

## PRÉLIMINAIRES SUR LE PLAISIR

« Chacun trouve son plaisir où il le prend »  
Jules Renard, *Journal*, 1901.

Choisir le « plaisir » comme objet d'étude dans la littérature, l'histoire et les Beaux-Arts en Espagne, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la fin du XX<sup>e</sup>, n'était pourtant pas un idée neuve. Non pas que ce fût une mode ou un sujet déjà fort rebattu dans l'hispanisme contemporain, loin de là, mais elle trottait dans la tête de certains depuis des décennies, persuadés que cet objet admettait des angles variés, des méthodes fécondes et pouvait ouvrir sur la société espagnole des perspectives intéressantes ; les choses sérieuses vont souvent se nicher derrière des apparences futiles, légères, sensibles, etc. L'appréhension du plaisir dans une société donnée, selon les pratiques concrètes ou les discours qu'on en tient, semblait donc, a priori, un objet « plaisant » digne du sérieux qui convient à la recherche.

L'expérience « scientifique » du CREC sur le plaisir a duré plus de deux ans, elle a mobilisé les énergie du groupe pendant de nombreuses séances et, paradoxalement, il faut bien l'avouer, ce ne fut pas une sinécure. Ce fut souvent ardu, presque douloureux parfois, comme si cet objet en apparence si évident, si « naturel », se refusait en permanence ou se heurtait à un manque de matériaux satisfaisants. De là à penser que le plaisir en Espagne s'exprime difficilement, il n'y avait qu'un pas qu'on se refusait quand même à franchir ; aucune société, pour réprimée ou bridée qu'elle soit, ne peut ignorer le plaisir, des plus petits ou quotidiens aux plus évanescents et spirituels. N'importe quel touriste moyen, n'importe quel étudiant plongé dans la réalité espagnole actuelle revient de la Péninsule avec des souvenirs de pratiques et de sociabilités qui font de l'Espagne, plus que tout autre pays d'Europe, une sorte de réserve occidentale de la volonté de plaisir : les bars « a tapas », les boissons fraîches, le « pescaíto frito », le « gazpacho », la « tortilla », les plages et le soleil, etc., suivant les goûts et les préférences de chacun, sans parler des habitudes de la vie

nocturne et de la rue, tout le monde vous le dira, tout ceci configure un mode de vie qui peut même s'apparenter au paradis, et pas seulement en période de vacances ou d'oisiveté. Et pour ceux qui aspirent à des plaisirs plus raffinés, il y a aussi le Prado, l'art roman et arabe, les extravagances de Gaudí, la poésie, les romans, Lorca, etc., tout ce que d'aucuns n'hésitent pas à mettre sous l'étiquette de « plaisirs purs » ou de « plaisirs esthétiques », car la tentation de poser des catégories et des hiérarchies reste un travers partagé. L'Espagne, latine et méditerranéenne, gorgée de soleil et de vins lourds, embrasée parfois par des passions tumultueuses (qu'elles soient amoureuses, taumachiques ou politiques), réunit tous les clichés de la sensualité et du plaisir sous toutes ses formes. Et pas seulement à l'usage des touristes et des voyageurs ; ce n'est pas Mérimée qui a inventé Carmen, mais bien les Espagnols qui s'en sont délectés comme d'un reflet fidèle de leur identité. Enfin, tout cela ne date pas d'hier ; depuis les Romains et les Arabes jusqu'aux hordes de pâlichons retraités scandinaves ou germaniques qui s'installent pour leur retraite sur la Costa del Sol, l'Espagne attire et promet ses délices.

Traduire tous ces clichés (ou ces vécus) en doctes contributions scientifiques s'est avéré infiniment plus complexe qu'on aurait pu le croire, surtout pour les siècles passés. À commencer par le mot « plaisir » lui-même dont la définition et les contours ont provoqué des débats sans fin, comme il sied à une assemblée d'intellectuels et d'enseignants obnubilés par « le juste mot ». De quoi allait-on parler ? Pour commencer, il est clair que « le plaisir » et « les plaisirs » ne désignent pas les mêmes choses ; pour tout dire, ils ont l'air de s'opposer sur bien des plans. Les équivalents espagnols de « placer » et « placeres » n'ont ni la même histoire ni ne recouvrent les mêmes aires sémantiques que les mots français. Sans aller plus loin, on voit déjà pointer, derrière le lexicologue, une longue théorie de sociologues, d'historiens, de philosophes, de littéraires, prêts à en découdre.

Ce n'est qu'un début. Les mots « plaisir » ou « plaisirs » entrent en conflit ou en compétition avec une foule de mots « voisins » ou approchants qui ne font pas que marquer la diversité des modalités du plaisir : « désir », « jouissance », « joie », « volupté », « satisfaction », « passion » (et son pluriel), le dictionnaire analogique en offre une colonne complète où l'on trouve même « noce », « dissipation », « débauche », « luxure », « transports », et des dizaines d'autres qu'on débusque parfois sous la plume de certains moralistes. Même chose en espagnol, où « goce » et « gozo » font un doublet fort incommode. Explorer le mot « plaisir » implique aussi, parfois, de regarder du côté des antonymes (« douleur », par exemple, le plus souvent cité par les classiques) et, bien évidemment, du côté de l'opposition âme-corps (ou animalité-spiritualité, esprit-matière, etc.).

Dans ce fourmillement lexical qui prend assez vite un caractère vertigineux et décourageant, il est évident que le mot « plaisir », au singulier ou au pluriel, indépendamment des réalités infinies qu'on veut bien lui attribuer (en fait, on peut y mettre absolument ce qu'on veut, une chose et son contraire, comme Sade et Sacher-Masoch l'ont compris depuis longtemps), est indissociablement lié à l'histoire de la pensée et des mœurs, lié à la morale dominante ou transgressive, lié à un réseau de mécanismes culturels et idéologiques complexes. Dans cet esprit, il peut être « plaisant » de faire défiler des autorités et des modèles qui ont disserté sur le sujet depuis l'Antiquité, à condition toutefois de ne pas les sortir de leur contexte et de ne pas extrapoler sur le monde contemporain. Les définitions d'Épicure (« le plaisir est l'absence de souffrances corporelles et de troubles de l'âme », dans sa « Lettre à Ménécée »), de Descartes (le plaisir est « certain chatouillement des sens »), de Kant (« une maladie de l'âme »), ou de Freud (le plaisir agit en quelque sorte comme régulateur de l'énergie psychique), parmi des dizaines d'autres possibles, ne nous renseignent au fond que sur leurs auteurs et sur les problématiques de leur époque, mais ne sauraient en aucun cas poser une définition universelle du plaisir. La contribution de Frédéric Prot, dans cet ouvrage, par exemple, montre bien que l'intense débat sur le plaisir et le bonheur, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle espagnol, caractérise une société en mutation et recouvre des enjeux essentiels (la définition même de l'individu dans ses rapports aux autres et au corps social, la difficile émergence de la sphère du privé et du droit de la personne devant les lois religieuses et politiques qui régissent les comportements individuels et collectifs, etc.), sans oublier l'influence ou la pression que crée la société française, elle aussi en mutation, mais sur un autre mode qui conduira à la Révolution de 89, et la différence est de taille. On serait tenté de dire de que la définition du « plaisir » (ou « des plaisirs ») est par essence historique, qu'il constitue, pour chaque époque, un enjeu d'autant plus décisif que la libération des instincts de jouissance ou de consommation de l'individu est considérée comme une menace de l'ordre établi et que toute « ouverture » est perçue comme le commencement de l'Apocalypse par ceux qui détiennent le pouvoir, les institutions et le langage. Détenir et entretenir une certaine définition du plaisir est — au moins — aussi important que contrôler les pratiques elles-mêmes, car cela permet de tenir la haute main sur le vécu des sociétés ; on peut citer l'exemple du Carnaval (un autre enjeu pour les tentations répressives) qui tient lieu d'exutoire pour contenir des débordements plus ordinaires.

On ne s'étonnera pas, désormais, qu'à la limite, les mots pour le dire soient plus importants encore que la chose en soi que tout un chacun peut pratiquer avec plus ou moins de discrétion. Le cas espagnol pourrait, ici encore, s'avérer exemplaire. Toutes les sociétés, tous les groupes

dominants, à quelque moment de l'histoire, abhorrent les débordements, les transgressions vite perçues, et non sans raison, comme des atteintes à l'ordre et à la loi, comme des facteurs déstabilisants et quasi révolutionnaires, mais la société espagnole peut paraître une des plus répressives à cet égard. L'Église espagnole, souvent relayée par les institutions (État, Mairies), a livré une bataille sans merci contre le plaisir, en brandissant avec véhémence la bannière de la morale et du bien social, contre toute forme d'émancipation ou même de simple jouissance de soi et du monde ; et il faut bien reconnaître qu'elle a perdu peu de batailles, même aux époques troubles des grandes mutations. C'est sans doute ce qui explique les difficultés du groupe de recherche à dénicher des corpus sur le plaisir. On serait tenté de dire que le plaisir n'apparaît qu'au travers de ses contempteurs, des discours de censure et de rejet, les barricades que l'ordre moral — de tous bords — s'évertue à élever contre les timides tentatives des individus et des collectivités qui aspirent à plus de liberté. En Espagne, comme partout, le plaisir est une aspiration « naturelle », peut-être même plus qu'ailleurs tant elle est brimée, bridée, vilipendée au cours de très longues périodes, avec de violentes bouffées épisodiques de libération, superficielles, épidermiques, irrationnelles, et donc vite étouffées. Travailler sur le plaisir, dans la culture espagnole, revient surtout à lire entre les lignes de sa négation ; mais définir des réalités « en creux », ou par défaut, n'est pas une mince affaire, comme il apparaît dans la majeure partie des contributions de cet ouvrage, tout au moins jusqu'à une époque récente de « destape » et de « movida » (et encore !). Le corps et, bien plus encore, la sexualité — l'expression du plaisir le plus immédiat, nécessaire, vital — sont, bien sûr, les plus contrôlés, entre l'ellipse et l'infamie. Pour connaître les usages et pratiques sexuelles de l'Espagnol, il est préférable de s'en remettre à certains manuels de confession, comme ceux qui ont vu le jour au début du XIX<sup>e</sup> siècle, où la tarification des « fautes », d'une incroyable diversité, ouvre des horizons sidérants qui ne devaient pas être que des produits de l'imagination malade et débordante de nos « bons pères ».

Le plaisir (toujours au singulier et au pluriel) constitue inévitablement, en Espagne comme ailleurs, un moteur essentiel des comportements individuels et collectifs, mais l'ensemble des documents accessibles (philosophiques, politiques, critiques et même littéraires) n'en dévoile qu'une écume discrète et s'attarde inlassablement sur tous les mécanismes de freinage.

Parmi les rares pratiques ou exercices directs liés au plaisir du corps, on ne s'étonnera pas de trouver ici quelques manifestations archétypiques de l'Espagne de toujours. La frénésie du boléro aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (contribution de Marie-Catherine Chanfreau), la danse « flamenco » au cours des fêtes gitanes (Mercedes Gómez) et même la passion tauromachique des Espagnols (Emma Carrere-Lara) dont témoignent les voyageurs français du XIX<sup>e</sup> siècle

(bien plus que des opinions personnelles qui ne concernent que les voyageurs eux-mêmes, c'est bien la « *afición* » débordante des spectateurs de corridas qui retient ici l'attention). Dans ces trois cas, on a bien l'impression d'accéder (enfin !) à ce monde de sensualité et de vitalisme extrême dont l'Espagne serait la dépositaire.

La danse et la corrida semblent avoir deux choses en commun. D'une part, elles mettent le corps en scène, un corps fortement érotisé, violent et passionné, quasiment orgiaque. Le corps à corps avec le taureau ainsi que l'orgasme de la mise à mort et du sang dans la corrida, les figures virtuoses du corps féminin dans le boléro et le duel charnel jusqu'à l'exacerbation dans la danse flamenca, tout cela suggère un érotisme actif qui s'étend à la communauté des acteurs et spectateurs. Mais, d'autre part, cet érotisme véritablement spectaculaire et ostentatoire s'exerce dans un cadre ritualisé, transcendé, celui de l'art, ce qui change tout. Le corps, le sexe et le plaisir qu'ils procurent changent de nature et même de sens ; il ne s'agit plus de vécu ou d'exercice individuel ou collectif du corps et de la sexualité, mais de maîtrise d'un savoir et d'expression esthétique. Dès lors, la morale est à peu près sauvée, même si les grincheux qui voient de la luxure et du péché partout fulminent contre ces débordements où l'art servirait d'alibi à de funestes penchants. Ce que l'on retiendra, au-delà des sempiternels discours moralisateurs, c'est précisément cette aptitude à dépasser le corps vécu et immédiat vers des règles et des normes qui le sacralisent et le métamorphosent en art, à transférer la jouissance sur d'autres plans.

Ce n'est donc peut-être pas un hasard si la poésie, en Espagne, occupe une telle place, dans toutes les couches de la population, au point de jouer, dans les avant-gardes et les périodes de rupture, un rôle véritablement moteur. La poésie, en dernière instance, ne prétend pas raconter quelque chose, dire le monde, transmettre un message. Son aptitude à la représentation passe, d'abord, par la capacité de donner corps ou chair — littéralement — aux mots et au langage, pour celui qui l'émet comme pour celui qui la reçoit. La grande poésie espagnole contemporaine, depuis Bécquer, pourrait s'expliquer, très psychanalytiquement, comme le transfert de l'Éros individuel réprimé ou insatisfait vers le langage et les formes qui jouent le rôle de simulacre, mais aussi de jouissance immédiate et sensible. Lorca en est certainement l'illustration la plus aboutie dans la mesure où sa poésie repose sur un immense désir inassouvi, ou même impossible, et son transfert vers l'art et les mots (on peut en dire autant de son théâtre). On pourrait en citer bien d'autres : Cernuda, Guillén, Salinas, Aleixandre, etc. L'entreprise de Rafael Alberti de « dire » la peinture, dans *Oda a la pintura* (voir l'article de Zoraida Carandell), part de cette confiance illimitée dans la poésie comme totalité sensible et

spirituelle à partir de l'expérience sensorielle (l'union des mots et de l'image graphique, de la couleur et de la ligne, dans le cas présent).

La grande difficulté de l'analyse du plaisir en Espagne vient de ce que le chercheur travaille essentiellement sur un matériau qui le médiatise, l'idéologise et le travestit considérablement : le langage et l'écrit. Pour un homme de lettres, dire le plaisir se heurte à d'innombrables difficultés ; sans même parler de tous les mécanismes de censure (les propres blocages de l'écrivain ou ceux que lui imposent la société), des conventions ou des convictions morales et idéologiques qui le conditionnent, le mot n'est pas la chose. Pour parodier Jakobson, le mot orgasme ne fait pas jouir. La littérature devient alors une somme de stratégies et de tactiques destinées à produire du plaisir, ou des plaisirs, avec des histoires où dominant le désir, la passion, etc. Provoquer du plaisir sur des histoires de plaisir devient doublement compliqué.

Il y a bien le cas particulier des comédies larmoyantes (article de Patricia Mauclair-Poncelin) et du mélo en général. Là, tout est clair et facile. Les genres lacrymaux, à toutes les époques, représentent un confort maximum pour le récepteur, la réunion de plaisirs physiques et spirituels complémentaires et parfaitement autorisés : plaisir de se « laisser aller » à extérioriser ses pulsions, bonheur d'échapper soi-même à l'infortune représentée sur scène ou sur écran (qui n'est elle-même qu'une illusion de l'art, pas du réel, donc pas dérangeante), bonne conscience, sentiment facile de solidarité, projection de soi dans le malheur d'autrui comme acte d'exorcisme de toute infortune — « on s'y voit presque » —, adhésion spontanée (ou inconsciente) à la sensibilité et aux valeurs des groupes dominants. Les genres larmoyants donnent une dimension sociale à l'égoïsme le plus personnel, dans le respect le plus strict des normes morales du moment ; le plaisir né des larmes instaure une sorte d'identification totale du sujet à la culture et à l'idéologie d'une société donnée. Difficile de parler de catharsis, ou alors de catharsis du pauvre, à la portée des moutons de Panurge, de la même façon que Céline définissait l'amour comme étant l'infini à la portée des caniches. Toute époque a eu et aura ses genres larmoyants, sans doute les manifestations culturelles les moins problématiques, mais pas pour autant les moins intéressantes car il nous est donné d'y voir des mécanismes en action dont l'efficacité est indiscutable. Musset lui-même avait beaucoup de respect pour les pièces où Margot avait pleuré.

En général, la littérature est beaucoup plus complexe dans l'expression du plaisir, à quelque époque que ce soit, qu'il s'agisse de susciter le plaisir et de le dire avec plus ou moins de « précision », en fonction des normes de la bienséance, ou en cherchant la transgression. Tous les genres narratifs, des plus « classiques » et respectueux aux plus provocateurs, sont

donc confrontés à ce double dilemme : comment suggérer les plaisirs (n'importe lesquels) et comment les faire éprouver au lecteur. Un modèle du roman du XIXe siècle (*Insolación*, de la Pardo Bazán, présenté ici par Marie-Angèle Orobon) est révélateur de toutes les stratégies du romancier pour poser une histoire d'amour, de désir violent, mais bridé par les convenances et les règles sociales. Tout le roman, des centaines de pages, ne servent qu'à suggérer le feu des sens qui couve chez une héroïne que l'on découvre sensuelle dans tous les instants de sa vie intime (toilette comprise), mais avec discrétion et retenue dans l'écriture ; on est constamment dans l'ellipse, l'allusion voilée, le sous-entendu, la litote, les circonvolutions d'une « action » qui finit bien par arriver, quand même, mais sur laquelle l'auteur zappe avec doigté, comme si « l'acte » était secondaire. L'érotisme qui tend le roman d'un bout à l'autre n'existe finalement que dans le non-dit et l'intimité de la conscience, et le frisson du plaisir — chez le personnage ou chez le lecteur — s'inscrit d'abord dans l'imaginaire, très cérébral et médiatisé. La fête de la chair n'est pas au programme. Combien de grands romans du XIXe siècle sont-ils bâtis sur ce modèle, chez Galdós, Pereda ou *Clarín*, dont *La Regenta* serait sans doute le plus beau fleuron (un gros pavé pour quelques minutes d'abandon charnel, décevant, qui plus est) ?

Le XXe siècle est, en principe, plus attentif au désir et au corps auquel on donne enfin son dû et un statut à la hauteur de sa fonction, mais les romanciers de tous poils ont les mêmes difficultés à dire l'Éros et à émoustiller le lecteur, même quand cela devient une mode ou un marché éditorial florissant. Dans les années 20 et 30, on assiste à un déferlement de littérature « rose », « verte », « sicalíptica », érotique ou même franchement « pornographique » : des dizaines de collections, des milliers de petits volumes de « novelas cortas » inondent l'Espagne toute entière, surfant sur l'aspiration (des hommes, surtout) à une sexualité plus libérée. Mais, dans un pays comme l'Espagne qui n'a pas, comme l'Angleterre ou la France (où sont, par exemple, les Restif de la Bretonne, les Mirabeau, les Musset, les Pierre Louÿs, les Rachilde, les Apollinaire espagnols ?), de tradition de littérature érotique, cette « ola verde », expression inventée par Álvaro Retana qui s'en servira pour intituler un de ses romans, en 1931, reste bien gentille, même dans ses exemplaires les plus « osés ». Le cas de ces « novelas cortas » sur les maisons closes, analysées par Évelyne Ricci, en montre toutes les limites. Alors que ces petits romans sont censés dire le plaisir le plus immédiat, dans des lieux faits pour ça, on est frappé par le manque d'audace et de « réalisme » de cette littérature. On y cherchera en vain un état détaillé des pratiques, usages et comportements sexuels ou érotiques de l'Espagnol de cette période. De temps en temps, au détour d'une phrase, un auteur plus audacieux peut glisser une subtile allusion à une petite fellation ou une

quelconque gâterie de ces dames, mais l'immense majorité des situations amoureuses est d'une expression infiniment convenue, elliptique. Un mot résume, semble-t-il, à lui seul, toutes les situations « chaudes » et toutes les « actions érotiques » des personnages, le mot « beso » qui sert à la fois de métaphore et de métonymie pour les élans les plus fougueux de la passion et du désir entre un monsieur et une dame. Cette récurrence du « beso » qui recouvre absolument tout pose de nombreuses questions. Du côté de l'écrivain, comment interviennent le poids de toutes les censures de tous les appareils, les mécanismes inconscients de l'autocensure, son incapacité psychique ou morale de dire les choses, même chez les plus dévergondés des romanciers. Du côté du lecteur, on doit s'interroger également sur ses aptitudes, ses réflexes ou ses habitudes à décoder tous ces non-dits, ainsi que sur ses dispositions à fantasmer ou à s'exciter (en imagination ou autrement) à partir d'un mot comme « beso », si neutre ou si inconsistant ? Qu'un auteur comme Felipe Trigo ait pu passer pour un auteur « érotique », tout au long du premier tiers du XXe siècle, nous interpelle sur les mécanismes de lecture de l'époque, sur les réceptions du roman, sur le pacte de lecture et même sur le fonctionnement du langage dans une société donnée. Y a-t-il une spécificité espagnole, ou seulement une accommodation du récepteur aux conditions qui lui sont imposées ? La ruée des Espagnols vers Saint-Jean de Luz ou Perpignan, après 1968, pour se pourvoir en littérature politique et érotique, ou la naissance de la collection de « La sonrisa vertical » et d'une production autochtone de romans érotiques, dans une Espagne débarrassée de Franco et de la morale dominante, inviteraient à croire qu'en situation de liberté, les Espagnols sont comme les autres dans la pratique et l'expression du plaisir, en particulier sexuel (même si la production littéraire à caractère érotique paraît bien minoritaire, dépendante des modèles étrangers, souvent faiblarde et, dans les meilleurs des cas, toujours aussi cérébrale). Il n'en reste pas moins que pendant des décennies, des siècles même, l'expression littéraire du plaisir s'en est tenu à une sorte de pouvoir incantatoire confié à des mots et expressions stéréotypés, susceptibles, quand même, de créer une complicité et un « affect » immédiat.

A l'opposé de la littérature commerciale, les avant-gardes et la grande littérature des années 20 et 30, férue de Nietzsche, de Freud et des théories modernes sur le corps et la sexualité, se débattent au fond dans les mêmes difficultés pour dire le plaisir enfin devenu légitime et vital, en particulier celui de la femme. Les romans de Jardiel Ponceña (étudiés ici par Marie Franco), qu'on redécouvre épisodiquement et qu'on érige en témoin privilégié d'une certaine modernité littéraire, sont tout à fait révélateurs de la sensibilité nouvelle qui s'installe après la première Guerre mondiale. Ces romans prétendent allier l'exaltation



frénétique de tous les plaisirs modernes avec une écriture en rupture avec les canons académiques, en particulier sur le mode de la parodie et de l'humour. Mais, outre que ces romans ont un côté fouillis et bric-à-brac qui confine au farfelu, l'humour parodique permanent projette sur tous ces plaisirs évoqués une lumière somme toute peu amène qui les ridiculise ou les déprécie. De plus, Jardiel Poncela, comme d'autres romanciers qui naviguent dans les eaux de l'avant-garde et de la rupture (on pense à Benjamín Jarnés, lui aussi porté sur l'amour, la femme, le sexe, assaisonnés à la sauce freudienne et surréaliste, ou même au tout premier Francisco Ayala), illustrent la difficulté de l'entreprise romanesque avant-gardiste. Le plaisir, encore une fois, même revendiqué et réhabilité sur le plan existentiel et social, est victime du passage à l'acte d'écriture qui devient une fin en soi.

L'immense majorité de la littérature espagnole, à défaut de pouvoir les mêler, en vient à confondre entre dire le plaisir et le plaisir de dire. Au lecteur de s'y retrouver et de prendre son plaisir comme il le peut, ce qui, apparemment, ne pose pas de problème tant il est vrai qu'il y a des amateurs pour tout.

On comprend désormais la querelle, ou la polémique, qui a opposé Ortega y Gasset et Baroja à cette même époque (contribution de Miguel Olmos). Leur débat oppose bien deux types de réception et deux conceptions de l'écriture du roman et des mécanismes de la réception. Baroja, très classiquement pourrait-on dire, défend le plaisir immédiat de l'intrigue, du récit qui captive le lecteur, la complicité et le contact directs sans finasseries formelles, tandis qu'Ortega, qui voudrait bien apparaître comme le chantre et le penseur de la modernité, milite pour un roman de l'élite où l'intérêt et le plaisir de la lecture tient essentiellement dans « l'aventure du récit » comme dira plus tard Ricardou. Cette querelle est toujours d'actualité, dans la mesure où le plaisir de lire peut obéir à des aspirations ou des besoins radicalement différents

Il y a quand même, dans cette Espagne surveillée « religieusement » par l'ordre et les bien-pensants, de véritables tentatives de rupture, en particulier à certaines époques de crise profonde de la société ou de mutation radicale, quand les appareils répressifs doivent baisser la garde devant les aspirations et les besoins d'émancipation, comme vers 1895-1910, vers 1930 et après la mort de Franco.

Valle-Inclán illustre les élans féconds de la révolution symboliste espagnole, sur le mode de la démesure et de la violence (déjà une première jouissance et un vrai plaisir). Les *Comédies barbares* (voir la contribution de Florence Léglise) reposent sur la provocation, l'excès, l'extrême, le déchaînement de tous les sens. Le protagoniste principal, don Juan Manuel Montenegro est un jouisseur sans remords ni regret : le jeu, le vin, les femmes, le

pouvoir, tout lui est plaisir, sans crainte de Dieu ni du diable. Sur le plan scénique, ce théâtre de Valle est une orgie de sensations, de couleurs, de corps en mouvements, de mots et de cris drus et charnels. Une scène peut illustrer, sur le plan littéraire, esthétique et philosophique, la violence de la rupture avec tout ce qui précède et avec la société espagnole ankylosée et coincée ; la scène 4 du second acte de *Águila de blasón* (1907), celle du viol de Liberata la Blanca. Les didascalies du début suggèrent un jardin d'éden saturé de références sensuelles et d'allusions phalliques ; dans ce décor qui « respire » la jouissance et la légitimité historique de cette jouissance, le fils aîné du Majorat viole littéralement, sauvagement, bestialement, après que ses chiens l'ont lacérée et dénudée, une Liberata appétissante comme un beau fruit mûr (« fresca y encendida como las cerezas de Santa María de Meis »). La seule faute du violeur ne ressortit qu'au droit féodal (il s'est approprié un bien qui ne lui appartient pas, ou pas encore). Si l'on est fidèle à l'esprit de la scène, non seulement ce viol reflète la grandeur des exploits millénaires de la race des seigneurs (« el encanto de las epopeyas primitivas », « siente con un numen profético el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas »), mais, de plus, le spectateur ou le lecteur doivent impérativement trouver ce tableau esthétiquement « beau », avec tout ce que ce mot suppose dans l'esthétique symboliste (« Beauty is truth, truth beauty », selon le vers canonique de Keats). On conviendra que Valle prend le contre-pied brutal des valeurs morales d'usage, liquide allègrement le XIXe siècle avec le secours de Nietzsche, de Sade et de quelque courant sataniste, de ceux qui pullulent à l'époque. Valle invente véritablement un théâtre de l'orgie des sens et des plaisirs, les plaisirs de la vie et les plaisirs de la scène, de la matière sensuelle et de l'art, sans limites ni tabous, par delà Bien et Mal. Dionysos a enfin vaincu Apollon. L'Espagne du premier tiers du XXe siècle n'était sans doute pas prête pour cette révolution des mœurs et de la scène, pas plus qu'elle ne sera prête, dans les années 30, à recevoir *El Público*, de Lorca, tout aussi révolté et dérangeant sur tous les plans.

La mort du tyran, en 1975, a ouvert la boîte de Pandore de tous les appétits insatisfaits et réprimés pendant quarante ans. Le retour à la démocratie signifie le libre exercice de toutes les libertés, sur le plan du vécu et sur le plan artistique. La Transition et la « Movida » apparaissent de prime abord comme un grand défoulement, une pratique ludique et festive de tous les plaisirs sans entraves, un droit à la jouissance pour tous. Le « destape » métaphorise le corps nu et roi qui envahit tout, les revues (comme *Interviú*), les arts graphiques, la sculpture (Úrculo dont les œuvres érotiques monumentales sortent de l'anonymat et trônent au cœur des places, comme à Oviedo, une ville pourtant pas très à gauche), le cinéma (Almodóvar, en premier lieu, et bien d'autres après lui), la littérature...

Ces défoulements du plaisir enfin libre ne donnent pas que des chefs d'œuvre, mais on peut comprendre le (malin) plaisir d'un Almodóvar à publier, en 1981, un texte narratif aussi provocant et déjanté que *Fuego en las entrañas*, accompagné d'illustrations tout aussi iconoclastes et bâclées (voir la contribution d'Emmanuel Le Vagueresse). Bien sûr, ça ne se prétend pas de la grande littérature, mais, en 1981, écrire et publier des rafales de mots grossiers, multiplier des situations grotesques, vulgaires et scatologiques, ça défoule et si ce n'est plus tout à fait de la transgression (puisque la démocratie permet précisément de tout dire et de tout faire), ça garde la saveur de la revanche.

Cet esprit de défoulement semble avoir été durable, si l'on en juge d'après certains films espagnols particulièrement virulents, comme *Torrente, el brazo tonto de la ley*, de Santiago Segura, 1998, (étudié par Marie-Soledad Rodriguez). Il n'est pas sûr que ce film demeure au firmament du cinéma espagnol (mal sonorisé, parfois mal ficelé, à la limite de la visibilité), mais il reste un modèle d'impertinence, de caricature des valeurs traditionnelles, un festival de gros mots bien gras, pour tout dire, un régal pour des millions de spectateurs, jeunes en particulier, qui se vengent en quelque sorte de la dictature et de la société espagnole ultra conservatrice.

L'Espagne redécouvre le rire, la dérision, le canular sur des objets jadis considérés comme sacrés (la famille, le sexe, l'ordre) et se livre à tous les plaisirs avec d'autant plus de délectation qu'elle sort d'un long tunnel de retenue et de privations. Il reste bien évidemment à savoir s'il s'agit d'un phénomène profond ou, comme cela a si souvent été le cas au cours des siècles passés, d'une bouffée passagère, d'une explosion épidermique dont l'excès même est un obstacle à l'instauration durable d'une société plus permissive. L'intervention de la soldatesque d'un Tejero, le 23 F (1981), la surprenante diatribe publique de l'archevêque de Santiago, en juillet 2004, en présence du roi, de la reine et de toutes les télévisions, contre l'homosexualité et le mariage gay, ou les rodomontades d'un Rajoy ou d'un Aznar, montrent que les ultramontains civils, religieux ou militaires ne désarment pas. Mais l'ancrage solide de l'Espagne dans l'Europe communautaire a sans doute fortement contribué à consolider la démocratie et les libertés qu'elle implique à l'intérieur même du pays et à le préserver de ses démons tutélaires. C'est du moins l'espoir qu'on doit caresser.

Parmi les témoignages les plus consistants (et les plus ambitieux) de cette nouvelle société du plaisir qui s'est installée en Espagne à partir de 1975, on retiendra surtout un certain nombre de romanciers et de romans, notamment Eduardo Mendoza, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán et sa série autour de Pepe Carvalho. Les quatre premiers de cette série, entre 1974 et 1981 (analysés ici par Claire Pallas), dépassent le cadre du simple défoulement.

L'ambition de Vázquez Montalbán, très politique et très artiste, à la fois, est bien de construire une œuvre narrative où s'articulent étroitement des objets résolument actuels, en rupture avec la société franquiste, et une écriture, une esthétique aussi adéquate que possible à la nouvelle ère. Par contraste avec la dictature, les romans de Vázquez Montalbán passent en revue toutes les modalités du plaisir, physique ou intellectuel, privé ou public, matériel ou langagier. Chez Vázquez Montalbán, on boit, on mange, on pratique tous les jeux amoureux ; la gastronomie, omniprésente (à la grande différence des modèles du polar américain où le détective se nourrit mais ne se pose jamais en gourmet), pourrait représenter une sorte de métaphore (et de métonymie) du corps en fête et du corps social harmonieux, dans la mesure où il dépasse le plaisir individuel pour définir un art de vivre pour un pays tout entier. Surtout Vázquez Montalbán raconte une histoire (qui se confond avec l'Histoire), il joue avec le langage, non seulement pour le plaisir des mots crus longtemps censurés, et, surtout, il poursuit assidûment les combinaisons surprenantes, les associations roboratives et jouissives qui redonnent vie et chair au langage national, avec une volonté esthétique évidente. Tous les ouvrages de la série Carvalho auront parfois du mal à conserver la même vigueur, mais il ne fait aucun doute que les premiers romans, contemporains de la restauration de la démocratie et de la Transition, instaurent une littérature « jouissive », totale, où les plaisirs, tous les plaisirs, du plus petit au plus grand, redonnent un sens à l'histoire nationale, à la langue elle-même et au roman espagnol qui s'était enlisé dans un réalisme primitif ou un expérimentalisme désincarné pour *happy few*.

En fin de compte, il semble bien que ces dernières trente années marquent, en Espagne, le retour du jeu et du plaisir, en rien incompatible avec l'esprit de sérieux, et contrastent avec des siècles cadencés et bridés par des autorités religieuses et civiles austères. La vitalité de sa culture actuelle en est le témoignage. Que la fête continue...