

**ENRIQUE JARDIEL PONCELA ROMANCIER
OU
LES AMBIVALENCES DU PLAISIR DANS LES ANNÉES 20**

Marie FRANCO, Université de Paris 8

L'amour est-il soluble dans l'humour ? Un des effets de la lecture des romans d'Enrique Jardiel Poncela semble être la compulsive tentation du calembour. Mais s'impose surtout l'évidence d'une écriture jubilatoire, menée au pas de charge, soutenue par le plaisir de produire de l'absurde, dans les situations, les caractères, les dialogues, la matière même du texte, sa typographie. Les romans d'Enrique Jardiel Poncela sont particuliers à plusieurs titres : par leur projet, revendiqué, de destruction parodique d'un genre romanesque en crise, par la liberté de ton et de forme, par leurs innovations stylistiques et leur nature de produits de masse. Cet ensemble de quatre romans, dont les trois premiers seront plus particulièrement l'objet de mon étude, élaborent, par ailleurs, une certaine image des années 20, à la fois comme période historique et comme sujet littéraire. Ils expriment, comme d'autres romans contemporains, les révolutions manifestes qui ont suivi la première guerre mondiale, mais, de par leur nature humoristique, posent la question de la critique, de la dérision. Cette opposition prend précisément pour cible certaines des nouveautés qui définissent ces années dites « folles » : la découverte frénétique des plaisirs, de l'épanouissement individuel et l'ébauche d'une possible liberté féminine.

Il semble nécessaire de présenter, ne serait-ce que brièvement, ces romans, aujourd'hui peu connus, malgré leur succès éditorial d'avant-guerre et, surtout, la célébrité obtenue après 1939 par Jardiel Poncela, grâce à son théâtre à l'humour léger et absurde. On verra ensuite la portée sociale des bouleversements de cette période, pour souligner comment Jardiel en reprend les

lieux communs esthétiques et thématiques, pour les remettre en question à travers le jeu violent d'une distorsion absurde.

*Amor se escribe sin hache*¹, le premier, est le modèle dont les deux romans suivants sont des variations, dans les situations, les types et personnages ou les procédés esthétiques. Le roman est publié, en 1929, par Biblioteca Nueva, avec un succès immédiat, sans doute en raison de son intrigue romanesque, aussi complexe que celles des romans que, selon l'auteur, il est censé parodier et détruire.

Sylvia Brums est une aristocrate anglaise, nymphomane et frivole, qui vit dans le luxe et la luxure. Elías Pérez Seltz, dit Zambombo, célibataire rentier et madrilène, croise son chemin et devient son amant exalté, réalisant les actes les plus fous pour faire durer la passion d'une femme que tout ennuie. Le reste du roman relate les déplacements constants du couple d'une ville à l'autre et les stratagèmes les plus extravagants pour renouveler leur passion : épisodes à Paris, Rotterdam, Londres, sur un paquebot qui, bien sûr, coule, et sur une île déserte, avec le *leitmotiv* en tête de chapitre : « En x se ama igual que... ». Au bout du compte, Zambombo est abandonné sur une île déserte, et rentre à la nage. Après de nombreuses aventures et voyages, il revient à Madrid, ayant perdu toutes ses illusions sur les femmes et l'amour.

Les personnages sont avant tout des stéréotypes dont les éléments grotesques sont fortement soulignés. C'est seulement à la fin que le titre est expliqué puisque, selon un des personnages, seules les choses essentielles commencent par un « hache » (*hijos, honor, hombre, humorismo, harina, huevos, hambre, hermano*).

*Espérame en Siberia, vida mía*² paraît en 1930. Cette fois-ci, le modèle est le roman d'aventures, avec poursuites, péripéties et méchants. Les protagonistes sont aussi un couple que le ridicule n'épargne pas : Palmera Suaretti est une vedette de music-hall. Malgré un vieux prétendant richissime qu'elle maltraite et exploite sans vergogne, elle ne rêve que de séduire son voisin, Mario Esfarcies, qui reste de marbre. Un jour, Esfarcies apprend par son médecin et ami qu'il est atteint d'un cancer foudroyant. Il décide alors de se suicider, mais après quinze échecs, contacte *La Unión General de Asesinos* et signe un contrat pour être « suicidé ». Mais il tombe amoureux de Palmera et ne veut plus mourir, il doit fuir Madrid et donne rendez-vous à celle-ci en Sibérie. Commence alors une fuite à travers toute l'Europe pour semer le tueur consciencieux, parsemée d'épisodes loufoques : pirates corses, décoratrice russe de grottes préhistoriques, bombes dans les hôtels, aventures dans un Orient Express parodique. Tueurs et amants se retrouvent à Berlin. Le tueur principal connaît alors une vraie

¹ Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, 1990.

² Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía !*, Barcelone, IEE, 1991.

révélation et renonce à exécuter son contrat, Mario revient avec Palmera à Madrid. Malheureusement, alors qu'il court dans les escaliers vers sa première nuit d'amour avec Palmera, il tombe dans les escaliers et se fend le crâne, Palmera l'oublie assez vite dans les bras d'un vieux prétendant gâteux et richissime³

On passera plus rapidement sur *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes* ?⁴ publié en 1931. Pedro de Valdivia est un riche oisif qui a mis en fiches ses plus de 36 000 conquêtes ; il tombe cependant sur une séductrice plus impitoyable que lui : Vivola Adamant⁵, fière de ses 37 329 victimes. Après mille péripéties, dont la découverte de l'amour véritable par le Don Juan, déçu par les femmes et l'amour, il se suicide. Ce roman insiste particulièrement sur la guerre des sexes et le triomphe final de la femme.

A travers un abondant paratexte, Jardiel Poncela présente ses romans comme des instruments de guerre contre le roman d'amour, le feuilleton d'aventures et le roman populaire en général, à travers l'écriture parodique.⁶ On y trouve en effet une attaque en règle des lieux communs sur l'amour, véhiculés par une certaine. Mais ces romans s'inscrivent aussi dans la fin des années 20 et dans les changements de cette période que même l'Espagne va connaître.

Les années 20 : les temps nouveaux.

Après la première Guerre Mondiale, l'Europe se découvre de nouvelles aspirations et comportements, et surtout une soif irrésistible de plaisir. C'est la période de découverte de la vitesse et des nouveautés technologiques, dont il faut souligner le rôle décisif dans les changements sociaux, mais aussi d'une certaine frénésie dans la danse, le culte de la jeunesse et du corps, les plaisirs revendiqués de l'alcool et des drogues.

Cette période fait surgir un ensemble de plaisirs « sociaux », nouvelles musiques et nouvelles danses, provenant des États-Unis et d'Amérique Latine (jazz, fox-trot, charleston, tango, rumba, etc.). Les sorties nocturnes dans des lieux publics, clubs bruyants et enfumés, s'imposent comme pratique sociale. Cette vie nocturne est liée en partie à la généralisation

³ La fin du roman fait d'ailleurs beaucoup penser à *Cocaïne*, de l'italien Pitigrilli, de 1921.

⁴ Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes*, Madrid, Cátedra, 1988.

⁵ Ce serait le nom d'une marque de bidet de l'époque.

⁶ « He creído necesario y loable deshacer esas falsas ideas que pueden emponzoñar los claros manantiales de la juventud y he decidido poner a los jóvenes de España cara a cara con la sinceridad. Para ello he escrito *Amor se escribe sin hache*, pues pienso que las novelas « de amor » *en serio* sólo pueden combatirse con novelas « de amor » *en broma*..., E. Jardiel Poncela, Prologue à *Amor se escribe sin hache*, Madrid, éd. Cátedra, 1990, p. 98.

progressive de l'électricité, de même que la popularisation de la musique s'étend grâce aux progrès techniques.

Parmi les plaisirs sociaux, liés aux progrès techniques, il y a ceux du voyage et du cosmopolitisme. La recherche de l'ailleurs exotique s'exprime à travers de grandes expéditions héroïques, mais, surtout, dans les voyages de plaisir et le tourisme de luxe. Ce goût de l'exotisme est omniprésent dans les représentations artistiques : chansons, films, littérature.

Cette notion de voyage fait partie d'une problématique du corps, de sa découverte à travers la mer (espace appartenant, certes, encore à des privilégiés, mais le nombre de ceux qui en profitent augmente) et le soleil, avec la naissance de l'esthétique du bronzage. Le corps est mis à l'honneur à travers le sport qui est, à la fois, signe de distinction sociale et moyen de modeler cette silhouette qui aspire à des lignes et un dynamisme nouveau. C'est aussi la grande époque du nudisme, surtout en Allemagne et dans le Nord de l'Europe, que d'ailleurs Jardiel Poncele moque dans *Espérance en Siberia*...

Cette période voit surgir une femme nouvelle, par son physique, ses aspirations, son comportement, ce qui pour l'Espagne coïncide, par ailleurs, avec une période de revendications féministes. Ce changement se manifeste, d'abord et surtout, par le corps féminin : cheveux et vêtements courts, disparition du corset, simplification des vêtements devenus moins encombrants, silhouette plate, la minceur devient idéal. Ce corps moins entravé implique une gestuelle et une vie plus libre. C'est la « garçonne », la « flapper », mince, aux formes adolescentes, aux cheveux courts, qui fume et conduit. Tout ceci signe d'une certaine façon son entrée dans la vie et l'espace publics et exige une nouvelle représentation, passant en particulier par le film ou la photographie. Cette liberté s'impose doublement : comme comportement pour certaines femmes appartenant aux milieux plus favorisés ou artistiques, et comme revendication plus collective.

La femme est essentielle, aussi, dans la fascination pour un cosmopolitisme qui mélange nationalités et classes sociales, puisque la cocotte côtoie l'aristocrate, à travers quelques figures féminines hors-normes, aux mœurs légères ou à l'apparence extravagante. D'ailleurs, la cosmétique et le parfum sont des industries en expansion, le maquillage ne se contente plus d'améliorer la nature, mais la modifie, la bouche est sombre, les paupières noires, une esthétique qui a sans doute des liens avec le cinéma.

Un courant lutte certes pour le droit de vote, mais cette nouvelle Ève suscite aussi la satire sur son physique et, au-delà, sur la sexualité nouvelle qu'elle suggère. Son image est, à la fois, sexuelle et frivole, indépendante en apparence, mais encore sans réel rôle politique,

économique et social, à la fois, donc, subversive et vaine. La nouvelle femme est considérée, dès cette période, comme une image des temps modernes et suscite un discours très ambivalent, une peur qui va jusqu'à la peur de la révolution, par la remise en question de l'ordre social qu'elle implique. Elle séduit aussi par une sorte d'effacement de la frontière entre les sexes et, pour les mêmes raisons, est vue comme une possible source de décadence morale et, partant, sociale. On lui reproche de vivre dans le pur narcissisme, la complaisance dans le plaisir et, par là même, d'être inutile socialement. La sexualité féminine devient, alors, un sujet de débat social qui gagne le grand public, de même que les différences entre les sexes, vécues jusque là comme naturelles, et qui, soudain, posent problème. Ces nouveaux comportements se composent, certes, d'éléments accessoires en apparence (mode, cosmétique, danse), mais peuvent être aussi considérés comme l'ébauche d'une nouvelle société, fondée désormais sur le plaisir comme objectif individuel et collectif, en cohérence avec la place désormais dévolue au corps et à la jeunesse.

Toutes ces nouveautés et les polémiques qui en découlent, les romans de Jardiel Poncele les exploitent et mettent en scène, et au-delà de la déclaration d'intention de parodie, expriment ainsi une époque. Celle-ci se définit d'abord par des lieux et des décors : hôtels de luxe, Claridge et autres Ritz sont présents dans les trois titres, à Madrid, Nice ou Berlin. Les clubs et cabarets sont aussi très présents et, surtout, sont l'occasion de longues scènes et descriptions, cabaret « apache », à Paris, dans *Amor...*, cabaret décadent de Berlin, dans *Espérame...*

Les voyages sont présents à travers le train et la croisière. Les personnages de *Amor...* vont en train de Madrid à Paris, partent en bateau vers le Pérou depuis l'Angleterre. Dans *Espérame...*, Mario Esfarcies fuit sur un paquebot allant de Marseille vers le Proche-Orient ou, plus tard, se retrouve dans une sorte d'Orient-Express. De même, c'est dans le train allant de Madrid à Cannes que le don Juan ajoute un certain nombre de noms à ses fichiers.

On a évoqué plus haut l'importance du cosmopolitisme ; il est présent aussi bien dans les errances mondaines ou plus ou moins forcées des personnages, la fuite loin de l'ennui de *Amor...*, de Madrid à Londres, en passant par Paris ou Amsterdam, que dans les nationalités diverses des personnages. On rencontre des héroïnes anglaises (Sylvia Brums), une Russe (qui décore des grottes dans le style préhistorique en Corse), des Italiens. Ces personnages féminins ont vécu dans des pays différents, connu des races différentes. De fait, ce sont des caricatures des « années folles » : Sylvia Brums et Vivola Adamant sont des femmes libres et frivoles, autonomes parce que riches ; Palmera Suaretti est plus traditionnelle, plus proche de la cocotte et de la femme entretenue « classique » du XIXe siècle. Leur corps est aussi très

caractéristique de la période ; il est exhibé, dénudé, alors que le texte abonde en description de leurs vêtements, coiffure à la garçonne, maquillage et parfum.

Face à elles, les personnages masculins sont plus proches des stéréotypes traditionnels ; ce sont en fait des *señoritos*, aristocrates ou bourgeois oisifs dont le donjuanisme est la seule occupation.

Les situations et les valeurs exprimées vont dans le même sens : les personnages sont mûs par une volonté dévorante d’amusement. Sylvia Brums se plaint sans cesse de l’ennui à Zambombo qui s’agite frénétiquement⁷. Vivola Adamant cherche désespérément la nouveauté et la surprise, et annonce son intention de se suicider puisque la vie ne peut plus rien lui réserver d’inespéré et d’inconnu.

En fait, derrière cette idée de nouveauté, est suggérée une morale du plaisir que l’on voit avec les amants quotidiens de Sylvia Brums, l’accumulation mathématique de Vivola Adamant ou de Pedro de Valdivia, dont les aventures s’expriment en milliers d’unités. Cette recherche du plaisir est présente dans le début de *Espérame...*, où Palmera Suaretti s’efforce violemment de séduire Mario Esfarcies. A ce propos, on peut remarquer que si on trouve des scènes érotiques, elles sont peu explicites ; ainsi, la première rencontre de Sylvia Brums et de Zambombo, durant laquelle elle se déshabille intégralement devant lui tout en faisant mine de se refuser à lui et en lui donnant des coups d’escarpins.

Pour en revenir à la recherche du plaisir, un personnage, ou plutôt un type littéraire en est l’emblème : don Juan. C’est une figure littéraire qu’on pourrait tenter de considérer comme réellement intemporelle, cependant, durant cette période, elle recoit un traitement nouveau qui se veut scientifique et médical, et « pathologise » le personnage, en particulier à travers la célèbre étude du docteur Gregorio Marañón. Du point de vue de la création littéraire, on relève aussi l’abondance de pièces de théâtre sur le mode de la parodie⁸. La présence d’un don Juan dans cette atmosphère empreinte d’une certaine légèreté et de permissivité est presque évidente. Cependant, Jardiel Poncela introduit une variante de la figure : la “ don Juane ” ; Sylvia Brums et surtout Vivola Adamant fonctionnent, en effet, avec les mêmes règles que leur homologue masculin. Sont-elles une image, certes excessive, de la Femme nouvelle, cherchant son plaisir, aussi libre et cynique que les hommes, et les surpassant même ?

⁷ Ce refus de l’ennui est d’ailleurs le moteur premier de l’intrigue de premier roman, comme le montrent les titres de parties : « En París se ama igual que en Madrid, En Rotterdam se ama igual que en Madrid y que en París... »

⁸ Carlos Serrano, “ Continuidad y recuperación de los mitos literarios – Don Juan y el teatro en España durante los años 20, pp. 71-76 dans *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, coord. H. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Niemeyer, 1998.

Ces romans sont inscrits dans les années 20, un passé très récent donc pour les lecteurs⁹, et, les éléments caractéristiques de ces années ne sont pas seulement un décor justifiant situations et propos piquants. Ces textes, commerciaux et légers, révèlent aussi une vraie interrogation et un trouble, résolu par l'humour et la distorsion grotesque. C'est dire combien, au-delà de la critique en règle du roman sentimental et érotique, Jardiel PonceLA joue sur une époque, ou plutôt sa représentation.

Le plaisir à l'épreuve de l'humour

Tous les éléments de ce monde nouveau, la technologie, la vie sociale, les mœurs nouvelles, subissent, dans ces romans, un processus de dégradation systématique, à travers la condamnation cynique ou l'exagération grotesque des situations. Cette stratégie me semble plus particulièrement répondre à cette place nouvelle du plaisir, essentielle pour analyser l'évolution des valeurs privées et publiques.

Concernant le traitement des plaisirs collectifs et sociaux, on constate la présence répétée des lieux de plaisir dans ces romans, présence d'autant plus logique qu'ils mettent en scène la vie d'un univers de privilégiés, éloignés de toute inquiétude politique ou économique. Clubs et boîtes de nuit sont des nouveautés par rapport au *Círculo de Bellas Artes* dans lequel commence *Pero...¿hubo...*, et où survivent depuis des décennies quelques personnages passionnés par une partie de cartes éternelle, comme une image du monde passé. La nouveauté des clubs est, au contraire, cette capacité à mêler les classes sociales. C'est, par exemple, le cabaret « apache » où se rendent Zambombo et Sylvia dans *Amor...*,¹⁰ parce que celle-ci veut s'encanailler. La description du lieu sordide, des habitués, caricatures du lumpen-prolétariat, contraste avec l'allure élégante de Sylvia ou les scrupules de Zambombo qui, d'ailleurs finira, par jouer les durs pour cacher sa peur et sèmera la terreur parmi les « marlous » présents : « Un olor a tabaco frío, a perfumes pobres y a hemoglobina agitada saturó a los visitantes. Zambombo fingió un picor para taparse la nariz con los guantes. Pero Sylvia, que tenía el veneno de la aventura infiltrado en su hígado, aspiró deliciosamente aquellas emanaciones ».

⁹ Ils produisaient, par ailleurs, sans doute, un tout autre effet sur les lecteurs des années 40 et 50, car les éditions de l'après-guerre ont été très lourdement censurées.

¹⁰ *Amor se escribe sin hache*, ed. cit., pp. 261-271.

Il faut souligner qu'un tel lieu exprime surtout le goût nouveau de l'exotisme, ici social des bas-fonds. C'est dans *Espérame...*¹¹ que l'on trouve la description la plus détaillée et sombre d'un cabaret, qui plus est, à Berlin, ville emblématique des nouvelles libertés et des comportements moraux subversifs :

El Casanova, dentro de la galantería aristocrática de Berlín, decorado en azul pálido, estilo Luis XV, tenía el aspecto de todos los cabarets lujosos de Europa. Estaba atestado de :

mujeres exquisitas por fuera y repugnantes por dentro ;
chulos vestidos de etiqueta ;
cretinos que tiraban el dinero a puñados ;

botones que vendían mercancías diversas ; y que lo mismo se acercaban al parroquiano para rogarle que comprase tabaco, que para ofrecerle perfumes, que para brindarle una menor con la que poder pasar la noche. [...]

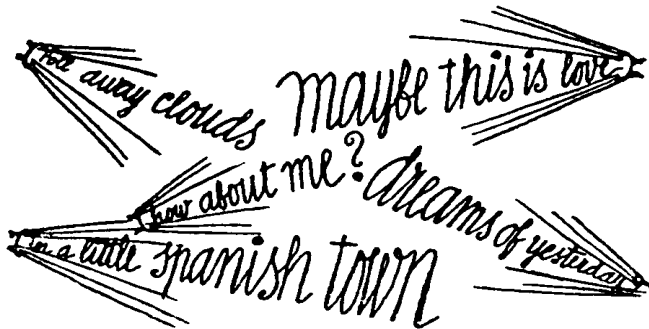
Tras de un adorno de « Chantilly » vivía un alma de ninfómana o bullía una sangre cuajada de microbios.[...]

Cocoaban de la misma cajita la gran dama y la horizontal mustia.[...]

En el mostrador, muchachas hermosísimas, mujeres de una delicada y romántica belleza —rumanas, checas, rusas, estonianas y austriacas— tragaban cócteles de un solo glú-glú [...]. Cien venenos, cien mezclas con las cuales aquellas mujeres envejecían sus organismos juveniles o rejuvenecían sus viejos organismos. Casi todas pagaban con su propio dinero, subiéndose el vestido hasta las ingles para sacar los billetes, no sé sabía de dónde.

De même, dans *Pero...¿hubo...*¹², la description du Claridge s'élabore à partir d'un jeu avec la typographie et le dessin, et une succession de phrases nominale:

Notas traducidas del inglés de Broadway, que salían en abanico por las bocas de los saxófonos.



Un calor que hería a zarpazos.

Largos vestidos rojos, verdes, morados, de descotes enormes, a cuyo brocal se asomaban los senos con curiosidad infantil. [...]

Fluir burbujeante del « Brut Imperial », del « Mumm », del « Otard Dupuy » y del « Cordón Rouge ».

Labios empastados de « rouge », pestañas entintadas de « rimmel » y uñas de escarlata : lo mismo que en los conventos de monjas.

Los negros de la orquesta corrían a cada instante el riesgo de desteñirse haciendo vibrar la cuerda, gemir el metal y sollozar la madera en sinfonías rotas que oían a sensualidad con caña de azúcar y a carga de fardo en un puerto del trópico.

¹¹ ¡Espérame en Siberia vida mía !, pp. 322-325.

¹² Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes ?, pp. 145-148, 152, 506-507, 509-510.

Dans toutes ces scènes, le texte insiste sur la juxtaposition sexuelle, morale, sociale et raciale. Tous ces lieux sont montrés comme le théâtre d'une décomposition morale et collective, mais cette condamnation se fait aussi au nom d'une certaine exigence esthétique. C'est une des raisons de la scène grotesque du cabaret « apache », comme satire de cette soumission au *topos* du sordide et des bas-fonds.

Le train ou le bateau de luxe sont, à la fois, un moyen d'aller vers un ailleurs exotique et un espace et une temporalité autre. Ils s'imposent comme une nouveauté de l'époque, en particulier dans la littérature de grande consommation (Maurice Dekobra, *La Madone des Sleepings*, 1927, *Cocaina* de Pitigrilli, en 1921, les romans de Paul Morand). L'univers du voyage est décrit ainsi par Vivola Adamant :

Desde aquella época vengo dedicándome a un vagabundeo melancólico internacional. Y si a usted le han mancillado los baúles los representantes de « Cook », a mí me han mancillado los baúles y los labios esos mismos representantes de « Cook », más los representantes de la « Exprinter », de la « Knickerbocker ». [...] Si su nombre ha figurado en innumerables « sailing list », el mío ha escandalizado a millares de pasajeros. [...] Si usted, con los neumáticos de su automóvil ha dibujado seis veces el mapa del mundo, yo lo he dibujado doce, entre virajes cerrados y caricias abiertas, propinadas a compañeros de viaje. Y si usted, en sus andanzas internacionales, buscaba mujeres y siempre mujeres, yo me he dedicado a capturar hombres y siempre hombres, lo mismo al mirar al Pacífico desde el tajamar de su superextrarrápido, que al atravesar las gargantas del Colorado, que al navegar por el mar de los Sargazos en un « palay », que al kilometrar la Australia [...] ¹³.

Dans *Espérame...*, un épisode essentiel de l'intrigue se déroule dans l'emblématique Orient-Express, devenu ici le Simplón-Express. Mario Esfarcies, fuyant les tueurs lancés à sa poursuite, monte dans ce train dont les passagers sont un échantillon des nationalités et des métiers les plus divers. En route vers la Suisse, un Allemand, un Japonais nationaliste, une danseuse mexicaine, un révolutionnaire polonais, une excentrique duchesse anglaise, un poète sud-américain, un géologue français pontifiant, une Danoise aux mœurs légères, vont s'exprimer et agir conformément aux stéréotypes nationaux caricaturés à l'extrême ¹⁴.

Les grands paquebots sont un autre de ces espaces érotisés dont Jardiel va faire le lieu de péripéties grotesques. Dans *Amor...*, c'est dans le chapitre intitulé « Proa al Perú » que Zambombo et Sylvia tentent de nouveau de fuir l'ennui en prenant un bateau pour l'Amérique du Sud. Le texte, par ailleurs, insiste sur la banalité stéréotypée de l'épisode et fait l'économie provocante d'un vrai récit ¹⁵ :

¹³ *Pero...*, pp. 166-167.

¹⁴ La nature érotique du train est aussi soulignée dans *Pero...*, où Pedro de Valdivia ajoute deux conquêtes à sa liste sous le nez des époux concernés (pp. 378-379).

¹⁵ *Amor ...*, pp. 332-333.

No voy naturalmente a entretenerme en contar lo que sucedió a bordo del « Gillette » durante los quince días que tardó en trasladarse de Liverpool al océano Pacífico por el canal de Panamá : en todos los trasatlánticos ocurre siempre lo mismo y los pasajeros se entregan siempre a idénticas ocupaciones. Se bañan, juegan, almuerzan, comen, desayunan, meriendan, critican, consultan la singladura para enterarse de lo que lleva recorrido el buque, flirtean, bostezan y le dan la lata al capitán. No hablaré de nada de esto, no.

Dans *¡Espérame...*, le plaisir des élites rencontre celui des masses émergentes : Mario Esfarcies fuit Madrid et se retrouve à Marseille où il rachète un billet pour une croisière sur le « Mariette Pacha », paquebot des Messageries Maritimes en route vers le Moyen-Orient (Italie, Egypte, Syrie, Palestine) ; il a l'intention de rester à Constantinople et d'aller ensuite jusqu'en Sibérie, comme l'annonce le titre. On retrouve les voyageurs cosmopolites et raffinés de la littérature de gare, un couple d'Italiens avec lesquels Esfarcies va pouvoir philosopher sur l'amour, mais l'épisode est aussi l'occasion de présenter grotesquement une nouvelle espèce de voyageurs, les touristes¹⁶ :

¡Qué caras! ¡Qué tipos! Era la burguesía anodina y zafia de todo el Globo pronta a volcarse en las entrañas del paquebote para recrearse en un viaje de circunvalación mediterráneo, que iba a durar un mes y del que volverían tan anodinos y tan zafios como se habían marchado, pero llenos de la soberbia y de la presunción que dan ciertos nombres de leyenda a quien los pronuncia sin estar habituado a pronunciarlos.[...]

-Se llaman « turistas » unos bichos que recorren el mundo en manadas, alimentándose exclusivamente de un pienso denominado « Baedeker »” y andando en dos pies para despistar.

-Las Compañías marítimas vivían de estos seres, devorándolos anualmente con las mandíbulas de sus paquebotes en cantidades prodigiosas, como las merluzas y los bacalaos devoran a toneladas los ejércitos de arenques que maniobran, formando islas movedizas, en las costas de Terranova.

Le mépris de classe qu'on retrouve dans les lignes suivantes¹⁷, est celui d'un oisif face à une classe qui accède à des plaisirs encore très peu démocratisés : «Un viajero auténtico, uno de esos seres enterados de las cosas, que viajan en todo tiempo y por todas partes, tenía que ver forzosamente con repugnancia estas caravanas que elegían un mes del año para darse una vueltecita alrededor del Mediterráneo ».

Ces exemples voient coexister deux aspects, et dans la satire et dans la réalité historique elle-même. Ces plaisirs nouveaux (lieux de divertissement, musique, voyages) sont une double nouveauté : par leur nature même et par leur extension timide à d'autres classes. Ils demeurent certes le privilège d'une classe, et, en cela, relèvent du stéréotype, surtout romanesque, mais préfigurent aussi la massification d'un type de vie et de nouvelles aspirations. Ces clubs décadents, ces paquebots hollywoodiens, ces trains de luxe sont, certes, caricaturaux, mais ils sont aussi des sortes d'icônes d'une période charnière. Une remarque biographique sur ce point : c'est également l'univers personnel de Jardiel Poncela. Son

¹⁶ *¡Espérame...*, p. 194.

¹⁷ *¡Espérame...*, p. 194.

appartenance à la bourgeoisie au monde du théâtre, ses voyages à Hollywood, son goût pour les casinos le font pleinement participer à tout cela. Mais la distance est dans la dérision ou le refus même de répéter le lieu commun, une distance au nom de la morale, peut-être (dans le cas du cabaret de Berlin) ou, plutôt, semble-t-il, au nom d'une esthétique et d'une harmonie que ces endroits brisent, selon lui. Dans ce rejet se glisse, dans le cas du paquebot de *¡Esperame...*, le mépris de classe.

Ces lieux nouveaux, qui sont aussi des temporalités nouvelles, par la durée du voyage, la vie nocturne, sont des concepts profondément érotisés, lieux de rencontres sociales, certes, mais surtout sexuelles, médiatisées ou pas par l'argent, puisque les passages sur les cabarets ou le Casino de Monte-Carlo insistent lourdement sur la présence de prostituées en tout genre. Tout cela nous ramène à ce qui a fait en partie le succès des romans et les caractérise le plus fréquemment dans l'esprit des lecteurs et de certains critiques : la présentation humoristique des pratiques et démêlés sexuels des protagonistes des deux sexes et ce point n'est pas anodin, car, le plus souvent, les romans érotiques ou « sentimentaux » insistaient sur les aventures masculines. Les liens entre humour et plaisir amoureux ou sexuel sont particulièrement intéressants à relever, dans ce domaine, la représentation et le discours sur la femme sont essentiels, notamment par l'expression des modifications de son image présentées antérieurement.

La femme, chez Jardiel Poncela, est sexuellement active et agressive. Comme on peut le lire dans les extraits, cités plus haut, du discours provocateur de Vivola Adamant sur ses conquêtes errantes, elle semble beaucoup plus « offensive » que son alter ego Valdivia. Le corps de ces héroïnes correspond aux nouveaux canons de la beauté féminine et exprime la fin de la passivité féminine¹⁸ :

FIGURA Y PORTE

Se trataba de una mujer alta del sexo femenino.

Distinguidísima.

Delgada, con una delgadez armoniosa que hacía extraordinarios sus más insignificantes ademanes.

Se movía despacio, igual que las civilizaciones y las panteras, aunque para ser civilización le faltaba salvajismo y para ser pantera le sobraba fiereza. Pertenecía a ese grupo de mujeres que conservan su aspecto elegante hasta en los naufragios.

CLASE DE BELLEZA

La frente, amplísima, bajo la que indudablemente bullía un cerebro en continua efervescencia ; los ojos de un azul turbio de agua de lago removida con un palito y sobre los cuales dos cejas, que ascendían ligeramente hacia las sienes, le daban un aire de Mefistófeles de ópera.

La boca, roja, encendida y fatigada, como de haber besado mucho y de haber mentado otro tanto.
 [...]

VOZ

¹⁸ *Pero...¿hubo...*, p. 137.

Hablaba en un tono lánguido, de persona que se sabe en la irremediable necesidad de hablar si quiere hacerse entender de sus semejantes ; y lo comentaba con una falta de expresión que denunciaba la furia con que todo lo había gozado ya.

Ce portrait suggère une beauté sophistiquée et inquiétante, assez proche de la vamp, que le cinéma est en train de créer, mais insiste aussi sur l'intelligence et la supériorité sur les masses, une supériorité née en partie de la connaissance du plaisir ; le personnage lui-même présente, plus loin dans le roman, son parcours et sa vision du plaisir, opposée à la vertu¹⁹ :

...necesito explicarle mi belleza. Tengo ya treinta años –sin olvidar cuatro que estuve en un sanatorio semejante al de usted–, y para conservarme todo lo espléndida y jugosa que yo deseaba, me he limitado a huir de aquello que más envejece y afea a la mujer. ¿No acierta a lo que me refiero ?

-Me imagino que querrá referirse a la virtud...

-Precisamente. [...]

-La virtud envejece y afea horriblemente a la mujer. Es un espantoso tóxico. Es su peor enemigo.

Les aventures dont Vivola évoque ensuite l'accumulation, sont destinées à prouver sa supériorité sur Valdivia et sont définies par les déplacements géographiques et les nouvelles technologies, comme une métaphore de l'errance sexuelle²⁰ :

...tengo que decirle que los viajes de usted, ese peregrinar continuo, ese conocer todos los países y todas las razas, ese saltar constante de un vagón « Pullman » a su automóvil y de su automóvil a un paquebote de la « Transpacific » y del paquebote a un avión de la « Lindbergh Line » que antes reseñaba como algo extraordinario, resulta una gira a la Virgen de Lourdes o un paseo en gasolinera por la bahía de Vigo si lo comparo con las andanzas que pesan sobre mis hombros. Fue a los quince años cuando mi primer amante celebró la inauguración de mi organismo entre suspiros míos y vivas a Francia de él, pues era un marsellés muy patriota. Desde aquella época vengo dedicándome a un vagabundeo melancólico internacional.

Cette vie de séduction perpétuelle joue sur l'accumulation grotesque, elle se fait par exemple gloire de ses 37 229 hommes qui font qu'elle l'emporte sur Valdivia de 472 unités.

Le personnage de Sylvia Brums dans *Amor...* est mû par la même recherche comptable du plaisir et de la séduction, matérialisée ici par le soin minutieux de soi²¹ :

Lady Sylvia Brums de Arencibia lanzó al techo unos chorritos del humo azul-grisáceo en que se consumía el cigarrillo « Tanagra Laurens » y se engolfó en la lectura del tercer capítulo de *Las enfermedades de la piel en el Cáucaso*.

Entretanto, seis personas la rodeaban practicándole las siguientes operaciones :

La manicura Elisa le perfeccionaba las uñas de las manos.

El pedicuro Fernández le embellecía las uñas de los pies.

La masajista Asunción le pellizcaba el rostro.

El peluquero monsieur Robert se ocupaba de sus cabellos.

El electromecánico Gúzman le depilaba las axilas.

La doncella Juanita le estropeaba los ojos.

¹⁹ *Pero...¿hubo...*, p. 165.

²⁰ *Pero...¿hubo...*, p. 166.

²¹ *Amor ...*, pp. 104-105.

Lady Sylvia Brums de Arencibia, solicitada por aquellas doce manos, se había visto obligada a echarse en una otomana y a adoptar la postura de los condenados al suplicio llamado de la escalera.

Dans *¡Espérame en Siberia...*, la quête féroce du plaisir s'exprime dans une scène délirante. Palmera est tombée amoureuse d'un voisin qui reste indifférent à ses charmes. Un soir qu'il rentre ivre-mort, elle s'empare de lui et tente de lui faire subir les derniers outrages. Prise d'hystérie face à l'impossible viol, l'homme est vraiment trop ivre, elle s'évanouit de rage et sa femme de chambre ne parvient à la ranimer qu'en faisant tomber un *duro* par terre. Malgré le grotesque de la scène, le personnage avoue des choses intéressantes sur le plaisir et le désir²² :

¡Bah! –resolvió. Nuestra simpleza mayor es creernos superiores. Yo misma, ¿soy otra cosa que una pobre bestia bien formada que interpreta « ¡Miau-Miau ! » todas las noches y que está deseando sentirse atravesada por un hombre que mañana probablemente ya no le importará ? [...] Conviene mucho no perder el equilibrio. Este hombre me gusta ; con hacerlo mío, el asunto queda resuelto.

Ces personnages de femmes, prêtes à tout pour séduire, allant d'homme en homme, semblent un écho d'une figure centrale dans la production de Jardiel Poncela : le don Juan, remis en question par la création d'une don Juane, absurde aux yeux de l'époque et par la comptabilité scrupuleuse de Valdivia.

Le « séducteur », c'est aussi, dans une certaine mesure, Mario Esfarcies de *Espérame...* ou l'élève de Valdivia, dans *Pero...¿hubo...*, mais encore le don Juan vieillissant de la pièce de théâtre : *Las cinco advertencias de Satanás* (1935). Le traitement de la figure du don Juan est surtout classique dans la répétition et l'énumération, dans sa nature d'homme du langage, et l'on voit ici que le plaisir est surtout affaire de narration. Pedro de Valdivia est le cas le plus achevé de don Juan conscient, même si tous les personnages ont quelques éléments donjuanesques.

Pour en revenir au don Juan-type, quintessence de la recherche du plaisir, Valdivia est un rejeton aristocratique, descendant d'un conquistador, chargé d'une lourde hérédité de folie, qui a décidé un jour de mener une vie de *sinvergüenza*, qu'il définit ainsi²³ : «-Pues es el hombre que se pasa la vida divirtiéndose, huyendo de lo desagradable, gastándose el dinero heredado, negándose en absoluto a trabajar y enamorando a todas la mujeres que encuentra ».

C'est là tout le programme de vie que Valdivia reçoit comme éducation, réaffirmé ensuite par un terrible drame : l'oncle-modèle est assassiné par une dompteuse de crocodiles, et Valdivia jure de le venger en séduisant sans pitié et sans repos. Il y a, dans cette séduction,

²² *¡Espérame...*, p. 76.

²³ *Pero...¿hubo...*, p. 209.

une idée de revanche et d'agressivité contre les femmes. Les femmes réellement séduites, c'est-à-dire qui ont exigé une longue stratégie, sont longuement évoquées, et dessinées, par le narrateur²⁴. Lorsque l'action du roman commence réellement, le don Juan est à son apogée, il a la quarantaine, et compte déjà plus de 36 000 femmes à son actif. Valdivia présente son fichier à un jeune admirateur, et la vie complexe qu'il mène pour cela : costumes anglais, gymnastique d'entretien et, surtout, paradoxalement, le sentiment épuisant d'être poursuivi constamment par les femmes²⁵.

Tout cela conduit à une démythification du don Juan qui, certes, n'a rien de neuf, mais passe ici par la « modernité ». Valdivia gère son image comme une vedette de cinéma : cinq secrétaires traitent son courrier, envoient des photos dédicacées aux admiratrices et des réponses standard. L'élément essentiel est le « fichier »²⁶, enfermé dans une petite pièce banale dans lequel les aventures et les femmes, les moments de plaisir, ont été réduits à des chiffres. La classification donne lieu, d'ailleurs, à des trouvailles humoristiques dans les méthodes suivies ; ainsi cette femme excitée par les bruits désagréables²⁷, ou la mère supérieure séduite en lui lisant du Fray Luis de León. Tout cela souligne certes sa grande capacité d'adaptation, son audace et sa cruauté, mais aussi la volonté de retirer un enseignement de son expérience et une tendance à la maxime désinvolte et spirituelle²⁸ où à la sentence plus grave²⁹. Ce goût pour la réflexion sentencieuse est évident lorsque le roman évoque la féminité du don Juan, grand sujet de cette période, mais aussi la femme, la virginité, la conquête sexuelle. Le paradoxe est que le don Juan en plein triomphe est convaincu de la toute puissance de la femme comme ordonnatrice du plaisir³⁰ : « Porque el cetro del sexo masculino continúa en manos femeninas desde Eva. La mujer es la dictadora del sexo ; la tirana del sexo ; la emperatriz, la reina absoluta ».

C'est l'occasion de dénoncer les préjugés qui feignent d'ignorer ce pouvoir sexuel de la femme³¹:

-Diga usted, señor Valdivia, y resultando evidente que los vírgenes en el amor somos los hombres y no las mujeres, ¿a qué achaca usted que todo el mundo crea y sostenga lo contrario ?

²⁴ *Pero...¿hubo...*, p.222, p. 236, p. 244, p. 248.

²⁵ *Pero...¿hubo...*, p. 157 : il le confesse aussi à Vivola Adamant : **36 857** -¿Tengo o no derecho a estar cansado ? ¿Qué puede ya sorprenderme ? ¿Qué mujer puede ya enamorarme ? ...

²⁶ *Pero...¿hubo...*, p. 318.

²⁷ *Pero...¿hubo...*, p. 320 : « Me bastó ordenar al criado que raspaba platos con un cuchillo a la puerta de la alcoba, mientras en la gramola sonaban músicas de zarzuelas ».

²⁸ Son majordome les note pour séduire à son tour sa future femme.

²⁹ Ce sera exemplaire dans le discours de Dieu, dans *La Tournée de Dios*, présenté plus loin.

³⁰ *Pero...¿hubo...*, p.285.

³¹ *Pero...¿hubo...*, p.286.

-A la hipocresía ambiente ; a las mentiras seculares ; a la absurda idea del sexo que transmite de padres a hijos, y en virtud de la cual infinidad de mujeres, que no son vírgenes, aseguran serlo, mientras que otra infinidad de hombres, que lo son, afirman no serlo en absoluto.

Ce raisonnement le conduit à analyser son propre statut de don Juan et les raisons de la fascination qu'il suscite³²:

-Por todo lo expuesto –resumió Valdivia– mi « caso », por ejemplo, el « caso » de un hombre que dispone a su antojo del cetro del sexo, que dicta leyes a la mujer y que no ama cuando *puede*, sino cuando *quiere*, causa, y ha causado siempre a través de los siglos, el asombro y el estupor de ese *todo el mundo*. Yo no busco ya a las mujeres : son ellas las que me buscan a mí. Yo no conquisto, me entrego. Y en tal sentido...

-... En tal sentido, tiene usted algo de femenino– acabó el pintor.

-Eso es. Y ahí ve usted disecada, en su justo medio, la feminidad del don Juanismo, que, al ser investigada en los últimos tiempos, ha provocado la rechifla de los bobos.

Très ironiquement, Jardiel joue à plusieurs reprises avec le personnage réel de Marañón, puisque, dans son prologue, intitulé *Ensayo número 27 493 sobre don Juan*, il s'y présente malicieusement comme un non-ami de Marañón³³, tandis qu'ici, c'est au tour d'un personnage fictif de se dire en relation avec le célèbre savant de la période³⁴ qu'il aurait d'ailleurs aidé dans ses travaux, lance-t-il d'un air dégagé et modeste³⁵ :

Valdivia sonrió maliciosamente y murmuró :

-No crea usted que yo quedo completamente ajeno a los trabajos de Gregorio... Somos muy amigos y, cuando él empezó a ocuparse del donjuanismo, tuvo conmigo varias conversaciones previas...

Il serait vain d'y voir autre chose qu'un clin d'œil ironique, d'autant plus que certaines contradictions apparaissent entre le roman et le prologue qui a déjà été évoqué ; tout cela prouve pourtant les préoccupations contemporaines de l'auteur, malgré la distance de l'humour et l'apparente ironie envers les intellectuels, que Jardiel moquera souvent.

Cette présentation d'un don Juan systématique et bureaucratique, gestionnaire d'Éros, se prolonge dans le récit de sa chute. Celle-ci a pour origine la rencontre avec son double féminin, Vivola Adamant, dont il tombe amoureux sans espoir. Car elle est plus cynique et désenchantée que lui, et beaucoup plus invulnérable. Il se ridiculise lorsque, pour la première fois, il supplie et dit sincèrement des mots d'amour, cessant alors d'être crédible. Tout cela se déroule dans un restaurant élégant de la Côte d'Azur où il rampe devant Vivola, sous le regard d'une assistance qui applaudit avec ferveur ce qu'elle prend pour un numéro de music-

³² *Pero...¿hubo...*, pp. 286-287.

³³ *Pero...¿hubo...*, p. 79 « Prólogo en donde vuelve a hablarse del famosísimo Don Juan, dedicado a mi admirado GREGORIO, que tanto entiende de estas cosas. Al decir a « mi admirado Gregorio », me refiero al ilustre doctor don Gregorio Marañón, a quien ni siquiera conozco, con el que no he cruzado en mi vida ni una carta ».

³⁴ Gregorio Marañón, *Obras Completas*, t. IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 : « Notas para la biología de Don Juan », « Historia clínica y autopsia del Caballero Casanova », ou *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

³⁵ *Pero...¿hubo...*, p. 287.

hall. Et, pour finir dans le *topos* mélodramatique, il se ruine au jeu et se suicide sur la terrasse du casino, faisant d'ailleurs preuve de beaucoup moins de ressort que Vivola qui, elle aussi ruinée, préfère épouser un vieillard fortuné.

Toujours autour de cette idée de chute du don Juan, le physiologique joue un rôle essentiel, puisque, vieillissant, affaibli par l'amour enfin sincère, Valdivia se retrouve accablé de vieilles maladies vénériennes mal soignées³⁶, souvenirs de sa vie passée qui dégrade un peu plus encore l'image du personnage :

- ¿Por qué me duelen los riñones, doctor ?
- Amigo mío, esos son restos de una*** mal curada. [...]
- ¿Por qué sufro jaquecas a diario ?
- Por culpa de una *** que le curaron mal. [...]

El verdadero final de Don Juan no es una serie de suspiros emitidos en un jardín crepuscular, mientras –en lenta caravana– van pasándole ante los ojos las sombras pálidas de sus víctimas, porque no son las mujeres las víctimas de Don Juan, sino Don Juan la víctima de las mujeres. El verdadero final de Don Juan es éste, el final de usted : el artritis, el reblandecimiento medular, la impotencia, la astenia, la nefritis, la hipercloridia, los vómitos de « rouge », la insuficiencia cardíaca, la arteriosclerosis, y la*** mal curada y la *** mal curada, y la *** mal curada.

Ces éléments d'humour noir coïncident dans l'idée de vanité de la recherche érotique que fut sa vie, vanité reconnue par le héros lui-même à la fin du roman³⁷ :

Yo luché por cosas inútiles y estúpidas : por satisfacer mi vanidad de macho infalible ; por vengar la muerte del tío Félix ; por separarles a las mujeres las piernas ; por hacer desaparecer la barba de mi cara. Y ahora digo : ¡se acabó! La vanidad es insaciable. El tío Félix está suficientemente vengado. En adelante, que las mujeres pongan sus piernas como quieran. Y en cuanto a mí, voy a dejarme crecer la barba.

Les différents romans et paratextes de Jardiel Poncela, ou les textes courts qu'on trouve dans des miscellanées, comme *Exceso de equipaje*³⁸, configurent un discours moraliste hostile à la notion de plaisir et à sa recherche forcenée. Mais cette condamnation du plaisir est très ambiguë, puisqu'il se moque aussi des apparences lyriques, idéales du sentiment amoureux, qui ne serait que l'expression « civilisée » et acceptable du désir. Ce désir n'est d'ailleurs pas toujours condamné dans l'absolu, mais parce qu'il serait perverti par la civilisation³⁹ :

¿Qué es Te amo ? ¿Qué es Te adoro ? ¿Y qué es Alma y corazón, si nadie dice la verdad más que al decir TE DESEO ?...

Las civilizaciones, esos carros de guerra, bajo las ruedas y las patas de sus caballos, van dejando despachurrados montones de verdades purísimas. El deseo era una verdad ; mas llegó la civilización,

³⁶ *Pero...¿hubo...*, p. 501-503.

³⁷ *Pero...¿hubo...*, p. 445.

³⁸ *Exceso de equipaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943.

³⁹ *¡Espérame...*pp. 74-75

trayendo el refinamiento del sommier, y la verdad del deseo se convirtió en la mentira del amor, dentro de la cual vivimos todavía...

Sin embargo.. A veces se rasga el velo de Isis.[...] Y entonces vemos desconsolados que el amor, después de de todo, no pasa de ser un acto mecánico...

On observe aussi, au fil des romans, une progression à la fois narrative et analytique, qui va des personnages parodiques, gesticulants des trois premiers romans, jusqu'au discours surprenant qu'on peut lire dans le quatrième, *La Tournée de Dios* (1932), discours tenu par Dieu le Père lui-même, au milieu de la Plaza de Toros de Madrid. Le discours sur le plaisir passe d'une satire circonstancielle à une réflexion se voulant métaphysique dont Dieu en personne se fait le porte-parole : le plaisir est refusé en soi, comme étranger à la nature humaine.

Ce roman raconte la venue miraculeuse de Dieu en Espagne, sous les yeux stupéfaits du monde entier, de la presse et des milieux politiques. Cette venue d'un Dieu, sous l'apparence d'un vieux monsieur en chapeau melon, suscite l'enthousiasme collectif, puis la déception, car Dieu est peu loquace. Finalement, sous la pression de la presse, il accepte de tenir un meeting, qui tourne à la mise en accusation de l'humanité par son créateur, Dieu de colère⁴⁰. Dans un discours de plus en plus violent, il expose sa vision de l'existence et l'importance essentielle du plaisir et de la douleur, indissolublement liés, où la douleur serait première :

Para Mí, la existencia está basada en el Dolor y su consecuencia es el Placer.

Para el Diablo, la existencia está basada en el placer y... ¡naturalmente ! su consecuencia es el Dolor.[..]

Vamos a ello. Y ello es que para Mí la existencia está basada en el Dolor. Recordad bien esto... Recordad bien esto y os explicaréis muchas cosas.

Sin el Dolor no hay nada. El Dolor lo es todo [..]

Pues, ¿cómo sería de tediosa, de insípida, de vacua, de inane vuestra vida sin el Dolor ? [..]

Todos vuestros goces están elaborados con Dolor. Las sensaciones encierran su gran parte de Dolor correspondiente. La excitación es Dolor. [...]

Gracias al dolor, que aisla al que sufre dentro de sí mismo, surge la meditación, la invención, la creación. Gracias al Dolor se salva el alma de caer en una continua, estúpida e inútil frivolidad. En lo que se ansía hay Dolor. [..] El Dolor mueve, agita, arrastra. El Dolor impulsa.

Dans ce roman étrange et pessimiste, une vraie problématique est mise en scène ; au-delà de l'amour ou de la sexualité, émerge celle du plaisir, comme moteur individuel et collectif, mais aussi celle de sa représentation. Il y est répondu par un discours parodique ou grotesque, misanthrope et sombre qui est, d'une certaine façon, l'essence même du discours comique, ontologiquement « contre ». Les citations présentées soulignent une ambivalence du discours, une tension entre deux modèles de comportements que rejette également l'auteur. Certes, la satire des comportements débridés est très présente, mais on trouve aussi quelques passages

⁴⁰ *La Tournée de Dios* (*Novela casi divina*), Madrid, Biblioteca Nueva, (1932) 1996, pp. 419-421.

qui condamnent la pudibonderie hypocrite, toujours présentée comme typiquement espagnole⁴¹ :

El día 16 irrumpió en las habitaciones de la española (Lili). Ella se le resistió con una frase muy española :

-Te quiero, Pedro... Pero vete, ¡por Dios ! ¡Soy virgen !

El tomó un aire protector :

-Pues bien, Lili : yo me sacrifico con gusto para que dejes de serlo. [...]

Más resistencia y más frases españolísimas :

-¿Me abandonarás luego ?

-¿Te casarás conmigo ?

¿Quedaré encinta ?

Todo aquello olía tanto a puré de lentejas, que Valdivia estuvo a dos dedos de marcharse sin tocar a la españolita. [...]

Al final, ella lloró. (Siempre el procedimiento español). Y dijo :

-Ahora soy una mujer perdida.. (Españolismo puro).

Les deux attitudes face à la sexualité suscitent donc une même condamnation, que ce soit la consommation effrénée et a-problématique ou l'hypocrite condamnation sociale. Ceci suggère deux remarques : du point de vue social, ces romans, qui ont avec le réel la double distance du littéraire et de l'humour, suggèrent l'ébauche de changements qui frôlent la société espagnole avec beaucoup de restrictions, puisque cela ne concerne sans doute qu'une catégorie sociale très réduite et privilégiée. Par ailleurs, en ce qui concerne Jardiel Poncela lui-même, il y a dans ses textes et son imaginaire un problème réel de rapport à la modernité et à une morale en devenir, ambivalence qui est la marque de cet auteur à tous les niveaux : dans sa tension entre conservatisme et transgression sur les aspects idéologiques autant que formels.

Cette ambiguïté à l'égard du plaisir marque sans doute l'état de la pensée, de l'opinion, mais réside aussi, sans doute, dans l'écriture comique elle-même, dans cette multiplicité des points de vue sur laquelle elle repose⁴² et qui fait qu'elle ne peut être univoque. Cette écriture pose une autre question, celle de la représentation du plaisir et surtout de sa supposée incompatibilité avec l'humour. Tous deux fonctionnent par désacralisation, dans le cas de ces trois romans, à la fois du sentimentalisme et de la sexualité. Celle-ci est, avec la mort, un des tabous avec lequel l'humour joue le plus volontiers. Le couple érotisme-humour qui s'exprime particulièrement dans le roman, pour des raisons de représentation, est fatal au premier. L'écriture comique doit remplir certaines conditions pour mettre en scène le plaisir ou l'érotisme, en particulier le détournement et le refus de l'explicite qui souligne l'interdit, mais un autre caractère de cette écriture, cette fois-ci structurelle, est particulièrement

⁴¹ *Amor...* pp. 139-141 chapitre « Luisita, la muchacha novelada ». *Pero...¿hubo...*, pp. 395-396.

⁴² Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 40.

approprié au récit du plaisir, de l'errance amoureuse: la structure linéaire, la succession de récits et surtout la digression⁴³. Cette composition digressive, évidente dans les trois romans de Jardiel Poncela – et parfois critiquée – est une grande source de liberté et fait entrevoir un vrai plaisir de l'accumulation. Ce plaisir, qui se rit parfois de la cohérence (la fin de *Amor...*, la biographie du chien russe dans *Pero...¿hubo...*), explique peut-être qu'il n'y ait de place réelle que pour le plaisir du langage⁴⁴. On pourrait dire, peut-être abruptement, que ce type de production romanesque pose l'idée du plaisir comme pure construction langagière. A travers l'humour et le scepticisme, Jardiel Poncela interroge la réalité du plaisir et la possibilité d'appréhender conceptuellement ou moralement celui-ci. Surtout, ses romans nous montrent combien les années 20 sont décisives dans l'extension de cette nouveauté : le plaisir comme condition nécessaire au bonheur collectif et individuel, impudence que les années 30 s'efforceront de corriger, souvent de la façon la plus brutale.

⁴³ *L'écriture comique*, p. 51.

⁴⁴ Un personnage de Jardiel Poncela est particulièrement paradigmatique, et je finirai sur lui : le docteur Flagg, menteur invétéré, mythomane et conteur fascinant malgré son physique grotesque. Il fait une première apparition dans *Amor...*, où il séduit Sylvia en lui racontant sa vie extraordinaire, et réapparaît, plus grave, dans *La Tournée de Dios*, où il sera le dernier ami de Dieu et surtout le protagoniste d'une scène délirante où il accouche l'héroïne sans douleur en la faisant hurler de rire.