

**LES COMÉDIES BARBARES DE VALLE-INCLÁN.  
LA SYNTHÈSE DIFFICILE (IMPOSSIBLE ?) ENTRE HÉDONISME  
ET ASCÉTISME**

« Le moi tend vers le plaisir et  
cherche à fuir le déplaisir. »  
Freud, *Au-delà du Principe de plaisir*.

« Vouloir : un sentiment très pressant, très agréable  
phénomène d'accompagnement pour toute expansion de force »  
Nietzsche, *Deuxième Considération Inactuelle*.

Florence LÉGLISE, CREC.

A première vue, la notion de plaisir, dans les *Comédies barbares*, semble, sinon pertinente, tout au moins valide, pour plusieurs raisons : son théâtre, fortement anti-réaliste, s'inscrit dans un contexte de crise de la Raison et du positivisme, dans lequel se développent plusieurs « irrationalismes » ou plusieurs voies a-rationnelles (telles que la psychanalyse, science révolutionnaire du XXe siècle et la pensée de Nietzsche)<sup>1</sup>. Ces « irrationalismes » proclament la défaite de la Raison à tout expliquer et accordent, au contraire, un primat à la sensation et la sensibilité : loin de condamner le corps, ils le réhabilitent. C'est pourquoi le théâtre de Valle-Inclán est susceptible de laisser une place au plaisir, certes plus sensible qu'intellectuel.

Afin de cerner rapidement ce qui dans la trilogie est en jeu quant au plaisir, rappelons que les trois pièces *Cara de Plata* (1923), *Aguila de Blasón* (1907) et *Romance de lobos* (1908)<sup>2</sup> — selon le déroulement chronologique de l'action et non l'ordre de parution — retracent la décadence de la famille des Montenegro: le Caballero, Don Juan Manuel, dernier représentant

---

<sup>1</sup> Ainsi se justifient les deux citations ci-dessus en épigraphe.

<sup>2</sup> J'utiliserai plus avant des abréviations pour ces titres : *CP*, *AB* et *RL*.

d'un monde féodal, entre en conflit avec l'environnement social<sup>3</sup>. Il provoque également la rupture du modèle familial : sa femme, Doña María, fuyant la vie désordonnée de son mari, vit seule dans son monde de religion et laisse ainsi place à Sabelita, d'abord filleule, puis maîtresse du Caballero. Or, Sabelita est l'objet d'un affrontement entre le Caballero et Cara de Plata<sup>4</sup> — seul fils qui respecte le père et fait preuve de la même noblesse de sentiment — : tous deux veulent la conquérir.

Après la mort de sa femme avec laquelle il ne vit pourtant plus, le Caballero décide de changer de vie et essaie d'emprunter, quoique de façon bien hésitante, le chemin de la purification. A plusieurs reprises, et parfois très confusément, il suggère que les plaisirs, les satisfactions de ses inclinations relèvent bel et bien du péché. Cette crise de conscience s'exprime en fait dès la fin de la première pièce où, quelque peu irrespectueux et irrévérent certes, il réclame l'absolution à l'abbé et confesse ses fautes, dans les termes suivants :

Para absolverme de mis pecados, caído del cielo vienes, bonete. Públicamente mis culpas confieso. Soy el peor de los hombres. Ninguno más llevado de naipes, de vino y mujeres. Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo despojarme de vicios. Me abraso en ellos. Nunca reconocí ley ajena para mi goberge. [...] A mi mujer la afrenté con cien mujeres. ¡Cambiar no espero ! ¡De milagros y santos arrepentidos pasaron ya los tiempos ! ¡Dame la absolución, bonete ! (CP, III,5).

Trois plaisirs, trois penchants naturels de DJM<sup>5</sup> apparaissent ici : le jeu, le vin et les femmes. Il se dit gouverner par le Mal et par Satan car ses inclinations l'attirent irrésistiblement, et il s'y adonne dans l'excès.

Cette première citation suffit à démontrer que, lorsque l'on parle d'hédonisme dans la trilogie — appliqué à DJM, surtout —, il ne correspond en rien à l'idéal épicurien ! Bien qu'Épicure passe pour avoir célébré la morale du plaisir, sa définition du plaisir est toute négative : c'est l'absence de souffrance<sup>6</sup>. Son idéal est en réalité presque ascétique, puisqu'il s'agit d'éviter tout risque de douleur et d'agitation, de se contenter de satisfaire ses besoins strictement nécessaires. Ici, le plaisir serait plus positivement la satisfaction de tendances, de besoins. Le plaisir, dans cette acception, suppose donc la conquête active d'un objet, d'abord posé comme absent, et par conséquent désiré. A l'idée que le plus doux plaisir est « en repos », statique, comme cessation d'une agitation douloureuse, s'oppose l'idée du plaisir comme conquête, c'est-à-dire avant tout comme mouvement, impulsion vers et jusqu'à l'objet de plaisir. Aristote développait déjà cette idée que la recherche du plaisir correspond à l'appétit de vivre<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Prétendant un droit seigneurial, il refuse le droit de passage au bétail sur ses terres, donnant ainsi naissance à une discorde avec les paysans mais, aussi avec l'abbé, qu'ils choisissent pour les représenter.

<sup>4</sup> Face à eux, les quatre autres fils, les « loups », selon les mots du Caballero, représentent la dégradation et la fin d'un monde : ils n'hésitent pas, masqués, à attaquer leur père et à saccager la maison de leur mère, après sa mort.

<sup>5</sup> Abréviation désignant Le Caballero, Don Juan Manuel de Montenegro.

<sup>6</sup> « Car c'est pour cela que nous faisons tout : afin de ne pas souffrir et de n'être pas troublés. En effet, nous avons besoin du plaisir quand, par suite de sa non-présence, nous souffrons, mais quand nous ne souffrons pas, nous n'avons plus besoin du plaisir », « Lettre à Ménécée », Épicure, *Lettres et maximes*, Marcel Conche, 2d. de Mégare, 1977, pp. 219-221.

<sup>7</sup> Aristote, in *Ethique à Nicomaque*, X (Chap.IV etV).

DJM semble illustrer parfaitement cet appétit de vivre, cet hédonisme « aristotélicien » et plus encore, la « volonté de puissance » nietzschéenne, la « morale des maîtres »<sup>8</sup>. Or, si DJM représente symboliquement cette exaltation vitaliste, ce dire oui à la vie, comment interpréter sa crise de conscience ?

Valle-Inclán semble vouloir mettre en scène la tension entre un « idéal vitaliste » d'affirmation de soi par la recherche des plaisirs<sup>9</sup> et un « idéal ascétique » de condamnation plus ou moins violente des plaisirs.

Valle-Inclán, tout comme Nietzsche, dénonce la dégénérescence des valeurs de l'homme occidental : « esta enfermedad de la voluntad extendida por Europa »<sup>10</sup>. Tous deux résument la crise sous la forme d'une tension entre le désir d'élévation de l'homme et toutes les forces, les pressions — de la société bourgeoise de la fin du XIXe et début XXe — qui le rabaissent et le contraignent. Poser la question du plaisir, c'est s'inscrire pleinement dans ce débat: en effet, revendiquer un droit au plaisir, et le rechercher activement dans le cadre d'un hédonisme affirmatif, n'est-ce pas aller à l'encontre des règles morales et sociales, lutter contre les carcans qu'imposent la société bourgeoise et surtout la religion<sup>11</sup> ?

Nietzsche l'affirme très clairement dans *Au delà du Bien et du Mal*<sup>12</sup> et dans *La Généalogie de la morale* ; « l'idéal ascétique » de perfection du christianisme renie la vie et ses plaisirs, par ses exigences de solitude, de recueillement, de jeûne et d'abstinence sexuelle. C'est donc un idéal dont il faut se défaire car il prône l'amoindrissement vital de l'homme.

Le nom du personnage, caractérisation première, le définit d'emblée comme séducteur et coureur de jupons, en l'associant au type du Don Juan ; même si la couleur noire, dans Montenegro, peut annoncer la décadence du personnage et de la famille. Par ailleurs, dans la perspective d'une analyse en termes nietzschéens du personnage, l'élément de la montagne le rapproche de Zarathoustra, le penseur et « démon dionysiaque », qui regarde le monde depuis la crête de sa montagne, montagne<sup>13</sup> synonyme de distance, grandeur et hauteur de point de vue. Sans doute est-ce aussi le cas pour Don Juan Manuel, dernier représentant d'un monde, mais ceci n'empêchera en rien la décadence...

<sup>8</sup> F. NIETZSCHE, *Más allá del bien y del mal*, Buenos Aires, 1967, p.148. Cité par G. Umpierre, « La Moral heroica de las *Comedias bárbaras* », « Es la moral de la exaltación de sí mismo. En ella predominan los sentimientos de prosperidad, de poderío, de felicidad, de alta tensión, la conciencia de una riqueza que rebosa y se da ».

<sup>9</sup> Le plaisir n'est d'ailleurs pas la fin ultime, « le fort » doit savoir accepter la somme de souffrance qui va de pair avec le plaisir et constitue le signe même d'une vie « affirmative » ! L'idéal dionysiaque des Grecs est celui d'une affirmation de la vie dans son entier, plaisirs et douleurs mêlés.

<sup>10</sup> F. NIETZSCHE, *Más allá del Bien y del Mal*, 1886.

<sup>11</sup> Il s'agit d'attaquer la société et ses valeurs sclérosantes en revendiquant la réalité du corps, mais surtout le plaisir érotique, c'est également l'entreprise que mène le Marquis de Sade qui, à la fin du XVIIIe, tenait un discours très violent puisqu'il abolissait toute idée de limite et d'excès dans le plaisir : le plaisir sadique est aussi un plaisir légitime !

<sup>12</sup> *Más allá del Bien y del Mal* fut publié en Espagne, en 1901 et 1905 et *La Genealogía de la Moral*, en 1902, les deux ouvrages furent republiés en 1906, un an avant la parution de la première pièce des *Comedias : Aguila de Blasón*. La mort du philosophe, en 1900, semble avoir, par ailleurs, avivé l'intérêt des écrivains espagnols ; en effet, de 1900 à 1907, plus de 30 éditions de ses œuvres majeures sont publiées en Espagne et, avant 1907, sa pensée avait déjà été commentée.

<sup>13</sup> Nietzsche, « Ecce Homo », *Par delà le bien et le mal*, 2.

### La recherche des plaisirs sensuels et érotiques du corps : Don Juan Manuel et les femmes

Dans la logique féodale de domination mise en scène dans la trilogie, le Seigneur a le droit de cuissage<sup>14</sup> et possède le droit de jouissance par usufruit du bien que constituent les femmes. Ce droit apparaît à plusieurs reprises dans la trilogie : tout d'abord dans l'ouverture, scène de la révolte des paysans qui découvrent que le droit de passage leur est désormais refusé. Ils y dénoncent l'injustice des privilèges de la famille des Montenegro, dont celui de s'approprier les femmes<sup>15</sup>.

DJM exerce également ce droit de cuissage avec Liberata La Blanca, la Molinera qui vit sur ses terres et qui le paye parfois « en nature » ; elle deviendra sa maîtresse<sup>16</sup>. Pour cette raison, le viol de Liberata par Don Pedrito, doit être compris comme une véritable révolte et attaque contre le père : il dépossède ce dernier d'un bien.

Si le statut de DJM légitime en quelque sorte cette « consommation », cette jouissance par usufruit des femmes qui l'entourent, quoi de plus normal que cette inclination toujours accrue vers les femmes. Dans les didascalies qui font son portrait<sup>17</sup>, l'adjectif « *mujeriego* » est associé non seulement au substantif « *hidalgo* » qui dit son statut social, sa supériorité de classe, mais aussi aux adjectifs « *despótico* » et « *violento* » : il se comporte en tyran, exerçant une autorité aussi arbitraire qu'absolue<sup>18</sup>. DJM confesse enfin lui-même, le besoin de changement et diversité dans les relations érotiques, besoin qu'il présente comme naturel chez l'homme :

El hombre necesita muchas mujeres y le dan una sola, tiene que buscarlas fuera. Si a mí me hubieran dado diez mujeres, habría sido como un patriarca... Les habría querido a todas, y a los hijos de todas y a los hijos de mis hijos... Sin eso mi vida aparece como un gran pecado. Tengo un hijo en todas estas aldeas, a quienes no he podido dar mi nombre... ¡Yo mismo no puedo contarlos !

DJM insiste davantage sur la notion de besoin que de plaisir et dénonce le désaccord entre ce besoin naturel et les conditions culturelles du mariage religieux et chrétien, par exemple, qui attribue à chaque homme une femme et une seule.

<sup>14</sup> Cela signifie étymologiquement le droit de mettre la cuisse dans le lit de la mariée, droit de passer la première nuit avec elle.

<sup>15</sup> Dans la première scène de *CP* : « Con ella en la cama sentenciaba el pleito. Es el fuero que tiene ».

<sup>16</sup> Il regrette qu'elle ne soit pas venue le voir pour payer la location de ses terres (*CP* II,3 : « ¿Y tu mujer cómo no ha venido a verme ? »), invente ensuite un stratagème afin qu'elle reste chez lui (*AB*, IV,1, « Como para tales empresas las mujeres más estorban que ayudan, se quedará en casa Liberata »).

<sup>17</sup> Deux portraits introduisent DJM et reprennent les mêmes éléments de caractérisation dans *CP* (I,2) et *AB* (I,2) précisément au même endroit (deuxième scène) : « Un hidalgo *mujeriego* y *despótico*, *hospitalario* y *violento*, rey *suevo* en su Pazo de Lantañon / es uno de esos *hidalgos mujeriegos* y *despóticos*, *hospitalarios* y *violentos* ».

<sup>18</sup> Cette autorité tyrannique s'exerce particulièrement sur les femmes qu'il accueille chez lui, ses maîtresses successives, sans doute ainsi faut-il comprendre l'adjectif quelque peu ironique, « *hospitalario* ».

En bref, DJM est à la fois don Juan et seigneur nietzschéen : sa vigueur physique et sa sexualité sont primitives et débordantes, il dit ne pouvoir se contenter d'une seule femme.

La trilogie met en scène DJM face à trois femmes, sa femme Doña María, la « sainte », qui vit séparée de lui et ses deux maîtresses successives : Sabelita, et Liberata. Les deux maîtresses se situent déjà clairement, de par leur statut social, dans une position d'infériorité par rapport à DJM : un rapport de protection au départ pour la « ahijada », et un rapport de domination, de quasi possession pour la meunière.

C'est à la fin de la première pièce *Cara de Plata*<sup>19</sup> que Sabelita devient la maîtresse de DJM, mais, comme tout don Juan, c'est avec bien peu de respect qu'il la traite : bien vite, de « barragana » elle devient « esclava », comme elle se qualifie elle-même, consciente de la situation et du rapport de domination qui s'est installé<sup>20</sup>. DJM, lui aussi, emploie le mot, lorsque, après le départ de Sabelita, il définit paradoxalement sa tristesse comme absence non de l'aimée mais de l'esclave<sup>21</sup>.

Or, ce goût de DJM pour la domination, ce plaisir sadique d'humilier et de faire souffrir l'autre, s'exprime plus clairement avec sa seconde maîtresse<sup>22</sup>, Liberata : elle n'est bien vite que simple objet de confort puisqu'il s'agit de chauffer son lit<sup>23</sup> et, dès qu'elle se révèle gênante et ne répond plus à son bon plaisir, il la rejette avec violence et dédain<sup>24</sup>. Les scènes les plus évocatrices de ce plaisir sadique que prend DJM à humilier Liberata, d'une manière outrageante et avilissante, sont celles où il la rabaisse au rang d'animal: chien ou « zorra ». Elle fonctionne alors comme contrepoint grotesque et figure de l'humiliation, face à D María, la sainte<sup>25</sup>.

DJM qualifie Liberata de « zorra », animalisation qui dit aussi son statut de prostituée, et s'auto-qualifie de « lobo salido », métaphore animale qui dénonce l'excès et la bassesse de ses appétits érotiques du corps.

<sup>19</sup> En effet, *Cara de Plata* met en scène l'affrontement de DJM et son fils pour la conquête de Sabelita. Or, celle qui devrait revenir logiquement au fils n'est pas sensible aux avances répétées de ce dernier ; elle se laissera au contraire enlever par le père.

<sup>20</sup> *A.B.*, I,2 « Me trata como a una esclava, me ofende con cuantas mujeres ve, y no puedo dejar de quererle . ¡por él condenaré mi alma ! ».

<sup>21</sup> Sa nostalgie est celle de la domination, de sa position de maître, son souvenir mélancolique est celui de la marque de soumission, de la position de déférence par excellence : l'esclave s'agenouille devant le maître, comme le serf devant le seigneur. Il se désespère en ces termes : « No me hubiera abandonado si yo tuviese diez años menos. Entonces sería mi esclava sin que le cansase estar ante mí de rodillas... ¡Otras han estado ! ».

<sup>22</sup> Rapidement, après le départ de Sabelita, DJM ne tarde pas à la remplacer ; comme l'avait prévu le valet Don Galán, qui use de termes bien peu valorisants pour la future maîtresse : « Fuese Doña Sabelita, pero no estará mucho tiempo mi amo sin traer otra moza para que le espante las moscas mientras duerme ». (*AB*, II,1).

<sup>23</sup> « Llama a Liberata. Quiero que me caliente la cama ». (*AB*, IV,1).

<sup>24</sup> Par exemple, dans la scène 8, la didascalie indique : (*AB*, IV,8) : « Abandonó su lecho después de haber arrojado con bárbaro y musulmán desdén a su nueva barragana ».

<sup>25</sup> C'est le cas dans la dernière scène de *AB* : « El Caballero (a Liberata) : Métete debajo de la mesa, can. [...] La resignada señora permanece muda y altiva ante la farsa carnavalesca del marido que esconde a la manceba debajo de la mesa. [...] DJM, con mano trémula y rabiosa coge el plato que ante él humea apetitoso, y se lo alarga a la manceba escondida debajo de la mesa, al socaire de los manteles: El Caballero : Hártate, can [...] María Soledad, tu alma es grande y loca ! ¡María Soledad, tú eres santa y si digo mentira, que me lleve el demonio ! ¡Vamos, can !... ¡No ladres ! Vámonos de esta casa... Sígueme, cadela ».

DJM semble condamner sa vie de plaisirs du corps — bien plus sadiques que sensuels — et semble prêt à renoncer à sa vie de don Juan, de barbare nietzschéen et sadien. Il est vrai qu'il n'y a pas d'érotisme ni de sensualité possibles, car les plaisirs du corps ne sont pas partagés : liés à son statut de maître, ils lui sont dus. Celui qui, même dans une relation érotique, est convaincu de recouvrer une dette peut-il éprouver du plaisir ? Si le plaisir réside dans la satisfaction de l'obtention d'un objet et dans la conquête de l'objet désiré, encore faut-il qu'il y ait une place pour le désir ! Celui qui pense que tout lui est dû peut-il désirer ?

DJM, en considérant que toutes les femmes lui sont redevables, se priverait de cette dimension essentielle du plaisir : le mouvement, la tension vers l'objet de plaisir. Il se condamnerait de la sorte, à ne satisfaire que des « appétits plaisants » aussi fugitifs que répétitifs: il se situerait d'emblée dans l'insatisfaction et l'insatiabilité.

C'est en effet une fonction propre aux femmes que de servir DJM : une seule exception à cela<sup>26</sup>, DJM, pour séduire Sabelita, qu'il vient d'enlever, lui offre à boire. Celle-ci, sachant que c'est inhabituel, n'ose accepter l'offre<sup>27</sup>. Cette marque de respect, ou tout au moins de considération, ne dure pas ; par la suite, c'est à des ordres de DJM que Sabelita devra répondre<sup>28</sup>.

Liberata, la deuxième maîtresse, remplira elle aussi cette fonction d'intermédiaire, de condition d'accès aux plaisirs du boire et du manger<sup>29</sup>. La seule fois où DJM la sert, ce n'est que pour accentuer la position d'infériorité de cette dernière : ironiquement, la traitant comme un chien, il lui donne ses restes sous la table !

Tout au long de *Águilas de blasón*, nombreuses sont les didascalies qui nous présentent DJM en train de manger et de boire : l'affirmation de son énergie, sa force vitale et son exubérance, semble passer par la mise en évidence de tels appétits. Juste après l'attaque de sa maison, comme pour se remettre de ses émotions et reprendre des forces, DJM fait préparer de quoi se restaurer<sup>30</sup>. Plus avant, la didascalie indique: « El Mayorazgo está sentado a la

<sup>26</sup> CP, III, 1.

<sup>27</sup> « Toma mi copa y bebe. - ¡No me avergüence, padrino ! - El Mayorazgo levanta su copa y la ofrece a la sombra de su nueva manceba ».

<sup>28</sup> (AB, II,3) « Isabel, sírvenos un jarro del mejor vino, que quiero que beba conmigo Pedro Rey ». Micaela la Roja, celle qui depuis des années est au service de DJM, n'accepte pas l'outrage fait à Sabelita et la remplace dans sa tâche : « MLR entra un momento después con el jarro, del cual desborda la roja espuma del vino ». La réaction de DJM est bien la preuve qu'il considère que le servir c'est accepter une certaine soumission : « No es a ti a quien dije que nos sirviera » ; MLR renchérit en quelque sorte, puisqu'elle va jusqu'à parler d'humiliation : « Señor, no quiera humillar a quien por quererle ya tanto se humilla ». Mais, Sabelita qui se disait prête à condamner son âme par amour pour DJM ne tarde pas à céder au chantage et à le servir : « Si quieres servirme, comeré, si no que se lo lleven todo. [...] Nunca me negué a servirle, padriño. Sabelita le escancia vino en un de esos grandes y portuguesas vasos » (AB, II,7). A la fin de la même scène, alors qu'est apparue Doña María, Sabelita conserve ce rôle : « La barragana con los ojos llorosos alza los manteles ».

<sup>29</sup> Dans la dernière scène de AB : « El Caballero bebe con largura, y muestra aquel apetito animoso, rústico y fuerte de los viejos héroes en los banquetes de la vieja Ilíada. Sentada en frente, la barragana le sirve los manjares y le escancia el vino » ; « La molinera le llena el vaso que se enrojece con la sangre de aquellos parrales donde, en la holganza de las largas siestas ».

<sup>30</sup> « Don Galán, avisa que dispongan mi desayuno. Pregunta si hay leche cuajada y porrona tierna. Antes he de tomar unas torrijas en vino blanco, que me las hagan bien doradas, y me subes de la bodega un jarro del vino del condado. Si han puesto las gallinas, que me sirvan primero una buena tortilla » (AB, II,2).

mesa. Cena con apetito y bebe con largura », expression que l'on retrouve de façon récurrente<sup>31</sup>.

Le plaisir du vin a ceci de particulier qu'on peut le rechercher pour mettre fin à un sentiment de tristesse : l'homme triste, désespéré, se réfugie dans les plaisirs et plus particulièrement dans le vin pour s'oublier lui-même<sup>32</sup>. DJM est souvent enivré ou même soûl<sup>33</sup> : cette omniprésence du vin, autant comme plaisir simplement affirmé que comme plaisir consolateur, constitue un des éléments les plus éloquents de la dimension dionysiaque de l'hédonisme de DJM.

L'ivresse permet de comprendre l'essence du « dionysiaque »<sup>34</sup>. Nietzsche montre, dans *La Naissance de La Tragédie*, comment l'instinct dionysiaque ne fait pas fi de la douleur ni de la souffrance : il renvoie à la réalité primitive que sont les puissances titanesques de la Nature, le châtement de Prométhée, l'horrible destin d'Œdipe. Le pessimisme<sup>35</sup> serait donc précisément évité par cette ivresse dionysiaque, qui ne débouche en aucun cas sur un état léthargique, de faiblesse de la volonté. Dans l'Olympe, la vie est exubérante, débordante ; le bien et le mal sont divinisés. Il faut donc, selon Nietzsche, revenir au paganisme et à « l'idéal dionysiaque des Grecs d'affirmation de la vie religieuse dans son entier, dont on ne renie rien, dont on ne retranche rien ».

Nietzsche a fait du dieu de la vie, de l'ivresse, de la folie et de la démesure une valeur purement esthétique, amoral, antichrétienne : il a opposé Dionysos et le Crucifié, ainsi que deux types de compassions totalement antithétiques. La « compassion chrétienne » — et son idéal ascétique — vise, en fait, à éviter les maux, les douleurs ; elle doit être condamnée au profit de la « compassion du Surhomme ». Celui-ci accepte la passion (au sens de souffrance) et s'élève, se dépasse jusque dans la douleur<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Scène 4, IV, par ex. : « Don Juan Manuel Montenegro, tras de cenar y beber con largura, oyendo las burlas de su criado se levanta de la mesa tambaleándose » et, dans la dernière scène, « El caballero bebe con largura ».

<sup>32</sup> C'est ce qu'écrit Max Scheler : « Je peux joyeusement endurer une douleur et savourer sans joie, mais avec plaisir, le bouquet d'un vin » et qu'illustre DJM : « Después el hidalgo con mano temblona requiere el jarro, y llena el vaso en la devota resolución de ahogar con vino sus pesares » (*AB*, II,3). Notons au passage que cette fois-ci, il se sert lui-même et remarquons l'emploi de l'adjectif « devota ».

<sup>33</sup> Quatre scènes plus loin (*AB*, II,7), alors que la didascalie introductive présente ainsi la table : « Manteles de lino casero, con una cenefa roja como el vino de la azuela », la didascalie finale nous donne à voir un DJM agréablement grisé, enivré : « El Caballero después de apurar el último vaso, acuesta la cabeza en el respaldo del sillón y entorna los párpados con ese grato desvanecimiento que produce los vapores del vino ». Plus qu'enivré, DJM est également à plusieurs reprises soûl : « Se levanta de la mesa tambaleándose » (*AB*, IV,4), ou dans la scène d'ouverture de R.L : « DJM que vuelve borracho de la feria, cruza por el camion. [...] El hidalgo, que se tambalea de borrón a borrón le gobierna sin cordura ».

<sup>34</sup> Le culte à Dionysos, Dieu de la végétation qui renaît, mais, surtout, de la vigne, s'accompagnait d'orgies en tous genres, autant alimentaires qu'érotiques : les Ménades, femmes de Delphes et de Thèbes, participaient à des danses extatiques et satyriques, à des processions phalliques.

<sup>35</sup> « La tragédie est précisément la preuve que les Grecs n'étaient pas pessimistes ».

<sup>36</sup> *Más allá del Bien y del Mal*, Buenos Aires, 1968, p.104 : « Vosotros no buscáis imposibles y sin embargo, no hay mayor imposible que éste de suprimir el dolor. [...] La felicidad, como la entendéis vosotros no es un fin sino ¡el fin !¿No sabéis que la escuela del dolor, del gran dolor, es la única que permitió al hombre subir a ciertas alturas ? ¿Comprendéis ahora el contraste entre vuestra compasión por lo más bajo del hombre, por lo que debe perecer, y nuestra compasión por lo más sublime del hombre ? Vuestra compasión es el compendio de todas las debilidades. Entonces ¿compasión contra compasión ? ».

DJM est donc le représentant de cet hédonisme dionysiaque : très proche de Nietzsche, il distingue d'ailleurs lui-même deux attitudes face au tragique et l'absurde de la vie. DJM oppose l'attitude religieuse (symboliquement représentée par le *capellán*) qui, face au tragique, prône l'eau bénite — c'est-à-dire qu'elle s'en remet passivement à la bénédiction de Dieu et attend un ailleurs meilleur — à l'attitude de « l'homme de plaisir »<sup>37</sup>. C'est ainsi qu'est défini le bouffon, don Galán qui, face au tragique, a recours au vin, symbole par excellence du dionysiaque. Sa réaction réside en ce que Nietzsche définit comme le « sentiment tragique de la vie » qui, loin d'être abattement face au tragique, en est l'acceptation joyeuse et ironique, le dépassement dans la raillerie.

DJM présente don Galán en ces termes : « ¡Don Galán es mi hombre de placer ¡y también la voz de mi conciencia ! [...] con sus burlas y sus insolencias edifica mi alma, como Don Manuelito edifica la tuya con sus sermones ». DJM reconnaît à don Galán des vertus que l'on n'attendrait pas chez celui qui fait office de bouffon<sup>38</sup>. Or, c'est précisément le paradoxe que souligne DJM : celui qui est chargé de divertir, de faire rire, en réalité, instruit, « édifie » l'âme. Il apprend ce rire distanciateur, cette ironie dont il faut faire preuve face au tragique ; sa sagesse consiste en « ce sentiment tragique de la vie » auparavant défini<sup>39</sup>.

Par ailleurs, c'est la seule fois qu'apparaît, dans l'expression clé « mi hombre de placer », le substantif *placer* dans la trilogie. Selon que l'on considère qu'il s'agit d'un génitif subjectif ou objectif, l'expression a deux sens ; dans le premier cas, don Galán a pour morale le plaisir — il est sujet du plaisir — : dans le deuxième cas, il donne du plaisir — il est objet de plaisir pour DJM<sup>40</sup>.

Quand don Galán ne joue pas son rôle, DJM n'hésite pas à le lui réclamer : « Pues, ¿no sabes que es tu obligación divertirme en tanto ceno, con las historias que corren ? »<sup>41</sup>. Il faut entendre divertir dans le sens étymologique de détourner de la voie, et plus particulièrement de ce qui préoccupe. Pensons à la définition pascalienne du divertissement : « le divertissement nous amuse et nous fait arriver insensiblement à la mort ». Le rôle du bouffon serait donc quasiment métaphysique : il permet d'éloigner le pessimisme<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> S'adressant à Doña María, il affirme (*A.B.*, III,2) : « Uno y otro nos dicen las verdades amargas. Tu capellán las rocía con agua bendita, y mi bufón con vino ».

<sup>38</sup> Le bouffon désigne aussi bien le personnage comique au théâtre que le bouffon de Cour, dont le rôle est de divertir un Grand : ces deux définitions entrent en jeu dans la trilogie.

<sup>39</sup> *La Généalogie de la Morale* : 3ème diss : « Insoucians, railleurs, violents : c'est ainsi que nous veut la sagesse ».

<sup>40</sup> Les deux propositions semblent vraies et peuvent toutes deux être illustrées par plusieurs passages. En outre, don Galán est la « voix de la conscience » de DJM, car il l'invite et le ramène aux plaisirs.

<sup>41</sup> (*AB.*, II,7).

<sup>42</sup> Dans la dernière scène de *CP*, par exemple, alors que DJM commence à être en proie aux remords et qu'il dit sa tentation d'emprunter le chemin de l'ascèse : « don Galán, tentado estoy de hacerme ermitaño », don Galán remplit aussitôt son rôle en le détournant d'une telle pensée ; à l'ascèse, il oppose les besoins vitaux symbolisés par le balluchon : « Por ese camino también le llevo la alforja ».



Les attributs récurrents de don Galán sont son rire, ses grimaces ; ces attitudes sont communicatives, et suffisent parfois à DJM pour lutter contre sa tristesse, son abattement <sup>43</sup>.

Dans quelques scènes, apparaît à nouveau le plaisir quelque peu sadique de DJM, qui s’amuse par exemple, de voir don Galán imitant le chien ; le rire est alors communicatif. Celui de don Galán induit celui de DJM : « DJM le arroja un hueso, y ríe con una risa de mofa soberana y cruel. El bufón, con aquella manera grotesca de imitar a los perros que tanto divierte al hidalgo cazador, se aplica a roerle. », « don Galán, debajo de la mesa, rebaña los platos, y el viejo linajudo ríe con ruidosas risas »<sup>44</sup>.

### **Diversité des plaisirs et inégalité face au droit au plaisir : un plaisir essentiellement masculin**

Nombreux sont les hommes présentés comme des don Juan, des voix de la pulsion sexuelle ; les femmes au contraire, semblent bien plus objets du plaisir que sujets. Les rares fois où elles sont sujets, le plaisir en question est très différent du plaisir masculin et vitaliste, ayant pour lieu le corps.

Cara de Plata, bien qu’amoureux de Sabelita, ne parvient pas à la séduire ; c’est son père, Le Caballero, qui parvient à la conquérir. Même s’il ose, à plusieurs reprises, afficher sans retenue une attitude séductrice et parfois provocatrice<sup>45</sup>, Cara de Plata reste en retrait face à son père<sup>46</sup> : il ne semble pas capable d’assumer totalement cette inclination érotique. Or, ce n’est pas le seul indice d’une incapacité à assumer ‘l’éros — l’éros tel qu’il est conçu en tout cas, dans la logique de domination — ; en effet, Pichona la Bisbisera, la prostituée qui occupe la vie de Cara de Plata, met en doute cet héritage du père, cette capacité ou volonté à imposer un éros puissant, dominateur et violent<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> C’est le cas, après l’attaque de sa maison, dont il soupçonne ses fils ; alors que cette idée de la trahison filiale le ronge, don Galán fait le pitre : (AB, II,2) « don Galán, debajo de la mesa, infla los carrillos con mueca bufonesca, mientras el amo suspira con los ojos cerrados, sintiendo que lentamente se la arrasan de lágrimas. Al cabo de un momento, pasando sobre ellos una mano descarnada, también ríe, y su risa es de una fiereza irónica que exprime amarra ». Quelques répliques plus avant, DJM, affirmant à Sabelita qu’il n’éprouve aucune peine, rappelle le rôle de don Galán, éloigner les peines : « yo no tengo penas, y si algunas tuviera me la espantaría Don Galán. ¿Por qué lloras Isabel ? Si no sabes reír como ese necio, ve a enjugar tus lágrimas donde yo no te vea ». En effet, la didascalie qui suit la réplique confirme cette assertion de DJM : « don Galán, ya en la puerta, hace una cabriola y ríe con su risa pícaro y grotesca, la gran risa de una careta de cartón ».

<sup>44</sup> (AB, II,7). Je ne multiplierai pas les exemples car le procédé, outre qu’il se rapproche de celui employé avec Liberata, est toujours identique : la didascalie exprime le rire, l’éclat, en accumulant les indications, mots de la même famille et synonymes (procédé d’exagération), compléments de manière déclinés de plusieurs manières

<sup>45</sup> Cara de Plata est amoureux dès le début de la pièce de Sabelita ; et c’est avec bien peu de retenue qu’il le lui fait savoir (I,2) : « Esta noche te deshago la cama » ; plus tard, alors qu’elle lui lance « ¡Que tengas sentido ! », celui-ci lui répond : « Por ti lo pierdo ! ». Mais nous comprenons bien vite que cet amour n’est pas réciproque. Et c’est dans la scène de l’église, alors qu’il vient de lui déclarer se flamme (« Soy más enamorado »), que Cara de Plata renonce à Sabelita : il dit renoncer à l’enlever à cause du lieu hautement sacré qu’est l’église.

<sup>46</sup> C’est à la fin de la première pièce de la trilogie qu’éclate le conflit avec le père ; Cara de Plata vient de découvrir la relation entre son père et Sabelita et, furieux, veut se venger : « ¡Padre, vengo a matarte !. ¿Dónde está Isabel ? ¡Isabel es mía ! » ; son père se contente lui faire remarquer son échec dans la conquête de Sabelita : « ¿Cuándo la enamoraste ? » et ce dernier supporte mal cet aveu d’impuissance : « ¡Padre, no abrave mi rabia ! ».

<sup>47</sup> « Por dónde consumes la flor de tu sangre ? » : le sang est ici à la fois métaphore de la lignée et de l’éros.

Cara de Plata serait un don Juan qui se projette dans le désir, désir frustré, de Sabelita, désir d'assumer son rang dont il a pourtant les attributs caractéristiques : il possède le cheval, image de la pulsion sexuelle, avec lequel il rentre chez Pichona ; il éclate d'un rire moqueur et impie, parle sur un ton autoritaire et impérieux<sup>48</sup>. Mais, pour ce qui est du plaisir, il ne peut s'apparenter à celui du père, aux accents sadiques : lorsque Pichona l'incite à une attitude dominatrice et sadique<sup>49</sup>, Cara de Plata dit son incompréhension et son désaccord sur un ton vivement exclamatif<sup>50</sup>.

Don Pedrito, lui aussi, répond au modèle du don Juan mais, au-delà du plaisir de la séduction, il pousse le plaisir de la domination, jusqu'à la possession physique, le viol de sa victime, victime qu'il accable auparavant de brimades et d'humiliations violentes et sadiques en tous genres<sup>51</sup>. Provocateur, Don Pedrito qualifie Liberata de « zorra parda » ; puis, railleur et menaçant, c'est par le rire qu'il souligne sa supériorité, rire ici diabolique et sadique<sup>52</sup>. Il se laisse enfin aller à une vulgarité non déguisée : « Voy a meterte en el podrido bandullo un puñado de munición lobera ». Ne tardant pas à mettre sa menace à exécution, armé de son fusil de chasse, il lâche sur la meunière ses chiens qui la déshabillent et la blessent, et il se délecte d'un spectacle d'humiliation et de souffrance. Puis, il la possède, dit la didascalie<sup>53</sup>, dans un raccourci d'autant plus efficace qu'elliptique<sup>54</sup>.

Il faut comprendre ce viol de la meunière par Don Pedrito comme une double attaque envers le père : Don Pedrito vient de déposséder son père d'un bien qui lui appartient, il vient de s'assurer la jouissance par usufruit, d'un bien, Liberata, à laquelle même en tant que « primogénito », il n'avait pas encore droit. Par ailleurs, c'est une attaque contre le système économique en vigueur puisqu'en récupérant le moulin et les rentes, il s'en prend aux biens, terriens et rentiers cette fois-ci : « Es preciso que me paguéis a mí la renta ».

La symbolique du nom de Fuso Negro est évidente : un objet phallique et une couleur, correspondant à son caractère de pervers et de fou lucide. Il intervient à plusieurs reprises pour exprimer, de façon toujours très explicite et parfois très crue, l'éros : ses paroles malsaines et perverses sont souvent inquiétantes et menaçantes<sup>55</sup>. Son plaisir des mots est

<sup>48</sup> (CP, II,7) : « Quitame las espuelas y calla ! ¡con mil demonios calla ! ».

<sup>49</sup> « Tú puedes rasgarme la sobrecama con las espuelas, y la carne, si eso te divierte. ¡pégame ! ¡Alégrate ! ».

<sup>50</sup> « No me alegro con esto ! Yo debía reírme porque eres divertida y no me río ».

<sup>51</sup> « Bajo la vid centenaria revive el encanto de las epopeyas primitivas que cantan la sangre, la violación y la fuero », consitue un parfait résumé de l'enjeu d'une telle scène.

<sup>52</sup> « Don Pedrito se pone de pie, mira en torno y ríe con su risa de lobo ».

<sup>53</sup> « Don Pedrito requiere la escopeta, y la molinera dando voces, pretende huir a esconderse en la casa. DP sonriente y cruel, con una expresión que evoca el recuerdo del viejo linajudo azuza a sus alanos, que se arrojan sobre la molinera y le desgarran a dentelladas el vestido, dejándola desnuda. Con los ojos extraviados se sube a un poyo para defenderse de los canes. Hilos de sangre corren por las ágiles piernas, que palpitan entre los jirones. Liberata suplica y llora. El primogénito siente con un numen profético el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas, llegando adonde la molinera, le ciñe los brazos, la derriba y la posee. Después de gozarla, la ata a un poyo de la parra con los jirones que aún restan de la basquiña y se aleja silbándole a sus perrons ».

<sup>54</sup> Il poussera le plaisir sadique à l'attacher après avoir joui d'elle ; comme le souligne le verbe « gozar », qui dit sans pudeur la jouissance d'un homme à « poser a una mujer », selon la deuxième acception du verbe.

<sup>55</sup> C'est le cas dans CP, avant l'enlèvement de Sabelita par le Caballero, il accable celle-ci et la menace explicitement : « Espera que tenga la casa levantada, y nos ajuntamos. A la otra tengo preñada : trae en el

évident ; son discours étrange car il mélange plusieurs niveaux : le sexe et la mort. Cependant, à la cruauté et à la crudité des mots, il ajoute quelques accents poétiques. Il s'illustre également par ses liens avec le Diable, c'est le personnage du satanisme par excellence : « Reinando Satanás, las mujeres andarían en cueros. De punta de viernes a punta de viernes, beber y comer con fornicamento »<sup>56</sup>.

Dans la scène centrale de la caverne de la Connaissance<sup>57</sup>, il révèle que dans sa recherche effrénée du plaisir érotique ( cette « *lujuria* » dit Fuso Negro<sup>58</sup>), DJM s'est accouplé avec des Succubes, et s'est ainsi transformé en Incube : aussi ses fils sont-ils les fruits de l'union de Doña María et du Diable !

Le satanisme et la perversité de Fuso Negro sont à rapprocher du sadisme de DJM, mais, en sa qualité de fou-lucide, il révèle des vérités étonnantes et troublantes.

L'univers de la « feria »<sup>59</sup> est essentiellement masculin, fait de vin, de ripaille, de jeux de cartes<sup>60</sup>, mais aussi d'allusions à l'érotisme. Les fils Montenegro s'illustrent particulièrement dans cet univers masculin<sup>61</sup> où se mêlent plaisirs du vin, du jeu — et parfois de la mise à l'épreuve de la force physique —, et plaisir de la chair. En effet, ils fréquentent ces lieux de plaisirs tels que le « ventorrillo de Ludivina » où l'on trouve plaisir du vin et plaisir de la chair<sup>62</sup>.

---

bandullo treinta y siete varones y treinta y sienta hembras. Esta noche voy en el caballo del viento, trabajo contigo y a ella la deguello ».

<sup>56</sup> Outre la dimension satanique, la dimension blasphématoire est caractéristique du personnage : dans l'avant dernière scène de *C.P.*, scène d'amour physique entre Pichona et Cara de Plata, il intervient en tant que « Voz de la chimenea » et se présente en ces termes : « Puedo dormir en el convento de las benditas monjas y fornicarlas de siete en siete ».

<sup>57</sup> Avant-dernière scène de *RL*. Notons au passage, au début de cette scène une intertextualité évidente (peut-être est-ce une parodie ?) avec *La Vida es Sueño*. En effet, lorsqu'il accueille DJM dans sa grotte, Fuso Negro propose une inversion carnavalesque des rôles : « Quiere hacerse ermitaño el señor Mayorazgo ? Iráse el loco a reinar en sus palacios ». L'inversion est d'autant plus carnavalesque, que sont tournés en dérision les attributs du pouvoir et que seuls semblent enviabiles les moyens de subvenir aux besoins vitaux les plus élémentaires : « Tendrá su manto de una sábana blanca y su corona ribeteada de papel. Tendrá su mesa con pan de trigo y cuadro odres haciendo una cruz. [...] y si parida, el ama en la cama ». Il s'agit là d'une leçon pour le Caballero que, jusque là, nous avons vu extrêmement préoccupé du lignage et de sa descendance. Il est apparu profondément attaché à son statut et ses privilèges, n'instaurant que des relations de pouvoir, surtout avec les femmes, dont il jouit, et qui le servent soumises et amoureuses !

<sup>58</sup> « El gran ladrón se hace moza para que le demos nuestra sangre encendida de lujuria ».

<sup>59</sup> *CP*, II, 1 et 2. La scène en question s'ouvre et se ferme sur le cri : « ¡El Ciprianillo !: » ; il s'agit du livre de San Cipriano, un grimoire contenant prières et formules pour trouver des trésors, pour conjurer les mauvais esprits et, enfin, des recettes et conseils érotiques !

<sup>60</sup> La scène de partie de cartes se termine par une violente dispute : « Trajinantes, arrieros, maragatos, chalanos y rufos clérigos, en una rinconada, tiran al naípe, el juego clásico de las ferias españolas, gallos y albures que dicen los doctos » ; « Tiene un acento dramático, una ruda correspondencia de voces y adermine ».

<sup>61</sup> Il suffit de lire la didascalie (*CP*, II,1) décrivant leur arrivée à l'auberge où ils désirent se faire servir : « Sonora de feudo y espuela una tropa de seis jinetes, galanes achalanados, entra por la Quintana y a la puerta del mesón descabalgaba. Son Cara de Plata y sus hermanos. [...] Con las varas golpean la puerta, y reclaman al mesonero. Acude la Coima. [...] Con las tazas del vino, penetra en el mesón la tropa de Montenegro ».

<sup>62</sup> *C.P.*, II,5 : « Ventorrillo de Ludivina. Medio postigo alcahuete entorna sobre el camino la luz del zaguán tabernero. Un quinqué y el cuerno de la luz amarillo y negro, alumbrado colgado sobre el mostrador que rezuma olores de vino y aguardientes. Pichona, saca la cabeza y el hombro desnudo, por la cortinilla gaitera de una puerta ».

En bref, dans cet univers masculin, les femmes sont au service des hommes, soumises à leur bon plaisir : La Coima leur sert à boire et apaise leur plaisir du vin ; Ludivina et Pichona assouviennent leur plaisir de la chair.

### **Les femmes : objets du plaisir des hommes**

Tout d'abord, Sabelita fait l'objet de la convoitise sexuelle de trois personnages masculins, Cara de Plata (amoureux, mais son amour n'est pas partagé et reste marqué par l'impuissance), Fuso Negro (dans l'église, il menace de la violer) et enfin DJM, dont elle acceptera les avances. Dans la trilogie, Sabelita est le personnage tragique par excellence, donc condamné à ignorer le plaisir. Déchirée entre son amour pour DJM et son aspiration à l'élévation mystique et métaphysique, après s'être laissée enlever et avoir déclaré vouloir « condamner » son âme pour DJM ; elle se repent bien vite et condamne son désir, son espoir de plaisir : elle parle de 'péché. C'est la nouvelle figure de Marie Madeleine<sup>63</sup>. La condamnation est également sociale quand, entendant le sermon dénonçant la luxure, le péché de chair, elle s'évanouit. La voix de la société la qualifie alors de « mal casada » et un rire irrévérent la condamne violemment. Par ailleurs, les didascalies soulignent la contradiction essentielle de Sabelita : elle est victime innocente et chrétienne, mais se caractérise aussi par la forte sensualité et l'érotisme qu'elle dégage<sup>64</sup>.

Femme désirante ou victime qui se culpabilise par la conscience de sa faute, Sabelita ignore le plaisir, défini comme projection vers l'objet du désir. Elle le suggère elle-même en affirmant : « soy una esclava y no puedo tener voluntad »<sup>65</sup> ; sans volonté, ou plutôt sans volition, pas de plaisir.

Liberata la blanca est l'exact opposé de Sabelita. Loin de renfermer une dimension tragique, elle est pathétique : c'est la femme lubrique de la chair et du désir, mais qui ne semble animée par aucun sentiment, aucune passion, et qui se prostitue clairement<sup>66</sup>. Son but, basement matériel est d'améliorer son statut social<sup>67</sup>. Elle est certes au centre des scènes les plus

<sup>63</sup> Elle est la prostituée repentie qui lave les pieds du Christ : « Sabelita en los brazos de aquel turqués parecía una despeinada madalena » (CP, II,6).

<sup>64</sup> La séduction que peut exercer la princesse, la blonde dame, s'oppose au statut de victime, associée à Jésus, conféré par l'adjectif « nazareno » : « Sabelita está en lo alto, de pechos al arambol, rubia de mieles, el cabello en dos trenzas, la frente bombeada y pulida, el hábito nazareno » (CP, I,2). L'adjectif « nazareno » est, par ailleurs, ambivalent et l'ambivalence prend ici tout son sens : il désigne également une école de peintres allemands du début du XIXe, précurseurs des Préraphaélites ; or, nombreux sont, dans la trilogie, les portraits féminins qui semblent relever de cette esthétique : pensons aux belles blondes, aux magnifiques rousses, femmes à la fois sensuelles et éthérées de Rosetti... La même tension entre son pouvoir de séduction, ici celui de sa voix, et son statut de victime tragique, est perceptible dans la didascalie suivante, de la même scène : « Sabelita deja oír el ceceo cantarín de su voz y, sobre las piedras viejas de la solana, entre el verde de los limoneros se enciende la nota morada y dramática de su hábito nazareno ». En osant un jeu de mots quelque peu laborieux, le contraste est résumé par les adjectifs : « enamorada » et « morada » (couleur du vêtement de la Passion christique).

<sup>65</sup> AB, II,7.

<sup>66</sup> Il suffit de relire la didascalie où elle se glisse, nue, dans le lit de DJM : « Toda blanca y temblorosa llega a la cama, mulle las almohadas y se oculta en las cobijas con arrumacos de gata ».

<sup>67</sup> Elle en vient même à faire appel à la sorcellerie pour envoûter Sabelita et conserver son statut de « barragana ».

érotiques de la trilogie, mais n'est qu'un objet de consommation, un bien dont les maîtres usent à leur guise: Don Pedrito, d'abord, DJM ensuite. Dans les deux cas, elle est victime de leur sadisme, objet de leur plaisir<sup>68</sup>.

Pichona est la prostituée que va voir Cara de Plata<sup>69</sup>, dans le lieu de plaisir que tient Ludivina : elle semble assumer son statut social à partir du moment où elle s'exhibe, rit et accepte de provoquer l'excitation de Cara de Plata. Pourtant, dès les premières apparitions, des indices suggèrent sa future soumission amoureuse envers Cara de Plata<sup>70</sup>. Sa chambre est un lieu saturé d'indices érotiques, c'est une véritable invitation à la sensualité et au corps, tout comme son attitude particulièrement sensuelle<sup>71</sup>.

Après la description éloquente de l'atmosphère festive<sup>72</sup>, l'invitation à jouir des plaisirs du corps est clairement formulée par la Pichona<sup>73</sup>. Mais, après la scène érotique<sup>74</sup>, face au départ précipité de Cara de Plata furieux qui vient de découvrir la relation entre son père et Sabelita, Pichona adopte une attitude de soumission inhabituelle chez elle, elle emploie le vocabulaire qui, jusqu'à présent, était celui des femmes—objets des hommes : « ¡Quédate mío y te serviré toda la vida ! ¡Seré tu esclava ! ». Pichona, parce qu'elle est amoureuse de Cara de Plata, et même si elle n'est pas au sens négatif un objet de plaisir car elle assume pleinement son statut, n'accède pas au plaisir. En effet, par la suite, ce sont les larmes qui la caractérise et non son rire subversif, surtout quand Cara de Plata la quitte pour rejoindre les Carlistes.

### **les femmes—sujets du plaisir : plaisir de la Grâce, de la Contemplation**

S'il existe un plaisir féminin dans la trilogie, il n'est en rien lié au corps, bien au contraire : c'est par leur corps que les femmes sont objets de plaisir<sup>75</sup> pour les hommes. C'est pourquoi, ce plaisir féminin, quand il existe, est un plaisir d'oubli de soi et du Corps.

<sup>68</sup> Le chien symbolise ce sadisme : les chiens de chasse qui violentent Liberata, DJM qui la traite telle un chien.

<sup>69</sup> CP, II,5 : « Pichona, en justillo y zagalejo, sale por un lado de la cortinilla. Sobre los hombros desnudos, nácares y leche, tuerce el pico una pañoleta. [...] Pichona ríe con lumbres en el rostro, y ajusta sobre los hombros la pañoleta ; Cara de Plata le hunde una mano en los pechos ».

<sup>70</sup> Elle finit par accepter le verre que lui proposait Cara de Plata : « No se enfade ! ¡Venga la copa ! », « Por complaire », répond-elle quand celui-ci lui ordonne de boire ; « Bailaré si eso le contenta ! » conclut-elle enfin.

<sup>71</sup> Elle est allongée sur son lit : « Los ojos brillantes y grandes, el fulvo cabello esparcido por la almohada, atenta al concierto se desvela la moza andariega. Colgado en el rincón del horno alumbraba un sainero candilejo, se agarima debajo una clueca, y en el círculo de la penumbra el gato abre el sacrilegio de sus ojos verdes. Resuena el paso de un caballo, suspira la moza, rebulle la clueca, se enarcan el gato y se desvanece ».

<sup>72</sup> L'espace extérieur, lui aussi, contient des éléments festifs et même érotiques : la fête nocturne est évoquée en des termes aux connotations sexuelles évidentes, suggérées par le sens, mais aussi le son, la forme musicale des mots. Jugeons plutôt : « Nocturnos cantos ruanos, lejanas risas de foliadas, panderos, brincos y aturujos repenicados, tienen alertada a Pichona en la cama ».

<sup>73</sup> « Entra y toma mi cuerpo si lo quieres, pero no me maltrates, tesorín. [...]Somos mozos y nos divertimos ». Cette scène se termine sur le constat de l'impuissance de Cara de Plata : il est incapable d'assumer violemment l'éros comme le fait le père.

<sup>74</sup> La didascalie (CP, II,4) suggère par le verbe « *falagare* » (d'usage en Galice) la relation sexuelle : « Un silencio con suspiros y arrullos. Sobre sus gayos caballetes, cruje el tabanque del jergón. Cara de Plata y La Pichona están a falagare bajo el paraíso de una colcha portuguesa ».

<sup>75</sup> Doña María, celle qui recherche la solitude de la prière et de la contemplation, n'est en aucun cas objet de plaisir.

Elle vit à Viana del Prior à dire « novenas » et « responsos » (CP, I,2).

L'épouse de DJM s'est séparée de son mari mais l'aime toujours<sup>76</sup>, et c'est à Micaela La Roja qu'elle confie son désir, son espoir perdu et frustré de refaire sa vie avec lui<sup>77</sup>. C'est pourquoi dans cet amour partagé et frustré, Doña María et Sabelita s'entendent : Doña María lui pardonne<sup>78</sup>.

Dès lors, la religion prend une toute autre dimension : elle ressemble plus à une échappatoire face à un amour déçu ! Les visions mystiques ne seraient qu'un refuge dans une autre réalité<sup>79</sup> tandis que la prière servirait à fuir la réalité présente. Le contraste entre le bouffon, personnage hautement matérialiste et corporel — du rire, du corps dans toute sa lourdeur — et doña María — immobile et concentrée dans un ailleurs qui la rend indifférente à un personnage qui occupe de l'espace et rappelle à la réalité — est éloquent : « El bufón ríe con su risa vinosa y grotesca y se revuelca sobre la tarima hostigado por el zueco de la vieja. Doña María, sentada en un sillón, ha quedado como abstraída ».

Sabelita rencontre « La Preñada » et joue le rôle éminent symbolique de celle qui baptise et rend la vie. Cette scène de baptême mélange étrangement plusieurs niveaux : le sacré peut-être plus que le religieux et l'érotisme<sup>80</sup>. L'extase de la Preñada est la synthèse réussie<sup>81</sup> entre la chair, le corps (ici le corps maternel), la foi et l'aspiration métaphysique. La réconciliation du corps et de la dimension métaphysique dans l'extase est présentée comme possible, et même plus, nécessaire, car elle permet une compréhension instinctive de l'Autre, comme par contact physique de deux cœurs : « El alma mística de la aldeana tiene como un oscuro presentimiento de las agonías y las congojas con que lucha aquel corazón que late sobre el suyo ».

Sabelita, quant à elle, juste avant sa tentative de suicide<sup>82</sup>, nous est présentée prenant du plaisir à manger une pomme : « Sabelita toma una manzana encendida como las rosas, y suspira gozando aquel aroma de bálsamo y de flor ». Or, la pomme rappelle Eve et le péché originel ; la dimension tragique est évidente. Sabelita se dirige vers le suicide, jouissant

<sup>76</sup> CP, II,7 : « La esposa y la barragana le contemplan con la mirada triste de sus ojos amantes ». Elles se retrouvent dans l'abattement et les larmes : « Las dos sombras suspiran, y hay un largo silencio ».

<sup>77</sup> « A tantas prendió ! Esperaba, triste esperanza, que le recobraría con los años, y que cuando los dos fuésemos viejos, seríamos felices...y nunca tuvo como ahora, esa fuerza para cegar a las mujeres, para hacerse dueño de las almas ».

<sup>78</sup> « Sé que cuando te vayas vendrá otra mujer, que acaso no sea como tú. [...] Yo soy vieja y no podré nunca recobrarle. ¡ No pude cuando era joven y hermosa ! ¡Y tú eres buena, y tú le quieres ! ».

<sup>79</sup> AB, III,4 : « Ante aquel milagro, la señora se arrodilla y reza. [...] Un rayo de luna la deslumbra como la estela del prodigio, y sus ojos, llenos de santas visiones, vuelven a contemplar entre los floreros de azucena, la túnica del niño Jesús ».

<sup>80</sup> Scène du baptême (A.B, III,5) : « La Preñada, de rodillas al pie del crucero, con los ojos febriles fulgurando bajo el capuz del manteo, se alza la basquiña y descubre el vientre hídrico y lívido, con una fe cándida que hace sagrado al impudor..La Preñada, acometida de súbito rubor, deja caer la basquiña y cierra los ojos, temblorosa y transfigurada, como en extasies. Sus labios tiemblan con murmullo ardente ». Les mots « extase, mystique et sacré » sont à nouveau employés (IV,2,) : « La Preñada levanta el demacrado perfil, y queda como en extásis. Cuenta con murmullo de plegaria los saltos del hijo, en el claustro de la entraña llena de virtud mística y sagrada ».

<sup>81</sup> Réussie ne signifie pas agréable, ni procurant du plaisir puisqu'au contraire, la douleur de la Preñada est soulignée : « Rostro pálido y frío donde el dolor ha dejado la inmovilidad de una máscara trágica! ».

<sup>82</sup> C'est à la fin de A.B ; notons que c'est la seule fois où une femme mange, comme un être corporel qu'elle est !

paradoxalement du goût du péché<sup>83</sup>. Sabelita, au terme de son cheminement tragique, marche vers un ailleurs que la didascalie évoque à travers son regard immobile et perdu, détaché de la réalité d'ici-bas : « Sabelita sube por la ribera, con la mirada estática ». Elle s'apprête en réalité à plonger et pourtant le verbe « subir » situe l'ailleurs dans la hauteur : c'est un ailleurs vers lequel on s'élève, même si le mouvement que Sabelita va effectuer est descendant puisqu'elle va plonger !

Il s'agit là de deux formes d'extases très différentes : l'une naît de la recherche inquiète d'un ailleurs face à la conscience de la faute et du péché ; l'autre est le fruit d'une communion harmonieuse et réussie du corps érotique, maternel et du mystique, du sacré ! Le paradoxe est le suivant : celle dont l'extase est tragique, en rétablissant l'harmonie des dimensions du physique et du métaphysique par le baptême, rend possible l'extase « érotico—sacrée » !

### **Vers une conclusion : de la « volonté de puissance » à la « mauvaise conscience »**

La « volonté de puissance » n'est ni désir de puissance, ni de supériorité; c'est ce qui veut la volonté et non ce que veut la volonté : la différence est capitale. La volonté de puissance, c'est vouloir vouloir : vouloir ce mouvement d'expansion que suppose la volonté, et non pas vouloir ce que l'on veut. La volonté de puissance est un concept éminemment dynamique, mais aussi infini, asymptotique, à partir du moment où elle ne prend pas fin avec la possession de l'objet de la volonté ! La volonté de puissance s'interdit donc le sentiment de satiété, et suppose au contraire insatiabilité et recherche interminable d'une plénitude d'être.

La « mauvaise conscience » désigne, dans le vocabulaire nietzschéen, l'effet psychologique de la contrainte à caractère social imposée à l'individu<sup>84</sup>. La culpabilité est le sens imaginaire attribué à la douleur, douleur qui est pensée désormais comme conséquence d'une faute : le péché est la faute par excellence. Comment DJM fait-il ce cheminement ? Le fait-il réellement ?

Dans l'ambiance pourtant festive qui est celle de la Feria<sup>85</sup>, le personnage du « Penitente »<sup>86</sup> représente la condamnation des plaisirs, la naissance du sentiment de culpabilité dans son expression maximale : le péché. Son aspect physique<sup>87</sup> correspond

---

<sup>83</sup> L'idée de Passion et de purification est ici fortement présente ; le contraste dans le chromatisme de la scène est éloquent : « Se aleja y baja a la orilla del río, y en sus manos pálidas, la manzana de sangre parece un corazón ».

<sup>84</sup> Cet effet se décompose en deux temps, d'abord, l'intériorisation de la force qui ne peut plus s'épanouir à l'extérieur (c'est le premier temps de retournement de la force active sur soi, qui crée la douleur) ; puis cette douleur est elle-même intériorisée et spiritualisée (c'est le deuxième temps du passage de la mauvaise conscience de la culpabilité). La mauvaise conscience est donc produite par les « mauvais », c'est-à-dire les « faibles », « les malades ».

<sup>85</sup> C.P., II, I.

<sup>86</sup> Le pénitent, celui qui fait pénitence, est la figure exemplaire de celui qui éprouve le sentiment de culpabilité, puisqu'il se repent (regret et remords profonds de ses fautes) et désire les réparer et ne plus y retomber : contrairement à l'homme de plaisir qui vit dans l'immédiateté du présent, le pénitent vit dans le passé, dans le remords du passé !

<sup>87</sup> C'est un « labriego cetrino y endrino, con hábito de ermitaño, salmodia la confesión de su vida, si ahora penitente, antes dispada. Pecado, sangre y candor de milagro ».

parfaitement à son discours de l'amoindrissement, dans lequel il condamne en toute logique les plaisirs du jeu et des femmes<sup>88</sup>. *Águila de blasón*, la deuxième pièce de la trilogie, voit la naissance de la mauvaise conscience chez DJM : de la première scène à la dernière, on passe de la condamnation religieuse de la Chair et la Luxure — à travers le sermon de Fray Jerónimo —, à l'auto-condamnation de DJM : « Yo soy un lobo salido, un lobo salido »<sup>89</sup>.

« À l'instant où le péché est posé, la temporalité est culpabilité », écrit Kierkegaard. De la même façon, Nietzsche, dans *la Généalogie*, fait l'apologie de l'oubli : il est, à la fois, la condition de tout bonheur (il est ordonnateur des plus belles fêtes de la vie et gardien de l'ordre psychique), mais aussi de tout présent. Le présent ne peut surgir comme tel, sinon dans la disparition, l'évanouissement de la fluidité et la continuité temporelles ; et l'oubli, ce « faire table rase » est la force et la forme d'une santé robuste, la marque des « forts ». En effet, l'homme de plaisir, le Don Juan, est l'homme par excellence du Présent, de la discontinuité dans le présent, de la succession d'instant : l'accumulation de conquêtes.

Cette dimension de l'immédiateté du présent dont on jouit, est très forte chez DJM : il s'affirme par le mouvement (« caballo », « ráfaga »), par la violence. Il s'inscrit aussi dans le présent par la dimension physique, corporelle et performative<sup>90</sup> de la voix : plus particulièrement du cri et du rire. À cette immédiateté du présent et du plaisir, s'oppose la douleur qui naît du passé et de la conscience intériorisée du passé !

Et il est vrai que cette préoccupation pour le temps semble à l'origine de la crise de « mauvaise conscience »<sup>91</sup>. Dans le bilan rétrospectif, DJM ne se condamne pas au point de vouloir un changement radical ; il parvient encore à concevoir sa vie de manière au contraire prospective : « cambiar no espero ». Bien plus, il doute de cette nécessité du repentir précisément parce que le temps lui est compté : « Pero ¿ vale la pena de arrepentirse y hacerse santo tan a deshora, cuando tan pocas ocasiones de pecar pueden brindarme Mundo, Demonio y Carne ? ».

Ce poids, cette lourdeur du temps fait naître chez DJM un sentiment de vieillesse : il le ressent comme amoindrissement d'être, perte de sa force vitale. Ce qui faisait de lui l'hédoniste dionysiaque, l'accable à présent : pour lui, homme de plaisir et du présent ; le présent semble maintenant compté, toujours en sursis : « Esta pena que siento ahora que

<sup>88</sup> « ¡Mirad aquí el ejemplo de un calificado pecador que fue amonestado para que se apartase de la vida de juego y mujeres ! ». Par la suite, peut-être est-ce un écho du discours du Pénitent dans la bouche de DJM qui, reprenant le mot « ermitaño », déclare à DG : « tentado estoy de hacerme ermitaño ». Même si, aussitôt, le bouffon ironise et répond par les préoccupations toutes physiologiques du boire et du manger ; DJM renchérit : « Tengo miedo de ser el Diablo ».

<sup>89</sup> Les anathèmes de la scène d'ouverture (« Todas las noches vuestra carne se enciende con el fuego de la impureza. [...] Es la sierpe del pecado que toma formas tentadoras ») semblent avoir fait leur chemin puisque DJM, l'homme de plaisir, les reprend à son compte.

<sup>90</sup> La dimension performative de la parole signifie que l'énoncé constitue simultanément l'acte auquel il se réfère, c'est le cas des ordres donnés : l'impératif constitue bien le temps verbal de DJM !

<sup>91</sup> A la fin de *C.P.*, c'est une des premières formulations de son sentiment de péché, de sa culpabilité : « Soy el peor de los hombres. Satanás ha sido siempre mi patrono. [...] Nunca reconocí ley ajena » ; c'est un espèce de bilan rétrospectif que fait DJM et ce bilan le condamne.



jamás he sentido, es la tristeza de la vejez, es el frío que comienza. Llegó el momento en que cada día, en que cada hora es un golpe de asada en la sepultura »<sup>92</sup>.

Il est indéniable que *Romance de lobos* est une véritable conversion de DJM, annoncée dans les deux pièces précédentes : on y voit un cheminement spirituel où les signes l'assimilant à une figure christique<sup>93</sup> s'accumulent pour aboutir à la mort finale dans le feu, véritable mort-Rédemption. DJM ne revient cependant jamais sur la nécessité du vitalisme : il conserve cette énergie vitale, cette force vitale jusque dans la mort<sup>94</sup>. Quand il abandonne richesse et statut pour se faire porte-parole des pauvres et des opprimés, jamais il ne tombe dans l'abattement et la prostration qui caractérisent la foule de mendiants : il conserve cet « excédent de Vie », ce « Trop plein d'être » que, certes, il oriente de façon nouvelle pour soutenir les faibles<sup>95</sup>. C'est encore par la force qu'il réclame à ces loups de fils, une aumône pour la foule de mendiants : il retrouve alors, pour cet affrontement final, sa capacité à crier, à exprimer violemment arrogance et colère et incite la foule craintive et prostrée à la réaction violente : « Rabiad ovejas ! ».

Enfin, dans le combat final qui débouche sur la mort-Rédemption, DJM est dépeint de façon ambivalente : « Los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo ». Quant au Pauvre de San Lázaro — figure par excellence de la résignation toute chrétienne, assimilée à Job —, lui aussi a recours au rapport de force physique et violent. Il sort transfiguré de ce feu du renouveau et de la purification : « Transfigurado, [...] hermoso como un haz de fuego, se levanta el Pobre de San Lázaro ».

Il semblerait que le renversement soit double : DJM a cheminé vers un ascétisme très relatif certes, un certain oubli de soi ; le nouveau Job, chemine vers l'affirmation violente, la revendication de soi par la force...

---

<sup>92</sup> *AB*, IV,1 : le présent se rapproche chaque fois plus du futur de la Mort.

<sup>93</sup> Cette transformation de l'hédoniste dionysiaque en figure christique est lisible, par exemple, à travers l'élément central du vin : au vin synonyme de l'ivresse dionysiaque se substitue le vin assimilé au Sang, double métaphore de la fin de la lignée et, surtout, allusion au Sang du Christ, versé pour les hommes, présence du Sacrifice suprême du fils de Dieu !

<sup>94</sup> *RL*, II,5. Même au terme de sa conversion, DJM affirme haut et fort le caractère naturel de la recherche du plaisir : « La afición a las mujeres y al vino, y al juego, eso nace con el hombre ». Ces confessions, ce regard tourné vers le passé, ont encore parfois un caractère bien païen et l'on peut s'interroger sur la nature profonde de sa conversion : « si vuelvo los ojos al pasado no encuentro en mi vida que haber hecho una martir de mi mujer. Debi haberle ocultado que tenía otras mures ».

<sup>95</sup> Il répond encore à la définition de Nietzsche, qui distingue la compassion négative de l'excès d'énergie généreuse : « Es la moral de exaltación de sí mismo. En ella predomina la conciencia de una riqueza que rebosa y se da, el hombre aristocrático socorre al desgraciado, pero no por compasión sino por un estímulo que le viene de su exceso de polaroid ».