nous place d'emblée dans un décor à la fois madrilène et bohème, et « parisien », par la présence, voire la saturation de livres, le rappel des mansardes du XIX^e siècle, le contraste entre « l'hyperbolique andalou » qu'est Max Estrella, et la blonde fanée qui appartient à l'attirail des récits naturalistes ou décadents. Lecteur et spectateur peuvent se représenter les derniers vestiges du « romantisme » — premier des « -ismes » suggérés ici, qui laisse en même temps augurer du fatal dénouement inhérent à toute tragédie, antique ou trop humaine. Dans ce lieu intime, hormis le trio familial, n'intervient qu'un personnage destiné, lui, à survivre à force d'expédients et de compromis : don Latino, toujours défini comme l'alter ego de Max Estrella, mais qui apparaît surtout comme son contrepoint médiocre, intéressé, adapté à la société de son temps, à l'inverse de lui. L'acte II, ajouté à l'édition de 1924, exige un déplacement spatial, qui permet aussi de retrouver un lieu réel de Madrid : la librairie Pueyo, appelée « cueva de Zaratustra » et cet antre n'offre pas simplement des entassements de livres : chat, perroquet, chien et libraire s'en partagent l'espace réduit. L'écharpe verte du libraire produit, selon la didascalie « une dissonance » chromatique — qui sonne comme un « accor » faux, et rappelle la couleur de plus d'un tableau d'Angeles Santos ou, bien sûr, de Solana, à qui les accords sombres renvoient de toute évidence. Mais une mise en scène, même sobrement « kitsch », pourrait tout aussi bien insister sur les romans à deux sous et les chromos : tout une infra-littérature est présente, une décoration où l'horrible le dispute au beau, la lumière est pauvre, c'est celle d'une bougie, le dialogue, d'abord animalisé, le

1. Ramón Pérez de Ayala, *Las máscaras*, op. cit., p. 145.

« bandit » Zaratustra (p. 51), n'a rien de nietzschéen. Il faut cependant souligner que Max Estrella, dont le parcours ressemblait déjà aux stations du Christ sur le Chemin de Croix, se propose de ressusciter cette figure à laquelle il s'identifie implicitement, parce qu'il se révèle en ces lieux hantés par des « intellectuels sans le sou » (p. 54) comme un personnage hanté par le salut collectif de l'Espagne. Ce qui affleure, c'est la préférence accordée à l'esprit révolutionnaire de l'Évangile, jugé plus radical que celui de Lénine. Le thème de la « misère morale » de l'Espagne, lancinant dans la pièce, est relié à celui de la superstition, de la sensiblerie, qui sera si cher à Ramón Gómez de la Serna dans ses essais des années trente, et au sarcasme face aux avancées du féminisme, don Gay étant le seul à ne pas condamner les suffragettes, sans doute parce qu'il a vécu à Londres, bien mieux qu'à Madrid, ce qui signifie très clairement que Valle-Inclán ne manque jamais une occasion de mettre en scène le retard de l'Espagne sur tous les plans. En quatre ans, certaines idées ont commencé à s'imposer : la pièce enregistre de nouvelles aspirations, même minoritaires, ni plus ni moins que l'art de la même époque, comme le dira si bien Ortega. Symboliquement, la même lumière chiche se retrouve dans la scène III, lumière d'acétylène, obscurité du couloir, ombres d'ombres, annonce de la multiplication des formes et de leur déformation, juste un peu de vert dans un rideau, puis le sang sur le front du garçon de café tandis que bruissent les pas de manifestants ouvriers, que les rideaux métalliques se ferment bruyamment, en contraste avec le relatif silence de la taverne de Pica Lagartos, qui sera aussi le dernier espace, le dernier décor de la pièce, avec les mêmes personnages, à l'exception de Max Estrella, qui marche vers la mort. Dans le dialogue, les contrastes s'expriment par l'opposition entre les traits « costumbristes », voire madrilénistes, et les propos de nature politique, globalement hostiles à l'esprit de la Restauration, c'est-à-dire à un monde qui va lui aussi vers son déclin.

Un signe de ce déclin apparaît dans la didascalie de la scène IV avec l'état déplorable des rues, — pourtant il s'agit de rues centrales de Madrid —, l'emplacement symbolique du « modernisme », qui se limite, dans la pièce, à une « buñolería » : « antro apestoso de aceite » (p. 77), accueillante aux ivrognes errants dans la nuit, sous un éclairage plus défectueux que celui de la lune, avec des personnages « réels », comme le frère d'Alejandro Sawa, Dorío de Gadex, qui croit encore qu'il appartient à une « aristocratie » internationale de l'esprit en tant que poète, capable de citer Ibsen, alors bien connu encore en Espagne, et Max, dont l'identification au peuple : « yo me siento pueblo » (p. 78) semble conforter la ferveur créatrice, inspirer des vers « Eso sí, mejores que los hacéis los modernistas » (p. 79). Les idées en débat dans le dialogue prennent une tournure politique qui ne va pas sans un certain antisémitisme, — qui ressemble à celui des proudhoniens, par exemple — exercé en l'occurrence à l'égard de Maura, par simple

glissement sémantique, comme l'avoue innocemment Alonso Zamora Vicente : les « juifs » ont l'argent, à Madrid comme à Barcelone (p. 101, le cri de mort du prisonnier catalan le proclame), ils sont capitalistes, donc le prolétariat ne peut que les haïr, n'est-ce pas... Ce désir de mettre à mort le juif Maura, ou les « pédés » de « Acción Ciudadana » est certes inhérent à la mentalité d'une époque antérieure à Auschwitz. Il faut rappeler en effet que Karl Kraus¹ lui-même, qui partage sans aucun doute avec Valle-Inclán le « génie de l'indignation » cher à Elias Canetti, avait fustigé le sionisme dans *Une couronne pour Sion*, tant cette assimilation des juifs aux puissances dominatrices allait alors de soi, mais nous, qui savons où mènent ces idées, ne pouvons plus les lire avec indifférence.

Une remarque polysémique de Max au début de l'acte IV : « Yo voy pisando cristales rotos » (p. 73) s'applique aussi bien à la réalité urbaine dans laquelle il se trouve — certes sur la scène de la fiction qui la théâtralise — qu'à sa situation d'échec artistique, d'autant plus affligeante et tragique qu'il se sait aussi « le plus grand poète d'Espagne » (p. 79) — sorte de leitmotiv de la pièce —, Rubén Darío passant après lui, comme nous le voyons à la fin de la pièce. Comment compenser par la parole, du moins, cette situation discordante si ce n'est en renforçant et proclamant sa révolte à l'égard de la société qui, avant celle d'Artaud, le « suicide », mais en prenant de la hauteur, en regardant le monde d'en haut, par-delà les petites gens de cette société philistine, comme le disaient déjà Baudelaire ou Flaubert, entre autres, en percevant l'hyperbolique « vérité » des choses grâce aux miroirs déformants ?

Au début de la scène V, en effet, Max Estrella — ou Mala Estrella, puisque la première déformation lucide est celle de son patronyme polysémique, là où la « star » est condamnée à un destin funeste — se débat pour transformer sa situation de détenu en celle de détenteur de « guindillas », ridiculisant d'emblée leur nom, comme pour retourner une situation inacceptable par la seule arme du langage qui lui permet de voir en un policier « un ver bureaucratique » (p. 92) sans commune mesure avec la « gloire nationale » qu'il est, que proclame don Latino (p. 94 et p. 95). La pièce est bien inscrite dans la disproportion, une certaine forme d'expressionnisme à l'espagnole, sans doute.

Ajoutée en 1924, la scène VI s'ouvre dans un cachot, logiquement mal éclairé, mais de façon ouvertement théâtrale, par une « candileja », et la rencontre non moins théâtrale de deux mondes s'effectue ici, dans ce milieu en somme privilégié pour les échanges ailleurs inconcevables entre le prolétaire catalan et le poète. La perception immédiate de son langage « d'un autre temps », de la part du prolétaire qui se sait,

1. Karl Kraus, *La littérature démolie*, Paris, Rivages poche, Payot, 1993 (la citation renvoie à la préface d'E. Canetti, p. 22, et l'avertissement au traducteur Y. Kobry, p. 39).

lui aussi, voué à la mort, renvoie aux idées de Pérez de Ayala sur la tragédie :

El héroe dramático debe acercarse a la elocuencia elevada de Platón, el coro, producirse en lenguaje de sabor milenario. Así en Sofocles. Pienso que esta intuición se trasluce en el diálogo de Valle-Inclán, también en d'Annunzio, señaladamente en lo tocante al diálogo popular¹.

La sensibilité esthétique de récepteurs bien plus contemporains de l'œuvre que nous ne le sommes, et familiers de la culture classique, nous invite à prendre la mesure de ce qui est à l'œuvre dans ce texte théâtral par rapport au temps : le texte enregistre à la fois des données immédiates, de l'actualité d'alors, et des paroles intemporelles, immémoriales, comme nous l'avons vu dans les actes précédents, et le verrons jusqu'au dénouement.

L'acte VII, dans la logique de l'enchaînement tragique des séquences, est situé dans un des lieux communs de la société espagnole d'alors : un journal, la rédaction de *El Popular*, avec « el eterno redactor del perfil triste » (p. 105), défini plus loin comme « mythique ». L'adjectivation est significative : la pièce joue en effet sur l'inscription dans « la circonstance » et « le mythe », l'actuel et l'immuable, simultanément. Les couleurs se réduisent à nouveau au vert et au blanc, les paroles échangées semblent déjà écrites, puisque le directeur d'un journal est immanquablement un tyran aux ordres des autorités, et les intervenants « modernistes » venus pour œuvrer à la libération de Max sont nécessairement des ennemis d'un pouvoir selon eux archaïque, heureusement, don Filiberto se pique d'être un lettré, un écrivain, qui connaît même la philosophie orientale, ce qui est une manière discrète de renvoyer le lecteur à *La lámpara maravillosa* où le chapitre qui commence par l'évocation de Soulinake (derrière qui se cache Bark), s'achève sur l'idée que « El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma » (p. 95) qui sert de prélude à une invitation à puiser en soi les ressources d'une langue nouvelle et juste, adéquate à exprimer la sensibilité moderne. Valle-Inclán y fait une déclaration qui est une sorte de manifeste, un engagement éthique et esthétique :

Volvamos a vivir en nosotros y a crear para nosotros una expresión ardiente, sincera y cordial [...] 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 [...] tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega (p. 101).

1. Pérez de Ayala, *op. cit.*, p. 145-146.