

Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIIIe - XXe siècle)

études coordonnées par

Serge SALAÜN et Françoise ÉTIENVRE



CREC

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

***LE(S) PLAISIR(S) EN ESPAGNE
(XVIII^e – XX^e SIÈCLES)***

Textes réunis par
Serge Salaün et Françoise Étienvre

Publication du
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

ISSN 1773 - 0023

Illustration de couverture : Luca Gaboardi
D'après "Carnaval", Revista *Buen Humor* n° 13,
Portada (26 Febrero 1922), 27x21,4, colección particular
Réalisation : Vincent Billey, Mercedes Gómez-G.P.

Octobre 2004

LE(S) PLAISIR(S) EN ESPAGNE (XVIIIe – XXe SIÈCLES)

Textes réunis par Serge Salaün et Françoise Étienvre

SOMMAIRE

Préliminaires sur le plaisir,	p. 3
Frédéric PROT, « La place de l'énergie du désir de plaisir dans le discours politique de la seconde moitié du XVIIIe siècle (France-Espagne) »,	p. 15
Patricia MAUCLAIR PONCELIN, « Le plaisir des larmes, un plaisir vertueux », .	p. 36
Emma CARRERE LARA, « Le regard des voyageurs romantiques français sur les plaisirs de la corrida »,	p. 54
Marie-Catherine CHANFREAU, « Le plaisir “bolérologique” »,	p. 74
Marie-Angèle OROBON, « Texte de plaisirs et plaisirs du texte: variations sur <i>Insolación</i> , d'Emilia Pardo »,	p. 87
Florence LÉGLISE, « Les <i>Comédies barbares</i> de Valle-Inclán. La synthèse difficile (impossible?) entre hédonisme et ascétisme »,	p. 99
Miguel A. OLMOS, « Le plaisir de l'invective: une discussion entre Pío Baroja et José Ortega y Gasset au sujet du roman »,	p. 119
Marie FRANCO, « Enrique Jardiel Poncela romancier ou les ambivalences du plaisir dans les années 20 »,	p. 137
Évelyne RICCI, « Les clés (textuelles) des maisons closes »,	p. 156
Zoraida CARANDELL, « Plaisir de voir et plaisir d'écrire dans <i>A la pintura</i> de Rafael Alberti »,	p. 173
Claire PALLAS, « Les romans policiers de Manuel Vázquez Montalbán (1974-1981) : filatures et plaisirs »,	p. 188
Emmanuel Le VAGUERESSE, « <i>Fuego en las entrañas</i> (1981), de Pedro Almodóvar. Le plaisir dans la vulgarité »,	p. 200
Marie-Soledad RODRIGUEZ, « Le plaisir de la distance: à propos de <i>Torrente, el brazo tonto de la ley</i> (1998), de Santiago Segura »,	p. 220
Mercedes GÓMEZ GARCÍA PLATA, « La “juerga flamenca” : le plaisir du “duende” »,	p. 230

PRÉLIMINAIRES SUR LE PLAISIR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**LA PLACE DE L'ÉNERGIE DU DÉSIR DE PLAISIR DANS LE DISCOURS
POLITIQUE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE
(FRANCE-ESPAGNE)**

Frédéric PROT
Université Paris III-CREC

Autour de la nature du désir et du plaisir et de la nécessité de leur contrôle se joue un des enjeux majeurs de la pensée politique et morale de l'homme au XVIIIe siècle. Dans sa quête du plaisir, il arrive naturellement que l'individu se prenne pour seule mesure et oublie, de fait, les principes qui déterminent son appartenance et son admission au sein du corps social. Animé par un désir de jouissance, capable de se muer en une force d'insoumission de nature égotiste, il menace en puissance le projet toujours en crise d'une communauté réglée, hiérarchisée et harmonieuse. Pour être inoffensif et s'arracher à son égoïsme originaire, le plaisir devrait s'accorder ou, mieux, se confondre, avec la vertu, telle qu'elle est célébrée sous sa forme sociale et politique, d'une part, et religieuse – plus spécifiquement catholique –, d'autre part. Avec l'idée d'un plaisir dont on serait parvenu à désamorcer la charge potentiellement nocive, c'est la notion même de vertu qui se trouve interrogée et, avec elle, une histoire de l'homme en société : l'espoir en sa perfectibilité. La vertu va-t-elle de soi ? L'éducation est-elle capable de la convertir en une seconde nature, au fil d'un processus d'acquisition ou de polissage ? Est-ce l'effet vertueux ou l'intention vertueuse qui doit importer ? Peut-on détourner les passions de l'homme afin qu'ainsi canalisées elles se pacifient et concourent même à l'épanouissement du bien commun ? La recherche du plaisir, conjuguée à l'amour-propre, apparaît comme une énergie inhérente et nécessaire à l'action de l'homme. Occulter cette réalité ou prétendre réprimer cette force serait vain. Plusieurs penseurs du XVIIIe siècle semblent tiraillés entre un discours utopique sur l'homme vertueux et la nécessité d'un compromis pragmatique, quelque

peu désabusé, avec l'incorrigible nature humaine. Inscrit dans un discours de plus en plus sécularisé, le désir de plaisir et de jouissance tend à se définir comme une énergie non seulement indéniable, mais aussi utile en puissance, si l'on sait en jouer avec habileté.

L'articulation harmonieuse de l'intérêt individuel et du bien commun a toujours été un des principaux thèmes de la réflexion politique. Avec la promotion, au fil du XVIIIe siècle, de la notion de citoyen, ce sont en particulier les deux principes de (co)responsabilité et d'utilité qui sont mis en exergue. Cette qualité de citoyen contractant, exigée de l'homme social, fait de celui-ci non pas un sujet aliéné, mais un individu jouissant de droits et tenu de respecter un ensemble de devoirs. Les philosophes des passions dépeignent l'homme comme un être mû, dans son activité, sa réflexion, ses sentiments et son imagination, par le désir de plaisir et la force d'amour-propre. L'homme doit, en conséquence, être défini autant par une nature traversée de passions potentiellement violentes et prédatrices, que par sa qualité d'animal politique, sociable, intégré à une société organisée. Dans le premier cas, c'est la nature de ses instincts, de ses désirs, de ses frustrations, de ses mécanismes inconscients de transfert, que l'on envisage ; dans le second, sa seconde nature, culturelle et politique. À ces deux niveaux entremêlés de saisie, s'ajoute un troisième qui correspond, en Espagne, à la catholicité de l'individu. L'homme, écrit Jovellanos, est naturellement un être religieux. Le plaisir, suspect par définition, est un enjeu pour l'État qui ordonne les hommes en société, et pour l'Église qui veille au respect des vertus chrétiennes et au salut de l'âme d'un éternel pénitent depuis le péché originel. Le désir de jouissance doit être canalisé, neutralisé, socialisé et « catholicisé ».

Au fil de la seconde moitié du XVIIIe siècle, tend à s'affirmer avec difficulté en Espagne la thèse selon laquelle l'homme recherche par intérêt les sources de son propre plaisir. En exergue au « Troisième Discours » de son *Observador*, dont le premier numéro date de 1787, José Marchena cite ce vers d'Horace : « *Sola est utilitas justis prope mater et aequi* », que l'on pourrait ainsi traduire : « L'utilité est la seule mère de la justice et de l'égalité ». Le jeune auteur propose une version castillane de l'aphorisme si considérablement détournée de son référent qu'il faut y reconnaître un commentaire personnel : « *Todas nuestras pasiones al amor propio sólo las debemos* »¹. L'homme - selon un Marchena prudent, qui semble, par la neutralité de son constat, reprendre à son compte le discours chrétien – est animé par des passions dont l'énergie procède de l'amour qu'il se voue à lui-même. Il pense et agit dans le but de servir son intérêt propre. Par effet de ricochet, Marchena suggère implicitement un rapprochement entre l'utilité horacienne et le but poursuivi par la force d'amour propre, tendue vers ce qui peut profiter à

¹ MARCHENA, José, *El Observador*, « Discurso tercero », in *Obra en prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 28.

l'épanouissement personnel. A la faveur de l'interférence entre le vers latin et son commentaire espagnol, cette énergie d'inspiration absolument individualiste semble pouvoir concourir au bien commun, contenu dans les idées de justice et d'égalité.

En soulignant, dès l'exergue de son « Troisième Discours », et tout au long de celui-ci, l'intensité de la recherche par l'homme de tout ce qui peut lui être utile, lui procurer du plaisir et combler son amour-propre, Marchena opère un détournement du contenu programmatique de la notion éclairée d'utilité, inscrite en priorité dans l'espace public. L'« utilité » et l'« amour-propre » sont mis en équation avec l'idée de quête individuelle du plaisir.

Le vers d'Horace, sélectionné par Marchena, inspirera à son tour Jovellanos, qui le cite en 1802¹ dans sa *Memoria sobre la educación pública o sea tratado teórico-práctico de enseñanza*², au moment d'aborder la question de l'intégration du plaisir de l'individu au sein de la culture et de la dynamique sociales. Dans ce traité d'éducation, l'invocation du poète latin vient appuyer la condamnation d'une morale du pur plaisir, qui contredirait tout principe religieux et tout principe politique. Jovellanos entend dresser les idées du juste et du bien contre le dévergondage égoïste. En citant Horace, il accorde à l'idée d'utilité une transcendance vertueuse, que Marchena mettait à mal, quant à lui, en reconnaissant en celle-ci l'expression de l'égoïsme de chacun. Du vers d'Horace, nos deux auteurs font un usage bien différent. Tous deux, en revanche, voient dans l'utilité un des grands principes de l'activité de l'homme au sein de la société. Dans l'idée d'utilité célébrée par Jovellanos se définit une vertu sociopolitique transcendante et s'exprime aussi l'espoir en un perfectionnement de l'homme dans le temps historique, qui le porterait à devenir un citoyen juste, un homme de foi, conscient d'appartenir à une humanité. Chez Marchena, l'utilité est ramenée à cette force d'égoïsme contenue en chacun.

Par son réalisme moral, nourri de sensualisme et de matérialisme, le discours de Marchena paraît faire violence à la pensée de l'homme chez Jovellanos. En vérité, les écrits politiques et moraux de celui-ci ne sont pas à l'abri des contradictions et des hésitations. Jovellanos peut, à l'occasion, partager certaines des conclusions auxquelles aboutit l'analyse sensualiste et matérialiste des ressorts psychologiques du désir et de l'action chez l'homme. Il croit, toutefois, que la vertu morale – dans un sens social et catholique – est capable de raisonner et de convertir l'égoïsme hédoniste de l'individu. Jovellanos serait en ce sens assez proche de Rousseau, qui pensait que chez l'homme seule la force de la pitié dénudée d'arrière-pensée pouvait

¹ Selon M. A. Galino Carrillo, la *Memoria* fut composée en 1800. Nous retenons la date de 1802, proposée par M. Artola Gallego.

² JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria sobre la educación pública o sea tratado teórico-práctico de enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*, in *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, de D. F. de P. Mellado, 1845, tomo II, p. 637.

contrecarrer l'amour propre. L'Anglais Francis Hutcheson se refusait, lui aussi, d'accorder à l'amour propre une influence déterminante sur le comportement humain. Comme Shaftesbury, son maître, que Marchena cite par ailleurs dans son « Troisième Discours », pour le contredire, Hutcheson défendait l'existence d'une sincérité et d'un désintéret au fond de la nature humaine. L'homme n'agissait pas, selon lui, seulement en égoïste : il savait aussi faire preuve de responsabilité et se conduire en être moral. Jovellanos croit en un homme bon et religieux par nature. Marchena, quant à lui, voit l'homme tel qu'il est et non pas tel qu'il doit être : égotiste, soucieux de son intérêt et envisageant le monde extérieur à sa propre et seule mesure : « Si es cierto que todas nuestras pasiones son modificaciones del amor de nosotros mismos, el hombre no amaré jamás sino a sí mismo en los objetos exteriores »¹.

Médiatisé par la conscience que l'homme a d'abord – et seulement – de lui-même, par la force de son amour-propre et des passions qui en émane, le monde réel trouve sa valeur dans le degré d'utilité que l'individu lui reconnaît. Marchena est, par ailleurs, convaincu que l'homme, en agissant ainsi, sert le bien et la société : le « vice » privé – la quête égoïste du plaisir – sert la vertu publique. On pense à Mandeville qui, dans sa *Fable des abeilles*, soutenait une thèse semblable, avec un certain désenchantement.

Marchena, dans son « Troisième Discours », semble suivre les traces de La Rochefoucauld, qui, dans sa maxime 264, écrivait : « Nous donnons du secours aux autres pour les engager à nous en donner en de semblables occasions ; et ces services que nous leur rendons sont à proprement parler des biens que nous nous faisons à nous-mêmes par avance ». Cette idée de la vertu motivée par des fins utilitaristes, Marchena la fait sienne : « Está probado que socorremos a los desdichados por amor propio, y que si consolamos al miserable es por el placer que de ello nos resulta »². Chez lui, comme chez l'auteur des *Maximes*, le « vice » de l'égoïsme prend la couleur extérieure de la vertu. Tout sentiment affectueux, compassionnel, répondrait à la recherche intime du plaisir pour soi. L'homme éprouverait un « placer físico [...] en arrancar de las garras de la miseria a un infeliz »³. Alors, demande Marchena, l'intention d'agir pour le bien ou l'effet bénéfique de notre action, même issue d'une motivation « impure » importe-t-elle ?

La première question que se poserait l'homme serait la suivante : « ¿ en cuánto de ello me puede resultar *utilidad* ? »⁴. L'utilité d'une chose ou d'une action tiendrait au plaisir qu'elle est susceptible de nous procurer. Condillac avait déjà formulé cette thèse dans son traité d'économie, intitulé *Le commerce et le gouvernement considérés relativement l'un à l'autre*,

¹ MARCHENA, J., *op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ MARCHENA, J., *op. cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

paru en 1776, soit onze ans avant le premier numéro de l'*Observador* de Marchena. L'œuvre, qui n'avait suscité qu'un faible écho auprès de ses contemporains, demeura méconnue en France jusqu'à la fin du XIXe siècle. Condillac y prolongeait sa théorie des sensations pour l'intégrer à la jeune science économique. Adam Smith, ce grand lecteur, était loin d'être le premier à tenter d'établir un pont entre la philosophie morale et l'économie politique. L'idée selon laquelle la notion d'utilité est, par nature, liée à celle de plaisir était connue en Espagne. Dans un passage de son *Historia del derecho natural y de gentes* (1776), Marín condamne le nouveau matérialisme de la science politique qui, par un dévoiement sensualiste des notions d'intérêt et d'utilité, légitime la force de l'appétit de plaisir : « [Dicen los materialistas que] la ley más sagrada que en su modo de pensar tienen intimada los hombres es la de procurar su utilidad y conservación y alejar lo nocivo y dañoso, máxima fundamental sellada al frente de sus escritos, con la que infunden sólo amor a lo sensual »¹.

Le Condillac économiste, méconnu en France, jouit en Espagne d'un renom relativement flatteur. Dans son *Discurso dirigido a la Real Sociedad de Amigos del País de Asturias, sobre los medios de promover la felicidad de aquel Principado*, Jovellanos écrit ainsi :

Yo señalo con preferencia para el estudio [de la economía civil o política] el tratado que publicó últimamente el célebre abate Condillac, que anda traducido del francés en las *Memorias instructivas* de don Miguel Jerónimo Suárez con este título : *De el comercio y el gobierno considerados con relación recíproca*. Ésta es la obra que debería leer y meditar todo socio, y en ella encontrará los principios de la ciencia económica sólida y concluyentemente establecidos².

La recommandation est des plus chaleureuses. Qu'écrit pourtant Condillac de l'utilité et de la valeur ? Sous l'influence de la privation d'un objet qui nous procure une sensation agréable, nous ressentons une inquiétude que nous nommons besoin et qui est la source de nos désirs. Le besoin d'une chose, qui repose sur le regret d'un plaisir dont nous ne jouissons pas ou dont nous ne jouissons plus, est le moteur du commerce :

Lorsqu'une chose peut satisfaire quelqu'un de nos besoins, nous disons qu'elle est utile ; lorsqu'elle ne peut servir à aucun ou que nous n'en pouvons rien faire, nous disons qu'elle est inutile. Le besoin que nous en avons est donc le fondement de son utilité. D'après cette utilité nous l'estimons plus ou moins, c'est-à-dire que nous jugeons qu'elle est plus ou moins propre aux usages auxquels nous voulons l'employer : cette estime est ce que nous appelons *valeur*³.

¹ MARÍN Y MENDOZA, Joaquín, *Historia del derecho natural y de gentes*, Madrid, Manuel Martín, 1776, p. 44.

² JOVELLANOS, G. M. de, *Discurso dirigido a la Real Sociedad de Amigos del País de Asturias, sobre los medios de promover la felicidad de aquel Principado*, in *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, B.A.E., Rivadeneyra, tomo L, 1859, p. 440.

³ CONDILLAC, Etienne Bonnot de, *Le commerce et le gouvernement considérés relativement l'un à l'autre*, 1ère partie, chap. I, cité par LEBEAU, Auguste, *Condillac économiste*, Thèse pour le doctorat soutenue le 22 mai 1903, Paris, Guillaumin & Cie, 1903, p. 93.

Les notions d'utilité et de valeur sont ici directement liées à la force d'anticipation et de désir de plaisir, à la perception individuelle de l'agréable et du désagréable, du plaisir et de la douleur. Cette théorie de la subjectivité de la valeur est empreinte à l'époque d'une grande modernité : « Il faut se souvenir que, quoique les choses n'aient une valeur que parce qu'elles ont des qualités qui les rendent propres à nos usages, elles n'auraient point de valeur pour nous si nous ne jugions point qu'elles ont en effet ces qualités »¹.

Marchena, dans son « Troisième Discours », mettait l'accent sur la vision d'un homme mû par son propre intérêt. Tomás de Iriarte en est lui aussi tout à fait persuadé, et perturbé du même coup. En 1776, dans un long poème intitulé *El Egoísmo*, il se montre, en effet, partagé entre l'adoption de la doctrine matérialiste et sa dénégation : « Sólo de la virtud elogios canto, / Aunque aparento disculpar un vicio »². Iriarte admet, d'une part, comme évidente la recherche chez l'homme du plaisir et de l'intérêt individuel, et se montre, d'autre part, navré par ce constat, qui met à mal l'idée et l'espoir d'un homme social vertueux, honnête, loyal, solidaire, etc. Iriarte, emporté par la perplexité, éprouve du mal à sortir de ce « difícil laberinto / de opuestas reflexiones, / que así confunden el humano instinto »³. Il rend manifeste une certaine détresse intellectuelle, que partage également Jovellanos. L'optimisme des Lumières, la foi en la perfectibilité morale de l'homme grâce à l'éducation, sont ébranlés. Est-il possible de changer la nature de l'homme ou celle-ci demeure-t-elle incorrigible ? Si l'on tente de l'altérer, excessivement, afin d'y imprimer l'esprit de vertu, ne court-on pas alors le risque d'instaurer une certaine tyrannie morale, fondée paradoxalement sur un projet d'inspiration humaniste ? Dans cette crise de la pensée morale, la question du plaisir occupe une place centrale.

Iriarte reconnaît dans son poème l'égoïsme de l'homme : « Se ve el hombre a sí mismo antes que nada. / Por sí mismo medita, por sí siente »⁴. Force lui est de constater que cet amour propre et cette recherche du plaisir servent en définitive la culture et la société. C'est par intérêt et par amour-propre que le soldat met sa vie en jeu, que le commerçant travaille, que le savant conduit ses recherches. Iriarte semble lui aussi établir une équation entre utilité, intérêt et plaisir, d'une part, et vice privé et bien public, d'autre part :

¹ CONDILLAC, E., *ibid.*, 1ère partie, chap. I., cité par LEBEAU, A., *ibid.*, p. 93.

² IRIARTE, Tomás de, «El egoísmo», in *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, BAE, tome LXIII, 1952, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

Aquel que en los estados / Se llama bien común, es solamente / Bien personal de muchos congregados, / Todos con su egoísmo diferente ; / Y de intereses propios y privados / Se compone el gran todo / De interés general, no de otro modo / Que de arroyos se forma un gran torrente, / Siendo de cada arroyo una la fuente¹.

L'idée d'une action humaine orientée par le désir intéressé de plaisir, aussi embarrassante et polémique qu'elle soit, n'en est pas moins adoptée par certains penseurs dans l'Espagne du derniers tiers du XVIIIe siècle. La Société Cantabrique des Amis du Pays commande la traduction des œuvres du comte de Destutt de Tracy, disciple de Condillac, que Marchena lui-même admire. Ramón Salas y Cortés, professeur à l'Université de Salamanque, reconnaît le bien-fondé de la pensée politique de Hobbes : « Tenía pues razón el gran lógico Hobbes al decir que el estado natural del hombre es el estado de guerra o de resistencia de todos contra todos, pues, sin religión y sin leyes, no queda otro motivo a las acciones del hombre que el interés individual »².

Hobbes insistait sur le fait que l'homme agissait en fonction de la douleur et du plaisir, de la peur et du désir d'être honoré. Telles étaient même les bases de sa conduite sociale et de l'organisation de la société dans laquelle il évoluait.

Helvétius, dans son livre *De l'Esprit*, écrivait : « L'amour propre, ou amour de soi, n'est rien d'autre qu'un sentiment gravé en nous par la nature. Ce sentiment se transforme en chaque homme en vice ou en vertu, selon les goûts et les passions qui l'animent ».

Jovellanos reconnaît lui aussi dans l'intérêt une force capable de se traduire en mal ou en bien selon les circonstances. L'amour-propre ne saurait être vicieux par nature dans la mesure où l'homme le tient, pour son bonheur, de Dieu lui-même :

El amor propio, tan injustamente calumniado por algunos moralistas, es en su origen esencialmente bueno, porque procede de Dios, autor de nuestro ser. Y lo es en su término, pues que tiende siempre a la felicidad, cuyo apetito nos es también innato. Debemos, pues, mirarle como una propiedad del ser humano, inspirada por su divino Autor, y por lo mismo esencialmente buena³.

Jovellanos tient à disculper l'amour-propre des charges de principe retenues contre lui. Celui-ci se teint en bien ou en mal selon les bonnes ou mauvaises inclinations de l'homme⁴. Don Gaspar rejoint ici Voltaire qui écrivait : « L'amour propre n'est en rien pernicieux ; il s'agit d'un sentiment naturel à tous les hommes »⁵. D'Holbach, dans sa *Morale universelle*, décrivait, quant

¹ *Ibid.*, p. 41.

² SALAS Y CORTÉS, Ramón de, *Tratados de legislación civil y penal*, t. I, 5 tomes, Madrid, 1821, p. 66, cité par RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Sandalio, *Renacimiento universitario salmantino a finales del siglo XVIII. Ideología liberal del Dr. Ramón Salas y Cortés*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 185.

³ JOVELLANOS, G.M. de, *Memoria sobre la educación pública*, p. 679.

⁴ L'éducation est capable (et c'est une de ses hautes et principales missions) de ramener l'amour-propre vers le bien.

⁵ VOLTAIRE, François Marie Arouet, dit, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Classiques Garnier, 1973, p. 440.

à lui, l'intérêt comme le désir (forcément subjectif) d'un bien : « Il est indubitable que tous les individus de l'espèce humaine n'agissent et ne peuvent agir que par intérêt. Le mot intérêt, ainsi que le mot passion, ne présente à l'esprit que l'amour d'un bien, le désir du bonheur »¹. Graduellement, à partir du second tiers du XVIIIe siècle, croît le nombre de penseurs espagnols défendant l'idée d'un homme mû par cet intérêt individuel. En 1787, Valentín de Foronda écrit ainsi à un ami : « Es constante que todos los hombres obran por un principio de interés ; que nadie es malo cuando tiene utilidad en no serlo ; que todas nuestras operaciones son efecto de un cálculo, ya sea falso, ya sea verdadero, y así abrazamos las cosas en razón de las ventajas que descubrimos en ellas »².

En 1784, Francisco Cabarrús, dans son rapport sur le Mont de Piété pour la noblesse, fonde la dynamique d'intégration et de prospérité qui anime la société sur la sollicitation adroite de l'égoïsme de chacun, les intérêts individuels concourant au bien commun, qui en est la somme : « El fin de cualquier sociedad política es de impeler cada miembro a que contribuya por su propio interés a la armonía del todo y a que, multiplicándose la acción de cada individuo, sea, por consiguiente, mayor la acción general, que es la suma de todas las particulares »³.

Il importe de savoir comment la société doit affronter cet intérêt tapi en chaque homme. Jusqu'à quel degré la passion pour le plaisir peut-elle être assimilée par le corps social ? Le plaisir de l'individu est-il vraiment soluble dans l'intérêt de la communauté ?

Une des théories du Contrat social, en vigueur dans la pensée politique du XVIIIème siècle, défend l'idée selon laquelle la société est fondée par un accord collectif à la faveur duquel plusieurs individus, convaincus qu'une communauté unie saura garantir certains de leurs droits naturels, décident de déléguer une partie de leur liberté à une ou plusieurs personnes, qui incarneront de fait l'autorité et veilleront au respect de la loi commune. Cabarrús parle de « sacrificios espontáneos con que el hombre paga este auxilio de los demás »⁴. Cette autorité est

¹ HOLBACH, Paul Henri, baron d', *Morale universelle*, Paris, Masson, 1828, tome 2, p. 24, citée par ANSART-DOURLEN, Michèle, *Freud et les Lumières*, Paris, Payot, col. "Critique de la Politique", 1985, p. 87.

² FORONDA, Valentín de, *Carta escrita a un amigo sobre el Banco Nacional de San Carlos*, p. 48, en *Miscelánea*, 1787, cité par ELORZA, Antonio, *La ideología liberal en la Ilustración española*, Madrid, Editorial Tecnos, 1970, p. 126. En 1809, Vicente Alcalá Galiano écrira : "El interés es el móvil principal, aunque muchas veces oculto o no conocido, del modo de pensar y de las acciones de los hombres" (*Informe de don Vicente Alcalá Galiano sobre el decreto de 11 de agosto de 1809 en que se mandaron suprimir las rentas provinciales, luego que se subrogasen en otras equivalentes*, Valencia, 1810, cité par ARTOLA, Miguel, *Los orígenes de la España contemporánea*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1959, tome I, pp. 393-394).

³ Ce rapport de Cabarrús est reproduit dans l'appendice n° VI de DOMERGUE, Lucienne, *Jovellanos à la Société Économique des Amis du Pays de Madrid (1778-1795)*, Toulouse, France-Ibérie, Université de Toulouse-Le Mirail, 1971, p. 314.

⁴ CABARRÚS, Francisco, *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública, escritas por el conde de Cabarrús al Sr. D. Gaspar de Jovellanos, y precedidas de otra al Príncipe de la Paz*, Madrid, Imprenta de Burgos, 1820 (3^{ème} édition), "Carta segunda" p. 101.

fondée, approuvée et contrôlée par les contractants. Il s'agit d'un acte délibéré. La cession consentie par les hommes réunis en société d'une partie de leur liberté originellement illimitée, et par conséquent potentiellement menaçante à l'égard de la liberté d'autrui, est compensée par l'instauration d'une justice protégeant les droits de tous et imposant un ensemble de devoirs. L'union fait la force. La restriction par le droit de la marge d'action de l'individu, qui s'accompagne de fait d'un encadrement de son désir de plaisir, est nécessaire : l'homme, seul, ne pourrait subvenir à tous ses besoins et sortir victorieux des périls qui le menacent. C'est pour la sauvegarde de son intérêt que l'individu approuve avec d'autres le contrat social. Dans la deuxième de ses *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Cabarrús écrit à ce propos : « La sociedad se formó para mantener un justo equilibrio entre todas las pasiones y fuerzas individuales, y dirigirlas hacia la felicidad común ; y de allí la política y la moral que es lo mismo »¹.

La morale est, pour Cabarrús, un ensemble de règles de nature politique et laïque. Elle est une invention nécessaire de l'homme en société. On est ici dans la droite ligne de la définition que donnait Condillac de la moralité, au grand scandale de certains : « Les hommes s'engagent réciproquement ; ils conviennent de ce qui sera permis et défendu, et leurs conventions sont autant de lois auxquelles les actions doivent être subordonnées : c'est là que commence la moralité »².

La philosophie matérialiste fut soupçonnée d'encourager le vice, par la reconnaissance une légitimation pour certains de la force de l'individualisme. Ses détracteurs l'accusaient de favoriser la transgression des normes sociales brimant le désir de jouissance, de célébrer l'insoumission et une volonté orgueilleuse, affranchie de toute idée d'ordre émanant du monde extérieur, de la société ou de Dieu. Une lecture attentive des écrits du baron d'Holbach et d'Helvétius, par exemple, a tôt fait de renverser cette vision caricaturale et partisane. Le discours sur l'homme de ces deux penseurs s'articule autour de l'idée du plaisir et de la jouissance comme fin recherchée avec passion. Jovellanos lui-même admet en l'homme l'existence et la force d'un désir inné de bonheur et de plaisir. Dans son *Tratado teórico-práctico*, il oppose cet appétit « animal » à son envers « policé ». L'homme entend « buscar el placer y evitar el dolor, sin considerar otra ley que la de su bienestar presente, y sin idea de otra perfección que la de la satisfacción de sus senti dos »³. Cet appétit désordonné et étranger à l'idée transcendante de vertu doit être raisonné par l'entendement de l'homme « politique » et par la foi de l'homme

¹ *Ibid.*, p. 103.

² CONDILLAC, E., *Traité des Animaux*, 2ème partie, chap. VII, in *Œuvre complète*, tome III, p. 587, cité par LEBEAU, A., *Condillac économiste*, p. 92.

³ JOVELLANOS, G. M., *Memoria sobre la educación pública...*, p. 674.

« religieux ». La très grande majorité des représentants de la pensée matérialiste met en garde contre un abandon de l’homme à son animalité, contre tout principe de cohésion sociale et contre toute idée de justice. Le caractère prédateur et dominateur de l’homme doit être canalisé pour s’accorder au cadre politique qui l’accueille. Le baron d’Holbach et Helvétius sont au même titre que Jovellanos, Rousseau, Cabarrús, Alcalá Galiano, Foronda, etc. des théoriciens du contrat social. Leur démarche intellectuelle ne saurait être interprétée dans le sens d’une défense de l’hédonisme individualiste.

Le désir naturel de plaisir, et, par extension, de domination, est pour la plupart des matérialistes le fondement d’un désir naturel de liberté illimitée, reconnue par eux comme une « passion » virtuellement menaçante à l’égard de la liberté d’autrui. Le baron d’Holbach justifie les institutions sociales et politiques par leur capacité à réguler par la loi et la raison les passions de l’homme. Il existe autour de cette idée plus de coïncidences entre le baron et Jovellanos que de dissemblances, si l’on veut bien provisoirement, et peut-être artificiellement, mettre en suspens l’importance de la foi catholique dans les écrits du penseur espagnol.

Le baron d’Holbach juge que vouloir se dégager des liens sociaux revient à s’engager dans la voie de l’irrationalité. L’individu doit comprendre, par l’exercice de son jugement, qu’il est de son intérêt de se conformer aux lois réglant le corps social. En Espagne, Nicolás et Leandro Fernández de Moratín, Cándido María Trigueros, Vicente Alcalá Galiano, comme Jovellanos, jugent de même que l’homme doit veiller à ne pas contredire les principes et l’intérêt du système social qui l’accueille en son sein. Son plaisir doit s’épanouir dans la marge de liberté qui lui est garantie. Il est de son intérêt d’être un citoyen vertueux et de subsumer sa volonté particulière sous la volonté générale : « Esta voluntad general nace de su entendimiento justo que razona, sin atender a sus pasiones, sobre lo que el hombre puede exigir de su semejante y sobre lo que éste tiene derecho de exigirle ; esta voluntad general, digo, es la que conserva el bien del Estado¹.

Chez le baron d’Holbach, le matérialisme est une pensée des limites imposées à l’appétit hédoniste par la nécessaire intégration des individus au sein d’un ordre sociopolitique rationnel. L’homme est défini comme un « être pour le social ». La société apparaît comme le prolongement de la “nature humaine”, qui y trouve les conditions d’un épanouissement réglé : « Il est de l’essence de l’homme de s’aimer, de chercher sa conservation, de rendre son existence heureuse. D’après cet intérêt, l’homme voit bientôt, à l’aide de l’expérience de la raison, qu’il ne peut, tout seul, se procurer ce qui assure le bonheur de son existence »².

¹ ALCALÁ GALIANO, V., *Sobre la economía política* (1783), in *Actas y Memorias*, tome I, p. 230, cité par ELORZA, A., *op. cit.*, p. 172.

² HOLBACH, Paul Henri, baron d’, *Système de la nature*, Paris, Ledoux, 1821, tome 2, p. 450.

Le *Système de la nature*, qui vient d'être ici cité, était lu clandestinement en Espagne. En 1771, dans une lettre adressée au duc de Villahermosa, Iriarte exprimait la vive curiosité que lui inspirait l'ouvrage. Marchena avait pris connaissance du contenu du *Système*, par l'entremise du professeur Salas y Cortés. Dans les années 1790, le père Leonardo Herrero dénonçait la circulation à Salamanque d'une centaine d'exemplaires.

Le baron d'Holbach juge que c'est à partir du désir de bien-être, du désir de jouir d'un bien favorisant un certain bonheur, un certain plaisir, que s'impose le pacte social. L'analyse psychologique (voire psychanalytique) du sujet humain fonde une science politique et économique, qui, dans la *Richesse des Nations* d'Adam Smith, représente une forme de culmination de la pensée morale. En 1776, Condillac bâtissait son traité d'économie sur la théorie des passions et des sensations.

Les lois sont instaurées afin d'organiser, idéalement avec justice, l'économie des forces de désir de plaisirs et réduire l'énergie de prédation des hommes. Analysant l'idée de moralité et de raison pure, Kant formulera cet impératif catégorique : « Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle ». Au fondement de la loi morale, se découvrent la nécessité et le devoir pour quiconque de se projeter en son semblable. L'homme juste se demande si ce qu'il fait pour son propre plaisir, son bonheur, porte atteinte à la liberté d'autrui. Le citoyen est un être responsable, tenu par le droit et son sens moral de mesurer les effets de son action. Pour être admis au sein de la société, mon plaisir doit respecter l'intégrité physique et morale de mon prochain. La légalité de la jouissance n'est pas déterminée en fonction du principe d'utilité mais de celui d'humanité, comme le rappelle notamment le quatrième article de la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen » du 26 août 1789¹.

Le baron d'Holbach n'est pas le seul à développer la thèse d'une sociabilité intéressée de l'homme. Condillac écrit ainsi :

L'expérience ne permet pas aux hommes d'ignorer combien ils se nuiraient si chacun, voulant s'occuper de son bonheur aux dépens de celui des autres, pensait que toute action est suffisamment bonne dès qu'elle procure un bien physique à celui qui agit. Plus ils réfléchissent sur leurs besoins, sur leurs plaisirs, sur leurs peines et sur toutes les circonstances où ils passent, plus ils sentent combien il leur est nécessaire de se donner des secours mutuels².

¹ «La liberté consiste à pouvoir faire ce qui ne nuit pas à autrui. Ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres membres de la société la jouissance de ces mêmes droits. Ces bornes ne peuvent être déterminées que par la loi».

² CONDILLAC, E., *Histoire ancienne*, tome IX, , chap. VI, pp. 43-44, cité par LEBEAU, A., *op. cit.*, p. 91.

Le contrat social ne se fonde pas sur le présupposé d'une bonté altruiste de l'homme mais sur le désir de celui-ci d'être secouru et de voir garanties et même accrues les conditions de sa propre jouissance. La vertu de bienveillance est instituée par le politique.

Des moralistes anglais tels que Hutcheson, Shaftesbury, et des Espagnols comme Jovellanos, considèrent que l'égoïsme de l'homme est tempéré par une bonté naturelle qui l'empêche de s'avilir en un cynisme prédateur. Chez Jovellanos, cette pensée est soutenue par l'idée selon laquelle l'homme doit régler son action sur le Souverain Bien, sur les principes de la justice de Dieu. Si l'homme ne semble pas tendre vers Dieu comme il le devrait, alors l'éducation se chargera de lui faire redécouvrir sa nature intime.

Le baron d'Holbach défend une définition matérialiste et utilitariste de la morale. La société trouve son bien dans ce qui lui est profitable. La vertu, détachée de l'idée de transcendance morale, se définit désormais relativement par rapport à un intérêt. Le plaisir sera vertueux s'il ne contredit pas l'intérêt public. Cet utilitarisme moral, que l'on a déjà souligné dans le « Troisième Discours » de Marchena, apparaît également à l'occasion chez Jovellanos, comme dans cet extrait d'une lettre adressée à Vargas Ponce, où est abordée la question de la corrida :

No habiendo de combatir usted esta diversión [cf. la corrida] como teólogo, sino como filósofo, juzgo que debe examinar solamente sus relaciones políticas, morales y económicas, a saber : primero, si es o no diversión nacional, y si siéndolo, es de alguna gloria o utilidad a la nación ; segundo, si tiene o no influencia en el genio o en lo que se llama carácter de los españoles ; tercero, si produce alguna ventaja o desventaja a la agricultura o industria nacional¹.

Dans sa *Memoria sobre la policía de los espectáculos y diversiones públicas*, Jovellanos inscrit son discours sur le plaisir et la gaieté qui en découle dans le cadre d'une pensée utilitariste. Afin de servir le projet d'un règne de la vertu politique, il est important de savoir user avec habileté des ressorts du désir humain : « Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso ; y siéndolo será bien morigerado y obediente a la justicia. Cuanto más goce, tanto más amaré el gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto más de buen grado concurrirá a sustentarle y defender le »².

Contrairement aux accusations prononcées par ses adversaires, la pensée politique matérialiste s'articule autour d'une morale politique contraignante car émanant d'une construction juridique chargée d'encadrer l'énergie des passions désordonnées de l'homme.

¹ JOVELLANOS, G.M. de, *Carta de Jovellanos al Teniente de Navío Don José Vargas Ponce en que le propone el plan que debía seguir en una disertación que iba a escribir contra las fiestas de toros*, in *Obras de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, B.A.E., Rivadeneyra, tomo L, 1859, p. 262

² JOVELLANOS, G.M. de, *Memoria sobre la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y su origen en España*, in *Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico, de D. F. de P. Mellado Editor, Madrid, 1845, tome I, p. 418.

Celui-ci fait sienne une sociabilité, qui peut ne pas lui être naturelle, mais qui sert en revanche son désir naturel de plaisir. Son respect des lois est une douce violence qu'il s'impose à lui-même. Le sage libertin sait lui aussi qu'un désir tyrannique de plaisir le conduirait à terme à une exclusion du corps social, qui réduirait de fait considérablement le champ des jouissances possibles. Il lui importe donc, sans pour autant s'aliéner, de ramener ses désirs au champ de la loi : savoir jouer de la liberté que celle-ci lui accorde est son art. Chez lui, comme chez le baron d'Holbach, ou même chez Helvétius, le principe de plaisir doit s'accorder au principe de réalité. Jovellanos, de même, vise l'accord entre l'intérêt individuel, la quête de plaisir, et le primat du bien commun.

Selon le baron d'Holbach, deux forces d'arraisonnement du désir rendent possible cette harmonieuse articulation : l'autorégulation par l'homme de ses propres passions, et l'imposition par la société d'un corps de lois. Agir en tant qu'être rationnel, c'est se détourner du chaos irrationnel des désirs de plaisir. La loi morale, formulée et appliquée par des autorités répressives toujours sur le qui-vive, vient compenser une raison parfois défaillante, face à la force de l'appétit de jouissance. L'homme doit se parer d'une seconde nature, celle de citoyen, qui recouvre une nature première souvent indocile et menaçante. La résolution de cette dualité de l'homme est une entreprise éternellement réinitialisée et remise en cause puisque la nature humaine se cabre toujours. Son adoucissement par l'éducation n'en finira jamais. Pourtant, certains esprits éclairés, certains réformateurs purent croire en l'avènement d'un homme réconcilié avec lui-même et l'humanité, pour qui la vertu ne serait plus seulement une qualité acquise mais avant tout l'expression d'une essence restaurée.

Jovellanos oscille entre une foi optimiste et une inquiétude, qui, sans jamais s'apparenter au renoncement, frôle parfois le découragement. Sa pensée se prend parfois dans ses propres paradoxes. En qualité de réformateur catholique, inspiré par la raison et la foi, il espère une humanité meilleure. Il n'est cependant pas le Candide des Lumières d'Espagne et tient sa pensée entre une croyance en la perfectibilité de l'homme et un réalisme soucieux, dont il ne sait parfois comment s'accommoder. On comprend alors mieux ses rapports, selon nous, ambigus avec la pensée politique matérialiste.

Dans son *Tratado teórico-práctico*, Jovellanos reprend la théorie chrétienne de la dualité de l'âme humaine. A chacune des deux entités composant celle-ci correspond un profil d'appétence :

El hombre, compuesto de dos sustancias entre sí diferentes, es movido por decirlo así de dos diversos apetitos. El uno procede del instinto animal, que nos es común con los brutos, y por lo mismo se llama inferior. El otro, llamado superior, procede de la razón con que el hombre fue distinguido entre todas las

criaturas. Sin combinar el impulso de estos dos apetitos, el hombre no puede hallar la perfección de su ser. Porque el primero le mueve solamente a buscar el placer y evitar el dolor, sin considerar otra ley que la de su bienestar presente, y sin idea de otra perfección que la de la satisfacción de sus sentidos. Pero el segundo, descubriéndole el fin para que fue criado, y presentándole la idea de un bien más real y permanente, y de una perfección más propia de su ser, le inspira el deseo de aspirar a ella, y de alcanzar la verdadera felicidad¹.

En souhaitant la « combinaison » des deux formes d'appétits qui animent le sujet humain (partagé entre un désir de plaisir aveuglé, dépourvu de sens moral et sans souci d'autrui, et une raison intelligente, qui sait, en le détournant d'un plaisir précaire et nocif, le conduire vers un bonheur supérieur), Jovellanos dessine un programme de perfectionnement de l'être humain dans l'Histoire : l'homme animal doit tendre vers le modèle de l'homme spirituel et « religieux », capable de transcender ses pulsions animales et accéder à l'idée du Souverain Bien, du Juste, à Dieu, en un mot, source de toute perfection. Jovellanos oppose le vrai bonheur, durable et vertueux, au plaisir fugace, à l'abandon aux sens, à la transgression de toute loi, politique et religieuse. La quête désordonnée de plaisirs superficiels conduit à une frustration répétée par ricochet. Le bonheur a ceci de supérieur au plaisir qu'il entre en harmonie avec le bien et le juste. Il semble coïncider avec une suspension, un tarissement du désir. Le malheur, que suscite l'anarchie des pulsions proliférantes de jouissance, trouverait sa résolution dans la disparition du sentiment de manque et de besoin. En accédant à Dieu, l'homme trouverait l'apaisement : « ¿Quién pues no conoce que este natural apetito del hombre al sumo bien le conduce continuamente hacia Dios, único ser perfectísimo, y fuera del cual no puede existir ninguna especie de felicidad ? »²

Jovellanos parle de « puro y sublime sentimiento que goza el hombre religioso cuando, penetrado de amor y reconocimiento hacia el divino Autor de sus días, siente en su alma haber llenado en cuanto pudo su flaca condición, el alto fin de amor y de bondad para que le colocó sobre la tierra ? »³ A travers l'« homme religieux » se réalise la culmination de l'idée d'humanité. Les imperfections de l'homme actuel seront résolues lorsque la grâce de Dieu aura envahi tous les cœurs, dans un futur inconnu. Alors, la société humaine ne sera plus le rassemblement de consciences intéressées, égoïstes et antagoniques, mais une communauté harmonieuse et réconciliée d'âmes tendues vers la contemplation du souverain Bien. L'éducation remplit une fonction déterminante dans cette vision du développement de l'homme dans le temps. Épaulant la foi ou venant la compenser provisoirement chez ceux qu'elle n'anime pas encore, elle doit

¹ JOVELLANOS, G. M., *Memoria sobre la educación pública...*, p. 674.

² *Ibid.*, p. 672.

³ *Ibid.*, p. 639.

porter l'homme à cet ultime degré de la civilisation qu'est la coïncidence de soi avec le bon et le juste, d'essence divine.

Chez Jovellanos, le discours chrétien, nourri de théologie, transcende et compense le discours du réformateur (en butte au problème complexe des passions), parfois tenté par un certain pragmatisme utilitariste. Par cette échappée téléologique vers l'archétype de « l'homme religieux », Jovellanos s'écarte des matérialistes, dont il partage, selon nous, en amont, certains des développements sur l'homme désirant, en quête de plaisirs. Le discours politique d'un baron d'Holbach interroge les fondements psychologiques et passionnels de la société. Il analyse le pouvoir de l'homme à construire une société possible, capable d'encadrer l'appétit de jouissance sans faire rimer contrainte et persécution. L'auteur du *Système de la nature* est constamment confronté à la fragilité de l'institution sociale, menacée par la force des énergies qu'elle tente de canaliser et que l'homme lui-même veille à réguler à sa propre échelle. Qu'est-ce qu'un monde heureux ? Qu'implique ce monde possible et difficile ? Jovellanos partage ces mêmes interrogations, mais il semble que son idéalisme téléologique d'homme de foi prenne la relève du discours du réformateur (fondé, quant à lui, sur la réalité des passions et des désirs de l'homme) lorsque celui-ci est menacé d'impuissance. Il est en vérité difficile, et peut-être artificiel, de distinguer chez Jovellanos ces deux niveaux de discours, tant ils paraissent consubstantiels et mêlés l'un à l'autre. Semblent se télescoper, pour la résolution du problème délicat de la nature humaine et de sa perfectibilité, deux moments historiques : l'avenir possible que peut faire advenir le réformateur et le futur idéal que souhaite le penseur chrétien.

Jovellanos affirme que la vertu doit être au fondement de la conduite et de la pensée de l'homme. Sans elle, nul vrai bonheur n'est envisageable¹. Dans son *Informe sobre la ley agraria*, tributaire de la théorie des passions humaines, Jovellanos rappelle qu'il est de l'intérêt de chacun d'être vertueux. Il resserre ainsi les liens entre l'idée de vertu et celle d'utilité, qui, comme chez Condillac qu'il admire, se mesure en fonction d'un bien escompté, dans une perspective de profit et de jouissance. Dans le passage qui suit, Jovellanos, comme le baron d'Holbach, défend le principe d'une correction spontanée de l'homme en société, d'une socialisation raisonnée, destinée à maximiser les opportunités de plaisir, ou, du moins, à réduire les menaces de peine et de douleur. En s'autorégulant, l'homme entre en harmonie avec la loi :

El mayor número de los hombres, dedicado a promover su interés, oye más bien el dictamen de su razón que el de sus pasiones ; en esta materia el objeto de sus deseos es siempre análogo al objeto de las leyes ; cuando obra contra este objeto obra contra su verdadero y solido interés ; si alguna vez se aleja de él, las

¹ La connaissance et la pratique du véritable bien doivent permettre à l'homme de ne pas succomber aux plaisirs trompeurs.

mismas pasiones que le extravían lo refrenan, presentándole en las consecuencias de su mala dirección, el castigo de sus ilusiones : un castigo más pronto, más eficaz e infalible que el que pueden imponerle las leyes.

Aquella continua lucha que agita a los hombres entre sí establece, naturalmente, un equilibrio que jamás podrían alcanzar las leyes. No sólo el hombre justo y honrado respeta el interés de su prójimo, sino que lo respeta también el injusto y codicioso. No lo respetará, ciertamente, por un principio de justicia, pero le respetará por una razón de utilidad y conveniencia. El temor de que se hagan usurpaciones sobre el propio interés es la salvaguardia del ajeno¹.

La vertu est dépeinte ici comme une nécessité, à laquelle on se soumet pour son bonheur ou son moindre malheur. Cette vertu de second choix, émanant d'une motivation égoïste « impure », est à distinguer, dans la pensée de Jovellanos, de celle qui est célébrée à travers la figure de « l'homme religieux », tourné vers le Souverain Bien sans arrière-pensée égotiste. Il est donc possible de distinguer, même artificiellement, chez notre auteur, une vertu utilitaire et pragmatique, d'une haute vertu, pure et évidente dans son actualisation.

Le projet d'un système social homogène et harmonieux s'appuie chez la plupart des réformateurs et des penseurs de la chose politique sur le succès et l'essor de l'éducation. Dans la deuxième de ses *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Cabarrús préconise l'élaboration de ce qu'il nomme un « catéchisme politique », fondé sur le droit naturel et le droit des gens, et sur une morale d'inspiration laïque. La société doit former des citoyens-associés, responsables et utiles. Cet enseignement (ce « catecismo político en que se comprendan los elementos de la sociedad en que viven los hombres y los beneficios que reciben de ella »²) doit envisager « la constitución del estado, los derechos y obligaciones del ciudadano, la definición de las leyes, la utilidad de su observancia, los perjuicios de su quebrantamiento y la demostración del interés común e individual que nos reúne »³. L'éducation est bien au fondement de l'édifice social :

¿Queremos que no se degrade la razón de los hombres? Apartemos los errores, y enseñémosles solo cosas precisas, útiles y exactas. [...] ¿Queremos que amen la patria y sus leyes? Enseñémosles los principios de éstas, y será imposible que no vean en ellas otros tantos beneficios que exciten su gratitud. ¿Queremos que amen a sus conciudadanos? Vivan con ellos; nazcan en sus corazones la tierna amistad y la indulgencia recíproca; contraigan la costumbre de los beneficios mútuos y la necesidad de la opinión ajena⁴.

Un tel discours marque, comme chez Jovellanos, une confiance en un homme capable de se réformer et d'autoréguler ses désirs. Le catéchisme que préconise Cabarrús saura convaincre les apprentis-citoyens des bienfaits qui leur sont promis s'ils agissent vertueusement. L'intérêt de chacun est ici ouvertement sollicité.

¹ JOVELLANOS, G.M. de, *Informe sobre la ley agraria*, Edición de Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, [1997], p. 245.

² CABARRÚS, F. *Carta sobre los obstáculos que la naturaleza...*, "Segunda carta", p. 111.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, pp. 110-111.

La foi en l'éducation de la raison morale et politique est commune à la presque totalité des esprits éclairés du XVIIIe siècle. Dans son *Tratado teórico-práctico*, Jovellanos souligne l'importance d'une maïeutique, permettant à l'individu d'accéder à sa vérité et à son humanité. De l'homme, Jovellanos écrit que « una de sus primeras obligaciones es la de conocerse a sí mismo »¹. Trois fonctions sont attribuées à l'éducation : une première d'ordre purement intellectuel (transmettre le savoir), une deuxième d'ordre politique (porter l'homme à sa dimension nécessaire de citoyen) et une troisième enfin d'ordre religieux (révéler en lui sa nature spirituelle²). Un des objectifs de l'enseignement moral est la distinction des deux formes d'appétits qui agitent l'être humain : un premier porté sur la satisfaction des plaisirs sensuels (à travers lequel s'exprime un individualisme égotiste) et un deuxième, conforme à la raison, à la loi et porté par la foi. «El apetito racional, siguiendo la norma impresa en nuestra alma, busca lo que es honesto y justo, y no reconoce deleite ni utilidad verdaderos donde no ve utilidad y justicia. Por lo mismo en este apetito está el principio de nuestras virtudes».

Ainsi le plaisir rationnel et vertueux est-il utile et juste. On reconnaît là une nouvelle fois l'expression d'un utilitarisme moral élevé et de bon aloi.

Jovellanos croit que la Raison saura faire naître une humanité meilleure. Rousseau considérait, quant à lui, que l'homme avait été dénaturé par la société corruptrice. Une rééducation corrective s'imposait afin que celui-ci retrouve son humanité et abandonne (ou adoucisse considérablement) ses comportements prédateurs et égoïstes. Rousseau n'est cependant pas de nature optimiste et se méfie d'un pari excessivement confiant en une Raison salvatrice. La corruption de l'homme au sein de la société est-elle irréversible ? Le mal dont il est capable procède-t-il entièrement de l'organisation sociopolitique ? Face aux théoriciens du gouvernement juste et de la société équilibrée et heureuse, Rousseau put apparaître comme la mauvaise conscience des Lumières. En laissant entendre que le « mal » social et moral ne pouvait trouver une explication à travers la seule mise en cause d'institutions et de lois injustes, il interrogeait l'idée même de perfectibilité de l'homme. Quelle place occupent le mal et le désir d'auto-soumission au sein de la nature humaine ? Rousseau souligne la force d'une asociabilité latente au sein de l'homme, d'un désir de plaisir dominateur que la Raison peut difficilement contraindre. Helvétius dépeint l'intensité des passions et de l'énergie irrationnelle. Contrairement au baron d'Holbach qui disait que l'homme guidé par la raison, conscient de son intérêt personnel, s'adapte naturellement au monde social, Helvétius met l'accent sur une inadaptation puissante. Rousseau lui aussi décèle la puissance des désirs contradictoires de

¹ JOVELLANOS, G.M. de, *Memoria sobre la educación pública...*, p. 692.

² L'homme catholique sera naturellement un citoyen juste et bon.

domination et de secours : “Nos besoins nous rapprochent à mesure que nos passions nous divisent, et plus nous devenons ennemis de nos semblables, moins nous pouvons nous passer d’eux”¹.

S’exprime alors une forte perplexité face à cet espoir qu’un respect consenti et intéressé des règles politiques soit en mesure d’apaiser la lutte jalouse des intérêts particuliers. La société, chez Rousseau et chez Helvétius, n’est pas vue comme le lieu d’un processus d’autorégulation réfléchi des désirs de plaisir et des passions, mais comme le lieu de la duplicité morale, où se jouent des conflits exacerbés par la force d’émulation et le sentiment de frustration. Elle apparaît comme une machine à plaisirs artificiels, générant la jalousie, l’esprit de compétition, et une cascade de besoins factices. Elle demeure une organisation fondamentalement inégalitaire, partagée entre ceux qui détiennent la puissance, la richesse, et le savoir, et tous les autres. Chacun veut s’arracher à son degré d’infériorité et gravir les échelons de la reconnaissance sociale. C’est là une course interminable puisque quelqu’un nous devancera toujours dans l’échelle. Les passions qui se déchaînent autour du luxe et de la mode expriment avec éloquence cette mécanique de la rivalité et de la frustration. Juan Sempere y Guarinos, auteur d’une histoire des lois somptuaires, écrit ainsi :

[El lujo] tiene su origen inmediato en [la sociedad misma], en la que aun antes de nacer, ya se encuentran sus individuos constituidos en una clase honorífica o baja ; fomenta infaliblemente la desigualdad ; irrita la vanidad y la inclina a buscar medios de distinguirse, o parecerse a las clases inmediatamente superiores ; en cuya competencia consiste el estímulo principal del lujo².

Inhérent à la mécanique sociale, le luxe apparaît comme un mal nécessaire, capable par ailleurs de servir la distribution hiérarchique des hommes et la prospérité nationale, à certaines conditions. La morale chrétienne vacille. Contrainte par le principe de réalité, la pensée politique et économique de Sempere y Guarinos ne se déploie pas dans le cadre d’une morale intransigeante mais dans celui d’un relativisme moral désabusé : les vices privés, en l’occurrence les plaisirs de distinction, peuvent concourir au bien commun.

Helvétius aborda dans son œuvre le thème des plaisirs de représentation, à la faveur desquels l’individu entend donner de lui-même une image valorisée. Si la réalité ne lui en offre pas les moyens, c’est dans son imaginaire qu’il transfère sa frustration de plaisir sur un modèle social. Helvétius affirme qu’il existe un sens inné de l’inégalité. C’est là, selon lui, un trait de caractère

¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Première version du Contrat Social*, tome 3, Pléiade, p. 282, cité par ANSART-DOURLEN, M., *op. cit.*, p. 37.

² SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, Madrid, Imprenta Real, 1788 (édition en fac-similé de 1973), pp. 198-199.

et de comportement universel. L'importance attribuée aux signes de prestige, le respect accordé à la « force » physique ou à la « gloire » sont des attitudes communes aux individus de toutes les sociétés. A travers sa quête de jouissance, l'homme construit son identité. Connaître le plaisir, c'est se réconcilier avec soi-même et tenter d'aboutir dans son projet d'être¹. La société exacerbe la crise d'identité de l'individu en lui proposant une large galerie de modèles de réussite. La conscience de l'inégalité produit le désir, qui apparaît par sentiment d'un manque, d'une fracture entre ce que l'on veut connaître, ou avoir, et ce que l'on a en réalité. Dans le plaisir et la jouissance, l'homme trouve sa paix. L'envie, écrit Helvétius, contrarie l'aspiration au bonheur puisqu'elle signifie l'impossibilité de coïncider avec soi-même. Le désir n'en finit jamais. C'est pourquoi de nombreux auteurs tels que Jovellanos, Tomás de Iriarte ou encore Meléndez Valdés recommandent à l'homme un contentement serein, un conformisme d'inspiration stoïcienne. Par la suspension du vain désir, l'homme peut espérer trouver la sérénité et vivre à l'abri de l'envie au sein de la société inégalitaire. Jovellanos écrit ainsi dans son *Epístola moral sobre los vanos deseos* :

¿Quieres, como el vulgo idiota, / De la felicidad y la fortuna / Los nombres confundir ? / ¿O por los vanos bienes y gustos con que astuta brinda, / El verdadero bien medir ? / [...] con sus bienes crece su deseo, / Y quanto más posee, mas anhela. / [...] Huye, y en virtud busca tu asilo : / Que ella feliz te hará. / No hay, no lo pienses, / Dicha más pura que la dulce calma, / Que inspira al varón justo. Ella modesto / Le hace en prosperidad : ledo, tranquilo / En sobria medianía : resignado / En pobreza y dolor / [...] Sabiduría y virtud son dos hermanas / Descendidas del cielo para gloria / Y perfección del hombre².

Jovellanos prêche ici la morale de la médiocrité dorée. Si, comme il l'affirme, la vertu seule conduit au vrai bonheur, elle le doit au repos intérieur de l'âme qu'elle signifie, et à l'approbation de la société qu'elle suscite : l'individu qui ne serait pas vertueux se verrait en effet sanctionné par les lois et sombrerait de fait dans le malheur.

Les passions humaines et l'énergie du désir de plaisir peuvent être réorientées au bénéfice de la chose publique. Les lois tentent non seulement de les contraindre mais aussi d'en tirer parti. Le législateur peut détourner la quête individuelle de plaisir afin que cette force d'animation profite à l'intérêt collectif. Par exemple, on n'interdira pas les habits luxueux mais on recommandera l'achat de produits espagnols, pour le bien de l'industrie nationale et par souci de l'équilibre de la balance du commerce. L'État saura de même saluer l'utilité d'un citoyen, occupé en vérité à servir son intérêt privé, en accordant des médailles, des titres nobiliaires à de

¹ Buffon écrira à la même époque que « nos vrais plaisirs consistent dans le libre usage de nous-mêmes » (Buffon, *Histoire naturelle*, « De l'homme »).

² JOVELLANOS, G.M. de, *Epístola moral del señor Jovellanos sobre los vanos deseos y los estudios de los hombres*. Lima, Bernardino Ruiz, 1815, pp. 5 et suivantes.

bons commerçants ou à de bons fonctionnaires. Il gratifiera le citoyen vertueux de signes extérieurs de prestige qui sauront satisfaire le plaisir de domination et de reconnaissance sociale de celui-ci :

Tout plaisir, quel qu'il soit, s'il est proposé comme prix des grands talents ou des grandes vertus, peut exciter l'émulation des citoyens et même devenir un principe d'activité et de bonheur national... Mais il faut, pour cet effet, que tous les citoyens y puissent également prétendre, et qu'équitablement dispensés, ces plaisirs soient toujours la récompense de quiconque montre, ou plus de talents dans le cabinet, ou plus de valeur dans les armées, ou plus de vertus dans les cités¹.

L'Etat, pour canaliser les passions de la meilleure façon, doit savoir les solliciter avec habileté. C'est ce qu'affirment notamment Hobbes, Locke, Condillac, Hume, Mandeville, Voltaire, Rousseau, Helvétius, d'Holbach, Jovellanos, Sempere y Guarinos. Puisque l'on ne peut compter, chez la majorité des hommes, sur une inclination naturelle au juste et au bon, alors il faut faire en sorte que les vices privés, tendus vers le plaisir, servent dans leur déroulement l'utilité publique :

Si tuvieran los legisladores probabilidad de poder conseguir [el bien y lo útil] por los impulsos de la virtud, esto es, que los hombres se excitaran al trabajo por los justos motivos de mantener sus obligaciones respectivas, de aumentar las fuerzas del estado, y de hacer a su patria respetable y temible a los enemigos, no tendrían necesidad de valerse para ello de otras pasiones. Pero como saben que aquellos afectos son muy raros o poco comunes y que los hombres obran generalmente no por la virtud sino por su interés, y por la vanagloria, se ven en la precisión de valerse de ellos para lograr el objeto principal de la legislación del estado, la subsistencia, y tranquilidad pública por medio del trabajo, y la defensa de la nación por medio de las riquezas².

Une fois de plus, c'est une morale relative et utilitariste, empreinte de désenchantement, qui s'impose de fait.

On peut concevoir la naissance des théories libérales comme une réponse aux problèmes qui se posèrent aux théoriciens politiques du contrat social. La société de marché devient l'espoir d'une autorégulation harmonieuse des intérêts et des passions. Les lois objectives et naturelles qui la règlent – celles de l'offre et de la demande à concourent à la consolidation d'un ordre social et économique, tirant profit du jeu des intérêts. C'est par l'instauration logique de liens d'interdépendance entre chacun que la société devient un tout solidaire. L'égoïsme de chacun concourt au bien collectif, à la prospérité du marché, qui unit les hommes sans les porter, nécessairement, à s'aimer. Mandeville, dans la préface de sa *Fable des abeilles*, écrivait :

¹ HELVÉTIUS, Claude Adrien, *De l'Homme*, p. 493, cité par ANSART-DOURLLEN, M., *op. cit.*, p. 131.

² SEMPERE Y GUARINOS, J., *op. cit.*, pp. 205-206.

Ceux qui examinent la nature de l'homme, abstraction faite de l'artifice et de l'éducation, remarquent que ce qui fait de lui un animal sociable, ce n'est pas son désir d'être en compagnie, sa bonté, sa pitié, son amabilité et autres grâces et ornements extérieurs, mais que ce sont ses qualités les plus ignobles et les plus abominables qui constituent les talents les plus indispensables pour pouvoir vivre dans les sociétés les plus étendues, et, selon le monde, les plus heureuses et les plus prospères¹.

Pierre Rosanvallon défend, dans son *Capitalisme utopique. Histoire de l'idée de marché*², la thèse suivante : la représentation économique de la société doit être comprise à la fin du XVIIIe siècle comme la réponse aux questions de l'intégration morale de l'individu à la société. Le système du marché libéral apparaît comme une forme d'achèvement de la philosophie politique et de la philosophie morale des XVIIe et XVIIIe siècles. Adam Smith devient économiste par nécessité philosophique : sur le modèle de l'*homo economicus* pourrait se fonder le développement durable de sociétés puissantes. Si à travers la précaire utopie libérale s'exprime le projet d'une économie réglée des passions et des désirs de plaisirs, on peut s'interroger sur la part de désenchantement que celle-ci put contenir, après une certaine remise en cause dans la seconde moitié du XVIIIe siècle du principe de perfectibilité de l'homme.

¹ MANDEVILLE, Bernard, *La Fable des Abeilles, ou les vices privés font le bien public* (1714), Introduction, traduction, index et notes par Lucien et Paulette Carrive. Paris, Vrin, 1990, "Préface", p. 23.

² Paris, Seuil, "Essais", 1979.

LE PLAISIR DES LARMES, UN PLAISIR VERTUEUX

Patricia MAUCLAIR PONCELIN
Université François Rabelais - Tours

Lorsque le septième art offre au public une comédie dramatique, il est toujours curieux d'entendre les commentaires des spectateurs se disant comblés d'avoir vu un film si beau, si touchant, si triste. N'est-il pas étrange de voir les larmes d'ordinaire associées à la douleur, traduire dans ce cas un sentiment de satisfaction, voire de plaisir ? L'homme évite à tout prix la douleur sous toutes ses formes, mais il paye pour assister à un spectacle qui le plongera dans l'affliction, état qui deviendra critère de qualité dans l'appréciation du spectacle.

Il semble que cette recherche du spectacle attristant soit inscrite dans un processus vital, si l'on en juge par la littérature qui, de tout temps, a exploité cette veine lacrymale. Aristote avait déjà très justement analysé ce phénomène. Il est le premier à nous avoir donné une réponse concluante (vérifiée ensuite par la psychanalyse) à la question de savoir pourquoi le spectacle de l'événement le plus triste nous procure le plaisir le plus profond.

Dans sa *Poétique*, Aristote considère que la tragédie permet de purifier les passions du spectateur. Le rôle de cette forme dramatique est de libérer des tensions psychiques, qui s'extériorisent sur le mode de l'émotion, et la sympathie avec l'action représentée (induisant pitié, colère, etc.). En suscitant crainte et pitié, la tragédie opère un effet cathartique. À la fois purgation et purification, la catharsis permet une décharge d'un trop plein d'affects, nécessaire à la préservation et à la cohésion du groupe, ainsi qu'une promotion interne du sujet contemplant par la purification d'émotions d'abord impures. La passion est ainsi déracinée. On tire d'autant plus de plaisir de l'angoisse éprouvée pendant la tragédie que cette tension était

vaine. L'artifice console quand l'image effraie. Le théâtre se doit d'offrir cette prime d'assurance qui neutralise l'angoisse ressentie.

Bien des siècles plus tard, Freud¹ s'interrogera sur cette volonté du spectateur de puiser de la jouissance dans ses souffrances. Il interprète ce plaisir cathartique comme la manifestation d'un masochisme érogène qui se traduit par un retournement sur soi de pulsions sadiques. De plus, la théâtralisation naît d'un besoin universel pour l'homme de jouer à être un autre que lui-même. La jouissance présuppose donc l'illusion, c'est-à-dire l'adoucissement de la souffrance par l'assurance que c'est un autre qui agit et qui souffre et qu'aucun dommage pour soi ne peut en découler.

La dimension esthétique du plaisir cathartique avait été éclipsée aux XVI^e et XVII^e siècles au profit d'une conception moralisatrice. Le XVIII^e siècle va récupérer ce plaisir des larmes. En fait, l'étude de l'émotion faite par la rhétorique a accompagné et provoqué la culture du sentiment au XVIII^e siècle.

Nous savons qu'en France, une philosophie nouvelle venue d'Angleterre se répandait, que Locke succédait à Descartes : « Rien n'est dans l'intelligence qui n'ait d'abord été dans la sensation »². Les inclinations naturelles vont au bien, la vertu est le bonheur et le plaisir en est la marque. Disparaissent le dogme chrétien de la nature corrompue et la théorie cartésienne de la volonté se portant contre l'effort des passions vers l'idée du bien, innée dans la raison. La nature suffit pour la vertu. La nouvelle morale implique de jouir de sa sensibilité, soit par l'amour, soit par l'amitié, soit par la pitié, soit par la bienfaisance. Puisque le sentiment conduit à la vertu, il faudra sentir le plus possible. Les larmes, signes universels de nombreuses émotions, finissent par ne plus en représenter qu'une seule, le plaisir égoïste de la sensibilité qui joue avec le monde extérieur.

Cette nouvelle morale marque une grande partie de la littérature française du XVIII^e siècle. Les larmes coulent dans les romans, elles coulent chez les lecteurs. Anne-Vincent Buffault, auteur d'un ouvrage consacré à l'histoire des larmes³, cite Marmontel qui, lors des soupers de Madame Geoffrin, lisait ses contes à haute voix : « Ce qui me ravissait moi-même, c'était de voir de près les plus beaux yeux du monde donner des larmes aux petites scènes où je faisais gémir la nature et l'amour »⁴. Richardson et Rousseau sont les deux auteurs de référence de la littérature sensitive et participative. Les effets que leurs romans provoquent sont amplement

¹ *Der dichter und das Phantasieren*, 1908, Studiensausgabe, Francfort, 1968-1975, vol.X, p. 177.

² Cité Par Gustave LANSON, *Nivelle de la Chaussée*, Paris, 2^e éd., 1909, p 238.

³ Anne-Vincent BUFFAULT, *L'histoire des larmes*, Paris, s.i., 1985, 2 vols.

⁴ Jean-François MARMONTEL, *Mémoires*, Paris, Tourneux, 1891, T.II, p. 180.

commentés et dépassent les effusions admises jusque là. Même les personnages masculins pleurent. Le XVIIIe siècle a effacé la honte de se laisser aller à pleurer. Les scènes d'effusions inondent les correspondances, les comptes rendus de spectacles. Les larmes se partagent, se mêlent avec délice.

Rousseau pense que les pleurs signalent la transmigration de son âme dans celle du lecteur. « Fluide d'expansion cordiale », selon l'expression de Barthes, les larmes permettent cette confusion, ce mélange des âmes qui les poussent à faire le bien en les incitant à la vertu. Même dans la solitude, ces larmes font sortir une humeur noble du corps et accompagnent une sensation délicieuse en jouant le rôle de signe de l'âme.

La sensibilité intègre même le domaine des Sciences. Dans sa théorie de la nature humaine, Mistelet dit que les larmes sont au sommet de la hiérarchie des signes du plaisir qu'exprime le corps :

Tous les hommes cherchent le plaisir et les méchants comme les autres, et tous expriment celui qu'ils ressentent par des signes et des sons. Les plaisirs qui ne touchent que superficiellement nos organes, se font connaître par les ris ; mais ceux dont nous sommes réellement affectés, qui remplissent nos âmes, les grands plaisirs enfin restent concentrés dans notre cœur ou ne s'expriment que par des larmes¹.

Il s'agit donc de disqualifier les rieurs, ainsi que ceux qui font rire pour vanter la sensibilité de l'artiste qui s'intéresse au genre larmoyant. Dans l'article de l'*Encyclopédie* consacré à la sensibilité, Fouquet s'intéresse également à ce phénomène biologique lié à la production de larmes : il explique que la sensation de plaisir provoque une dilatation de l'âme sensitive dans tout le corps qui accroît sa surface perceptive et reçoit un surcroît d'existence, tandis que la douleur concentre l'âme sensitive dans le noyau du corps « dont elle laisse languir les fonctions »². Etrange paradoxe que de faire l'apologie des larmes quand on sait les effets négatifs qu'elles auront sur la santé !

Ce que Louis Sébastien Mercier craint, c'est l'absence de larmes propre à la mélancolie :

Qui connaît les souffrances de l'être infortuné dont les nerfs sont trop tendus ou trop relâchés ont perdu leur équilibre ? [...] la sombre mélancolie flétrit son cœur, plus de larmes, plus de rires, plus d'attendrissement : les heures de la vie sont pour lui lentes et cruelles ; il ne peut à la lettre ni vivre, ni mourir³.

Mercier avait déjà entrevu le remède au stress et à la dépression.

¹ MISTELET, *De la sensibilité par rapport aux drames, aux romans et à l'éducation*, Amsterdam-Paris, Méridot Jeune, 1777, pp. 26-27.

² Anne-Vincent BUFFAULT, *L'histoire...*, p. 52.

³ *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, Imp. de la société typographique, 1784, t.II, p. 131.

Derrière toutes ces marques d'intérêt pour la sensibilité et les larmes transparait donc une volonté des hommes de lettres de délimiter un bon usage des larmes. Pleurer doit être synonyme de plaisir ou de thérapie, ou les deux à la fois.

Cette théorisation des larmes révèle aussi un intérêt nouveau pour l'intime dont une conception nouvelle est, selon Anne-Vincent Buffault, donnée par Rousseau : l'expérience subjective d'une dissolution individuelle des larmes douces s'explique par le fait que le sentiment d'exister s'accompagne de l'impression de ne pas s'appartenir. On pleure sans raison, on est transporté hors de soi, mais on l'écrit, on le décrit avec lyrisme, comme si ce moment privilégié portait une signification essentielle pour la subjectivité.

Cette absence de contrôle sur cette émotion sera exploitée à des fins didactiques puisque l'on considère que le sujet peut recevoir un enseignement moral sans que la raison intervienne. Cette facilité à recevoir cet enseignement s'explique d'autant mieux qu'elle est issue du plaisir procuré, comme l'exprime Dorat, dans sa préface des *Malheurs de l'inconstance* : « On ne regrette pas la leçon qui s'insinue dans les larmes. Elle se fait jour et pénètre à l'insu même de l'esprit que l'âme trompe alors, pour n'être point contredite dans ses plaisirs »¹.

Il conviendra donc d'éduquer par la sensibilité. Le théâtre du XVIII^e siècle ne manque pas de le faire. En élargissant le cercle des échanges de larmes, on voit se dessiner une certaine philosophie du sentiment d'humanité qui veut que l'on s'émeuve des malheurs d'autrui par des signes expressifs. Les larmes réunissent les spectateurs, une nouvelle forme de sociabilité naît qui n'est qu'une aptitude à considérer le bonheur d'autrui comme aussi important que son propre bonheur. Cette sociabilité ne peut se former que sur la notion de pitié, sur la visibilité de l'émotion. Avec des inconnus, on compatit, on pleure ensemble, on éprouve de doux sentiments d'humanité. Grimm analyse assez justement les mécanismes de cette nouvelle philanthropie :

Les hommes sont tous amis au sortir du spectacle. Ils ont haï le vice, aimé la vertu, pleuré de concert, développé les uns à côté des autres ce qu'il y a de bon et de juste dans le cœur humain. Ils se seront trouvés bien meilleurs qu'ils ne croyaient, ils s'embrassaient volontiers : [...] on ne sort pas d'un sermon mieux disposé².

Ce n'est pas sans ironie que Grimm observe ces spectateurs satisfaits d'eux-mêmes et donc animés d'un certain plaisir. Rousseau est plus sévère encore car, si Grimm considère que les spectateurs développent le « bon et le juste dans le cœur humain », Rousseau, lui, croit peu à

¹ C.J. DORAT, *Les malheurs de l'inconstance*, Paris, Ed. Desjonquières, 1772, p. 11.

² *Correspondance littéraire*, juillet 1760, cité par, Anne-Vincent Buffault, *L'histoire....*, p. 74.

la valeur moralisatrice du théâtre. Pour lui, le théâtre ne développe rien. L'amour du beau moral est naturel au cœur humain, l'auteur ne fait que flatter ce sentiment en faisant pleurer, il ne le crée pas. De plus, pour Rousseau, le langage frappe plus que le spectacle de la souffrance. La sensibilité auditive est pour lui supérieure à la vision quand il s'agit d'émouvoir. Raconter ses peines est plus émouvant que de les faire voir.

Diderot rejoint Grimm en ce qui concerne les larmes versées au théâtre et croit en leur vertu moralisatrice. Il considère la pitié au spectacle de la douleur comme une impulsion physique à laquelle on ne peut résister. Ce spectacle a d'autant plus de mérite qu'il fait pleurer l'homme vertueux comme le méchant, il fait haïr le vice et aimer la vertu. Rousseau pense au contraire que ce théâtre rend le spectateur passif. L'amour propre de celui-ci étant flatté par la sensibilité dont il a fait preuve au spectacle, il ne lui reste plus pour la vie de pitié agissante et bienfaisante.

Quoi qu'en pensent Rousseau et Diderot, au cours du XVIIIe siècle, toute une stratégie des larmes au théâtre se met progressivement en place pour répondre à une demande pressante du public. C'est ainsi que naquit la comédie larmoyante, ainsi définie par Gustave Lanson, auteur d'un ouvrage consacré à Nivelles de la Chaussée :

La comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe¹.

Plusieurs éléments ont contribué à la naissance de ce nouveau genre : la volonté de modifier la comédie et la tragédie en déclin au début du XVIIIe siècle, l'influence des romans de l'Anglais Richardson, la multiplication des traités étudiant l'influence de la sensibilité sur l'art et l'essor de la bourgeoisie. Il ne s'agit plus de peindre des caractères, mais des conditions, dieux et rois disparaissent de la scène pour laisser place aux personnages de comédies, c'est-à-dire à des personnages en chair et en os.

Jamais Nivelles de la Chaussée, l'initiateur de la comédie larmoyante, n'écrivit de poétique fondant les bases du genre. Cependant les mécanismes et les objectifs de son théâtre furent suffisamment clairs et séduisants pour que Néricault Destouches, Voltaire, Diderot, Beaumarchais et Mercier en soient les héritiers.

Dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais fait l'apologie de la comédie larmoyante dont il connaît le mécanisme principal : persuader par le sentiment, non

¹ Gustave LANSON, *La comédie....*, p. 1.

plus par le raisonnement. Il avait compris que ce nouveau genre résoudrait la contradiction apparente entre sensibilité et raison. Il se réjouit d'observer que ce théâtre sait « plaire à la peinture touchante d'un malheur domestique »¹. Il distingue les larmes versées pendant une tragédie, des larmes « pénibles, rares, brûlantes » qui « serrent le front longtemps avant que de couler »² et qui nécessitent des efforts incroyables et le génie de l'auteur pour les faire couler, des larmes de la comédie larmoyante. Contrairement à la tragédie, la comédie larmoyante fait « tomber des yeux des larmes abondantes et faciles qui se mêlent aux traces du sourire et peignent sur le visage l'attendrissement et la joie ». Faire pleurer le spectateur « avec délices » est selon lui « le plus beau triomphe de l'art » : « combien je me plais à ce genre de spectacle »³.

Dans son *Essai sur l'art dramatique*, Mercier insiste également sur la sensation de plaisir que procure la comédie larmoyante dont les auteurs ne nous attristent « que pour notre intérêt et notre plaisir », nous arrachant des « larmes délicieuses » qui « sont le plus doux attribut et l'expression naturelle de notre sensibilité »⁴. Ce plaisir ne peut être ressenti que si le poète propose avant tout des scènes pathétiques auxquelles le spectateur doit réagir par la pitié, noble sentiment : « Rien n'entre plus avant dans le cœur de l'homme que la pitié. Est-il un mouvement plus délicieux que de sentir son âme s'écouler, se fondre sous les impressions de cette passion généreuse ? »⁵. Il n'est donc plus question d'éviter la passion, de la déraciner, mais bien plutôt de la rendre vertueuse et donc généreuse. De la passion à la compassion, le public veut pleurer pour autrui : « La multitude ne demande qu'à verser des larmes sur les malheurs qui la touchent » et elle « sent le plaisir attaché à ces larmes »⁶.

Les textes traitant du plaisir des larmes lié à cette nouvelle comédie sont donc nombreux, même si certains critiquent ce plaisir. Ainsi, dans ses *Réflexions sur le comique larmoyant*, Chassiron nie tout d'abord l'utilité de cet étalage de grands sentiments : « On admire Mélanide, et on la plaint : mais son ton continûment douloureux, et le récit de ses désastres romanesques ne nous font pas d'impression utile, parce qu'ils n'en font aucune relative à la position où nous sommes »⁷. Nostalgique du théâtre de Molière, Chassiron parle ensuite plus nettement du plaisir puisqu'il dénonce, en 1749, l'invraisemblance de la comédie larmoyante. Mais, et c'est ce qui nous intéresse ici, il s'avoue incapable de nier qu'il y a réellement plaisir :

¹ BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, éd. Mignot, 1759-1763, p. 21.

² *Ibid.*

³ *Id.*, p. 26.

⁴ *Id.*, p. 12.

⁵ *Id.*, p. 132.

⁶ *Id.*, p. 148.

⁷ *Id.*, p. 45.

« Je commence par vous accorder que le comique plaintif produit des grands mouvements, et même quelquefois des sentiments agréables ». Il ajoute encore : « On ne conteste pas aux Acteurs du comique larmoyant que le pathétique me donne du plaisir »¹.

La comédie larmoyante procure donc du plaisir, et c'est ce plaisir qui, outre la volonté d'éduquer les âmes, a pu inciter les Espagnols à traduire des œuvres françaises appartenant à ce genre. En 1767, dans *El Pensador*, José Clavijo y Fajardo observe le fonctionnement de cette comédie larmoyante dont le travail est de rendre les cœurs plus doux et plus généreux par le plaisir :

El corazón humano es sensible. El genio se aprovecha de esta sensibilidad y conduciéndolo passo a passo de una pasión a otra, le va haciendo sentir con delicia y placer todos los diferentes objetos que le presenta. Ya es el terror... ; ya es la lástima... Así, un corazón acostumbrado a esta especie de impulsos, nacidos de la frecuente magia con que el Theatro lo conmueve, se hace más dulce, más benéfico, más piadoso².

La première des traductions fut celle de la pièce *Le préjugé à la mode (La razón contra la moda)* de Luzán. La réforme d'Aranda, en 1768, favorise l'introduction de la comédie larmoyante en Espagne. À cette même époque, Olavide ouvre à Séville un salon où l'on lit les dernières productions françaises et anglaises et crée une École d'art dramatique pour former les acteurs. Dès 1773, après avoir traduit et imité, l'Espagne offre enfin ses premières productions originales. Dans le salon de l'Alcazar s'organisent des discussions sur la comédie larmoyante, ainsi qu'un concours remporté par Jovellanos pour sa pièce *El Delincuente honrado*. Avec *El Delincuente honrado*, la comédie larmoyante séduit le grand public. Mais ceux qui ont véritablement rendu le genre populaire sont Antonio Valladares de Sotomayor, Gaspar Zavala y Zamora, Francisco Comella, José López de Sedano et Vicente Rodríguez de Avellano. Le plus grand succès du genre lacrymal en Espagne fut une traduction, celle de l'Allemand A. Kotzebue, par Dionisio Solís, *Misantropía y arrepentimiento*, de 1800. Après cette date, le genre décline, donnant lieu à des parodies telles que *El gusto del día*, d'Andrés Miñano (1802).

En 1789, le Dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole définit clairement la « comedia lacrymogène » : « un tipo de comedia que, en el transcurso de toda la acción o sólo en algunas partes de ella, presenta situaciones propias para hacer llorar ». L'attestation de ce nouveau genre par ce dictionnaire témoigne du succès rencontré par ces pièces en Espagne. Elle

¹ *Id.*, p. 52.

² Pensamiento IX, 1762, p.11, cité par Emilio PALACIO FERNÁNDEZ, in « La comedia sentimental : dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII », *Revista de Literatura*, Madrid, 1993, vol. 55, p. 89.

témoigne aussi de l'existence d'un phénomène théâtral qui s'est imposé comme l'affirmation d'un plaisir auquel on ne pouvait soustraire le public. Car, comme en France, cette comédie larmoyante dont les règles n'apparaissent nulle part en Espagne à cette époque, a notamment pour objectif de procurer une sensation de plaisir. Les éloges au sujet de la pièce de Solís, *Misanropía y arrepentimiento*, par exemple, montrent bien que l'on attend avant tout d'une comédie larmoyante qu'elle excite des sentiments forts, une émotion sans précédent. Quand Jovellanos définit, lui aussi, la comédie larmoyante dans son *Curso de humanidades castellanas*, en bon « ilustrado » il insiste sur les sentiments qu'elle doit éveiller : « tiene por principal objeto el promover los afectos de ternura y compasión, [...] forma el corazón sobre los útiles sentimientos de humanidad y benevolencia »¹. Dans son mémoire sur les divertissements, il insiste encore sur cette nécessité d'émouvoir le public et sur la supériorité du théâtre sur d'autres divertissements pour procurer un plaisir complet, : « El teatro, a estas mismas ventajas, que reúne en supremo grado, junta la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puede abrazar el espíritu y todos los sentimientos que puede mover el corazón humano »².

Jovellanos a du reste suivi ces préceptes lorsqu'il écrit *El delincuente honrado*, pièce que lui-même considère comme un parfait exemple de ce nouveau théâtre destiné à éduquer par le sentiment³. Il souligne l'antagonisme caractéristique de la comédie larmoyante entre le tourment et le plaisir apportés par ce type de pièce par cette citation du philosophe Beccaria, avec laquelle il a choisi de terminer sa pièce : « Dichoso yo, si he logrado inspirar aquel dulce horror con que responden las almas sensibles al que defiende los derechos de la humanidad »⁴. La pièce de Jovellanos semble avoir l'effet escompté, si l'on en juge par les réactions qu'elle suscite chez un lecteur de *El Censor* : « La simple lectura de *El Delincuente honrado* me hace derramar lágrimas de gozo a un tiempo, y de compasión »⁵. Cet article du *Censor* n'est pas le seul à témoigner de l'importance de la veine lacrymale exploitée par le théâtre et du plaisir procuré.

¹ *Obras de Don Gaspar de Jovellanos*, B.R.A.E., Madrid, 1963, p. 145.

² *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, éd. Cátedra, p. 130.

³ « Esta es la comedia tierna o drama sentimental, de que tenemos un buen modelo en *El delincuente honrado*, original, y en la traducción de *La Misanropía*. », *Curso de humanidades castellanas*, in *Obras de Don Gaspar...*, p. 146.

⁴ *Tratado de delitos y penas*, cité par Jovellanos, in *Obras de Don Gaspar...*, p. 100.

⁵ *El Censor*, Madrid, Cañuelo y Pereyra, 1781-1787, III, 99.

Moratín, fier d'être « sensible a los placeres, a la compasión, a la amistad y a la virtud »¹, considère que la comédie doit mélanger rires et pleurs, afin d'imiter au mieux la réalité et ainsi être « agréable » au public².

De nombreuses pièces montrent que la mise en scène a été pensée pour que l'effet larmoyant soit une réussite. Les didascalies suivent à cette époque une évolution qui révèle un changement d'attitude des dramaturges dans leur façon de diriger les acteurs. À l'image de la France, l'Espagne commence à ouvrir des écoles de formation théâtrale. Ainsi, Louis Reynaud vient à Séville donner des cours de déclamation.

Déjà, dans la présentation des personnages de sa pièce, *El señorito mimado*, Iriarte indique le caractère de Doña Flora : « bastante viva y sensible »³. La comédienne qui jouera ce personnage sait d'emblée qu'elle devra faire preuve d'une qualité nouvelle au XVIIIe siècle, la sensibilité. Dans cette même pièce, d'autres indications traduisent cette volonté d'émouvoir le public par le ton des comédiens. Ainsi, doña Dominga doit s'exprimer : « Arrastrando lánguidamente las palabras »⁴. Un travail sur la voix est également parfois recommandé par le dramaturge. Dans l'acte V de *El delincuente honrado*, Don Torcuato est tenu de s'exprimer « con voz desmayada »⁵. De même, dans *La Justina*, Zavala y Zamora demande à la comédienne incarnant Justina de crier vivement pour exprimer sa souffrance : « Justina durante estos discursos habrá manifestado al espectador con acción viva los sentimientos de amor, de piedad y de nobleza, que excitarán en su interior las palabras de Ailson : al llegar aquí, como impedida de una pasión violenta, sale enagenada gritando con viveza »⁶.

Zavala y Zamora est, en l'occurrence, fort exigeant ! L'actrice doit, à la fois, exprimer de l'amour, de la pitié et de la noblesse, sans mot dire. Ce n'est qu'ensuite qu'elle intervient, après le monologue d'Ailson, pour crier. Toutefois, ces recommandations sur la voix sont plutôt rares. Les références au silence sont, elles, plus fréquentes : « Después de una larga suspensión »⁷. Le silence est parfois simplement imposé aux comédiens pour mieux mettre en

¹ « Carta a J.A. Melón », marzo 1795, *Epistolario*, Ed. R. Andioc, Boloniaa, p. 188.

² « De aquí resulta la mezcla de risa y llanto, que es propia de la buena comedia; de ambos medios se vale para formar una pintura fiel de las acciones de los hombres, comprendiendo en ella las causas y los efectos : sólo así la imitación será conforme a la verdad y agradable. [...]. Verá, en fin, que si la vida humana presenta una serie de errores, locuras, desgracias y escarmientos a quien la observa, la comedia, su imitadora fiel, repite en la escena aquellas situaciones de risa y llanto que son más eficaces para persuadir y deleitar, exponiendo unas veces a la burla y general desprecio los defectos y preocupaciones sociales, y otras moviendo suavemente los ánimos con el gemido de la virtud, o las lágrimas que derraman la amistad y el amor », « Notas de Moratín a su comedia El viejo y la niña », ed. F. Lázaro Carreter, Barcelone, Ed. Labor, pp. 230-231.

³ Ed. R. P. Sebold, Clásicos Castalia, Madrid, p.1986, p.139.

⁴ *Id.* p. 143.

⁵ *Obras de Don Gaspar...*, scène I, Acte V, p97.

⁶ *La Justina*, Barcelone, 1790, Acte I.

⁷ *El delincuente honrado*, *Obras de Don Gaspar...*, sc.5, ActeV, p. 58.

avant un son particulier : « Aquí se hace una larga pausa, y durante ella continúa el sonido de la Campana »¹. *El delincuente honrado*, de Jovellanos, est sans aucun doute l'exemple le plus probant de cette innovation qui fait véritablement des indications scéniques l'exposé de la rhétorique larmoyante. Le registre lexical employé par Jovellanos est étonnant de richesse ; toutes les nuances apparaissent dans l'expression de la tristesse : « con semblante inquieto »², « con aire triste y extremadamente inquieto »³, « conturbado en extremo »⁴, etc. Plus d'une soixantaine d'indications de cet ordre sont données aux comédiens au cours des cinq actes. Elles s'intéressent surtout aux expressions du visage : celui-ci est tenu d'exprimer de l'inquiétude⁵, de la douleur⁶, de l'horreur⁷, de la tendresse⁸, de l'émotion⁹ et bien sûr, de la peine¹⁰. Dans la plupart des comédies larmoyantes, les didascalies reprennent les mêmes tournures pour guider les comédiens, recourant pratiquement systématiquement à l'augmentatif : « con mayor tristeza »¹¹, « se va haciendo extremos de dolor »¹², « Sale Angelita haciendo extremos de sentimiento »¹³. Dans cette volonté de transmission d'émotion par le visage, les yeux apparaissent évidemment l'atout principal. Le dramaturge travaille sur le regard car il veut que le spectateur y soit sensible. Dans l'acte II de *El delincuente honrado*, Jovellanos précise que Laura « levanta los ojos al cielo y suspira » ; dans les actes I et III de *La Justina*, de Zavala y Zamora, Ailson et sa bien aimée lèvent également les yeux au ciel¹⁴. Chaque regard est étudié : « Vuelve Ailson los ojos con ternura a la derecha »¹⁵. Et quand ces yeux n'implorent pas le ciel, ils se chargent, bien évidemment, de larmes.

Voltaire savait qu'il fallait faire pleurer, et c'est ce qui dirigeait le choix de ses comédiennes ; il fallait qu'elles aient le « don des larmes » qui consistait, selon le dictionnaire *Littré*, à pleurer de façon à faire pleurer les autres. Dans toute bonne comédie larmoyante qui

¹ *Id.*, p. 45.

² Acte I, p. 84.

³ Acte II, p. 87.

⁴ Acte IV, p. 90.

⁵ « con semblante inquieto », « inquieto », « con aire triste y extremadamente inquieto », « con inquietud » (actes I, II, III), « inquieto » (actes IV, V), « con mayor inquietud », « con extrema inquietud ».

⁶ « con extremo dolo » (actes II, IV), « por el exceso de su dolor », « mucho dolor », « oprimida del dolor ».

⁷ « asustada », « con sobresalto », « sobresaltada », « con notable admiración y susto », « horrorizada », « más asustada », « horrorizado », « con horror ».

⁸ « enternecido » (actes I, IV), « con ternura », « con blandura » (actes II, IV), « con gran ternura », « ternura ».

⁹ « conturbado con extremo », « se essartement ».

¹⁰ « abatido » (actes I, V), « con aire triste » (actes II, IV), « con pasión », « con sumo abatimiento », « con gravelage », « grande conmoción », « transportado de pena ».

¹¹ *La Justina*, Acte I.

¹² *El viejo y la niña*, Barcelone, ed. Labor, 1970, p. 199.

¹³ *El vinatero de Madrid*, Acte II.

¹⁴ « Clava en un corto instante los ojos al Cielo... », p. 3, « .las levanta con expresión al Cielo, clavando en él los ojos un instante. », p. 3

¹⁵ *Id.*, p. 3.

se respecte, pas un acte ne se déroule sans que l'un des personnages ne verse de larmes. Les pleurs du public passent d'abord par ceux des personnages. L'indication donnée au comédien est parfois brève « Llorar »¹, « Con lágrimas en los ojos »². Cependant, elle est généralement plus complète, faisant de la scène un tableau. La pièce de Zavala y Zamora, *La Justina*, commence par les larmes puisque l'un des personnages principaux entre en scène en pleurant : « Siéntase a la orilla de un estanque, donde permanece llorando, y enjugándose sale por la izquierda »³. C'est également un véritable tableau que nous offre Solís, dans *Misantrópia y arrepentimiento*, lorsque au second acte Eulalia pleure son mari et ses deux enfants : « Eulalia, que desde que se fue la Condesa se puso a bordar, derramando lágrimas sobre el bastidor, sumergida en una profunda meditación que sólo interrumpe por su llanto »⁴. Lorsque les didascalies ne nous précisent pas que les personnages doivent pleurer, les répliques des personnages suffisent à le montrer et, là, les exemples sont légion. Et quand les personnages ne parlent pas de leurs propres larmes⁵, ils parlent des larmes d'autrui. L'une des premières répliques de la pièce de Solís est éloquente à ce sujet : « A veces da grima el verla/ llorar sin saber por qué ;/ y si yo, señor, pudiera/ verla llorar,/ vaya muy enhorabuena:/ pero el caso es, que si llora,/ que quieras, o que no quieras,/ yo me quedo sin comer,/ y echo a llorar »⁶.

Si l'on peut s'interroger sur l'efficacité émotionnelle, même au XVIIIe siècle, d'une réplique dans laquelle le personnage dit pleurer⁷ ou d'une autre dans laquelle la récurrence du verbe « llorar » désamorce l'effet, en revanche, certains procédés plus subtils devaient permettre d'atteindre plus profondément le public. Ainsi, les dramaturges ont compris que, pour que le public participe, il faut déjà que les pleurs soient un moment de partage sur scène. Dans *El vinatero de Madrid*, de Valladares de Sotomayor, Don Justo tend son mouchoir à Juan⁸. Dans cette pièce comme dans bien d'autres, le chagrin est communicatif : « Suspended el llanto,/ que me haceis llorar también »⁹. Il l'est peut-être d'autant plus que le personnage fait mine de vouloir le dissimuler, ce qui attire bien davantage l'attention de son entourage et, par là même, celle du public : « Ana vuelve la espalda para enjugar el llanto, y él lo nota »¹⁰. Cette pudeur de la part d'Ana est aucun doute aussi touchante que l'abondance des larmes du père,

¹ *Las vivanderas ilustres*, Acte I, *El vinatero de Madrid*, Acte I.

² *Misantrópia y arrepentimiento*, Valencia, 1800, Acte II, p. 13.

³ Acte I, p. 4.

⁴ P. 13.

⁵ Une vingtaine de termes appartenant au registre lacrymal sont employés par les personnages dans *El Delincuente honrado*.

⁶ Acte I, p. 4.

⁷ « Ah, injusto Marqués! Ah, causa/ de las lágrimas que vierto! », Acte II, *El vinatero de Madrid*.

⁸ « No lloréis mas : mi pañuelo (Al tío Juan) enjugará vuestros ojos », Acte II.

⁹ Acte II.

¹⁰ *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*, Acte I.

représentant du principe traditionnel d'autorité, émoussé, dans ces pièces, par la douceur du sentiment paternel. Dans *El viejo y la niña*, de Moratín, Doña Beatriz invite doña Isabel à la confiance, faisant totalement abstraction du public : « Lloro, suspiro; que ahora, nadie nos ve »¹. Le public n'existe plus, il ne reste plus que la fiction ! La première didascalie de *La Justina* nous précise que Milton entre en scène en pleurant, observé par Justina que son fils, malheureux, aime, mais qu'il ne peut épouser : « Apartamento de la Condesa y sale Milton, llorando por la derecha, y Justina por la izquierda observando »². Dans la scène suivante, nous voyons aussi le fils pleurer. Cet amour paternel si fortement exprimé ici est également à l'origine d'une situation larmoyante dans *El vinatero de Madrid* où Juan pleure sur le sort de sa fille qui, pour des raisons d'inégalité sociale encore, ne peut épouser celui qu'elle aime et qui l'aime, un Marquis. Il est intéressant de noter ici que, comme nous l'avons vu auparavant, celui qui lui tend un mouchoir pour sécher ses larmes est Don Justo, l'alcade, tout aussi attristé que le père qui lui a exposé sa requête : « Alzad los dos a mis brazos./ Mis lágrimas no las puedo contener, al mismo paso/ que me ha irritado en extremo/ la maldad hecha a este Juan »³. Ce représentant de l'autorité apparaît donc sous les traits d'une personne chaleureuse et sensible, image nouvelle donnée à ce personnage auquel le public ne pouvait que s'émouvoir. Dans *El delincuente honrado*, Don Justo exerce une double autorité puisqu'il est, à la fois, le père du coupable qu'il doit condamner en tant que haut magistrat. Devant le déchirement que provoque cette terrible situation, ses larmes sont abondantes⁴. Elles le sont tout autant que celles de son fils et celles de l'ami de son fils, Don Anselmo, accusé du crime commis par Don Torcuato : « Me prostré a sus pies y los inundé con abundoso llanto »⁵. Celui aux pieds de qui il se prosterne n'est autre que le Roi qui accorde le pardon à Don Torcuato, ému lui aussi par toute cette histoire : « ¡Yo vi correr tiernas lágrimas de sus augustos ojos ! »⁶. Même le Roi pleure. L'émotion n'épargne donc personne, ni les pères, ni les représentants de la Justice, ni les Rois. Elle n'épargne pas les hommes, fait nouveau au théâtre qui s'est fort longtemps limité à ne faire pleurer que des personnages féminins.

La gestuelle aussi évolue. Dans ces comédies larmoyantes, une nouvelle culture du corps, opposée au maintien aristocratique où la posture du « bel air » était réglementée, semble naître. Ainsi, les évanouissements sont légion, ne concernant, contrairement aux larmes, que

¹ *El viejo y la niña*, p. 205.

² Acte I.

³ Acte II.

⁴ « ¿ Negaréis este consuelo a mis ardientes grimas ? », scène I, Acte V, p. 97.

⁵ *Id.*, scène VII, acte V, p. 99.

⁶ *Ibid.*.

les femmes. Doña Isabel s'évanouit dans la scène XII de l'acte III de *El viejo y la niña*¹, même si dans l'acte II, Moratín, par la bouche du vieux valet, se moque de cette réaction extrême de la femme². Malheureuse de ne pouvoir être l'épouse du Marquis qu'elle aime, Angelita se laisse tomber sur une chaise devant son père, dans l'acte I de *El vinatero de Madrid*. Dans *El triunfo del amor y la amistad*, de Zavala y Zamora, quand Jenwal annonce à sa bien aimée qu'il vaut mieux qu'il parte puisque leur amour est impossible, Faustina s'évanouit également³. Le personnage féminin principal de la pièce de Jovellanos a cette même réaction physique à plusieurs reprises, au cours d'une même scène, en apprenant l'impuissance de Don Justo à sauver son fils de la condamnation : « Hace un esfuerzo por salir de la escena, y cae al suelo, oprimida del dolor. [...] Volviendo en sí. [...] Vuelve a caer en los brazos de su padre, como antes »⁴. Et l'on pourrait multiplier les exemples.

Quand les personnages ne s'évanouissent pas, ils se jettent à terre, soit pour implorer, soit par désespoir. Dans *Las vivanderas ilustres*, de Valladares de Sotomayor, Gertrudis se jette aux pieds du Marquis pour faire appel à son indulgence face à Jacinto qui a voulu la venger d'une humiliation⁵. Ce n'est pas pour implorer, mais pour exprimer son désarroi face à l'amour malheureux de son père et de sa mère que la petite Pamela, au cours de l'acte II de *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*, se retrouve à genoux entre ses parents⁶. C'est ce même désarroi qui conduit Angelita à s'effondrer aux pieds de son père, aussi malheureux qu'elle, dans *El vinatero de Madrid* : « Se arroja a sus pies llorando y él la levanta »⁷.

Chagrins dissimulés, paroles suspendues, implorations, évanouissements, tous ces comportements composent la rhétorique des larmes au même titre que les embrassades au cours desquelles, là encore, la posture du « bel air » est abandonnée. La volonté d'émouvoir passe par cette recherche du contact physique entre les personnages qui vont se jeter dans les bras l'un de l'autre. Les mots laissent la place au geste dans un élan que le dramaturge sait parfois freiner pour renforcer l'effet émotionnel. Dans *El viejo y la niña*, Don Juan se dirige vers Doña Isabel pour l'embrasser, mais celle-ci interrompt son geste pour ne pas succomber⁸. Le public est sur le point de se laisser aller lorsque le dramaturge dresse un obstacle qui ne

¹ P. 204.

² « Nada. Viene la señora;/ él se irrita, bien y luego,/ anda el mimito, el desmayo,/ la lagrimilla, el requiebro,/ y ¿qué sé yo ? », *id.* scène I, Acte II, p. 109

³ Valencia, 1816 (1793), Acte II.

⁴ *El delincuente...*, scène V, acte V, p. 98.

⁵ Valencia, 1792, Acte II

⁶ « Pamela se ve arrodillada entre Ana y Sindham, y al decir este verso corren a un tiempo los dos, y la levantan enternecidos », Barcelona, 1788, Acte II.

⁷ Acte I.

⁸ *El viejo...*, « Quiere abrazarle, y ella le detiene retirándose », scène XI, Acte II, p. 159

fera que différer une nouvelle rencontre physique en vue d'un soulagement final. Sans dresser d'obstacle intermédiaire, dans *El delincuente honrado*, Jovellanos diffère lui aussi le rapprochement physique final des amants malheureux puisqu'il nous faut attendre les deux dernières scènes pour assister à des échanges de tendresse. Le dénouement de l'intrigue passe donc par l'abandon de toute retenue entre les personnages qui procèdent alors à des échanges d'effusion dont la quantité et la rapidité donnent aux derniers instants de la pièce une dynamique qui brise les sphères intimes. Laura tombe dans les bras de son père, avant de se diriger vers celui qui s'avère être son beau-père ; entre-temps arrive son mari vers qui elle court, tandis que le père de Torcuato embrasse celui qui a sauvé son fils ; enfin Torcuato va embrasser son père avant d'aller embrasser celui de Laura.

Le père qui ne symbolise plus seulement l'autorité, mais devient porteur d'un amour qui ose se manifester physiquement, apparaît également dans *La Justina* où il pleure sur les malheurs de son fils Ailson qu'il prend dans ses bras¹. Aussi touchante est la fameuse scène de *Las víctimas del amor* au cours de laquelle la petite Pamela reçoit une dernière manifestation de tendresse de la part de sa mère qui, quelques instants après, meurt : « Abraza a Pamela con ternura, y los demás hacen extremos de dolor »².

Tout aussi nouvelles sont ces manifestations physiques de l'amitié qui marquent la gestuelle de certains personnages de *Misantrópia y arrepentimiento*. Ainsi, l'amitié que ressent la comtesse pour Eulalia — qui, pour avoir été jadis infidèle, vit éloignée de son mari et de ses enfants — se manifeste à plusieurs reprises de façon physique : « Por la posición, la Condesa está cerca de Eulalia, y le pasa el brazo por el cuerpo con amistad »³. Ce même contact physique s'établit plus tard dans la pièce : « La Condesa le alarga la mano con la expresión de la amistad : Eulalia echa una mirada al Mayor, que explica su reconocimiento ; después se arroja sobre la mano de la Condesa, que la coge en sus brazos y se entra con ella por el bastidor anterior al pabellón »⁴.

Les manifestations de tendresse sont d'ailleurs de plus en plus nombreuses au fur et à mesure que la pièce avance, faisant de la scène finale un moment d'effusion et de fusion : « Ellos se separan ; pero al volver el rostro encuentra Eulalia a la Condesa cerca de ella que levanta al niño, y le pone a los ojos de la madre. Eulalia le toma en sus brazos y estrecha con su corazón. Lo mismo hacen a la otra parte el Barón y el Mayor »⁵.

¹ Acte I.

² Acte III.

³ Acte II, p. 12.

⁴ Acte III, p. 29.

⁵ Acte III, p. 32.

Dans cette même scène, le baron et le Major se jettent dans les bras l'un de l'autre : « Los dos se arrojan en los brazos uno de otro ; y al mismo tiempo los niños, que el Mayor y la Condesa tienen en sus brazos, se abrazan al cuello de sus padres, y cae el telón »¹.

La répétition de ces contacts physiques ne fait que développer la dimension humaine des personnages qui, le temps d'une embrassade, quittent le costume qui les rattache à la fiction pour venir rejoindre le public. Les personnages font fi de la rigidité imposée jusqu'alors par le caractère exclusivement oral de leurs relations.

Cette volonté de rapprocher public et personnages se retrouve également dans le choix de scènes que le public ne peut qu'avoir connues ou connaître encore dans sa propre existence. L'effet miroir est, on le sait bien, ce que l'on fait de mieux pour émouvoir le spectateur. Le XVIIIe siècle l'avait bien compris, ce qui explique l'apparition de la comédie larmoyante. Les pièces commencent bien souvent par des scènes quotidiennes qui, d'emblée, vont permettre ou, du moins, faciliter l'identification du public aux personnages. Dans la première scène de *El triunfo del amor y la amistad*, nous voyons Jenwal, caissier d'un banquier, occupé à examiner des documents, assis à un bureau. Dans celle de *El vinatero de Madrid*, la fille de Juan, le marchand de vins, est occupée à repasser du linge. Un cadre domestique ou professionnel est donc volontairement mis en place pour montrer au public que l'ère de la tragédie est terminée, qu'avec la comédie les dieux et les rois ont laissé la place à des gens simples, de chair et de sang, qui connaissent les mêmes problèmes et les mêmes douleurs que chacun des spectateurs. Ceci correspond aussi à une révolution dans la mise en scène que l'on améliore en vue de faire des décors de véritables tableaux². En faisant de ces personnages des mortels et en insistant, comme nous avons pu le voir, sur leur expression physique, il était d'autant plus facile de faire vibrer la corde sensible du public confronté à ce qui le touche le plus, c'est-à-dire à tout ce qui est lié à la séparation. Une faute commise jadis — un crime, un adultère — est souvent à l'origine de la séparation qui déchire amants ou parents et enfants. La séparation peut être momentanée, ce qui est le cas dans *Misanthropía y arrepentimiento* où Eulalia vit séparée de son mari qu'elle a trompé, ainsi que de ses enfants. Dans *El delincuente honrado*, une décision de justice a laissé entrevoir pendant presque toute la pièce l'éventualité

¹ Acte III, p. 32.

² Première didascalie de *El vinatero de Madrid* : « Salón largo pobre, cuyo fondo ocuparán algunas sillas, una arca inferior, y una mesa pequeña; sobre ésta habrá una capa parda, y montera, y a un lado una espada antigua : en cada extremo del foro habrá varios pellejos, unos vacíos, y otros que se suponen llenos de vino; algunas medidas de barro, como cuartilla, y media arroba; un embudo grande sobre una silla, y sobre otra un esportillo, y un canastillo con ropa aplanchada, una cuerda cruzará el Teatro cerca del telón, y en ella se verá ropa blanca, colgada para secarse : en el lado izquierdo del mismo telón habrá una reja grande, la que, abriéndose, comunicará la luz del Sol, que acaba de salir. Por este lado se presenta el tío Juan en la escena abotonándose la chupa, y dando algunos bostezos ».

d'une séparation définitive entre Don Torcuato et sa chère Laura. En revanche, la séparation évoquée est parfois celle qu'entraîne la mort. Là, la comédie larmoyante puise sciemment dans le registre lugubre, consciente qu'elle détient la clef de ce qui hante chacun des mortels. Elle a alors recours à tous les artifices appropriés. *Las víctimas del amor*, *Ana y Sindham*, de Zavala y Zamora, est sans aucun doute l'exemple le plus édifiant de pièce lugubre puisqu'elle évoque la séparation définitive entre une fillette de dix ans, Pamela, et ses parents. La douleur engendrée par le premier décès, celui du père, est tout d'abord exprimée oralement par la mère : « Me quita/ un esposo a mí que era/ el centro de mis delicias ;/ y a ti un padre que te amaba/ tiernamente »¹. La douleur exprimée par le décès imminent de la mère est ensuite exprimée oralement², puis physiquement, car Pamela, la voyant inanimée auprès de la dépouille de son mari, va pleurer sur son corps. Ces morts successives représentent une torture croissante pour le personnage de Pamela et surtout pour les spectateurs qui ne peuvent éprouver que de la compassion pour celle qui pourrait être leur fille ou leur petite-fille.

Quand la mort n'est pas réelle, le spectre de la mort lui est bien présent. Les auteurs de comédies larmoyantes jouent de cette menace pour créer une tension digne des plus grands spectacles à suspens. Jusqu'au dernier acte de *El delincuente honrado*, Jovellanos fait planer cette menace de mort au-dessus de Torcuato. Les didascalies indiquent même que l'on entend au loin une musique lugubre, préluant l'exécution de Torcuato³. Heureusement, celle-ci sera évitée au dernier moment. De même, au cours du dernier acte de *Las vivanderas ilustres*, on entend plusieurs détonations qui laissent penser que Jacinto, pour avoir voulu venger l'honneur de Gertrudis, a été exécuté. Les coups à peine tirés, on voit Jacinto gisant au sol : « Jacinto estará tendido en el suelo como muerto, teniendo el teatro poca luz ». Nous apprenons peu de temps après qu'en fait Jacinto n'est pas mort car l'arme qui devait le tuer avait été vidée de ses cartouches par un bienfaiteur. De plus, le Roi finit par le gracier. Moratín a également usé de ce stratagème dans le dernier acte de *El viejo y la niña* puisque c'est par une détonation que Doña Isabel apprend que celui qu'elle aimait est parti pour toujours⁴.

Les mécanismes du plaisir liés à la comédie larmoyante se fondent sur l'émotion, c'est-à-dire sur un mouvement, celui des nerfs du public qui, de l'état de tension maximale, passera subitement à l'état d'euphorie. En fait, les sentiments que le dramaturge va susciter chez le

¹ Acte III.

² « Madre, madre. ¿ Si se habrá quedado ahora dormida ? », Acte III.

³ *El delincuente ...*, « En este orden irán saliendo con mucha pausa, y entre tanto sonará a lo lejos música militar lúgubre », scène III, Acte V, p. 7.

⁴ *El viejo...*, « El tiro de leva...! (Suena un cañonazo; doña Isabel cae desmayada sobre una silla.) », Scène XII, Acte III, p. 204.

spectateur scène après scène s'apparentent à une suite d'épreuves et de souffrances qui débouchera, pour le bonheur de tous, sur un sentiment de soulagement et de joie. La situation de départ permet systématiquement de créer un malaise chez le spectateur ; ce malaise peut être engendré par un sentiment de révolte ou d'angoisse. Il faut en tout cas que la problématique posée concerne une grande majorité des gens présents dans la salle pour qu'un sentiment de compassion envers le personnage-victime puisse naître. Ce sentiment est souvent suscité par un amour qu'une absurdité de la vie (inégalité sociale, crime ou adultère chèrement payés l'un et l'autre) rend malheureux. Il procure ensuite le plaisir d'avoir été touché par un personnage qui, au-delà des crimes qu'il a pu commettre, se révèle finalement positif. Lorsque le spectateur est acquis au projet du dramaturge, il suit les périples des personnages avec angoisse pour connaître à la fin la même joie qu'eux. Les peines d'amoureux éperdus et de pères torturés par le malheur de leur progéniture peuvent renvoyer à l'histoire des spectateurs qui ne peuvent alors rester insensibles. Suivre la courbe des états émotionnels suscités par chaque scène révèle que le spectateur passe par des moments d'angoisse, de révolte, de crainte, d'attendrissement, n'obtenant son salut définitif qu'à la scène finale, scène de délivrance qui procurera par conséquent un véritable plaisir. Si nous observons, par exemple, cette courbe dans la pièce de Jovellanos, nous remarquons une série de pics savamment orchestrés par l'auteur pour que le spectateur puisse finalement ressentir le soulagement jubilatoire. Ainsi, dès la première scène, une situation complexe et a priori inextricable est exposée en vue d'instaurer immédiatement un climat d'angoisse. Avant d'émouvoir par la compassion de Don Anselmo pour Don Torcuato et par l'évocation du souvenir de l'être aimé condamné à la solitude par la justice, le dramaturge avalise une politique des larmes, apaisante pour le public : « Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡ desdichado de aquel que no es capaz de derramarlas ! »¹. Cette incitation à épancher sa peine permet au spectateur de donner libre cours à ses sentiments et à leurs manifestations physiques. Un soulagement indispensable avant de poursuivre la pièce qui ne fait ensuite qu'accentuer le tourment du public. Celui-ci est encore fortement éprouvé lors du deuxième acte puisqu'il va, à la fois, partager la terrible souffrance de Laura, la crainte de Torcuato qui avoue son crime et admirer ce dernier pour sa loyauté. Le malaise est d'autant plus important que le crime est au cœur du problème. Les larmes sont omniprésentes dans l'acte III au cours duquel Laura fait appel à ceux qui pourraient sauver Torcuato en les sensibilisant à son chagrin. Les effets de cette sensibilisation n'ont évidemment pas pour but de se limiter aux

¹ *El delincuente...*, scène III, Acte I, p. 83.

personnages. Pour parfaire l'effet et faire en sorte que le public soit totalement acquis à la cause de Torcuato, celui-ci explique son crime dans l'acte IV, épisode d'autant plus émouvant qu'il donne à Torcuato la possibilité de découvrir qui est son père. Cette découverte des origines est récurrente dans la littérature larmoyante qui a très bien su exploiter ce qui était à même d'ébranler facilement le commun des mortels. Ces vagues de tourment successives vont aboutir à un pic dans le dernier acte, puisque le public va lui aussi craindre de voir Torcuato exécuté, qu'il partage le chagrin d'un père torturé et assiste à l'évanouissement de Laura. La fin est, bien entendu, heureuse puisque Torcuato reçoit le pardon de Roi, lui aussi ému. L'état de soulagement ressenti par le spectateur est alors forcément jouissif. Il l'est d'autant plus que le public s'est finalement approprié ce morceau de vie ; sans cette participation, il n'y aurait eu ni peine ni plaisir. Et toutes les comédies larmoyantes sont construites sur ce schéma, entraînant le spectateur dans un tourbillon de malheurs qu'il n'a pas le temps d'analyser véritablement pour en discuter la vraisemblance. D'ailleurs, en dépit des objectifs fixés par la comédie larmoyante et malgré les progrès dus à la révolution théâtrale, la vraisemblance est rarement la caractéristique première de ce genre. Le choix de certaines conditions sociales pour les personnages, de prénoms exotiques parfois, et de retournements incroyables montre que le plaisir devait également se trouver dans une sorte d'évasion.

Finalement, la réaction émotionnelle ne laisse pas le temps à la réflexion. Happé par les stratagèmes de la mise en scène, le spectateur s'inquiète, pleure, s'attendrit, admire, compatit, tremble puis verse enfin des larmes de joie lorsque le cauchemar se termine. Le plaisir est double : les personnages sont sauvés et puis, après tout, ce n'était qu'une fiction !

LE REGARD DES VOYAGEURS ROMANTIQUES FRANÇAIS SUR LES PLAISIRS DE LA CORRIDA

Emma CARRERE-LARA, CREC

Au XIX^e siècle, après la Guerre d'Indépendance (1808-1814), l'Espagne devient la destination favorite des voyageurs romantiques français. La corrida constitue un spectacle obligé pour ces aventuriers qui l'interprètent comme un signe d'identité culturelle espagnol au même titre que le flamenco. Célébrée dans les romans (*Carmen*, de Mérimée) et les journaux (*l'Illustration*, *le Petit Journal*), illustrée par les peintres (Pharamond, Blanchard, Gustave Doré, Manet) et mise en scène dans les ballets (*Carmen*, de Georges Bizet, 1875), la corrida devient un thème littéraire incontournable. Les récits de voyage, bien sûr, ne manquent pas; tous font référence à la corrida, considérée comme un véritable symbole national.

L'engouement des romantiques pour l'Espagne — et pour l'Andalousie plus particulièrement¹ — correspond au moment où le spectacle tauromachique subit d'importantes transformations qui détermineront la corrida moderne que nous connaissons aujourd'hui. C'est, en effet, l'avènement du *toreo a pie*, qui met fin au *toreo a caballo* où dominait le *picador* à cheval. La corrida se pratique désormais dans un espace délimité séparant ainsi le public des principaux protagonistes. Le torero devient professionnel et perçoit un salaire en conséquence (les premiers toreros *a pie* à être rétribués apparaissent dès

¹ Voir l'étude de François HERAN : "L'invention de l'Andalousie du XIX^e siècle dans la littérature de voyage. Origines et fonctions sociales de quelques images touristiques", Antonio María BERNAL RODRIGUEZ, *Tourisme et développement régional en Andalousie*, Paris, Ed. de Boccard, 1970, pp. 21-40.

le XVIII^e siècle — Miguel Canelo, Ignacio Díaz — et sont appelés *estoqueadores*¹). Par ailleurs, la préoccupation pour la gestuelle et la technique du torero s'accroît et le besoin de codifier ce qui n'était auparavant qu'une fête populaire, une distraction sans lois ni règles, se fait sentir chaque jour davantage. Dès le XVIII^e siècle, le *matador* Pepe Hillo, auteur de la *Tauromaquia o arte de torear* (Cádiz, 1796), avait souhaité imposer des règles de *toreo* précises. Tout cela se concrétise au XIX^e siècle, avec la création, par Ferdinand VII, de l'école de Tauromachie de Séville (1830) et, surtout, par la naissance du célèbre traité de tauromachie de Francisco Montés, dit « Paquiro », *Tauromaquia completa, o sea, el arte de torear en plaza* (1836), dont les principes resteront en application jusqu'au XX^e siècle. Ces nouveaux toreros, devenus de véritables idoles populaires acclamées par les aficionados, ne vont pas manquer d'attirer nos voyageurs français, avides d'émotions et de sensations fortes. Grâce à leurs récits de voyage, le public français va découvrir cette fête « nationale », au demeurant, très controversée.

Il ne s'agit pas d'entretenir la polémique, mais d'observer l'attitude et les propos des voyageurs français face aux réactions enthousiastes des *aficionados* : Comment ont-ils réagi ? Ont-ils compris le plaisir ressenti par les autochtones ? Enfin, l'ont-ils partagé ? Outre les incontournables récits de Mérimée, Gautier ou Dumas, il sera fait appel à des textes moins connus, voire méconnus, afin d'offrir une vision moins réductrice du spectacle tauromachique.

La dimension théâtrale de la corrida : un attrait commun irrésistible

Les voyageurs romantiques se doivent d'assister à une corrida (ou « course de taureaux »), quels que soient les sentiments qu'un tel spectacle leur inspire. C'est ce qu'affirme Eugène Poitou, présent aux arènes de Séville, le jour de Pâques, qui marque le début de la saison tauromachique (1869) : « Il n'y avait pas moyen de ne pas y assister. Aller en Espagne, et ne pas voir les taureaux ! Cela eût été manquer à tous nos devoirs de voyageurs. Il fallait au moins une fois se donner ce spectacle national, si attachant selon les uns, si repoussant selon d'autres, en tout cas très curieux comme étude de mœurs »² :

¹ Voir Antonio María BERNAL RODRIGUEZ, "El descubrimiento europeo de Andalucía", *Historia de Andalucía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981, t. VII, pp. 191-197.

² Eugène-Louis POITOU, *Voyage en Espagne*, Tours, Alfred Mame et Fils, 1869, p. 150. L'auteur, magistrat et juge, manifestait un intérêt certain pour la littérature ; il se rendit en Egypte avant de traverser l'Espagne, suivant l'un des itinéraires classiques empruntés par de nombreux voyageurs (Irún – San Sebastián – Zaragoza – Madrid – Andalucía – Alicante – Madrid – Burgos – Pancorbo).

L'un des devoirs du voyageur français est de rendre compte de toutes les curiosités du pays traversé afin d'éclairer les lecteurs ignorants. Ce sentiment du « devoir à accomplir » est manifeste dans tous les récits de voyage. Eugène Poitou ne semble pas, à première vue, avoir d'a priori à l'égard de la corrida, mais simplement de la curiosité. Nous pouvons, dès à présent, parler de « plaisir » purement intellectuel, indépendamment de l'effet psychologique produit par le spectacle tauromachique. C'est là une des multiples facettes du plaisir — ou plutôt des plaisirs — qu'offre la corrida, car, nous le verrons, il n'existe pas à proprement parler de plaisir « pur » au sens restreint du terme ; en effet, dans la perspective morale, le plaisir est défini comme un mouvement ou un sentiment « agréable » que l'âme éprouve à l'occasion d'une impression physique ou morale. Or, la corrida est à la fois « plaisir » et « douleur » et la coexistence des deux interpelle les voyageurs français.

Au sens général, le « spectacle », mot récurrent dans les récits de voyage, est ce qui se présente au regard et la corrida fait essentiellement appel au sens visuel du spectateur ; cela ne signifie pas, pour autant, que le spectacle plaise aux voyageurs. Si certains déclarent être littéralement éblouis, comme Théophile Gautier¹ (1846), à Madrid, ou Charles Davillier² (1862), à Valence, d'autres seront horrifiés³. Ainsi, ce spectacle « admirable » pour les uns peut devenir « odieux », « cruel », « ennuyeux » ou tout simplement « intéressant » pour d'autres⁴.

¹ "Quand je débouchais du corridor pour m'asseoir à ma place, j'éprouvai une espèce d'éblouissement vertigineux. Des torrents de lumière inondaient le cirque [...] Du côté du soleil palpitaient et scintillaient des milliers d'éventails et de petits parasols [...]", Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Editions Gallimard, 1981, p. 110 (1^{ère} ed. 1846).

² "Quand nous pénétrâmes dans l'intérieur de la plaza de toros de Valence, nous fûmes éblouis par un de ces spectacles qu'on n'oublie jamais, ne les ait-on vus qu'une fois", Charles DAVILLIER et Gustave DORE, *Voyage en Espagne*, Hachette Stock, 1980, p. 77 (1^{ère} ed. 1862).

³ "Notre premier mouvement en entrant dans ce cercle de flamme, fut de nous rejeter épouvantés, en arrière. Jamais nous n'avons vu, avec de pareils cris, s'agiter tant de parasols, tant d'ombrelles, tant de mouchoirs", Alexandre DUMAS, *De Paris à Cadix*, Paris, Editions François Bourin, 1989, p. 75 (1^{ère} ed. 1846).

⁴ - "Ma conscience de voyageur me faisait un devoir d'assister au moins à cet odieux spectacle", Eugène-françois-Achille ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, "la Corogne", *Revue de Paris*, 1837, Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 814.

- "Ce spectacle n'est pas seulement cruel, mais il est ennuyeux. C'est une suite de scènes dont l'uniformité détruit l'intérêt", Alexandre de LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, Paris, Chez H. Nicolle, 1808, t. V, p. 426.

- "Pour quelqu'un qui entend un peu la tauromachie, c'est un spectacle intéressant que d'observer les approches du matador et du taureau...", Prosper MERIMÉE, *Lettres d'Espagne*, Paris, Editions Complexe, 1989, p. 47. Cette lettre intitulée "Les combats de taureaux" sera publiée dans la *Revue de Paris*. Elle est datée du 25 octobre 1830. Sur la correspondance de Mérimée relative à l'Espagne, voir Maurice PARTURIER, "L'Espagne de Mérimée", *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, n° 78, (Décembre 1954) et Marcel BATAILLON, "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance", Paris, *Revue de Littérature Comparée*, t. XXII, (1948).

Les arènes

En premier lieu, ce sont les arènes qui attirent leur regard ; elles constituent le décor, la scène où va se dérouler le spectacle orchestré par des musiciens, joué par des acteurs (*picadores, banderilleros, toreros*) et salué par des spectateurs, *aficionados* ou non.

La plaza de toros les renvoie très souvent à l'époque romaine¹, aux jeux du cirque, comme en témoigne Alexandre Dumas (1846) : « Autour de l'arène, majestueux comme un cirque du temps de Tite ou Vespasien, règne une cloison en madrier haute de six pieds »². Elle les transporte, plus rarement, au royaume des Mille et Une Nuits : « Tout nous reporte aux descriptions des Mille et Une Nuits : rien dans tout cela ne nous retrace les jeux du cirque »³. Le besoin de se sentir transportés « ailleurs », dans un autre espace et un autre temps, caractérise les écrivains romantiques qui fuient le présent, la société française moderne et bourgeoise à laquelle ils appartiennent. C'est une quête éperdue vers un passé révolu et très souvent idéalisé. Ainsi, les arènes procurent un plaisir immédiat, même si certains, à l'instar de Rosseeuw Saint-Hilaire ou de Mérimée, semblent déçus par son architecture jugée grossière. Ce n'est pas tant la nature du lieu, que l'effet produit en ce lieu qui compte : « Mais qu'importe la décoration d'un théâtre quand le spectacle est excellent »⁴. L'assimilation des arènes à un « théâtre » ou « amphithéâtre » va devenir un lieu commun⁵ dans le discours des voyageurs ; Mérimée, Gautier, Dumas⁶ – pour ne citer qu'eux – en usent et en abusent tout au long de leurs descriptions, inspirant les futurs voyageurs.

En pénétrant dans les arènes, ils quittent, le temps d'une corrida, le quotidien qui les entoure ; l'illusion d'être ailleurs et d'échapper à la réalité devient alors source de plaisir. Enfin, ces arènes, de par leur configuration circulaire, permettent aux voyageurs français de voir, non seulement ce qui se passe sur la piste, mais aussi le public des gradins. Elles

¹ "Les anciens Romains, habitués à se repaître dans des amphithéâtres de marbre, des sanglants plaisirs du cirque, eussent regardé sans doute avec le plus grand dédain un de ces cirques espagnols...", Eugène ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 810.

² Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 77.

³ Astolphe de CUSTINE, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Editions François Bourin, 1991, p. 107 (1^{ère} ed. 1838).

⁴ Prosper MERIMEE, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Voir Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés (langues, discours, société)*, Paris, Nathan, 1997.

⁶ "Je vous assure que c'est déjà un admirable spectacle que douze mille spectateurs dans un théâtre...", "Vous connaissez maintenant le théâtre et les acteurs ; nous allons les montrer à l'œuvre.", Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 110 et p. 113.

"Figurez-vous, madame, un amphithéâtre dans le genre de l'hippodrome [...]" "Maintenant, passons des acteurs au théâtre [...]", Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 74 et p. 77.

satisfont la curiosité intellectuelle des Français venus sonder l'âme du peuple espagnol et étudier ses réactions devant le spectacle tauromachique.

Les costumes

En deuxième lieu, ce sont les costumes des principaux « acteurs » de la corrida qui séduisent les voyageurs étrangers. Les réactions sont unanimes, comme en témoignent les longues et minutieuses descriptions consacrées au *traje de luces* des *chulos*, *banderilleros* ou *matadores*. Le Baron Charles Davillier et le dessinateur Gustave Doré¹ ne cachent pas leur admiration devant l'élégance des *chulos* chargés d'attirer l'attention du taureau : « Les gladiateurs de l'Espagne ressemblent tout à fait à des danseurs. Nous avons peine à croire que des gens si coquettement habillés allaient exposer leur vie et jouer avec le sang »².

Davillier souligne le contraste entre le rôle terrible et dangereux de ces valeureux « gladiateurs » – nous voilà projetés à l'époque romaine – et leur allure élégante, mise en valeur par leurs costumes éclatants. Ce paradoxe (s'il en est un) le laisse perplexe ; derrière la joie non dissimulée de l'auteur, transparait la crainte des événements à venir. Ce mélange de « joie immédiate » et de « crainte future » nous renvoie à l'éternel problème posé par le spectacle tauromachique où douleur et plaisir se mêlent inextricablement.

« Plaisir » et « joie » sont deux termes bien difficiles à définir et à distinguer dans le discours des voyageurs ; s'ils ne doivent pas être confondus, précisent les philosophes, il semble pourtant qu'ils aient souvent été utilisés comme de simples synonymes par les voyageurs ; il est vrai que les deux termes sont intimement liés, la joie étant « l'état d'une âme qui éprouve un plaisir, se réjouit »³.

¹ Voir Auguste LAFRONT et Miguel DARRIEUMERLOU, *La tauromachie de Gustave DORE*, L'Union des Bibliophiles taurins de France, 1984. Doré et Davillier ne cesseront de traquer le pittoresque partout où il se trouve ; la corrida est une source d'inspiration inépuisable ; ainsi, parmi les 309 gravures illustrant l'ouvrage, 42 représentent des scènes tauromachiques.

Doré avoue s'être inspiré de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), véritable *aficionado* dont les planches sur la tauromachie décrivent de manière admirable le comportement du taureau dans l'arène. Voir à ce sujet Francisco de GOYA, *La tauromachie*, édition fac-similé, présentation et traduction de Pierre Gassier, Grenoble, 1982.

² Charles DAVILLIER, *op. cit.*, p. 79. L'auteur insistera sur "la grande richesse d'ornements" du costume des "espadas" ou "matadores".

³ Pour Locke, "la joie est un plaisir que l'âme ressent lorsqu'elle considère la possession d'un bien présent ou futur comme assurée ; et nous sommes en possession d'un bien lorsqu'il est de telle sorte en notre pouvoir que nous pouvons en jouir quand nous voulons". A quoi Leibniz répond : "On manque dans les langues de paroles assez propres pour distinguer les notions voisines. Peut-être que le Latin *gaudium* approche davantage de cette définition de la joie (plaisir que l'âme ressent lorsqu'elle considère la possession d'un bien présent ou futur comme assurée) que *Laetitia*, que l'on traduit aussi par le mot joie ; mais alors, elle me paraît signifier un état où le plaisir prédomine en nous, car pendant la plus profonde tristesse et au milieu des plus cuisants chagrins on peut prendre quelque plaisir à boire ou entendre la musique, mais le déplaisir prédomine ; et, de même, au milieu

Nous pourrions relever maintes descriptions concernant les costumes des différents protagonistes de la corrida¹. Elles présentent toutes les mêmes caractéristiques : le souci du détail et de la précision, le même langage hyperbolique et la volonté de reproduire, de peindre avec des mots ce qui charme les yeux. De fait, les romantiques sont avides de couleur locale et de pittoresque² ; ils recherchent l'originalité étrangère et sont extrêmement sensibles aux costumes des toreros qui évoquent pour eux l'Espagne de fantaisie dont ils rêvent et qu'ils ont « fabriquée » dans leur récit de voyage.

La musique

Au décor et aux costumes vient s'ajouter la musique – les *clarines* – qui anime les lieux et marque les différentes étapes du spectacle. Charles Davillier semble ravi d'entendre des airs typiquement andalous et si pittoresques pour des étrangers en mal d'exotisme : « Pour célébrer la mort du taureau, l'orchestre joua un de ces airs de danse andalou qui passionnent tant les Espagnols et qui sont si pleins d'originalité ; le public en accompagnait le mouvement saccadé en battant des mains »³.

Tous les voyageurs sont conquis par ces airs traditionnels du folklore andalou assimilé, par extrapolation, au folklore espagnol. L'amalgame entre l'Andalousie et l'Espagne a souvent fait sourire, mais aussi irrité les autochtones, car il révèle l'ignorance des touristes et leur désir – conscient ou non – de nier les particularismes régionaux. Davillier, ici, ne fait qu'alimenter le processus appelé « *andalucización de España* »⁴ (ou identification de l'Espagne à l'Andalousie), offrant alors une vision très réductrice du paysage musical de la Péninsule.

La dimension tragique de la corrida : du rejet à l'adhésion

des plus aiguës douleurs, l'esprit peut-être dans la joie, ce qui arrivait aux martyrs (Leibniz, *Nouveaux Essais II*, 20, 93), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, dirigée par Sylvain Auroux, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1990, t. I, p. 1397.

¹ "Tous ces vêtements sont d'une extrême fraîcheur et taillés avec le plus grand soin : on n'y emploie que les plus belles étoffes. Rien n'est épargné pour rendre le spectacle magnifique.", Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 110.

² "Point de salut sans la couleur locale", déclare Mérimée, dans la préface de la seconde édition de *La Guzla*. Ce thème sera emprunté aux peintres et employé pour la première fois par Chateaubriand. Voir René, HOVENKAMP, *Mérimée et la couleur locale*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

³ Charles DAVILLIER, *op. cit.*, p. 93.

⁴ Voir Antonio LÓPEZ-ONTIVERO, "El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos" en Antonio GÓMEZ MENDOZA, *Viajeros y paisajes*, Alianza Universidad, Madrid, 1988, pp. 31-65.

Le spectacle tauromachique, ce « divertissement », cet « amusement » comme certains le nomment, est également qualifié de « drame » ; ce terme porte l'accent non seulement sur l'aspect théâtral de la corrida, mais aussi sur son aspect tragique. Au sens général, le « drame » désigne une action théâtrale et, plus particulièrement, une pièce de théâtre de ton moins élevé que la tragédie, représentant une action violente ou douloureuse, où le comique peut se mêler au tragique. De fait, la corrida est un « drame de sang », nous dit le professeur Rosseeuw Saint-Hilaire¹, où la mort est mise en scène comme dans une pièce de théâtre, et où les protagonistes *picadores*, *banderilleros*, *matadores* en sont les principaux acteurs. Le public n'est pas simplement spectateur, il joue un rôle actif tout au long de la corrida.

Celle-ci se déroule en trois actes appelés *tercios*, dans un temps bien défini : unités de temps et de lieu sont ainsi respectées selon le modèle dramatique. Pour Gautier, le troisième acte, ou dernier *tercio*, « vaut tous les drames de Shakespeare : dans quelques secondes, l'un des deux acteurs sera tué. Sera-ce l'homme ou le taureau ? »². La dimension « tragique » de la corrida³ (adjectif pris ici au sens commun de « terrible ») attire les voyageurs romantiques. Ce spectacle morbide qui sied, dit-on, si bien aux Espagnols est pour eux source d'interrogation. Le tragique est une dimension fondamentale de la vie humaine et la corrida en est – pour les toreros comme pour les *aficionados* – l'exacte représentation. Et c'est bien le plaisir éprouvé devant ce drame « réel »⁴ qui nous interpelle ici. Comment peut-on apprécier et supporter un spectacle aussi terrifiant ? D'où naît le plaisir ? Et peut-on, en tant qu'étranger, partager ce même plaisir ?

Au premier *tercio* ou *suerte de varas*, entre en scène le *picador*⁵ à cheval, chargé de piquer le taureau à plusieurs reprises, afin de mesurer la force de l'animal et de le ralentir. À l'époque qui nous intéresse, son rôle est essentiel et son intervention dans cette première phase soulève de vives réactions dans le public composé d'*aficionados* et de néophytes,

¹ Eugène ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 814. L'essentiel des travaux de l'auteur (professeur au collège Louis-le-Grand de 1829 à 1843 et titulaire d'une thèse sur l'origine de la langue et des romances espagnoles) est consacré à l'histoire de l'Espagne.

Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *Le voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI au XVII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 1233-1234.

² Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 119.

³ Pour Michel Leiris, elle est "doublement tragique du fait qu'il y a mise à mort avec risque immédiat pour la vie de l'officiant.", Michel LEIRIS, *Miroirs de la tauromachie*, 1981, pp. 30-32.

⁴ "Ce drame est toujours d'un intérêt extrême parce qu'il est réel. C'est la vie d'un homme qui se joue devant vous", Alexis de VALON, "La décima corrida de toros", Paris, *Revue Des Deux Mondes*, (1^{er} Avril 1846), p. 82.

⁵ "Héritier de la tradition chevaleresque, le picador a d'abord eu la prééminence dans l'arène. Aux débuts de la corrida, dans le courant du XVIII^e siècle, on l'appelait *varilarguero*. Propriétaire de son cheval, un animal vigoureux et mobile, et armé d'une très longue pique de trois mètres et demi de hampe, le *varilarguero* était indépendant et intervenait à son gré dans le combat. Jusqu'aux débuts du siècle suivant, il reste dans l'arène tout au long du spectacle.", Claude PELLETIER, *L'heure de la corrida*, Paris, Découvertes Gallimard, p. 51.

comme le sont nos voyageurs romantiques. L'*aficionado* (terme adopté dans la langue française en 1831) se définit comme un connaisseur qui a une culture taurine, capable d'apprécier la touche esthétique du spectacle taumachique ; c'est celui qui a hérité sa passion de son appartenance familiale ou régionale¹. Il participe activement au spectacle en manifestant de diverses manières sa joie ou son dépit lors de chaque phase.

Le plaisir des *aficionados*, par conséquent, va de soi ; ils sont les apologistes convaincus de la corrida ; mais, bien que les voyageurs français en aient conscience, ils n'en demeurent pas moins surpris en découvrant la source de leur plaisir qui tient, d'une part, au nombre de chevaux tués après avoir été renversés et étripés par le taureau (au XIX^e siècle, le cheval n'est pas protégé par l'actuel *carapazón* ou *peto*, imposé en 1928), d'autre part, au nombre de *picadores* renversés par le taureau. A ce sujet, le botaniste Edmond Boissier déclare (1837) :

Je n'ai jamais compris comment il se trouvait des hommes qui prissent ce terrible métier de *picador* : malgré beaucoup d'adresse et de force, ils sont toujours culbutés à plusieurs reprises dans le cours d'une *función* et risquent à chaque instant d'avoir les jambes écrasées sous leur propre monture ou entamées par les coups de corne du taureau².

Comment peut-on prendre plaisir à exercer un tel métier sachant les efforts qu'il nécessite, les qualités qu'il requiert et, surtout, les dangers qu'il représente? Ce plaisir quelque peu « masochiste » laisse Boissier perplexe ; en effet, le *picador* subit les assauts terribles du taureau, mais il est, de surcroît, soumis aux railleries des *aficionados*. Au XIX^e siècle, le *picador* perd de son auréole, car la corrida ne se fait plus à cheval ; la tauromachie équestre d'origine aristocratique, qui dominait jusqu'au XVIII^e siècle, a désormais disparu et, avec elle, l'image glorieuse du *picador*. Ce dernier, malgré son rôle décisif, n'a droit à aucune pitié ; sa chute, parfois mortelle, déclenche les rires et la joie des *aficionados* insensibles au sort du cavalier. La scène du *picador* renversé devient alors burlesque ; cette farce est à l'origine de ce que l'on appelle le « plaisir comique » où le spectateur éprouve un sentiment de supériorité vis à vis du personnage, ce qui le flatte³ et ne fait que renforcer son narcissisme.

¹ Voir *Tauromachie, mythes et réalités*, Paris, Editions du Félin, 1995.

² Edmond BOISSIER, *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, Paris, Gide et Cie, 1839-1845, t. I, p. 60. L'auteur séjourna longuement en Andalousie et assista à une corrida à Ronda où participa le fameux torero Montés. Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *op. cit.*, pp 1205-1206.

³ Pour Freud, cela permet de percevoir un manque chez l'autre ; l'art comique permet ainsi de "démasquer", de faire tomber les masques. Voir Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1953.

L'incompréhension de Boissier grandit lorsqu'il évoque le sort du cheval : « Quant au cheval, s'il est tué à ce premier assaut, on le laisse là et on en amène un autre ; mais pour peu qu'il ait la force de se tenir sur ses jambes, on le relève et son cavalier le remonte. Les malheureux animaux parcourent ainsi l'arène en perdant leur sang »¹. La compassion de l'auteur est un sentiment partagé par une partie des voyageurs français². Le premier *tercio* devient alors dégoûtant, « repoussant », obligeant certains d'entre eux comme Eugène Poitou, pris de transe, à détourner leur regard de ce spectacle « non pas seulement atroce mais révoltant »³. Les témoignages soulignant l'aversion et la pitié des voyageurs français abondent en ce sens, mais il serait faux de croire qu'ils font l'unanimité : « Le coup de corne avait fendu le ventre du cheval, en sorte que ses entrailles se répandaient et coulaient presque jusqu'à terre [...]. Le cheval n'était que décousu ; cette blessure, quoique affreuse à voir, peut se guérir ; on remet les boyaux dans le ventre, on y fait deux ou trois points, et la pauvre bête peut servir pour une autre course »⁴.

Théophile Gautier, reconnu par de nombreux critiques comme un génie de la description, brosse ici un tableau aussi vivant que terrifiant de l'agonie du cheval. Il possède à l'évidence le sens du concret et multiplie les détails sordides : la froideur avec laquelle il décrit l'opération chirurgicale consistant à rentrer les entrailles dans l'abdomen du cheval (on bourrait aussi d'étoffe les vides qui restaient) ferait frémir les lecteurs, mais Gautier se montre impassible et minimise la souffrance de l'animal : « Cette blessure peut se guérir » précise-t-il avec un certain humour noir. Certes, mais pas le cheval qui mourait quelques instants après l'ultime assaut. Bien que Gautier ne l'exprime pas clairement, cette scène exerce chez lui une fascination évidente. Ce plaisir morbide⁵ – conscient ou non – reposant sur la douleur du cheval pouvait alors paraître scandaleux et pervers, car il heurtait la

¹ Edmond BOISSIER, *op. cit.*, p. 60.

² - "Je plaignais les chevaux encore plus que les hommes, et le taureau encore plus que les chevaux.", Eugène ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 813.

- "Je plains les malheureux chevaux, injustement condamnés à l'agonie la plus affreuse", Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 111.

- "Il amuse d'abord un étranger, mais le plaisir cède bientôt à un mouvement de compassion pour les chevaux surtout qui n'ont aucune défense", Alexandre de LABORDE, *op. cit.*, t. V, p. 426.

³ Eugène POITOU, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁴ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 115.

⁵ "Nous appelons morbide un goût plus ou moins pervers, mais dont la perversité n'est ni avoué ni consciente pour le spectacle physique de la mort et de la souffrance", Philippe ARIES, *Essais sur la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 116.

conscience de tous ceux qui considéraient la corrida comme un spectacle immoral¹. Gautier ira plus loin encore, en ridiculisant le cheval :

Le pauvre animal, abandonné à lui-même, se mit à traverser l'arène en chancelant, comme s'il était ivre, s'embarrassant les pieds dans ses entrailles ; des flots de sang noir jaillissaient impétueusement de sa plaie, et zébraient le sable de zigzags intermittents qui trahissaient l'inégalité de sa démarche ; enfin il vint s'abattre près des tables².

Le spectacle épouvantable, au demeurant, du premier *tercio*, s'apparente à une tragédie où le cheval – animal noble – devient un être pitoyable (« le pauvre ») et pathétique, que Gautier n'hésite pas à comparer à un ivrogne titubant dans les arènes. Le détachement, parfois choquant, avec lequel Gautier retranscrit la scène, révèle un goût non dissimulé pour le morbide.

Gautier est loin d'être le seul à apprécier le premier *tercio* ; Edgar Quinet, son contemporain, utilise également des mots très crus pour décrire les mouvements du cheval empêtré dans ses propres entrailles ; il fait preuve du même détachement devant cette scène sanglante, indifférent au sort du cheval³. Ce goût pour le morbide est particulièrement perceptible chez le Marquis Astolphe de Custine qui avoue, avec honte, prendre plaisir à voir souffrir le cheval et le taureau :

Je plains les malheureux chevaux injustement condamnés à l'agonie la plus affreuse. Je vois leur sang rougir la terre, leurs pieds s'embarrasser dans leurs entrailles traînantes, j'admire avec colère le courage qu'on leur impose, et je plains leur résignation sans gloire ; je compatis même au sort du taureau, qui ne cherchait pas ce combat et dont les beuglements me remplissent de terreur et presque de remords. Je détourne les yeux par la faiblesse et par faiblesse je les ramène vers un spectacle si cruel que sa nouveauté même ne peut excuser ma présence dans l'amphithéâtre. [...].

C'est le drame des sauvages, la tragédie réduite à sa plus simple expression [...] Cette férocité des spectateurs, plus brutale que celle des champions, je l'ai partagée, et je rougis de l'avouer, je retournerai la partager toutes les fois que mon insatiable besoin d'émotion pourra se promettre une pareille pâture⁴.

¹ N'oublions pas que la Couronne et l'Eglise étaient très réservées ; la corrida sera d'ailleurs interdite en 1805 par le ministre Campomanes pendant trois ans. Curieusement, elle sera rétablie par Joseph Bonaparte, "Pepe Botella", pour calmer le peuple espagnol et plaire ainsi à ses nouveaux sujets.

² Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 117.

³ "De la plaie monstrueuse on voit pendre les entrailles, ce qui n'empêche pas le cavalier de lancer encore une fois sa monture. Dans ce mouvement les entrailles se déroulent et traînent sur le sable. Le cheval y embarrasse son pied, les arrache de ses flancs et continue sa course désespérée.", Edgar QUINET, *Mes vacances en Espagne*, Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1986, pp.33-34 (1^{ère} ed. 1857). Sur l'auteur, voir Jean BOUDOUT, "Edgar Quinet et l'Espagne", Paris, *Revue de Littérature Comparée*, (1936), pp. 83-90. Edgar Quinet, républicain convaincu, professeur au Collège de France en 1836, arrêta d'enseigner sous la pression de l'administration qui voulait des garanties sur les sujets qu'il traiterait. Ses cours sur les Jésuites en 1843 lui valurent, en quelque sorte, des vacances forcées qu'il passa en Espagne en octobre 1843. Voir Tatiana ANTOLINI, *L'Espagne et le Portugal d'Edgar Quinet*, Thèse pour le Doctorat, Clermont-Ferrand 2, 1987.

⁴ Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, pp. 112-113.

Le sentiment de compassion pour les malheureux chevaux cède vite la place à un sentiment de plaisir morbide. Custine raconte la scène en détail et semble se délecter en voyant agoniser les chevaux : la corrida est ainsi idéalisée en boucherie sublime. Ce spectacle horrible, « cruel », qui fascine tant Custine¹ devient une source de plaisir presque inavouable.

Au plaisir indiscutablement morbide du spectateur s'ajoute le plaisir de l'écrivain à rendre compte de cette scène de boucherie ; pour Custine, comme pour le peintre, la sauvagerie qui se dégage du premier acte donne matière à écriture². Chacun s'exerce, dans un style qui lui est propre, à brosser le tableau de la souffrance de l'animal et à en donner une représentation frappante, suscitant ainsi les réactions des lecteurs. Le plaisir de retranscrire la réalité observée, aussi repoussante soit-elle, se vérifiera tout particulièrement chez les amateurs de corrida. Les taurophobes, cela va de soi, condamneront les faits sans rémission, et sans y mettre les formes...

Au deuxième *tercio* apparaissent les *banderilleros*³ – ou poseurs de *banderillas* –, encore appelés *chulos* (serviteurs), mais, curieusement, le sort du taureau ne préoccupe guère les voyageurs romantiques, pas plus au deuxième *tercio* qu'au premier. Il est vrai qu'au XIX^e siècle, on reste convaincu que le taureau ne souffre pas : un rapport de la SPA, de 1855, affirme qu'il ne sent pas la douleur, qu'il doit être mangé, qu'il meurt rapidement et échappe à la longue agonie du cheval⁴. Charles Davillier fait, du reste, allusion à cette théorie quelques années plus tard (1862) : « La Société protectrice des animaux flétrirait assurément la manière cruelle dont des chevaux inoffensifs sont voués à la mort, et il n'est pas d'étranger qui ne soit saisi de dégoût à la vue d'une semblable boucherie »⁵.

La douleur du taureau échappe alors totalement au regard des voyageurs. C'est pourquoi, au deuxième *tercio* où le cheval, considéré comme un animal noble, disparaît, l'intérêt des spectateurs se concentre sur l'évolution des *chulos*, sur le « spectacle gracieux de ces hommes bondissant avec leur cape au-dessus de leur tête »⁶. Tous, sans exception, sont séduits par la « souplesse et l'agilité de ces hommes »⁷. A Valence où se produit le célèbre

¹ Voir Francine-Dominique LIECHTENHAM, *Astolphe de Custine, voyageur et philosophe*, Paris, Honoré Champion, 1990, pp. 80-85.

² Voir Carlos SERRANO, "De l'habit de lumière à l'Espagne noire", *Des Taureaux et des hommes*, Actes du Colloque International de Paris (Paris IV), 1999, pp. 51-62.

³ Le *banderillero* déclenche des hémorragies externes tandis que le *picador* déclenche des hémorragies internes en cisillant le ligament nugal à la pique. Sur l'observation scientifique des blessures, voir Eric BARATAY, *op. cit.*, pp. 110-113.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ Charles DAVILLIER, *op. cit.*, pp 99-100.

⁶ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p.86.

⁷ Edmond BOISSIER, *op. cit.*, t. I, p. 60.

matador El Chiclanero, Adolphe Desbarrolles ne manque pas de souligner le plaisir ressenti par son compagnon de voyage, le peintre Eugène Giraud (1846) :

Bientôt après, les trompettes résonnèrent : c'était le signal des *banderilleros*. Oh ! Pour le coup, Giraud était charmé ; tous ces élégants *chulos*, sveltes et gracieux, abordaient résolument le taureau et lui enfonçaient dans le col des espèces de quenouilles garnies de papier découpé et terminées par un fer en forme d'hameçon. Leurs mouvements étaient si précis, que les cornes des taureaux les effleuraient toujours sans les toucher¹.

Le langage hyperbolique, le ton admiratif, l'accumulation d'épithètes laudatives (« élégants », « sveltes », « gracieux », « précis ») vantent l'adresse et la grâce de ces hommes. Le plaisir du voyageur repose, ici, sur la beauté du spectacle qui ne doit pas être entachée par l'image du taureau ensanglanté. Les voyageurs ne semblent d'ailleurs pas s'en apercevoir ; ils recherchent le plaisir « positif »² et pour l'atteindre, ils doivent faire abstraction du danger. Eugène Poitou, qui est loin d'être un défenseur de la corrida, reconnaît pourtant : « Tout cela n'est qu'un jeu, jeu dangereux, il est vrai, mais où ces hommes déploient tant de hardiesse et de grâce qu'on oublie le péril et qu'on se laisse aller au plaisir »³. Le sort du taureau importe peu, c'est le destin de l'homme qui prévaut. En utilisant le vocable « jeu », Poitou présente ce deuxième *tercio* comme un amusement comportant, il est vrai, des risques. Cette double facette - ludique et théâtrale - du deuxième *tercio* ravit le voyageur craintif et quelque peu réticent au premier abord.

En ce qui concerne le plaisir des *aficionados*, il n'est évoqué qu'au moment de la pose des *banderillas de fuego*, réclamée par les spectateurs déçus et exaspérés par la lâcheté du taureau. Mérimée, Gautier, Quinet ou Dumas ont assisté à cette scène, à ce « supplice qui est à la fois un châtement et un moyen de réveiller sa colère ». Les *banderillas* prennent alors feu

¹ Adolphe DESBARROLLES, *Les deux artistes en Espagne*, Paris, Georges Barba, 1865, p. 20. Le récit sera publié dans le journal *L'Assemblée nationale* (1846), puis sous forme d'un livre, en 1855, avec une deuxième édition en 1865. Desbarrolles et Giraud, après l'Andalousie, retrouveront Alexandre Dumas à Madrid, pour les mariages royaux (Desbarrolles, qui vécut à Cadix (1826), savait parler espagnol).

² L'esthétique de Burke opère la différenciation du plaisir positif "pleasure" du plaisir négatif "delight". Le *beau* procure un sentiment de plaisir ou d'agrément (*pleasure*), qui est une sorte de joie tranquille, de plaisir "positif". Le *sublime* a pour effet un sentiment de délice (*delight*) qui résulte de la diminution d'une mise à distance du danger qui ne nous engage que par effet de curiosité, de sympathie ou d'imitation. A l'instar de Burke, (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757), Kant remarque que le beau et le sublime engendrent des plaisirs différents : "Le sublime touche, le beau ravit" (*Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764, II, p. 209). Le beau est un plaisir plus durable, une jouissance prise aux sensations joyeuses. Le sublime produit une impression plus forte sur l'âme, il s'accompagne de sensations de terreur, de grandeur ou de magnificence, *Encyclopédie Philosophique Universelle*, *op. cit.*, t. I, pp. 1963-1966.

³ Eugène POITOU, *op. cit.*, p. 153.

« et la flamme qui est dirigée vers le taureau le brûle jusqu’au vif et lui fait faire des sauts et des bonds qui amusent extrêmement le public »¹.

Tous ont remarqué, au-delà des souffrances du taureau, le plaisir « sadique » des *aficionados*, responsables de cette séance de torture. Gautier remarque « une foule enragée »² et Quinet souligne les « regards sanglants de tout un peuple »³. Le public, plus bestial qu’humain, se délecte et manifeste sa joie par des cris et des hurlements ; c’est là une nouvelle preuve, diront les détracteurs, du sadisme des *aficionados*. Mérimée observe ce public « amusé » par l’aspect burlesque du taureau bondissant, soumis aux insultes et aux sévices des *banderilleros*, mais, loin de les condamner, il avoue partager ce plaisir cruel : « C’est, en effet, un spectacle admirable que de voir cet animal énorme, écumant de rage, secouant les banderilles ardentes et s’agitant au milieu du feu et de la fumée »⁴.

La même impression nous est donnée par Gautier lorsqu’il évoque la scène des chiens ; en effet, lorsque les *banderillas de fuego* ne suffisent pas, le public réclame à corps et à cris les « *Perros ! Perros !* » qui sont alors lâchés sur le taureau. Gautier décrit les efforts du taureau cherchant à se défaire de ces « sangsues »⁵, en secouant la tête devenue celle « d’un animal informe », car les bouledogues aux « inflexibles mâchoires » ne lâchent pas prise. Face aux « meuglements » et à l’« horrible douleur », Gautier demeure impassible en entendant les aficionados hurler : « *Bravo perros !* ». Dumas va, de surcroît, justifier cette pratique, aujourd’hui disparue, en affirmant sans aucune hésitation ni remords : « Contre ces nouveaux antagonistes, le taureau retrouva toute sa vigueur »⁶.

Les réactions de Mérimée, Gautier, Quinet ou Dumas ont, sans aucun doute, heurté la conscience des lecteurs de l’époque ; elles révèlent, cela dit, la fascination qu’exercent des spectacles aussi violents et le plaisir qu’ils leur procurent. Il est évident que devant de telles scènes, (*las banderillas de fuego* ou les *perros*), les taurophobes, ne peuvent éprouver aucun plaisir, et bien qu’ils ne l’expriment pas ouvertement, ils condamnent à l’unanimité cette attirance pour le morbide. Éprouver du plaisir devant le spectacle de la souffrance du taureau est méprisable et répréhensible ; ces scènes horribles sont moralement mauvaises et doivent par conséquent être interdites.

¹ Prosper MERIMÉE, *op. cit.*, p. 44.

² Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 122

³ Edgar QUINET, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Prosper MERIMÉE, *op. cit.*, p. 44.

⁵ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 123.

⁶ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 92.

Au troisième acte, l'émotion des voyageurs romantiques est à son comble ; c'est l'instant où le matador doit affronter seul le taureau, dans ce que Dumas appelle « un véritable duel »¹, un combat souvent jugé inégal car dangereux pour l'homme.

C'est précisément l'attrait du danger qui crée l'émotion du spectateur² : « L'élément capital celui qui, au premier chef, détermine l'*emoción* est le degré d'exposition de l'homme par rapport à la bête et la durée de cette exposition »³. L'émotion est essentielle et devient source de plaisir ; si le matador ou *espada*⁴ parvient à la communiquer au public, il sera alors érigé en héros. C'est pourquoi Mérimée, admirateur convaincu des toreros, défie ces hommes « dont le sang-froid [...], dans les dangers les plus pressants a quelque chose de miraculeux ». La sacralisation du torero est un processus récurrent dans les récits des voyageurs : « Oh ! si vous aviez entendu les *viva*, si vous aviez vu la joie frénétique, l'espèce d'enivrement de la foule, en voyant tant de courage et tant de bonheur, vous eussiez envié comme moi le sort de Sevilla ! Cet homme est devenu immortel à Madrid »⁵.

Le torero (Sevilla) s'apparente, dès lors, à un demi-dieu auquel Mérimée livre un véritable culte et à qui il aimerait tant ressembler : « La gloire, les applaudissements leur font braver la mort. Il est si doux de triompher devant cinq ou six mille personnes »⁶. Le plaisir de Mérimée culmine au moment où le torero triomphe ; cette « fusion » entre le spectateur/*aficionado* et le torero/acteur est instantanée et très intense, du point de vue émotionnel.

C'est le courage du torero capable de « braver la mort », mais aussi son adresse qui fait oublier le danger et « anime, transporte acteurs et spectateurs »⁷. Ainsi en est-il du célèbre Francisco Montés (« Paquiro ») que Mérimée, Gautier et Dumas vont acclamer et « dont le nom est populaire dans toutes les Espagnes et dont les prouesses font le sujet de mille récits merveilleux »⁸. Pour Dumas, c'est le « roi »⁹ des toreros, titre honorifique soulignant le

¹ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 79.

² "L'homme et l'animal se trouvèrent en face l'un de l'autre. L'homme avec sa petite épée, mince, longue et effilée comme une aiguille. L'animal avec sa force incommensurable, ses cornes terribles, son jarret plus rapide que celui du plus rapide cheval. L'homme était bien peu de choses en vérité, en face d'un pareil monstre", *ibid.*, pp. 88-89.

³ Michel LEIRIS, *op. cit.*, p. 39.

⁴ "On n'emploie guère en Espagne le mot *matador* pour désigner celui qui tue le taureau, on l'appelle *espada* (épée), ce qui est plus noble et a plus de caractère ; l'on ne dit pas non plus *toreador*, mais bien torero. Je donne en passant, cet utile renseignement à ceux qui font de la couleur locale dans les romances et dans les opéras comiques", Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 105.

⁵ Prosper MERIMEE, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ *Id.*

⁸ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 340.

⁹ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 99.

caractère incontestablement génial de celui que l'on surnommait le « Napoléon des toreros »¹ :

Alors nous eûmes un spectacle merveilleux : celui de Montés capant le taureau [...].

Imaginez-vous, Madame, un homme sans autre arme qu'un manteau de soie, jouant avec un animal furieux, le faisant passer à sa droite, le faisant passer à sa gauche, tout cela sans bouger d'un pas lui-même, et voyant à chaque passade du taureau la corne effleurer les vanequilles d'argent de son gilet. C'est à n'y rien comprendre, c'est à croire à un charme, à une amulette, à un talisman².

Ce que perçoivent aisément Dumas, Mérimée ou Gautier, c'est la beauté des passes (*la faena*), la perfection et la maîtrise des gestes techniques qui dévoilent l'adresse du torero et son pouvoir de domination sur le taureau. Montés possède à l'évidence le *duende*³ (mot commun au flamenco), c'est-à-dire la grâce, l'inspiration exceptionnelle, qui donne au public le frisson, *el pellizco*. Lorsque Dumas parle de « charme », d'« amulettes », de « talisman », il plonge le lecteur dans un univers mystérieux et irrationnel proche de la sorcellerie. Si le *duende* est là, le « bonheur » est atteint et le spectateur peut alors savourer cet instant magique. Aussi, les regards des voyageurs français se tournent essentiellement vers le torero (le taureau étant souvent ignoré et méprisé⁴) qui a su créer l'émotion et l'entretenir en acceptant les risques et en se pliant aux règles très sévères de la tauromachie⁵ : le plaisir du spectateur dépend de « l'art » du torero, de son « génie », de sa capacité à transcender la mort.

C'est pourquoi, pour combler les *aficionados*, l'estocade⁶ finale doit être « pure », c'est-à-dire propre et nette, l'épée devant pénétrer à l'endroit précis appelé *la cruz*. Théophile Gautier, conquis par l'adresse de Montés, déclare sans hésiter : « La manière de tuer de Montés est remarquable par la précision, la sûreté et l'aisance de ses coups »⁷. Si le matador ne parvient pas à exécuter ce coup rapidement, il sera discrédité par les huées et les sifflets du public.

¹ Voir Claude PELLETIER, *op. cit.*, pp. 74-77.

² Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 104.

³ "Le *duende*, tel un fil invisible conduit le torero à l'inspiration, à l'abandon total de l'esprit et du corps et à l'œuvre majeure. Il est le lutin et la muse qui visitent, possèdent et transforment l'heureux élu en sublime artiste. Il est parfois fugace, toujours rarissime et imprévisible, à tel point qu'il est permis de douter de son existence.", Pierre DUPUY et Joël BARTOLOTTI, *Toros - Regards sur la tauromachie*, La Renaissance du livre, 1999, p. 118.

⁴ "Cette bête stupide qui se précipite sur l'*engaño*, le leurre, comme on l'appelle aussi, au lieu de se jeter sur l'homme.", Charles DAVILLIER, *op. cit.*, p. 91. Mérimée soulignait également "la stupidité brutale et farouche du taureau.", *op. cit.*, p. 44.

⁵ Voir Auguste LAFRONT, *La corrida – Tragédie et art plastique*, Paris, Editions Prisme, 1948, pp. 169-172

⁶ "L'estocade peut se faire *a volapié*, c'est-à-dire en s'avançant vers le taureau ou *recibiendo*, c'est-à-dire en attendant la charge du taureau." Voir Jean TESTAS, *La tauromachie*, Paris, PUF, 1974, pp. 109-114.

⁷ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 342.

Certains taurophobes, comme le professeur Rosseeuw Saint-Hilaire, qui qualifie la corrida de véritable *carnicería*, semblent apprécier ce moment ultime où le torero, surmontant ses angoisses, sort victorieux du combat :

A ce beau coup [épée dans la nuque], à ce coup difficile qui réussit rarement et coûte souvent la vie à celui qui le manque, des applaudissements frénétiques ébranlèrent toute l'enceinte, qui sembla soudain prête à s'écrouler. Moi-même, je l'avoue, malgré le dégoût que m'avait inspiré ce spectacle, je me sentis ému un instant du froid courage et de la merveilleuse agilité de cet homme, baladin héroïque, ennobli par le danger, et qui risque tous les quinze jours sa vie pour quelques centaines de francs¹.

Ainsi, partisans et détracteurs, au moment de la mise à mort du taureau, saluent à l'unisson le courage du torero et ne cachent pas leur émotion. Tous sont également frappés par la façon dont les aficionados expriment leur plaisir ; ce sont des « tonnerres d'applaudissements »², des cris, des hurlements, des vociférations, des « trépignements »³ et même des rugissements. La mise à mort du taureau, lorsqu'elle est parfaitement exécutée, soulève des réactions très violentes, viscérales, presque « animales », heurtant l'âme sensible des romantiques⁴. Astolphe de Custine, n'hésite pas à comparer le peuple à « une armée de cannibales »⁵, sans pour autant les condamner :

Malgré les raisonnements et les sentiments qui devraient faire haïr ce genre de plaisir, on y court avec passion, et moi le premier : où recevoir des impressions aussi violentes ? Si l'on est un moment dégoûté, révolté, honteux, il est aisé de se faire une insensibilité de circonstance ; on s'aveugle sur ce dont on devrait s'indigner, et l'on ne se permet de regarder que ce qui est curieux et beau sans être repoussant. Je l'avoue à ma honte, mes yeux et ma pensée se détournent facilement de ce qu'il y a d'horrible dans ces spectacles pour n'y voir que ce qui plaît à l'imagination. Mes yeux se ferment devant le dégoût, je choisis dans mes surprises pour ne considérer que le côté héroïque du combat, cette petite cruauté volontaire vient au secours de mon plaisir⁶.

Custine ne réproouve pas « ce genre de plaisir », au contraire, il s'y complaît. Les scènes violentes et dégoûtantes (les épithètes ne manquent pas) non seulement le passionnent, mais lui procurent un plaisir inconcevable pour les taurophobes. Custine s'autorise à regarder et à jouir de ce spectacle horrible où la douleur des acteurs (taureaux et toreros) et des spectateurs est omniprésente. Les critères de la beauté custinienne sont inacceptables et, par conséquent,

¹ Eugène ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 83.

² Alexis de VALON, *op. cit.*, p. 77 [Découvrant le Chiclanero, autre torero célèbre].

³ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 83 et p. 106 [Découvrant les toreros Lucas et Romero, à Madrid].

⁴ "Nos compagnons tout pâles, tout verts, et tout ruisselants qu'ils étaient, applaudissaient et criaient comme les autres", Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 83.

⁵ Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 238.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

rejetés par les antitaurins pour qui l'idée du Beau¹ s'articule nécessairement autour de l'idée du Bien. La mort du taureau et la possible mort du torero² constituent un véritable scandale et ne peuvent, en aucun cas, être sources de plaisir ; jouir de la mort est un délit et une offense à la morale chrétienne.

Le voyageur Emile Guimet, trente ans après Custine, n'éprouvera, quant à lui, aucune gêne ni appréhension, en assistant, à Saragosse, à la mort en direct du torero Pepete (20 avril 1862) : « Je vis cet homme enlevé comme une paille et ballotté sur ce vaste front comme un écu dans une tirelire ; puis il glissa le long du dos de la bête et les *chulos* l'aidèrent à se relever ; il porta la main sur sa poitrine, fit trois ou quatre pas, puis s'affaissa sur ses genoux en disant : "*Soy muerto !*" – je suis mort »³.

Guimet s'enorgueillit d'avoir été le témoin privilégié de la mort donnée en spectacle et déclare, sans ironie aucune : « Chère mère. Je t'ai laissée hier sous l'impression d'une course de taureaux mémorable. Tout le monde nous félicite d'avoir assisté à un spectacle aussi exceptionnel ; depuis cinq ans, il n'y avait pas eu de torero tué sur le coup : quelle chance nous avons eue ! »⁴

De tels propos ne peuvent que soulever l'indignation de ses contemporains, tels l'abbé Léon Godard qui ne cesse de dénoncer cette « boucherie », « ce spectacle barbare »⁵, indigne d'une nation civilisée⁶, mais plutôt « inculte »⁷. Les critiques émanant de Blaze (1828), de Custine (1839), ou Godard (1862) reposent essentiellement sur des arguments religieux, humanitaires et moraux, apparus en Espagne dès le XVIII^e siècle, le siècle des *Ilustrados*⁸.

¹ La relation entre le Beau et le Bien est problématique : pour Socrate, le beau est ce qui produit le bien ; il se propose de chercher le beau dans ce qui est avantageux ou bienfaisant. (*Hippias majeur* de Platon). Kant, pour sa part, pense que le jugement moral qu'on porte sur une action est tout à fait distinct du jugement esthétique (*Critique de la faculté de juger*). Voir Jean LACOSTE, *op. cit.*, pp. 29-30.

² Sur le degré de dangerosité de la corrida, voir Eric BARATAY, *op. cit.* pp. 105-110.

³ Emile GUIMET, *A travers l'Espagne. Lettres familières avec des post scriptums en vers par Henri de Riberolles*, Lyon, Charles Mera, 1864, p.19 (1^{ère} ed. 1862).

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ Léon GODARD, *L'Espagne, mœurs et paysages, histoire et monuments*, Tours, Alfred Mame, 1862, p. 227 et p. 223. Prêtre et professeur d'histoire ecclésiastique, il fit de nombreux voyages (Algérie, Maroc, Egypte, puis Espagne et Italie). Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *op. cit.*, pp 1218-1219.

⁶ Edmond BOISSIER, *op. cit.*, t. I, p. 61.

⁷ Marie-Sébastien BLAZE, *Mémoire d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne, pendant les années 1808 à 1814*, Paris, Ladvocat, 1828, t. II, p. 57.

⁸ La majorité des *Ilustrados* condamnent la corrida (El Padre Sarmiento, Feijóo, Clavijo, Iriarte, Meléndez Valdés et Carlos III qui l'interdit en 1785). Autour de la polémique antitaurine de la *Ilustración*, voir José María de COSSIO : *Los toros Tratado histórico-técnico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, t. II, pp. 85-163 ; Antonio GARCIA-BAQUERO GONZALEZ : "Fiesta ordenada, fiesta controlada. Las tauromaquias como intento de conciliación entre razón ilustrada y razón taurina", *Revista de estudios taurinos*, n° 5, (1997), pp. 13-52 et, du même auteur, "La polémica antitaurina en la Ilustración : miedos y recelos del poder", *Taurología*, 5, (1991), pp. 84-94 ; et enfin, Araceli GUILLAUME-ALONSO, *La tauromaquia y su génesis / Naissance de la corrida (XVI -*

Pour ces voyageurs, la corrida n'est que l'expression du plaisir d'un peuple encore barbare « à demi-sauvage »¹, ajoute Léon Godard, qui l'explique tout naturellement par l'origine arabe des Espagnols. Ainsi, le goût inné et naturel du peuple espagnol pour la corrida serait un trait de caractère national indélébile hérité des Maures². Pour s'en convaincre, il suffit d'observer, assure John-Emile Lemoine la joie des enfants et des femmes dans les arènes (1858) :

Plus que chez les hommes, le caractère est à l'état d'instinct. Vous verrez les enfants se mettant debout sur les gradins et applaudissant avec transport ; vous verrez de superbes jeunes filles, enflammées comme des bacchantes, les narines à l'air, les cheveux à l'air, les épaules à l'air, se levant à chaque instant par des élans irrésistibles et aspirant avec ivresse la vue du soleil et le parfum du carnage³.

Ce plaisir « barbare », « sauvage » qui « semble naître avec la vie », selon le sous-lieutenant Bussy⁴ (1823), et que les Espagnols cultivent⁵, ajoute le diplomate Antoine Fontaney (1835), est un vice, un mal qui doit être éradiqué au nom de la Raison et du Progrès afin que l'Espagne puisse prétendre appartenir à l'Europe civilisée et progressiste. L'attitude quelque peu ethnocentrique de ces voyageurs français n'est que la manifestation d'un phénomène banal et récurrent étudié par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss :

L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles, morales, religieuses, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions⁶.

XVIII siècles), Bilbao, Laga, 1994, pp. 55-71, et "Contre la corrida. Essai de typologie des positions antitaurines (XVI-XVII siècles)", *Des taureaux et des hommes, op. cit.*, pp 13-21].

¹ Léon GODARD, *op. cit.*, p. 228-229. Cette idée apparaissait déjà chez les voyageurs français et étrangers du XVIII^e siècle. Voir Giuseppe BARETTI, *Voyage de Londres à Gènes par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne et la France*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1776, t. III, p. 151.

² Nombreux sont les traits de caractères dits "nationaux", attribués aux Arabes par les voyageurs romantiques du XIX^e siècle (la barbarie, la violence et la cruauté, l'orgueil, la paresse, la sobriété, la gravité), voir Emma CARRERE-LARA, *Le mirage oriental de l'Espagne de l'époque des Lumières à la veille de la Restauración (1750-1868)*, Thèse de Doctorat, Paris III, Octobre 2000, pp. 294-375.

³ John-Emile LEMOINNE, "Quelques jours en Espagne", Paris, *Revue Des Deux Mondes*, 15 juillet 1858, 28^e année seconde période, t. XVI, pp. 423-445.

⁴ P. G. BUSSY, "Campagne et souvenirs d'Espagne, 1823", Paris, *Revue hispanique*, XXXII, (1915), p.542. Le manuscrit de cet auteur méconnu, militaire de carrière, a été publié pour la première fois dans la *Revue Hispanique*. Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *op. cit.*, pp. 1208-1209.

⁵ "A côté des groupes, de jolis petits enfants jouaient au taureau ; c'était une innocente parodie du sérieux et vrai drame qui se jouait aussi à deux pas ; c'était une préparation à son intelligence ; pour ces enfants c'était une éducation", Antoine FONTANEY (Lord Feeling), *Scènes de la vie castillane et andalouse*, Paris, Editions Viviane Hamy, 1991, p. 45. Ce diplomate, ami de Victor Hugo, part pour l'Espagne comme secrétaire de l'ambassadeur de France. Il sera à la fois séduit et ébloui par les mœurs espagnoles.

⁶ Claude LEVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, Gallimard, Collection « Folio essais », 1987, pp. 19-20 (1^{ère} ed. 1952).

Par conséquent, conserver la corrida ne peut que nuire à la nation espagnole. Ce discours idéologique, déjà présent dans les récits des voyageurs du siècle des Lumières¹, perdue au XIX siècle, mais ne fait pas l'unanimité.

Les défenseurs de la corrida, tout aussi nombreux que les détracteurs, font l'apologie du spectacle tauromachique qui, d'une part, permet le surpassement de soi en développant le courage et l'héroïsme du peuple et, d'autre part, joue un rôle cathartique en libérant les angoisses existentielles des hommes face à la mort. Enfin, il satisfait la soif d'exotisme des voyageurs, issus de la bourgeoisie et de l'aristocratie française, partis à la découverte de l'Espagnol à l'état « sauvage »² que Custine pense avoir reconnu dans le public d'*aficionados* : « Un des plus grands plaisirs du spectacle, c'est le retour. Dans cette foule ivre d'émotions on voit l'homme social redevenu sauvage à force de violence et de passion : cette rechute est un sujet d'observation inépuisable »³.

Loin de condamner l'attitude des *aficionados*, Custine prend un plaisir certain à examiner, tel un ethnologue, le peuple espagnol à l'état naturel, capable de libérer ses pulsions les plus violentes. La corrida, du point de vue de la morale chrétienne, est totalement indéfendable, l'auteur le sait bien, mais ne peut s'empêcher de partager ce plaisir « inhumain » : « Je n'ai donc plus le droit de blâmer la passion des Espagnols pour ces scènes sanglantes. Dès le premier jour, je suis devenu pire qu'eux »⁴.

L'examen de conscience auquel s'est livré Custine tout au long du spectacle tauromachique – ainsi que l'étude du plaisir de l'autre (l'*aficionado*) – lui a permis de révéler une partie de son âme et de goûter à la corrida, un plaisir interdit. Pour accéder à ce plaisir et apprécier le spectacle – aussi cruel soit-il – il faut du temps et de l'expérience ; c'est ce que tentera de faire comprendre un *aficionado* à son voisin, le peintre Eugène Giraud (1848) : « Oh ! Poursuivit notre interlocuteur, vous deviendrez bientôt, comme nous le sommes tous, passionnés pour ce genre de spectacle ; vous saurez alors apprécier les *suertes* et les coups d'adresse, et vous goûterez un bien autre plaisir »⁵.

¹ Jean-François BOURGOING dénonça ce spectacle "barbare" pour lequel la nation espagnole a un attachement effréné et qui répugne à la délicatesse du reste de l'Europe", Jean-François BOURGOING, *Nouveau voyage en Espagne*, Paris, Regnault, 1788, t. II, p. 267.

² Voir Frédéric SAUMADE, *Des sauvages en occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

³ Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 116.

⁴ *Id.*

⁵ Adolphe DESBARROLLES et Eugène GIRAUD, *op. cit.*, p. 20.

Ainsi, la corrida, considérée comme un art par les *aficionados*, soulève des questions d'ordre philosophique et moral et pose parfois des problèmes de conscience aux voyageurs français qui avouent – avec honte parfois – avoir succombé au charme de ce spectacle cruel.

Tous ne sont pas sensibles aux plaisirs de la corrida ; au XIX^e siècle, nous l'avons constaté, les avis restent très partagés et nous trouvons autant de partisans que de détracteurs. Cela dit, force est de constater que la corrida a troublé et fasciné tous les voyageurs romantiques sans exception ; dénigrée par les uns, célébrée par d'autres, elle est considérée par tous comme une véritable institution incarnant l'esprit – farouche ou cruel – de la nation espagnole. Le torero, principal protagoniste du spectacle, devient, pour les Français, un héros emblématique, symbole d'un peuple authentique, « primitif » et « sauvage ». Idéalisé, y compris par les adversaires de la corrida, le torero deviendra l'archétype de l'Andalou par excellence, et de l'Espagnol par extrapolation, contribuant ainsi à développer l'image pittoresque de la Péninsule.

Aujourd'hui, la corrida suscite autant de plaisir que de dégoût, mais les mentalités ont évolué. Les taurophobes ne cessent de condamner l'attitude des *aficionados* dont le plaisir (croient-ils) repose sur la souffrance infligée au taureau. Et bien que certaines pratiques aient définitivement disparu – comme les lâchers de chiens, les banderilles de feu –, la mort du taureau est jugée scandaleuse et inadmissible dans une société de plus en plus préoccupée par le sort des animaux.

Contrairement à ce que pensent les taurophobes, les *aficionados*, pas plus que les acteurs de la corrida, ne prennent aucun plaisir à voir souffrir le taureau. Le plaisir est ailleurs : il naît, assurent-ils, de l'émotion esthétique créée par la communion chorégraphique entre l'homme et le taureau, ces figures (*los pases*) qui comblent le regard des amateurs rêvant d'assister un jour à *la faena* idéale.

La mise en scène de la mort et sa célébration revêt un caractère obscène pour les antitaurins ; à l'inverse, pour les *aficionados*, cette tragédie visible par tous – enfants et adultes – permet, au-delà de l'émotion, d'exorciser ses propres angoisses devant la mort. Vaincre le taureau, c'est vaincre la mort et d'une certaine façon célébrer la vie.

LE PLAISIR « BOLÉROLOGIQUE »

Marie-Catherine CHANFREAU, Poitiers

Enseigné dans des académies et élevé au rang de danse nationale en Espagne, le boléro y génère, de la seconde moitié du XVIII^e siècle à l'aube du XX^e, un plaisir que nous qualifierons de l'adjectif néologique « bolérologique » car l'école *bolera*, avec le jargon propre à sa corporation, devient une science poétique, lyrique, musicale autant que chorégraphique.

On ne saurait s'étonner qu'elle fascine autant le monde hispanique par sa poésie millénaire, son chant virtuose, sa musique brillante, sa danse acrobatique et les costumes chatoyants dans lesquels s'exécutent ses pas raffinés, puisque sa grâce, son élégance, la variété de ses rythmes, mélodies et harmonies ne tendent qu'à plaire.

Mais, fédérateur de strates de la société, de zones géographiques, d'acteurs passifs ou non, hommes ou femmes, jeunes ou vieux, humains ou environnementaux, le plaisir « bolérologique » communié à tout âge en aimante d'autres, ce qui le désigne comme cible de tous les anathèmes.

Alors pourquoi, bien qu'internationalement goûté, en jouit-on si profondément dans cette Péninsule où foisonnent les interdits ? Pour quelle raison les fantasmes masculins en voient l'incarnation dans la ballerine andalouse ? Aussi défendu que toléré, comment déchiffrer l'irrésistible attraction qu'il exerce ?

Caractéristiques essentielles

Alors que l'art sacré apaise en communiquant par la beauté la vie intérieure, l'art profane réveille les émotions. En effet, lorsqu'il n'est point guerrier, mais voué aux fêtes, il

visée par essence à fédérer par le plaisir aussi bien les poètes, compositeurs, chorégraphes, que les interprètes et les spectateurs.

Avant l'apparition de l'école *bolera* proprement dite, la passion pour la danse obsède déjà toutes les castes de l'Ancien Régime, et une identique frénésie dansante s'empare de tous. La tyrannie du menuet élitiste — dont les pas et la chorégraphie expriment l'importance du protocole dans les rapports sociaux — touche à sa fin, et les personnes de qualité acceptent avec plaisir les danses plébéiennes, beaucoup plus spontanées, qui égayent même les pèlerinages. Les milieux aisés s'enthousiasment par conséquent pour les danses roturières et, par snobisme, les danseurs recherchent des postures extrêmes. C'est ainsi que, sous Charles III, le boléro commence à se manifester, d'abord sporadiquement, dans le Madrid animé des toréadors, *majas* aux allures libres ou élégants des milieux populaires qui fréquentent la Era del Mico¹.

Outre le contact des classes sociales, le plaisir « boléro logique » permet celui des régions. En Aragon, des séguedilles anonymes du XVIII^e siècle célèbrent encore la fête de Leciñena². À Valence, les individus cherchant à imiter les divertissements de la capitale se plaisent à se mettre personnellement en valeur dans des cercles amicaux en exécutant des boléros dont la structure coïncide avec celle de la séguedille.

Plaisance fédératrice d'acteurs et spectateurs, classes sociales, régions, sexes

Corroborant le proverbe « plaisir non partagé n'est plaisir qu'à demi », le plaisir « boléro logique » — à moins qu'il ne se projette dans une sociabilité imaginée — ne s'épanouit pleinement que dans la convivialité, comme le souligne, en 1846, « El Solitario » dans *Un baile en Triana* : « El concurso se animaba, se enardecía, tocaba en el delirio. [...] ¡ Quién podrá explicar ni describir, ni el fuego ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman a manos llenas y perdidamente ! »³

Bien avant lui, évoquant une Andalousie non pas sévillane mais gaditane, à travers ses quarante-quatre saynètes, González del Castillo, dans *Los zapatos*, témoigne sa sympathie

¹ Bonifacio GIL, *La fama de Madrid : según la tradición popular sacada de refranes, coplas, canciones, romances y leyendas de todas las regiones españolas y países hispanoamericanos*, Madrid, Acies, 1958, p. 218.

² Manuel GARCIA MATOS, *Magna antología del folklore musical de España interpretada por el pueblo español bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO)*, Madrid, Hispavox, 1978, p. 68.

³ Serafin ESTEBANEZ CALDERON, *Obras completas*, t. 1, Madrid, Atlas, 1955, « Escenas andaluzas », p. 227.

envers le boléro et les *boleras* des couples de *majos* et *majas*¹. Effectivement, exécuté en duo, le boléro met en scène des personnages emblématiques, et non plus quotidiens, leur chorégraphie mimant, sans passage à l'acte, mais par des codes parfaitement perçus, le plaisir de l'attente amoureuse. Or la communion qu'engendre ce plaisir « boléro logique » n'échappe guère à une Française qui tente, depuis son pays, d'analyser les danses nationales d'Espagne. Afin de pouvoir être prise au sérieux dans la France ultraroyaliste de la Seconde Restauration de Louis XVIII et publiée dans l'« Encyclopédie des dames », elle évite toutefois de courir le risque de l'originalité, se conformant à la traditionnelle vision misogyne de l'Ève tentatrice :

L'Espagne, à demi-mauresque, présente un caractère à la fois grave et passionné ; ses chants fortement cadencés offrent à l'oreille un singulier mélange des mœurs ardentes de l'Afrique, unies aux langueurs européennes. Toutes ses danses respirent l'amour, le plaisir, et puis encore l'amour. [...] Le *boléro*, que l'on regarde généralement comme un reste des danses *mauresques*, nous semblent plutôt une tradition de ces danses voluptueuses qui, dans l'antiquité, valurent aux saltatrices de Cadix une célébrité attestée par les historiens : selon eux, ces femmes dangereuses possédaient tellement l'art d'exciter les passions, que les poètes n'ont pas trouvé d'expressions assez fortes pour peindre la volupté qu'elles inspièrent. [...] Les danseuses ibériennes ont encore aujourd'hui les mêmes attraits, et leur danse exerce encore le même pouvoir. [...] *bolero*, danse plus énergique [...]. Les assistants applaudissent avec transport, partagent l'ivresse des saltateurs²

Mais représenté en *solo* à Madrid l'année du double mariage de la reine Isabelle II avec son cousin le duc de Cadix et de l'Infante Luisa Fernanda avec le duc de Montpensier, le boléro subjuge tout autant, plongeant toutes les générations en catalepsie :

No sé dónde hubiera ido a dar con su biografía boleresca, cuando finalizado el retornado, se lanzó la zagala al baile, y el vejete cayó en éxtasis en su asiento, dejándome en paz. No podré más decir por parte mía sino que desde el primer lazo y rueda que tejió y deshizo con sus brazos airoso la danzadora gentil, me sentí llevado en vilo a otro país encantado. El donaire de los movimientos contrastaba con cierto pudor que autorizaba y daba señorío al rostro y este pudor era más picante resaltando con el fuego que derramaban dos ojos rasgados y envueltos en un rocío lánguido y voluptuoso. Mi vista corría desde el engarce del pie pequeñuelo hasta el enlace de la rodilla, muriéndose de placer pasando y repasando por aquellos mórbidos llenos y perfiles ágiles, que a fuer de nube caprichosa de abril ocultaban y tornaban a feriar la seda de la saya, y los fluecos y caireles. En fin : aquella visión hermosa se mostró más admirable, más celestial, cuando, tocando ya al fin, la viveza y rapidez de la música apuntaron el último esfuerzo de los trenzados, sacudidos y mudanzas ; las luces descomponiéndose en las riquezas del vestido, y éste agitado y más y más estremecido por la vida de la aérea bailadora, no parecía sino que escarchaba en copos de fuego el oro y la plata de las vestiduras, o que llovía gloria de su cara y de su talle. Cayendo el telón quedé como si hubieran apagado a un tiempo todas las luces. Del casi parasismo en que me hallaba, sacóme el erudito del bolero³.

¹ Juan Ignacio GONZALEZ DEL CASTILLO, *Saynetes*, vol. 1, Isla de León, Periu, 1812, p. 362.

² Élise VOIART, *Essai sur la danse antique et moderne*, Paris, Audot, 1823.

³ Serafin ESTEBANEZ CALDERON, *Op. cit.*, « El bolero », p. 145.

Cinq ans plus tard, en 1851, un voyageur français voit également le plaisir « bolérologique », au théâtre, transportant un public qui n'hésite pas à l'exprimer, puis, plus serein à Grenade, en osmose avec un paysage enchanteur¹.

Enfin, selon une lettre adressée à De Greindl, le plaisir « bolérologique » continue d'opérer — le 27 octobre de cette année 1883 où des militants de la Mano Negra sont condamnés à mort à Jerez — un brassage social entre le milieu noble de son auteur cosmopolite, Valera, et celui des petits artisans villageois, auquel appartient Juanito el Bolero, à Doña Mencía, bourg andalou de la province de Cordoue².

Déduit collectif concernant toutes les générations en harmonie avec le cadre naturel

Décuplé par le partage avec autrui, le plaisir « bolérologique » se voit aussi multiplié par d'autres plaisances. Suivant la maxime « un plaisir requiert l'autre », il s'associe à ceux du jeu, du pétun et de l'alcool.

En effet, les *boleros* sont autant taxés de plaisantins ou de fantaisistes que de fumeurs endurcis. Quoique recherchant davantage l'ébriété sèche que celle de la dive bouteille, ils sont également attirés par cette dernière. *Bolera* a d'ailleurs le double sens de soûlerie, exaltation, ivresse et d'énormité, absurdité, ou extravagance, dont on qualifie les prouesses acrobatiques des *volatines*³ ou *volatineros*, sans doute à l'origine de la *bolant dantza*⁴.

Cette frénésie « bolérologique » est immortalisée, dès 1773, par des représentations décoratives, aux attitudes et dispositions parfois conventionnelles, attestant de clichés reproduits en série jusqu'au XIX^e siècle dans des tapisseries, cartons, estampes, dessins, eaux-fortes, gravures en taille douce sur cuivre, carreaux de faïence vernie et statuettes. Le boléro et ses danseurs y expriment les félicités de l'attachement au sol et aux traditions dans des décors de scènes pastorales ou de jardins mythiques de bonheur merveilleux. Les artistes idéalisent le boléro dans des Arcadies ibériques ou dans des scènes de genre ne présentant que des paysans propres et bien habillés, au cœur de l'Espagne, où le plaisir

¹ Edgar QUINET, *Œuvres complètes : Mes vacances en Espagne et au Portugal*, t. 9, Paris, Pagnerre, 1857, pp. 38-40, p. 176.

² Carlos SAENZ DE TEJADA BENVENUTI, *Juan Valera, Serafín Estebáñez Calderón (1850-1858) Crónica histórica y vital de Lisboa, Brasil, París y Dresde, como coyunturas humanas, a través de un diplomático intelectual*, Madrid, Moneda y Crédito, 1971, « Breve biografía hasta su conocimiento con Valera », pp. 29-33.

³ « Minuet dels Bolatins, muy suave », in : IGNOTUS [auteur anonyme], *Follies, Ballets, Sardanas, Contradansas, Minuets, Balls, Pasapiés, y moltes altres coses de aquell temps vell, que ara son poch usades, pero ab tot son bonicas y molt alegres*, s. l. n. d. , cahier ms.

⁴ Monique DECITRE, *Danses et chants traditionnels*, Paris, Éd. de l'Illustration, 1985, p. 125.

« bolérologique » se marie avec celui de la boisson, et où les voluptés conjuguées du boléro et du *scaferlati* participent au tableau de mœurs.

Effectivement, si ce n'est à domicile, cette danse s'apprend dans des académies où ni le vin ni le tabac ne sont proscrits, comme en attestent plusieurs saynètes¹.

Le chevalier de Saint-Louis précise qu'en sus de leur richesse émotionnelle, visuelle et auditive, les plaisirs « bolérologiques » sont de surcroît avivés, sous Charles IV, par des plaisirs gustatifs et tabagiques ou olfactifs et ludiques :

Enfin la guitare, les violons, le cliquetis des castagnettes et des doigts, les mouvemens souples et voluptueux des danseurs, les cris, les applaudissemens des spectateurs, remplirent l'assemblée du délire de la joie et de l'ivresse du plaisir [...] la joie et la danse recommencèrent. [...] Une tourbe oisive dont la plus grande partie était en bonnets de nuit et en manteaux, et qui, aspirant leur *cigaros*, remplissaient la salle de fumée et d'odeur de tabac ; c'est pourtant à cette lie nationale que les acteurs cherchent à plaire. [...] Les spectateurs riaient d'un rire inextinguible et la salle retentissait de leurs applaudissemens. [...] Le *volero* enivre [...] le *volero* la tendresse récompensée. [...] On m'a conté qu'à Madrid, un des grands plaisirs du roi et de sa cour, au spectacle, est de jeter à la tête des dames des œufs vidés et remplis d'eau de senteur. La salle est embaumée par cette aspersion².

Appétit agglutinant l'ébriété comme l'ivresse tragique

Quoique cette passion « bolérologique », tel l'éthylisme ou le nicotinisme, puisse sembler aliénante, elle s'avère libératrice, affranchissant l'individu des carcans de la réalité. Le plaisir « bolérologique » comble par sa magie le fossé entre les sexes, les saltimbanques et l'assistance, les gens bien nés et la plèbe, le centre et la périphérie, les anciens et leurs cadets, les êtres humains et leur environnement naturel. Alors, aussi virulente que l'engouement pour l'univers kaleïdoscopique du boléro est puissant, la critique des contemporains s'acharne contre la liberté de ses paroles, la saveur populaire de son instrumentation, la dangerosité de ses mouvements, l'audace de ses atours, les méthodes de ses maîtres, les conditions de son apprentissage, les conséquences de sa pratique ou les mœurs de ses artistes. Même les chanteurs de rues essayent de tirer un parti rentable de cette situation antagonique :

Yo soy aquel que la fama

me dió el nombre de Bolero,
porque traigo á las muchachas [...]
Yo que las veo
tan bien inclinadas,
procuro tenerlas
con él embobadas,

¹ Juan Manuel MARTINEZ, *La academia de Boleros*, ms.4°, 7/12/1789.

² Étienne François DE LANTIER, *Œuvres complètes (Contes, Théâtre, Poésies, Voyage en Espagne du chevalier Saint-Gervais officier français et les divers événements de son voyage, Voyages d'Anténor, Les voyageurs en Suisse)*, Paris, Bertrand, 1836, pp. 249-250, 252-253.

haciendo que gasten
 modas y dinero [...]

Algunas hai que el bolero
 le baylan todos los días ; [...]

Toda muchacha se inclina
 desde niña a ser bolera, [...]

Pero yo lo extraño,
 siendo danzarinas ;
 y que arman el bayle
 hasta en las cocinas : [...]

Ninguna bolera he visto
 caiga en el bayle rendida ; [...]

Hay bolera que no tiene
 padre, ni tio ni habientes ;
 pero en entrando en el bayle
 ya la sobran de parientes :
 Porque ya don Judas
 me la da esta moda,
 con el fin el tonto
 de tener gran boda :
 el mismo fin lleva
 el estudiantino, [...]

Estas son la causa
 que gasten dinero
 los jóvenes todos [...]

Allí me los tienen
 siempre muy rendidos
 diciéndoles que ellos
 serán sus maridos ; [...]

solo falta que regalen
 al pobre que lo ha cantado
 Compre este papel,
 pues aquí se vende,
 compre este papel
 todo aficionado :
 compre este papel,
 y afloxe la bolsa :
 compre este papel
 quien le haya gustado¹.

Problématique d'une libido physique sublimée

Or, malgré le succès international de cette complexe expression artistique, les étrangers prétendent que seuls les Espagnols sont capables de ressentir le plaisir « bolérologique » de la façon la plus aiguë. En 1796, un Français assiste dans le Levant et aux Baléares à ces déduits « boléro logiques » :

Le bolero en [du fandango] est une imitation ; mais réduite, modifiée, dépouillée des accessoires qui donnent au fandango un caractère beaucoup plus libre. Les Espagnols sont passionnés pour ces deux danses ; et leur passion est portée à un point qu'on ne peut décrire. À peine la guitare et la voix, au son desquelles on les exécute, se font-elles entendre dans un bal ou sur le théâtre, qu'un murmure de plaisir part de tous les côtés : les visages s'animent ; les pieds, les mains, les yeux de tous les

¹ *Coplas del bolero, donde se declara cómo el bolero tiene engañadas con su bayle à todas las danzarinas boleras de la primera tixera que viven en el Lavapies, Barquillo y Maravillas, Madrid, Agapito Fernández Figueroa.*

assistans, même les plus graves, se mettent en mouvement ; il est impossible de dépeindre l'impression qui en résulte. Un voyageur anglais, M. Townsend, a dit avec raison que, si l'on entrait subitement dans un temple ou dans un tribunal en jouant l'air du [...] bolero, les prêtres, les juges, les avocats, les criminels, le peuple, graves ou gais, vieux ou jeunes, quitteraient sur-le-champ leurs fonctions, oublieraient toute distinction, et se mettraient tous à danser. [...] Cette variété de mouvemens, d'actions, de situations, forme un ensemble qu'on ne peut décrire, mais qui porte dans l'ame l'impression la plus vive, et qui rend séduisante la femme la moins belle. [...] Dans l'une et l'autre de ces deux danses, le spectateur partage malgré lui les mouvemens qui agitent les danseurs [...] Les femmes y marquent la mesure avec le talon ; elles le font avec une rare précision ; ce mouvement, qui paraît devoir être indifférent, leur donne une grace nouvelle. [...] les dames espagnoles n'ont pas besoin de ce moyen pour plaire ; elles le laissent aux femmes d'une classe inférieure, qui en tirent un très-grand parti. La délicatesse de leur taille, la souplesse de leurs membres, la légèreté de leur corps, l'élégance de leur costume, la variété de leurs mouvemens, l'expression de leurs regards, les rendent alors aussi agréables que dangereuses. [...] On fume aujourd'hui partout [...] au bal¹.

À la *feria* d'Albacete, deux voyageurs français répètent plus d'un demi-siècle après, que l'intensité du plaisir « bolérologique » est d'autant plus forte que l'on est intimement pétri de culture hispanique :

[...] Ceux qui restaient ainsi dans une pose gracieuse étaient vivement applaudis aux cris répétés de : “ *Bien parado ! Bien parado !* ” [...] Mais comment dire à quel point ce pas transporte les danseurs ! Cette ardente mélodie, qui exprime à la fois le plaisir et une douce mélancolie ; le bruit animé des castagnettes, le languissant enthousiasme des danseurs, les regards et les gestes suppliants de leurs partenaires, la grâce et l'élégance qui tempèrent l'expression passionnée des mouvemens ; tout enfin contribue à donner au tableau une attraction irrésistible dont les étrangers ne peuvent apprécier toute la valeur aussi bien que les Espagnols : ces derniers sont seuls doués des qualités nécessaires pour danser leurs pas nationaux avec cette inspiration enflammée, avec ces mouvemens pleins de vie et de passion².

Censure des Espagnols. Régale plus hispanique qu'international

Ce qui pourrait alors surprendre, c'est que les risques de surveillance sévère, d'opprobre sociale voire d'accidents mortels auxquels s'exposent ces passionnés n'annihilent pas les agréments des *boleras*, boléros, *cachuchas*, ni des séguedilles dont ils découlent, ces dernières ayant elles-mêmes survécu à leurs contempteurs du Siècle d'Or :

En las *danzas de cascabel* y en los llamados *bailes* hacían generalmente el papel principal [...] seguidillas, cantadas con acompañamiento de guitarras, bandurias, panderos, sonajas u otros instrumentos populares, a cuyo son zapateaban y se hacían pedazos los comediantes entremesistas y el vulgo maleante con gran contentamiento de las personas de juicio, a quienes, si bien su decoro les impedía poner en práctica los lascivos movimientos [...], no por esto dejaban de aplaudirlos con entusiasmo en el teatro ó en otro cualquier sitio en que la vieran bailar ; [...] A esto sin duda aludía D. Francisco de Quevedo cuando, describiendo lo que hace el tiempo, decía en tono burlesco (en la *Musa Thalia*, rom. « Lindo gusto tiene el tiempo ») [...] « Las fiestas y los saraos / Nos los trueca a mojíngangas, / y lo que entonces fue culpa, / Hoy nos lo vende por gracia »³.

¹ Alexandre-Louis-Joseph comte DE LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, Nicolle, 1808, « Royaume de Valence ».

² (Baron) Jean Charles DAVILLIER, Gustave DORE, *Voyage en Espagne*, Paris, Hachette, 1862.

³ Francisco ASENJO Y BARBIERI, « Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII : 1 », *La Ilustración Española y Americana*, 21 (supl. du n° 43), 30 nov. 1877, p. 330.

Ainsi, toute prudence est immolée sur l'autel de l'inventivité « bolérologique », l'année du Traité de San Ildefonso entre la République Française et Charles IV :

Cien varones ilustres que consagraron sus estudios al mayor encumbramiento de esta ciencia, ¡ tan modestos, que ninguno quiso dar su nombre a la estampa ; tan llenos de entusiasmo y tan sedientos de gloria, que casi todos espiraron o patirrotos en los teatros o en las camas de algún hospital, a donde los llevó su amor al estudio y sus esfuerzos en los saltos, cabriolas, volatas y vueltas de pecho ! Esteban Morales, inventor de esta última suerte, fué el primer mártir de la invención, habiendo autores que afirman que esta sola mudanza tiene llevada más gente a los cementerios que las pulmonías en Madrid y en Andalucía los tabardillos pintados¹.

Treize ans plus tard, en 1809, lorsque les insurgés espagnols signent un traité d'amitié et de coopération avec la Grande-Bretagne, un Français observe que c'est toujours le boléro, plus apte à traduire le plaisir « bolérologique », que l'on préfère dans le Midi : « C'est en Andalousie que l'on est le plus passionné pour le [...] boléro [...] Dans la bonne société, l'on ne danse presque plus le fandango ; on y a substitué le boléro ou boléro »²

Mais l'Andalouse s'y forge une plus grande renommée que son cavalier :

Su imaginación de fuego y voluptuosa, y su oído delicado y sensibilidad exquisita, la conviertan en una Terpsicore peligrosa para revelar con sus movimientos los delirios del placer, en sus mudanzas los diversos grados y triunfos del amor, y en sus actitudes los misterios y bellezas de sus formas y perfiles. [...] ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se comlumpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo ; ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores o rosas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecía, por todas partes circulaba, ora blandamente como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida como sílfide que corta el aire. El bailador la seguía menos como rival en destreza que como mortal que sigue a una diosa³.

Règne de l'Andalouse, incarnation des désirs masculins, tolérés par la société

Contrairement au dicton assurant « où il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir », il semble que, paradoxalement, l'accumulation de prohibitions confère d'autant plus de prix à la moindre concession, comme le rappelle la parole biblique « celui qui est affamé trouve doux tout ce qui est amer »⁴ et, peut-être, l'adage « sarna con gusto no pica » — selon lequel les inconvénients occasionnés par le plaisir ou s'ils en amènent, n'en sont plus vraiment — expliquerait le téméraire entêtement des amateurs de boléros, bravant les mises

¹ Serafin ESTEBANEZ CALDERON, *Op. cit.*, p. 147.

² J. B. J. BRETON DE LA MARTINIERE, *L'Espagne et le Portugal ou Mœurs, usages et costumes des habitans de ces royaumes, précédé d'un précis historique*, Paris, Nepveu, 1815, « Fandango et Boléro », t. 3.

³ Serafin ESTEBANEZ CALDERON, *op. cit.*, « Un baile en Triana », pp. 223, 226-227.

⁴ *La Sainte Bible*, Paris, Alliance Biblique Universelle, 1991, p. 650.

en garde moralisatrices comme les périls. D'ailleurs, loin de les condamner, les Saintes Écritures, et pas seulement le « Cantique des Cantiques », louent les plaisirs :

Fais ta joie de la femme de ta jeunesse, Biche des amours, gazelle pleine de grâce : Sois en tout temps enivré de ses charmes, Sans cesse épris de son amour. [...] un désir qui aboutit est un arbre de vie. [...] Un désir réalisé est doux à l'âme, [...] Un cœur joyeux rend le visage aimable ; [...] le cœur content est un festin perpétuel. [...] Un regard lumineux réjouit le cœur ; [...] la douceur des lèvres augmente le savoir. [...] Les discours agréables sont un rayon de miel, Douceur pour l'âme et remède pour le corps. [...] Un cœur joyeux est bon remède, [...] Celui qui a trouvé une femme a trouvé le bonheur ; c'est une faveur qu'il a obtenue de l'Éternel. [...] Mange du miel, car il est bon ; Un rayon de miel est doux à ton palais. [...] L'huile et le parfum réjouissent le cœur, [...] Donnez des boissons fortes à celui qui périt Et du vin à celui qui a l'amertume dans l'âme ; qu'il boive et oublie sa pauvreté, et qu'il ne se souvienne plus de sa peine¹.

Partant, c'est sur la « Genèse » que se fonde, dès le XVI^e siècle, la doctrine avilienne sur l'amour humain qui, selon Jean d'Avila, symbolise celui que Jésus-Christ porte aux âmes et à l'Église : l'homme et la femme ont été créés par le Seigneur pour ne former qu'une seule chair, qu'un seul être, d'où l'attirance qu'éprouvent les deux sexes l'un pour l'autre. Dons du Créateur pour peupler la Terre, la concupiscence charnelle comme la recherche instinctive de l'autre traduisent bien une loi sacrée qui régit les mortels. Au lieu d'étonner ou de rebuter le prédicateur — qui, dénoncé à l'Inquisition de Séville, en 1531, et emprisonné, recouvre la liberté le 5 juillet 1533 — cette vision l'incite au respect, à l'adoration. Plus de deux siècles et demi après, le Ministre plénipotentiaire de France à la Cour de Madrid note que c'est par le biais des danses *boleras* que les plaisirs érotiques se trouvent évoqués, en 1782, de la manière la plus suggestive en Espagne :

Vainqueur, comment celui-ci la poursuit, est poursuivi à son tour ; comment les émotions qu'ils éprouvent sont exprimées par leurs regards, leurs gestes et leurs attitudes, on ne peut s'empêcher d'observer en rougissant que ces scènes sont aux véritables combats de Cythère, ce que sont nos évolutions militaires en temps de paix au véritable déploiement de l'art de la guerre [...] Il est en Espagne une danse plus voluptueuse encore, s'il est possible, que le *fandango*, mais elle appartient plutôt aux provinces qu'à la capitale, c'est le *volero*. L'Andalousie surtout paraît être sa véritable patrie ; comme il paraît inventé particulièrement pour les Andaloux des deux sexes, [...] on le danse assez souvent sur le théâtre².

Si la société patriarcale se montre plutôt intolérante envers l'expression, verbale ou écrite, des rêves érotiques féminins qu'elle juge coupable, car source de remises en question de l'ordre établi, en revanche, elle admet davantage la manifestation du plaisir « bolérologique » chez les hommes, considérés comme victimes des charmes du « beau

¹ *Id.*, pp. 629, 636-642, 647, 650, 654.

² Jean-François baron DE BOURGOING, *Nouveau voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette monarchie ; contenant les détails les plus récents sur [...] les spectacles [...] ; Ouvrage dans lequel on a présenté avec impartialité tout ce que l'on peut dire de neuf, de plus avéré et de plus intéressant sur l'Espagne, depuis 1782 jusqu'à présent*, Paris, Regnault, 19 févr. 1788, ch. XII : « Mœurs et usages des Espagnols. Leurs danses. Leurs jeux. Leurs plaisirs. Leurs repas. Leurs goûts ».

sexe ». À la charnière des deux siècles, les étoiles de l'école *bolera* cristallisent tous les désirs mâles :

La Mariana Márquez, apareciendo en el Coliseo del Príncipe y haciendo delirar de placer, con los juguetes y remolinos de su *Zorongo*, a los hombres. [...] Estas dos hermosas bailadoras las admiré yo y las celebré con delirio allá cuando los verdores de mis años, aumentando el séquito de sus cautivos adoradores. [...] Su continente era señorial y de majestad, su talle voluptuoso por lo malignamente flexible, y sus ojos lucían sabrosamente traviosos bajo unos arcos de ceja apicarados y flechadores y una nariz caprichosamente tornátil y la boca siempre placentera, si entre búcaros, si entre claveles y azahares, formaba del todo el gesto más gustoso y tentador que ojos humanos pudieron ver, admirar y desear¹.

Jouissance voluptueuse, et cependant sacrée, morale, et pourtant engagée

Dans la France napoléonienne de 1808, Fourier soutient par la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* que, venant de Dieu, les passions sont indissociables de tout bonheur et de toute vertu, puis, dans le *Nouveau Monde amoureux*, que « l'amour est essentiellement passion de la déraison ». Cette ambivalence de la passion fouriériste, à la fois céleste et égarée, évoque celle du plaisir « bolérologique ». Susceptible d'allier le sentiment du Bien à celui du Beau, il rejoint le plaisir aussi divin qu'humain qu'éveille, selon l'épicurien Lucrèce, la vénusté de la Nature. Voyant danser le boléro au théâtre de Cadix, à la fin du XVIII^e siècle, un voyageur allemand le confirme par ce tableau au coloris très vif :

La foule reparaît et des guitares et des *boléros* emplissent l'air. [...] Les danses très lascives (*Voleros*) [...] L'orchestre recommence à jouer : on entend le son des castagnettes, et des deux côtés du théâtre s'élancent un danseur et une danseuse, tous deux dans le costume andaloux, qui appartient à la danse ; ils volent à la rencontre l'un de l'autre, comme s'ils se fussent cherchés. Le danseur tend ses bras amoureux vers la danseuse, qui va s'abandonner à ses embrassemens ; mais tout à coup elle se tourne et lui échappe. Le danseur, à demi courroucé, se venge en s'éloignant à son tour. L'orchestre fait une pause, le couple s'arrête comme irrésolu, la musique bientôt les remet en mouvement. Des lors le danseur exprime ses désirs avec surcroît de vivacité. La danseuse semble plus empressée à y répondre. Une langueur plus voluptueuse se peint dans ses yeux, son sein palpite avec plus de violence, ses bras s'étendent vers l'objet qui la sollicite ; mais un nouvel accès de tristesse la lui dérobe une seconde fois ; une nouvelle pause les ranime l'un et l'autre. Les sons de l'orchestre s'élèvent et se pressent : la musique a pris des ailes pour suivre leurs pas. Plein de désirs le danseur s'élanche encore au devant de la danseuse. Un même sentiment la rapproche de lui. Ils se dévorent des yeux ; leurs lèvres vont s'entr'ouvrir, elle est encore faiblement retenue par un reste de pudeur. Le fracas de la musique redouble, et avec lui la vivacité de leurs mouvemens. Une espèce de vertige, l'ivresse de la volupté, semblent les avoir subjugués l'un et l'autre : tous leurs muscles appellent et expriment le plaisir ; leurs regards se confondent. Tout à coup la musique s'arrête, les danseurs s'évanouissent pour ainsi dire dans une douce langueur : le rideau tombe et les spectateurs s'éveillent. Le *Volero* est donc le tableau réel de la jouissance ménagée dans ses préludes et dans toutes ses nuances, depuis le premier éveil des sens jusqu'au comble du désir satisfait. Toute la suite des mouvemens exprime et caractérise le dénouement. Dégagées de tout ce qui pourrait détruire les charmes de l'illusion, des images se présentent avec des couleurs, avec une énergie, qui retracent et rassemblent à la fois tous les souvenirs et toutes les espérances, sans qu'on ait le temps d'en rougir. Le

¹ Serafin ESTEBANEZ CALDERON, *Op. cit.*, « El bolero », p. 148.

Fandango étourdit les sens, le Volero les transporte ; le *Fandango* peint la jouissance, et le *Volero* la tendresse récompensée. [...] Comment une danse qui porte avec tant d'empire à un sentiment qui vivifie toute la nature, et qui seul peut balancer l'égoïsme des hommes ne l'emporterait-elle pas, par sa vivacité et ses charmes sur tous les autres amusemens ?¹

Si l'esprit parvient à canaliser la *libido* de la sorte, il s'agit, d'un point de vue platonicien, d'un plaisir moral qui transcende les attraits tangibles par des motivations intellectuelles. En effet, le philosophe grec, rejetant de sa *République* aristocratique les vers ainsi que la scène qui excitent trop violemment les bas appétits démocratiques, ainsi que la cupidité oligarchique, y admet en revanche volontiers le chant pur et modéré pour les enfants, la musique et la gymnastique pour les soldats, l'harmonie des sons pour les chefs. De sorte que le plaisir moral naît, dans une optique kantienne, du rapport entre l'insuffisance de la sensibilité esthétique et l'exigence de la raison qui exalte l'individu en tant qu'être rationnel, car il lui donne conscience du triomphe de sa nature suprasensible. Ainsi, c'est un plaisir cérébral, selon un voyageur français, qu'éprouve le public barcelonais pour le boléro sévillan :

Ils y passèrent tous, du *boléro* à la *faruca*, et les guitares ronflaient et les castagnettes et les crotales de métal. [...] -Sont deux choses, répondit mon compagnon : l'un pour le plaisir de l'esprit, l'autre pour le plaisir du... ventre?²...

Suite à l'abolition, le 9 juin 1819, en France, de la censure et de l'autorisation préalable pour les feuilles politiques, Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon, écrit dans la publication périodique française, *L'Organisateur*, que les artistes doivent travailler au bien commun. Comme il le préconise, le décryptage comme la créativité « bolérologique » se mettent, dans une optique hégélienne, au service d'une cause patriotique ou idéologique. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, et à contre-courant de la gallomanie généralisée parmi la minorité intellectuelle espagnole, les séguedilles et boléros de l'école *bolera* s'affirment contre la passion pour tout ce qui vient d'ailleurs. Cela reste le cas au milieu du siècle suivant, où la presse espagnole rend compte du plaisir ressenti par le public des *zarzuelas* lors de la présentation de répertoire *bolero* :

La nueva zarzuela *Gloria y peluca* está atrayendo todas las noches gran concurrencia al Teatro de Variedades... [...] Nada faltaría a *Gloria y peluca*, cuya música es muy agradable. [...] La versificación [...] abunda en excelentes trozos, que se acomodan muy graciosamente al ritmo musical. [...] La melodía es espontánea, fácil y muy propia del género, a que tan aficionado se muestra el público. [...] ¿ Qué diremos de las aplaudidísimas seguidillas, tan bien cantadas por la señorita Latorre y el señor Salas ? No conocemos un ensayo más feliz para introducir en las operetas los cantos nacionales. Las

¹ Chrétien-Auguste FISCHER, *Voyage en Espagne*, 1797-1798.

² Élie RICHARD, *Mœurs des danseuses espagnoles*, tirage à part pour l'ami Baudu, s. l. n. d.

seguidillas del señor Barbieri están, ciertamente, idealizadas : se asemejan a aquellos retratos parecidos a los originales, pero muy embellecidos por el pintor. De la misma manera, las seguidillas se han aristocratizado en manos del compositor y el público no cesa de aplaudir tan preciosa música, siempre española y esencialmente callejera, a pesar de las galas con que la ha revestido el señor Barbieri. Verdad es que el acompañamiento de castañuelas tiene toda la sal y pimienta de nuestros cantos nacionales [...] Tal es el efecto que causan las seguidillas, cantadas por la señorita Latorre y Salas de una manera que arrebató a los oyentes. Los señores concejales que habían asistido el sábado y domingo a la función, accedieron al momento a que se repitiesen las seguidillas¹.

Un quart de siècle plus tard, le théâtre du Circo del Príncipe Alfonso crée avec succès, le 24 mai 1876, *Chorizos y polacos, zarzuela* sur les coutumes théâtrales du XVIII^e siècle, en trois actes, de Barbieri, sur les vers de Luis Mariano de Larra. Après les traumatismes de la guerre carliste, ce sont les thèmes aussi passésistes qu'allègres qui plaisent par leurs côtés aussi dépayés que rassurants. Et c'est en rythme ternaire et en fa majeur que les personnages de La Caramba, Caliche, l'oncle Tusa, chef de la claqué du théâtre du Príncipe, ainsi qu'un chœur, interprètent le troisième morceau, les séguedilles de la Manche « ¡ *La Polonia es flaca!* » .

Plaisir physique, cette jouissance ne relevant guère du raisonnement se trouve immédiatement perçue par l'ouïe et la vue, sens externes du récepteur. La passion « bolérologique » se déterminerait donc, de façon cartésienne, comme un état affectif subi par l'âme du fait de son union avec le corps.

D'un point de vue aristotélicien, si le plaisir corporel procuré par le boléro provient de l'organe vocal ou du fonctionnement musculaire de l'exécutant, ce n'est qu'au prix de mille sacrifices. Le chanteur, le musicien ainsi que le danseur ne consentent au déplaisir momentané d'une initiation contraignante, d'une discipline inflexible comme d'un investissement total qu'afin de parvenir à la reconnaissance admirative du public plutôt qu'à l'autosatisfaction. Effectivement, le terme espagnol *placer* conserve la double acception de « plaisir » comme de « plaire, être agréable ».

Outre les processus psychophysiologiques et les composantes sociales, le plaisir « bolérologique » engage aussi la personnalité globale du sujet. D'une part, il ne craint guère de se manifester par « cette intense langueur de joie, que ne peuvent donner que les larmes », la *voluptas dolendi* des *Fragments* d'Épicure. D'autre part, activité énergique qui se dépense positivement et conformément aux tendances de l'individualité, la passion « bolérologique » apparaît, sous un aspect rousseauiste, comme une inclination si ardente qu'elle l'envahit toute entière et constitue une des forces vives de son comportement.

¹ *La España*, me. 13/3/1850.

Sublimée, dans une perspective freudienne, elle puiserait son ressort dans la vitalité de la pulsion sexuelle, mais dérivée vers un nouveau but visant une valorisation par la société.

**TEXTE DE PLAISIRS ET PLAISIRS DU TEXTE :
VARIATIONS SUR *INSOLACION* D'EMILIA PARDO BAZAN**

Marie-Angèle OROBON
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

L'incursion dans les domaines du plaisir que propose cette approche est essentiellement consacrée à une œuvre d'Emilia Pardo Bazán publiée en 1889 : *Insolación*. La narration, qui ne s'étend que sur une brève semaine, est centrée sur l'aventure amoureuse d'une sage veuve galicienne avec un séduisant Andalou, à la faveur d'une promenade sous le chaud soleil madrilène de la mi-mai, sur les bords du Manzanares, le jour de la fête de Saint-Isidore. Publié dans un parfum de scandale et blâmé par la critique de l'époque — José María Pereda est choqué par l'attitude de cette jeune veuve qui s'encanaille sous les effets conjugués du soleil et du vin¹ et Clarín n'est guère séduit par cet « antipático poema de una jamona atrasada en caricias »² —, ce récit mérite sans aucun doute une place à part. *Insolación* se situe, en effet, à un moment charnière entre l'époque nettement réaliste à relents naturalistes inaugurée par la publication de *Un viaje de novios*, en 1881, dont la préface-manifeste assignait au roman non plus le rôle de « simple divertissement » mais d'étude sociale, psychologique, historique³, et l'étape spiritualiste et néo-mystique de la romancière, à partir de 1890. Partant d'un présupposé nettement déterministe, tout à fait dans la lignée de la doctrine naturaliste,

¹ José María PEREDA, « Las comezones de la señora Pardo Bazán », *Obras Completas* d'E. Pardo Bazán, T.III, pp. 1006-1011, cité par Marina MAYORAL, dans son édition de *Insolación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p.14.

² CLARÍN, *Madrid Cómico*, 9 novembre 1889, cité par Marina MAYORAL, *op. cit.*, p.17

³ « [...] La novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, modo de engañar gratuitamente unas cuantas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio », in préface de *Un viaje de novios*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1888 (2^a edición), p. 3.

selon lequel l'insolation serait la cause du faux pas de la jeune aristocrate, le roman s'écarte des sentes naturalistes pour devenir le récit du désir et de l'amour. Le professeur Noël Valis a souligné dans une contribution récente combien la critique a révisé le jugement sévère porté sur *Insolación* : « Afortunadamente, se ha sometido esta novela a una revaloración crítica en años recientes, viendo en ella nada menos que todo un juego delicioso e ironizante entre los deseos sexuales de una mujer y las convenciones sociomoraes de sus circunstancias y cultura »¹. Nous verrons combien ce texte de plaisirs, tourné essentiellement vers le récit de la séduction amoureuse, de la sensualité d'abord réprimée puis assumée, est aussi un texte de revendication du plaisir féminin, qui enfreint les codes sociaux de l'époque, tout en étant l'expression du plaisir de subvertir certains codes narratifs.

Corps et âme, âme et corps

C'est dans le secret d'une chambre-cabinet de toilette² que débute la narration. Cette intrusion dans l'univers intime de la protagoniste, Asís Taboada, confronte le lecteur à l'éveil, à la « sortie des limbes du sommeil »³ d'Asís, éveil qui est, en quelque sorte, métaphore de la création littéraire elle-même, le personnage prenant vie sous la plume de l'écrivain. Mais cette description précise par un narrateur omniscient est surtout le répertoire des maux du corps d'Asís : migraine, langue râpeuse, joues en feu, nausées, le tout à grand renfort d'images de cet ordre : « se le figuraba que una legión de enemigos se divertía en pegarle tenazazos en los sesos y devanarle con argadillos candentes la masa encefálica »⁴. De ces maux du corps le lecteur subodore l'origine lorsque, après le soulagement apporté par une tisane, Asís, recouvrant un peu de lucidité, s'interroge, non sans quelques minauderies, sur ce qui lui est arrivé « pero de veras me ha pasado *eso* », événement qui n'est désigné que par allusions « *eso* », « *aquello* ». S'instaure alors un double jeu : le dialogue entre Asís et la voix réprobatrice de sa conscience : « Grandísima hipócrita, bien sabes tú cómo fue : no me preguntes que te diré algo que te esculape », voix qui tout en blâmant par sous-entendus la conduite d'Asís — « una chiquillada, pero chiquillada del género atroz » — vient, plaisamment, titiller la curiosité du lecteur et l'invite à imaginer le pire... Mais le pire n'est

¹ Noël VALIS, « Confesión y cuerpo en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán », in *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán : In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, p.322.

² «Cuarto-tocador», p. 67. L'édition de référence est l'édition la plus récente de *Insolación*, celle d'Ermitas PENAS VARELA, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2001.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 68.

pas sûr en l'occurrence. L'aristocrate galicienne, le lecteur l'apprend par la suite dans une sorte de parodie de confession sur laquelle nous reviendrons, a tout simplement la gueule de bois, ce qui avait de quoi scandaliser, mais de là à être qualifié de « *pecado atroz* »... En fait, ces pages d'ouverture sont caractérisées par un emploi parodique de l'hyperbole qui crée un évident espace de connivence avec le lecteur et qui l'entraîne dans un « délicieux jeu érotique », comme l'a écrit Noël Valis¹. Le jeu repose essentiellement sur le « trop dit », si l'on veut bien, la suggestion, l'imagination, la duperie aussi, car le lecteur se doute que ce que l'on s'évertue tant à lui cacher par toutes ces hyperboles dilatoires n'est peut-être pas si grave que l'on veut bien le suggérer.

Cette première approche qui mêle les maux du corps et ceux de la conscience associe également le soulagement du corps et de l'âme, ainsi la prière doit être autant le repos de la conscience que du corps en raison de ses vertus soporifiques bien connues : « *Si yo pudiese rezar. No hay para esto de conciliar el sueño como repetir una misma oración de carre tilla* »², pense la protagoniste avec une innocence au goût, tout de même, légèrement blasphématoire.

Ce premier récit de l'intimité est relayé, après une narration en analepse à la première personne qui s'étend sur sept chapitres, par une seconde mise en scène du corps qui succède, en fait, dans la diégèse, directement à la scène d'ouverture. Le lecteur passe alors de la chambre au secret d'une salle de bain. Si l'on pensait assister à un rituel du bain plein de doux plaisirs, de parfums et de sensualité, on en est pour ses frais. La salle de bain — sombre gourbi éclairé par une méchante lampe à pétrole car, commente le narrateur, non sans ironie, « *las habitaciones de baño fantásticas que se describen en las novelas no suelen existir sino en algún palacio, nunca en las casas de alquiler* »³ — va être le lieu d'une toilette autant du corps que de l'âme, dans une sorte de bain d'hygiène physique et morale tout à fait dans l'optique du courant hygiéniste du XIXe siècle, c'est-à-dire que de l'hygiène physique doit naître ou renaître la vertu morale⁴ et, de façon significative, la toilette est associée à la régénération « *al asearse, juzgaba regenerarse* »⁵. On peut observer au sujet de ces deux scènes qui lient âme ou conscience et corps que, si le récit est nourri par des théories en vogue au milieu du

¹ Noël VALIS, article cité, p. 326.

² *Insolación*, p. 73.

³ *Id.*, p. 167.

⁴ Cf. Joaquim SALARICH in *Higiene del tejedor* (1858), cité par Noël VALIS, « *la limpieza es una verdadera virtud, por cuanto es la madre de todas las virtudes* », in article cité, p.334. Et Jean-Pierre BAUD écrit : « L'hygiénisme était, au début du XIXème siècle, le plus bel espoir de l'homme de progrès : une société dirigée par les préceptes de ceux qui savaient comment maintenir et soutenir la santé physique et l'équilibre psychologique des hommes », in *L'affaire de la main volée. Une histoire juridique du corps*, Paris, Seuil, Collection Des Travaux, 1993, p. 157.

⁵ *Insolación*, p. 166.

XIX^e siècle concernant les liens entre conscience et corps — le corps comme lieu de manifestation des maux de l'âme (première scène) — et par l'hygiénisme (faire la toilette de son corps et le parfumer d'eau de Cologne c'est se nettoyer l'âme), l'ensemble, ou du moins ces deux scènes, séparées par une analepse, mais successives dans la diégèse, semble gouverné par une stratégie subversive. La description appuyée de ladite toilette tant physique que morale est bien proche de la caricature, on souligne à loisir et parodiquement la vertu purificatrice du bain et des frictions «mi-morales, mi-hygiéniques» :

Agua tibia y clara — pensaba Asís —, lava, lava tanta grosería, tanto flamenquismo, tanta barbaridad : lava la osadía, lava el desacato, lava el aturdimiento, lava el... jabón y más jabón. Ahora agua de Colonia... Así.

Esta manía de que con agua de Colonia y jabón fino se le quitaban las manchas a la honra, se apoderó de la señora en grado tal, que a poco se arranca el cutis, de la rabia y el encarnizamiento con que lo frotaba¹.

De plus, l'hygiénique toilette corporelle et morale, bien que suivie par une visite qu'on pourrait appeler d'hygiène sociale chez des vieilles filles garantes du bon ordre social, précèdera, finalement, une rencontre amoureuse avec l'Andalou Pacheco, dans le secret du boudoir² de la dame. Certes, cette scène, comme le remarque le critique Noël Valis, porte la profonde empreinte du courant hygiéniste du XIX^e siècle et d'une certaine mentalité bourgeoise³, mais il ne fait guère de doute que Pardo Bazán se moque ouvertement de ces théories et en dénonce l'hypocrisie.

Le doux plaisir de la confession

Après les multiples sous-entendus de la première scène, Asís, toujours couchée, entame un dialogue avec son âme dans une sorte de parodie de confession à laquelle elle se livre dans le creux de son lit. C'est ainsi que le lit apparaît comme « una especie de celda donde se medita y hace examen de conciencia, tanto mejor cuanto que se está muy a gusto, y ni la luz ni el ruido distraen »⁴. Les sept chapitres de cette confession qu'elle dit par la pensée à son directeur de conscience — le Père Urdax est présent comme une ombre, mais comme une ombre seulement, dans une première partie du roman — vont être moins acte de contrition que plaisir de la remémoration. Gageons d'abord, et même si cela a été remis en question par

¹ *Id.*, p. 167.

² Dans le texte, « saloncito de confianza ».

³ Noël VALIS, article cité, p. 335.

⁴ *Id.*, p. 70.

la critique récente, qu'il y avait peut-être dans cette remémoration-là un souvenir très personnel d'Emilia Pardo Bazán. Le roman *Insolación* serait, en effet, la transposition d'une aventure amoureuse de doña Emilia avec José Lázaro Galdiano (à qui, d'ailleurs, le roman est dédié¹) à Arenys de Mar, lors de l'exposition universelle de Barcelone de 1888².

Asís conte dans le détail cette aventure qui commence par la rencontre fortuite, alors qu'elle est sur le chemin de l'église San Pascual, avec Diego Pacheco, un Andalou de Cadix, dont elle a fait la connaissance la veille, chez une amie, la duchesse de Sahagún. Assez rapidement, Asís se laisse convaincre d'aller écouter la messe à l'ermitage de Saint-Isidore sur les rives du Manzanares, puisque c'est justement la fête du saint patron de Madrid. Après avoir reconnu — ne doit-elle pas tout dire dans cette confession ?³ — qu'elle est loin d'être insensible aux qualités personnelles de Pacheco et après un rapide passage par chez elle pour se recoiffer, se poudrer, se parfumer, elle part donc à la messe de l'ermitage de Saint-Isidore en bonne compagnie. Elle ne tarde pas à minimiser l'incartade sociale que peut représenter le fait de suivre un presque inconnu pour se mêler à la fête de Saint-Isidore, se pensant protégée par l'anonymat, au milieu de cette masse populaire et c'est ainsi que cette promenade au bord du Manzanares lui semble la chose la plus inoffensive qui soit. On peut s'en douter : Asís se dispense de messe, en raison de la foule trop nombreuse dans l'ermitage et se laisse convaincre de remplacer la messe par un déjeuner dans une gargote, après s'être fait prier par son compagnon andalou et tout en entrevoyant, en même temps, que le plaisir du bon moment est augmenté par le plaisir de l'interdit et de l'inconnu : « Aturdida y todo como me encontraba, la idea me asustó : me pareció indecorosa, y vi de una ojeada sus dificultades y riesgos. Pero al mismo tiempo, allá en lo íntimo del alma, aquellos escollos me la hacían deliciosa, apetecible como es siempre lo vedado y lo descamisado »⁴.

Cependant, elle ne se sentira vraiment libre de ses mouvements et prête à suivre les suggestions de Pacheco qu'une fois sa voiture renvoyée à Madrid, sorte de cordon social qui la relie à son monde et qui doit être tranché afin qu'elle puisse goûter ces plaisirs interdits

¹ « A José Lázaro Galdiano, en prenda de amistad ».

² Si Nelly CLÉMESSY donnait le fait pour avéré, dans son étude *Emilia Pardo Bazán romancière*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, T. 1, pp. 214-215, tout comme le faisait Carmen BRAVO-VILLASANTE, dans sa publication de la correspondance de la romancière avec Benito Pérez Galdós, *Cartas a Galdós. Emilia Pardo Bazán (1889-1890)*, Madrid, Ediciones Turner, 1975, pp. 4-6 (introduction), plus récemment, Marina MAYORAL, dans son édition de *Insolación* (Madrid, Espasa-Calpe, 1998), considère le caractère autobiographique du roman comme une simple hypothèse de travail, p. 13. Narcís Oller, qui avait accompagné Pardo Bazán durant une partie de son séjour à Barcelone, écrit dans ses *Memories literaries*, évoquant l'aventure de doña Emilia : « Algunos quisieron ver después que *Insolación* es un reflejo », cité par Carmen BRAVO-VILLASANTE, *op. cit.*, p. 5.

³ « Ya que estoy dialogando con mi alma y nada ha de ocultarse », *id.*, p. 93

⁴ *Id.*, p. 114.

pour lesquels elle avoue une attirance certaine. Tout comme elle reconnaît les charmes de Pacheco, son accompagnateur et mentor dans cette escapade au sein de la fête populaire et dans cette incartade morale. Plusieurs touches, tout au long du récit d'Asís, viennent caractériser l'aspect physique du Gaditan : la finesse et l'élégance de ses traits, le charme piquant de son accent, ses yeux bleus, enfin, « ¡ Qué bonitos ojos tiene este perdis ! »¹. Cette exclamation est suivie d'un portrait de l'Andalou où est mise en valeur sa beauté, en utilisant une rhétorique habituellement réservée au portrait féminin, dans une claire volonté, semble-t-il, de renverser certaines conventions littéraires². Ce récit à la première personne, simulacre de confession, est attentif à retracer moins les faits en eux-mêmes que l'apparition et la confirmation de l'attirance qu'éprouve Asís pour Pacheco et la montée du désir entre les deux êtres, du moins de celui d'Asís.

C'est pourquoi cette remémoration est également riche en sensations dans l'évocation du rapprochement graduel des corps : ce sont d'abord les mains qui se serrent avec un peu plus de chaleur qu'il ne faudrait (ceci au début de la rencontre fortuite à Madrid), puis les regards qui, en catimini, dévisagent (« llevara los ojos puestos en mí, con disimulo, pero con pertinacitá »³), puis qui se dévorent, mais en cachette aussi (« cierto que a veces sorprendí sus ojos azules que me devoraban a hurtadillas »⁴), puis les corps qui se cherchent, alors que la dame, sous l'effet conjugué du vin, du soleil et du mouvement de la foule, est passablement éméchée et que ce qu'elle croit imaginer et ce que, dans le fond, elle désire — son coude appuyé sur le genou de Pacheco et sa tête posée sur son épaule — est ce qu'elle est en train de faire dans la réalité. Enfin, le baiser, qu'Asís semble recevoir dans un état de semi-conscience et qui apparaît comme un souffle chaud et un contact d'ailes de papillon sur sa joue, vient tendrement et assez innocemment parachever cette gradation des sensations.

Le jeu de la séduction et du désir

On notera que la narration, qu'elle soit prise en charge par un narrateur hétérodiégétique ou bien qu'elle soit à la première personne (seul cas des sept chapitres de « confession » d'Asís), n'est réalisée que du point de vue de la protagoniste. C'est la focalisation interne qui domine, car à aucun moment le point de vue de Pacheco n'est envisagé. La focalisation interne, en outre, se double de nombreux passages introspectifs. *Insolación* est donc un récit de l'intimité,

¹ *Id.* p. 124.

² Il n'y d'ailleurs pas à proprement parler de portrait d'Asís dans le roman.

³ *Id.*, p. 102.

⁴ *Id.*, p. 134.

qui invite le lecteur à suivre l'épanouissement du désir de l'intérieur, comme s'il s'agissait de retracer l'archéologie d'une passion amoureuse, d'abord brève et innocente aventure conditionnée par la promenade au milieu de la foule populaire des rives du Manzanares, puis amour recherché et désiré.

La suite du roman, après le bain de l'âme et du corps, est consacrée à l'évolution de la relation entre Asís Taboada et Diego Pacheco, née de et dans l'ivresse due aux effets conjugués du soleil et du vin. La suite s'organise autour d'une sorte de jeu de la protagoniste avec elle-même et ses sentiments, sentiments tantôt niés, tantôt avoués. À plusieurs reprises, les résolutions les plus fermes de ne plus revoir l'Andalou et de mettre fin à une histoire qui n'aurait jamais dû commencer sont contrées par les assiduités de Pacheco. Ainsi, au retour de sa visite chez les vieilles filles, elle a la surprise de retrouver le galant qui s'est introduit chez elle, faisant croire aux domestiques qu'Asís attendait sa visite. À la suite de cette visite qui, d'ailleurs, ne surprend pas tellement Asís, celle-ci se décide à lui donner un faux rendez-vous qui se transforme en vrai cinq à sept chez la dame et qui sera évoqué dans un récit tout en prétérition, mais très suggestif. À cette occasion le lecteur est laissé sur le pas de la porte en compagnie du cocher qui attend sa maîtresse pour la rituelle promenade de l'après-midi.

Le même procédé se répète deux autres fois. Après avoir pris la décision de rejoindre un peu plus tôt la Galice pour sa villégiature habituelle avec sa petite fille, Asís, cédant à l'empressement de Pacheco, qu'elle a la surprise de rencontrer dans le vestibule de son immeuble, au retour d'autres visites sociales de bienfaisance, ménage avec lui un rendez-vous chez elle, le soir même. Elle prend soin cette fois d'inviter sa domestique à aller passer la soirée chez sa sœur dans les faubourgs de la capitale. On le voit, l'audace monte d'un cran, puisqu'elle s'évertue à arranger le rendez-vous dans la plus grande dissimulation. La rencontre, pleine de doux murmures et de chuchotements, a lieu avec un Pacheco dont les penchants donjuanesques sont volontairement appuyés. Il apparaît, en effet, drapé dans une cape aux revers grenat — qui n'est pas sans rappeler la « capa de vueltas de grana » d'Álvaro de Mesía dans *La Regenta*¹ — et l'on insiste, à l'envi, sur les nombreuses conquêtes féminines de ce séducteur invétéré (« Yo galanteé a trescientas mil mures »²) qui semble, cependant, découvrir l'amour pour la première fois (« Y ahora me parece que no quise a ninguna »³).

¹ Leopoldo ALAS, CLARÍN, *La Regenta* (première édition 1885), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.651.

² *Insolación*, p.225.

³ *Ibid.*

Asís, qui est le jouet autant du galant que de son désir, cède une troisième fois. Alors que les bagages sont prêts pour partir pour Vigo et qu'elle s'est promis de ne plus revoir ce « truhán », « vago » et « perdis » et que pour se guérir de cette « fièvre tierce », elle a décidé de faire une bonne cure de chemin de fer¹, malgré toutes ces résolutions, donc, elle accorde un autre rendez-vous, en dehors de Madrid, à Las Ventas, le rendez-vous de la « despedía » que lui demande instamment Pacheco.

Il ne faut pas uniquement interpréter, cependant, ces résolutions irrévocables sans cesse détournées comme la description d'une femme faible victime d'un séducteur. Le roman veut plutôt être, indéniablement, le récit d'un désir rejeté, puis assumé. C'est ainsi qu'à plus d'une reprise Asís reconnaît dans le secret de ses moments d'introspection que l'Andalou lui plaît : « Lo que pasa es que me gusta, que me gusta cada día un poco más, que me trastorna con su palabrería »² et qu'elle est loin d'être insensible aux multiples charmes de son adorateur :

Llegada a este capítulo, la dama se dedicó a recordar mil pormenores, que reunidos formaban lindo mosaico de gracias y méritos de su adorador. La pasión con que requebraba ; el donaire con que pedía ; la gentileza de su persona ; su buen porte, tan libre del menor conato de gomosería impertinente como de encogimiento provinciano ; su rara mezcla de espontaneidad popular y cortesía hidalga ; sus rasgos calaverescos y humorísticos unidos a cierta tristeza romántica [...]³.

Le récit d'un rêve que fait Asís dans un demi-sommeil⁴ est chargé de faire comprendre de façon très explicite le secret désir de la jeune veuve. Celle-ci s'imagine, donc, dans le train l'emmenant vers Vigo, l'éloignant de la fournaise madrilène pour rejoindre la fraîcheur galicienne. De façon manichéenne un peu forcée, le laid plateau castillan est associé à la poussière, l'implacable chaleur solaire à l'enfer (la poussière et le soleil figurent comme souvenirs, bien évidemment, de la fatale promenade au bord du Manzanares) : « ¡ Que me abraso... Que me abraso ! », s'écrie Asís. En revanche, la Galice dont le train la rapproche est idyllicquement représentée comme terre de fraîcheur, de verdure, chuchotante de sources, petites cascades et ruisseaux, une sorte d'Arcadie celtique. Mais, bien vite, l'eau fraîche si salutaire devient pluie persistante qui finit par s'infiltrer dans le cœur d'Asís et l'imbiber. On l'aura compris, le bonheur et le plaisir sont bien du côté de l'enfer madrilène.

¹ « Para estas terciadas, hija mía, píldoras de camino de hierro », *Id.*, p. 234.

² *Id.*, p. 233.

³ *Id.*, pp. 233-234.

⁴ *Id.*, pp. 275 à 278, pour le récit de ce rêve. La présence de ce rêve révélateur des désirs secrets d'Asís est à interpréter sans doute comme un clin d'œil narratif à Benito Pérez Galdós, ami d'Emilia Pardo Bazán. On peut penser, en effet, aux passages oniriques qui émaillent la narration de *Fortunata y Jacinta* (première édition 1887).

Les hésitations, tergiversations et aveux secrets d'Asís finissent par se résoudre dans une ultime visite de l'Andalou à la jeune veuve, ultime au revoir, en principe. Asís, cette fois, assumant son désir, demande à Pacheco de rester encore un peu avec elle, et bien que Pacheco l'avertisse, « Piénsalo bien. Si me quedo ahora no me voy en toda la noche »¹, Asís, mélodramatiquement envahie par un « torrente de pasión desatado »², lui lance un non moins mélodramatique et laconique : « Quédate »³. Le désir et la passion sont cette fois assumés, consommés et même affichés, puisqu'après la nuit passée ensemble — à propos de laquelle est ménagée une autre ellipse narrative — Pacheco et Asís se penchent ostensiblement à la fenêtre du fameux boudoir « como si quisiesen quitar todo sabor clandestino a la *entrevista* »⁴. Mais il s'agit moins d'afficher un amour consommé en dehors d'une union dûment sanctifiée que d'annoncer publiquement une décision prise peu avant : celle de se marier. Le dénouement, par trop conventionnel, de cette aventure amoureuse préserve donc une certaine morale bourgeoise.

Parallèlement à la naissance et affirmation d'un plaisir amoureux faisant fi de la morale sociale, est développé un discours féministe dénonçant le carcan moral dans lequel est maintenue la femme condamnée à être « monja sin vocación o esposa sin cariño »⁵, ce qui s'applique à Asís mariée très jeune par son père à un quinquagénaire qui a eu la prudence d'éviter « el delirio de los extremos amorosos, impropios de su edad y la de Asís combinadas »⁶. Ce discours, assumé par un ami d'Asís, Gabriel Pardo de La Lage, personnage qui, par ailleurs, traverse d'autres romans de doña Emilia⁷, revendique une mise à égalité de la morale sexuelle masculine et féminine. Pourquoi les désirs charnels féminins ne seraient-ils pas aussi légitimes que ceux des hommes ? Mais la sincérité de ce généreux discours théorique sur la nécessaire réforme de la société se trouve singulièrement mise à mal lorsque Pardo est persuadé que la petite veuve a un amant et qu'elle n'est donc pas « la señora impecable » qu'il croyait. Je ne m'attarderai pas sur ce point abordé dans un article concernant l'ironie dans *Insolación*⁸. J'ajouterai que cette « ambiguïté ironique » de Pardo est un des échos de l'ambiguïté qui habite le roman lui-même où la charmante exploration du

¹ *Id.*, p. 286.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 289.

⁵ *Id.*, p. 202.

⁶ *Id.*, p. 163.

⁷ Le personnage est présent dans deux romans antérieurs : *Los Pazos de Ulloa* et, surtout, *La madre naturaleza*.

⁸ Robert M. SCARI, « Modalidades de la ironía en *Insolación* », *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, New York, 1974-1975, 38, n° 1-2, pp. 85-93.

désir féminin est doublée par la voix d'un narrateur à la fois complice et censeur de l'aventure d'Asís.

Il reste que, délibérément, il n'est pas question dans le roman de donner en pâture à la société cet écart de la jeune veuve, dans la mesure où l'aventure est vécue en dehors du milieu social d'Asís. Si la domestique (Ángela, surnommée la Diabla) se doute de quelque chose, on se garde bien d'informer le lecteur de ses pensées ou de son opinion. Les suppositions de Gabriel Pardo ne sont que vagues notations au cours de la narration. Il semble que ce qui importe, c'est de laisser le lecteur au plaisir de suivre les méandres de l'aventure d'Asís, sans lui infliger le regard censeur de la société.

Se jouer du naturalisme

Gabriel Pardo, sans doute le double tout à fait équivoque de doña Emilia, tient également un long discours (au début du deuxième chapitre) sur les stéréotypes nationaux, sur l'indéniable influence du milieu et explique, en gros, que si les Espagnols sont ainsi tels qu'ils sont, c'est-à-dire « salvajes », c'est à cause du soleil : « Se nos sube [el sol] a la cabeza, y entonces es cuando se nivelan las clases ante la ordinariez y la ferocidad general... »¹. Ainsi, l'aventure d'Asís à la fête de Saint-Isidore qui suit, dans la diégèse, cet exposé est l'exacte transposition de la théorie énoncée par Gabriel Pardo : plongée dans le milieu populaire des rives du Manzanares, entourée de grossièreté, elle a eu elle-même le comportement d'une femme du peuple, elle s'est enivrée et s'est laissée aller avec un homme qu'elle connaît à peine : « Bien dice mi paisano. Somos ordinarios y populacheros ; nos pule la educación treinta años seguidos y renace la corteza... Une persona decente, en ciertos sitios, obra lo mismo que obraría un mayoral. Aquí estoy yo que me he portado como una chula »², se dit Asís lors de sa confession-remémoration. Mais cette transposition est trop parfaite pour qu'elle soit prise au pied de la lettre et a une saveur toute parodique. Tout comme sont parodiques et chargées d'humour les nombreuses remarques concernant les caractères opposés des Andalous et des Galiciens. Pacheco est, au cours du roman, de plus en plus souvent désigné par son appartenance géographique, il est « el meridional » et est associé à tout ce qui est doux, sucré, chez lui perdure encore le Maure (on évoque, en effet, ses « ternezas moriscas »³). Le « Méridional » reconnaît lui-même qu'il est « además de tronerilla, un

¹ *Insolación*, p. 78.

² *Id.*, p. 158.

³ *Id.*, p. 223.

haragán y un zángano de primera »¹. Tout au contraire, Asís incarne le sérieux cantabrique², la réserve³. Ces stéréotypes régionaux ressassés à loisir relèvent de l'humour et sont loin d'être des ressorts narratifs qui viendraient illustrer une quelconque théorie naturaliste du milieu. C'est également avec humour que Pardo Bazán se plaît à retranscrire l'accent andalou de Pacheco : le « seseo », la disparition du «d» intervocalique : « Que si me atrevo, te suelto toas las flores de la primavera en un ramiyetico »⁴, ou encore : « No compares chiquiya, no compares... Tonterías que se disen por pasá el rato, pa que se encandilen las mujeres »⁵.

Il ne fait pas de doute que si le roman semble partir de présupposés déterministes, la narration s'épanouit bien dans le récit d'un amour désiré et détourne parodiquement les théories naturalistes. Le soleil lui-même, désigné comme responsable de toute cette aventure et aussi du titre, devient peu à peu élément narratif et s'affirme comme le complice de l'aventure amoureuse.

Bien que le roman *Insolación* soit réuni en dyptique avec *Morriña* sous le titre « Dos historias amorosas », il en est l'exacte antithèse. *Morriña* conte, en effet, les amours malheureuses entre un fils de famille, Rogelio, et la domestique de la maison, la trop bien nommée Esclavitud, qui finit par se suicider⁶. *Insolación* est, au contraire, le récit du désir et de l'amour triomphants⁷. En ce sens, *Insolación* est en quelque sorte, à quatre ans de distance, l'anti-*Regenta*. Il n'est point, en effet, dans le roman de Pardo Bazán, de regard social censeur et répressif. Il faut avouer, cependant, que le roman a un léger goût d'inachevé : le dénouement, par trop conventionnel et quelque peu bâclé, n'est pas à la hauteur du reste de la narration. *Insolación* est certainement à voir moins comme la transposition de certaines théories féministes d'Emilia Pardo Bazán que comme un jeu érotique et littéraire. Clarín a qualifié *Insolación* de « boutade pseudoerótica de la ilustre dama »⁸. De cette remarque non

¹ *Id.*, p. 227.

² « Formalidad cantábrica », dit le texte dans une assimilation géographique un peu audacieuse, *id.*, p. 228.

³ *Id.*, p. 265.

⁴ *Id.*, p. 183.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pour une étude comparative entre les deux romans voir l'article de Robert M. SCARI, « *Insolación y Morriña* : paralelismo y contraste en dos obras d'Emilia Pardo Bazán », *Hispania*, vol. 56, mai 1973, n°2, pp. 364-370.

⁷ On notera, au passage, qu'Asís apparaît (fugacement) à deux reprises dans *Morriña*. La deuxième fois confirme l'heureuse issue de l'aventure de la marquise : « La marquesa, alegre y rozagante, habló de irse pronto a Vigo, y enseñó un brazalete nuevo, con zafiros y brillantes, dando a entender que había en él cierto misterio ». « Ésta anda otra vez con intenciones de maridar — pensó doña Aurora —. ¿ Quién será el galán ? Dios se la depare buena », *Morriña*, in *Obras Completas II*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 1997, p. 897.

⁸ Cité par Enrique RUBIO CREMADES, *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*, Madrid, Castalia, p. 531.

dénuée de malveillance, retenons l'aspect plaisant et ludique. Ce qui semble dominer dans ce roman de « transition » dans l'œuvre de doña Emilia c'est une tonalité parodique : on joue avec, on se joue de certaines théories en vogue à l'époque (l'hygiénisme), de certaines écoles littéraires (le naturalisme), de certaines conventions sociales (la confession). Mais on joue également avec le roman lui-même dans un jeu méta-fictionnel tout à fait cervantin : j'ai évoqué plus haut les fantastiques salles bain qui n'existent que dans les romans, il nous est dit un peu plus loin que le Roman gardera le silence sur un certain vrai faux rendez-vous¹. Dans ces jeux-là, dans le jeu de la séduction et du désir, dans la parodie et l'humour qui habitent le roman logent également les plaisirs de ce texte.

¹ « Tocante a la cita que la marquesa viuda de Andrade pensaba conceder en falso, con resolución firmísima de hacer la del humo, la Novela puede guardar discreto mutismo [...] », *id.*, p. 185. Ce jeu littéraire rappelle Cervantès, mais aussi Benito Pérez Galdós.

**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)¹. 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.

¹ Ainsi se justifient les deux citations ci-dessus en épigraphe.

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)¹ — 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 d'un monde féodal, entre en conflit avec l'environnement social². 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 Plata³ — 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 DJM⁴ 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 souffrance⁵. Son idéal est en réalité presque ascétique, puisqu'il

¹ J'utiliserai plus avant des abréviations pour ces titres : CP, AB et RL.

² Prétextant 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.

³ 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.

⁴ Abréviation désignant Le Caballero, Don Juan Manuel de Montenegro.

⁵ « 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

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 vivre¹.

DJM semble illustrer parfaitement cet appétit de vivre, cet hédonisme « aristotélicien » et plus encore, la « volonté de puissance » nietzschéenne, la « morale des maîtres »². 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 plaisirs³ 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 »⁴. 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 rabaisent 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 religion⁵ ?

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.

¹ Aristote, in *Ethique à Nicomaque*, X (Chap.IV etV).

² 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 ».

³ 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.

⁴ F. NIETZSCHE, *Más allá del Bien y del Mal*, 1886.

⁵ 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 !

Nietzsche l'affirme très clairement dans *Au delà du Bien et du Mal*¹ 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, montagne² 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...

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 cuissage³ 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 femmes⁴.

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 maîtresse⁵. 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.

¹ *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.

² Nietzsche, « Ecce Homo », *Par delà le bien et le mal*, 2.

³ Cela signifie étymologiquement le droit de mettre la cuisse dans le lit de la mariée, droit de passer la première nuit avec elle.

⁴ Dans la première scène de *CP* : « Con ella en la cama sentenciaba el pleito. Es el fuero que tiene ».

⁵ 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 »).

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 portrait¹, 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'absolue². 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.

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*³ 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 installé⁴. DJM, lui aussi, emploie le mot,

¹ 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 ».

² 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 ».

³ 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.

⁴ *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 ! ».

lorsque, après le départ de Sabelita, il définit paradoxalement sa tristesse comme absence non de l'aimée mais de l'esclave¹.

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 maîtresse², Liberata : elle n'est bien vite que simple objet de confort puisqu'il s'agit de chauffer son lit³ et, dès qu'elle se révèle gênante et ne répond plus à son bon plaisir, il la rejette avec violence et dédain⁴. 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 sainte⁵.

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.

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

¹ 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 ! ».

² 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).

³ « Llama a Liberata. Quiero que me caliente la cama ». (AB, IV,1).

⁴ 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 ».

⁵ 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 ».

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 cela¹, DJM, pour séduire Sabelita, qu'il vient d'enlever, lui offre à boire. Celle-ci, sachant que c'est inhabituel, n'ose accepter l'offre². 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 répondre³.

Liberata, la deuxième maîtresse, remplira elle aussi cette fonction d'intermédiaire, de condition d'accès aux plaisirs du boire et du manger⁴. 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 restaurer⁵. Plus avant, la didascalie indique: « El Mayorazgo está sentado a la mesa. Cena con apetito y bebe con largura », expression que l'on retrouve de façon récurrente⁶.

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

¹ CP, III, 1.

² « Toma mi copa y bebe. - ¡No me avergüence, padrino ! - El Mayorazgo levanta su copa y la ofrece a la sombra de su nueva manceba ».

³ (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, padrino. 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 ».

⁴ 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 Iliada. 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 ».

⁵ « 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).

⁶ 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 ».

particulièrement dans le vin pour s'oublier lui-même¹. DJM est souvent enivré ou même soûl² : 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 »³. 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 pessimisme⁴ 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 douleur⁵.

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

¹ 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 ».

² 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 camión. [...] El hidalgo, que se tambalea de borrón a borrón le gobierna sin cordura ».

³ 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.

⁴ « La tragédie est précisément la preuve que les Grecs n'étaient pas pessimistes ».

⁵ *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 ? ».

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 »¹. 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'acception 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 bouffon². 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 défini³.

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 DJM⁴.

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 ? »⁵. 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 pessimisme⁶.

¹ 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 ».

² 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.

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

⁴ 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.

⁵ (*AB.*, II,7).

⁶ 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 hacirme ermitaño », don Galán

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 ¹.

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 »².

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 provocatrice³, Cara de Plata reste en retrait face à son père⁴ : il ne semble pas capable d’assumer totalement cette inclination érotique. Or, ce

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 ».

¹ 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 fiera 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 ».

² (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

³ 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.

⁴ 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 matarle !. ¿Dónde está Isabel ? ¡Isabel es mía ! » ; son père se contente lui faire remarquer son échec dans la conquête de Sabelita :

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 violent¹.

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 impérieux². 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 sadique³, Cara de Plata dit son incompréhension et son désaccord sur un ton vivement exclamatif⁴.

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 genres⁵. 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 sadique⁶. 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 didascalie⁷, dans un raccourci d'autant plus efficace qu'elliptique⁸.

« ¿Cuándo la enamoraste ? » et ce dernier supporte mal cet aveu d'impuissance : « ¡Padre, no abrave mi rabia ! ».

¹ « Por dónde consumes la flor de tu sangre ? » : le sang est ici à la fois métaphore de la lignée et de l'éros.

² (CP, II,7) : « Quitame las espuelas y calla ! ¡con mil demonios calla ! ».

³ « Tú puedes rasgarme la sobrecama con las espuelas, y la carne, si eso te divierte. ¡pégame ! ¡Alégrate ! ».

⁴ « No me alegro con esto ! Yo debía reírme porque eres divertida y no me río ».

⁵ « 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.

⁶ « Don Pedrito se pone de pie, mira en torno y ríe con su risa de lobo ».

⁷ « 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 ».

⁸ 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 « poseer a una mujer », selon la deuxième acception du verbe.

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 menaçantes¹. Son plaisir des mots est 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 »².

Dans la scène centrale de la caverne de la Connaissance³, il révèle que dans sa recherche effrénée du plaisir érotique (cette « *lujuria* » dit Fuso Negro⁴), 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.

¹ 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 juntamos. A la otra tengo preñada : trae en el bandullo treinta y siete varones y treinta y siete hembras. Esta noche voy en el caballo del viento, trabajo contigo y a ella la deguello ».

² 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 ».

³ 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 enviables 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 !

⁴ « El gran ladrón se hace moza para que le demos nuestra sangre encendida de lujuria ».

L'univers de la « feria »¹ est essentiellement masculin, fait de vin, de ripaille, de jeux de cartes², mais aussi d'allusions à l'érotisme. Les fils Montenegro s'illustrent particulièrement dans cet univers masculin³ 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 chair⁴.

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 Madeleine⁵. 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

¹ 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 !

² 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 ».

³ 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 ».

⁴ 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, alumbra 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 ».

⁵ 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).

contradiction essentielle de Sabelita : elle est victime innocente et chrétienne, mais se caractérise aussi par la forte sensualité et l'érotisme qu'elle dégage¹.

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 »² ; 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 clairement³. Son but, basement matériel est d'améliorer son statut social⁴. Elle est certes au centre des scènes les plus 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 plaisir⁵.

Pichona est la prostituée que va voir Cara de Plata⁶, 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 Plata⁷. Sa chambre est

¹ 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).

² AB, II,7.

³ Il suffit de relire la didascalie où elle se glisse, nue, dans le lit de DJM : « Toda blanca y temblorosa llega a la cama, muelle las almohadas y se oculta en las cobijas con arrumacos de gata ».

⁴ Elle en vient même à faire appel à la sorcellerie pour envoûter Sabelita et conserver son statut de « barragana ».

⁵ Le chien symbolise ce sadisme : les chiens de chasse qui violentent Liberata, DJM qui la traite telle un chien.

⁶ 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 ».

⁷ 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.

un lieu saturé d'indices érotiques, c'est une véritable invitation à la sensualité et au corps, tout comme son attitude particulièrement sensuelle¹.

Après la description éloquente de l'atmosphère festive², l'invitation à jouir des plaisirs du corps est clairement formulée par la Pichona³. Mais, après la scène érotique⁴, 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 caractérisent 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 plaisir⁵ pour les hommes. C'est pourquoi, ce plaisir féminin, quand il existe, est un plaisir d'oubli de soi et du Corps.

L'épouse de DJM s'est séparée de son mari mais l'aime toujours⁶, et c'est à Micaela La Roja qu'elle confie son désir, son espoir perdu et frustré de refaire sa vie avec lui⁷. C'est

¹ 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 alumbra 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 enarman el gato y se desvanecen ».

² 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 ».

³ « 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.

⁴ 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 ».

⁵ 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).

⁶ 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 ».

⁷ « 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 ».

pourquoi dans cet amour partagé et frustré, Doña María et Sabelita s'entendent : Doña María lui pardonne¹.

Dés 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 réalité² 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'érotisme³. L'extase de la Preñada est la synthèse réussie⁴ 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 suicide⁵, 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

¹ « 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 ! ».

² *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 ».

³ Scène du baptême (*A.B*, III,5) : « La Preñada, de rodillas al pie del crucero, con los ojos febriles fulgurando bajo el capuz del manto, 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 ».

⁴ 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 ! ».

⁵ 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 péché¹. 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'Autre 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 « erótico—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'individu². 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 ?

¹ 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 ».

² 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 ».

Dans l'ambiance pourtant festive qui est celle de la Feria¹, le personnage du « Penitente »² représente la condamnation des plaisirs, la naissance du sentiment de culpabilité dans son expression maximale : le péché. Son aspect physique³ correspond parfaitement à son discours de l'amoindrissement, dans lequel il condamne en toute logique les plaisirs du jeu et des femmes⁴. *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 »⁵.

« 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 performative⁶ 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 !

¹ C.P, II,1.

² 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 !

³ C'est un « labriego cetrino y endrino, con hábito de ermitaño, salmodia la confesión de su vida, si ahora penitente, antes disipada. Pecado, sangre y candor de milagro ».

⁴ « ¡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 ».

⁵ 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.

⁶ 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 !

Et il est vrai que cette préoccupation pour le temps semble à l'origine de la crise de « mauvaise conscience »¹. 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 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 »².

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 christique³ 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 mort⁴. 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 faibles⁵. 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,

¹ 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.

² *AB*, IV,1 : le présent se rapproche chaque fois plus du futur de la Mort.

³ 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 !

⁴ *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 ».

⁵ 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 ».

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...

**LE PLAISIR DE L'INVECTIVE :
UNE DISCUSSION ENTRE PÍO BAROJA ET JOSÉ ORTEGA Y GASSET AU
SUJET DU ROMAN**

Miguel A. OLMOS, Université Paris 8

Le penchant du romancier Pío Baroja pour la discussion et la polémique eut comme première conséquence d'attirer sur sa personne et son œuvre une nuée d'insultes. José Ortega y Gasset avait fait remarquer que l'extrême virulence expressive et idéologique du roman *El árbol de la ciencia* (1911) ne pouvait que déchaîner, dans un pays comme l'Espagne où l'on aime les gros mots, un torrent d'injures, dont il citait quelques exemples: Baroja, « ese grosero buey vasco », « ogro finés injerto en godo degenerado ». Il signalait aussi que Baroja, « inaccessible à l'éloge et au blâme », s'amusait de bon cœur lorsqu'on l'insultait. De son côté, le romancier ôtait de l'importance à ce type d'échanges verbaux, tout en soulignant avec ironie la fausseté de ceux qui n'osent pas, par politesse ou par hypocrisie, exprimer leurs vrais avis : « A una opinión radical, muchos llaman improperio ». En tout cas, nous pouvons apprécier, dans ce va-et-vient d'insultes autour de Baroja, les manifestations d'un courant littéraire, sans doute digne d'intérêt, qui se répand dans des genres divers, des sottisiers, comme le *Dictionnaire* de Flaubert, jusqu'aux *Lettres d'injures* surréalistes, la satire, le pastiche, le pamphlet, l'épigramme. Dans l'insulte, les mots ont tendance à acquérir une consistance littéraire ; on pourrait même dire qu'ils deviennent des choses, des instruments d'agression. Ces agressions développent, de préférence, deux ou trois thèmes : les origines nationales ou familiales, la figuration dégradante du corps humain sous forme animale, thèmes qui peuvent, par ailleurs, se

mélanger, comme dans les échantillons cités. Enfin, aussi bien comme pratique verbale que comme modalité littéraire, l'insulte fait plaisir¹.

Dans la genèse de ce plaisir, selon les analyses du mot d'esprit chez Freud, la présence d'une troisième personne, d'un public que l'agresseur voudrait transformer en rieur complice de son agression est nécessaire. Ainsi, dans les blagues obscènes ou insultantes, le plaisir du public proviendrait-il, comme dans le rêve, du détournement des restrictions psychologiques imposées aux mouvements violents du désir : selon Freud, celui qui rit d'une blague grivoise rit, au fond, d'une agression sexuelle. Dans le mot d'esprit injurieux, le plaisir comique est le cadeau par lequel l'agresseur séduit ces témoins devant lesquels il veut représenter son ennemi comme quelqu'un de bas et ridicule². Nous allons considérer, dans cette perspective, une discussion entre Baroja et Ortega à propos du roman. Cette polémique se développe principalement dans deux textes parus en 1925 : *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, d'Ortega, et la préface de Baroja à son roman, *La nave de los locos*, le « Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillito puede saltar impunemente ». En bref, et en ce qui concerne strictement les problèmes du récit, la discussion peut se résumer à l'opposition entre un roman ouvert, libre et sans façon, soutenu par Baroja, et la définition du roman, chez Ortega, comme un pur genre de fiction qui se doit de préconiser l'attention méditative du lecteur³.

Ces deux textes sont d'une richesse remarquable, et les questions qu'ils soulèvent, en soi ou par rapport à leur contexte, ont été abordées à plusieurs reprises et dépassent les limites de ce travail. Nous allons donc nous borner à quelques aspects de cette discussion et, tout d'abord, aux différentes conceptions du plaisir esthétique chez Baroja et chez Ortega : en quoi consiste le plaisir de lire, quelles sont ses différentes possibilités. Mais, dans ces deux textes, le dialogue autour des plaisirs esthétiques et des caractères du roman est mêlé de façon inséparable à une dispute personnelle qui a des précédents dans d'autres essais. Les différends entre les deux écrivains sont d'origine idéologique et intellectuelle, mais ils se sont toujours exprimés dans un registre comique et injurieux. En voici un exemple. Dans un des premiers

¹ José ORTEGA Y GASSET, « Ideas sobre Pío Baroja » [1916], *Obras Completas*, 9 vol., Madrid, Revista de Occidente, 1953-1962, I, pp. 101-102 ; Pío BAROJA, *Juventud egolatría* [1917], Madrid, Caro Raggio, 1985, pp. 67-69 ; Jorge Luis BORGES, « Arte de injuriar » [1933], *Prosa completa*, 2 vol., Barcelona, Bruguera, 1980, I, pp. 399-404 ; Marc ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982 ; Carlos CASTILLA DEL PINO, « Baroja : análisis de una irritación », *Barojiana*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 47-65 ; Jacques CHEYRONNAUD, *Paroles d'outrage*, Paris, Armand Colin, 1992.

² Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, trad. Luis LÓPEZ BALLESTEROS, Madrid, Alianza, 1990, pp. 77-102.

³ Pío BAROJA, *La nave de los locos*, ed. Francisco FLORES ARROYUELO, Madrid, Caro Raggio / Cátedra, 1996, pp. 63-95 ; José ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, III, pp. 351-419.

essais d'Ortega qui jugent le roman de Baroja, le philosophe avait débité une sentence lapidaire : « Baroja no es nada, y presumo que no será nunca nada » (II, 101), pour s'amuser ensuite à prophétiser la gloire — toujours future — du romancier, tout en soulignant aussi son insignifiance actuelle. Très peu de temps après, dans *Juventud, egolatría*, Baroja, qui se fait l'écho de plusieurs opinions d'Ortega, inclut une petite pièce qui renvoie directement au jugement du philosophe et qui semble, en principe, lui accorder raison. Dans ce texte, intitulé : « Baroja, no serás nunca nada (*Canción*) », le romancier cite tout d'abord le philosophe, pour dérouler ensuite une longue liste des exigeants professeurs qui, depuis son enfance, lui ont appris une chanson similaire, et conclure :

La idea de que no seré nunca nada está ya muy arraigada en mi espíritu. Está visto : no seré diputado, ni académico, ni caballero de Isabel la Católica, ni caballero de industria, ni concejal, ni chanchullero, ni tendré buena ropa negra... Y sin embargo, cuando se pasan los cuarenta años, cuando el vientre empieza a hincharse de tejido adiposo y de ambición, el hombre quiere ser algo, tener un título, llevar un cintajo, vestirse con una levita negra y un chaleco blanco ; pero a mí me están vedadas estas ambiciones. Los profesores de la infancia y de la juventud se levantan ante mis ojos como la sombra de Banquo y me dicen : Baroja, tú no serás nunca nada (46).

Après cette description de ce que c'est que d'être quelqu'un, la modeste concession du romancier commence à dévoiler un jeu malicieux sur les mots : dans la phrase d'Ortega «Baroja no es nada, y presumo que no será nunca nada », l'emploi transitif du verbe, très soutenu en espagnol, a été mal compris — en mauvais élève — comme intransitif, donc comme celui d'un *presumido*, d'un pédant, et peut-être aussi d'un ambitieux. Ce qui n'empêche pas Baroja d'exprimer, dans un autre fragment, son avis sur Ortega, dans des termes en même temps respectueux et crus : « Quizá Ortega no tiene gran simpatía por mi manera de ser, insumisa ; quizá yo veo con desagrado su tendencia ambiciosa y autoritaria ; pero es un maestro que trae buenas nuevas aquí desconocidas. [...] Ortega y Gasset, única posibilidad de filósofo que he conocido, es para mí de los pocos españoles a quien escucho con interés » (128-129).

La discussion sur le roman entre Baroja et Ortega est ainsi, en même temps, un débat abstrait, une guerre de mots, et un affrontement personnel presque théâtral ; un long dialogue sur la scène publique, au cours duquel la réflexion sur la littérature devient un échange moqueur et injurieux. Il pourrait être amusant de regarder son développement de plus près.

La littérature, non pas en tant que monument verbal, mais en tant qu'agent inducteur de réactions psychologiques, en tant qu'objet de consommation qui n'aboutit que dans l'expérience du sujet, a été l'une des préoccupations de la critique littéraire contemporaine (même si l'attention portée aux phénomènes émotionnels et subjectifs autour des Arts s'est

développée de façon remarquable à partir du XVIII^e siècle). De nos jours, le critique allemand Hans R. Jauss a dressé une carte très complète des différentes modalités de la littérature comme expérience. Le plaisir esthétique de la littérature se déploie sur trois versants qui sont étroitement entrecroisés et qui sont sujets à un développement historique, aussi bien dans la théorie que dans la pratique : une expérience *poétique* ou de construction et d'expression d'un monde à l'image de l'homme, de ses intérêts et de ses valeurs ; une expérience *esthétique* au sens restreint, ou de perception désintéressée et novatrice, aussi bien sensorielle (rythme) qu'intellectuelle (idée, image) ; et une expérience *cathartique*, de reviviscence et libération des émotions. C'est sur ce troisième versant qu'a lieu le processus d'identification du lecteur, qui joue un rôle important dans la conception esthétique de Freud. Le processus d'identification, qui n'est pas propre à la littérature, dépend d'une convention littéraire préalable, le principe de *fiction* qui est fondamental dans plusieurs types de textes¹.

Au cours de leurs réflexions sur le roman, Ortega et Baroja prennent en compte plusieurs des phénomènes variés qui concourent au plaisir esthétique, bien que leurs raisonnements n'aient jamais prétendu en déployer une description ou une analyse complètes : bien au contraire, ces essais ont des buts particuliers divers, et leurs observations sur le plaisir restent quelquefois implicites. Tout de même, les explications, chez Ortega, de ce qui constitue le plaisir littéraire soulèvent deux points majeurs : la littérature plaît en ce qu'elle a d'hallucinatoire — voire de stupéfiant, auquel on risque de s'accrocher —, et cette hallucination permet aussi de se consoler des souffrances de la vie. Deuxièmement, le plaisir de la littérature consiste en ceci qu'elle est une source de découvertes, d'apprentissages, de *nouveautés*². Or, il faut remarquer, dès le début, qu'Ortega se sert d'un critère sociologique pour dissocier ces deux possibilités de plaisir esthétique en attribuant la première — littérature comme drogue — à un public émotif, nombreux et ignorant ; et la deuxième — littérature comme construction intellectuelle — à des exemplaires rarissimes d'intelligence et de sensibilité supérieures. On a le droit de reconnaître ces deux possibilités-ci comme les modalités *cathartique* et *esthétique* de Jauss, c'est-à-dire, d'un côté, l'immersion dans une rêverie, pleine d'émotions ; de l'autre, la découverte de nouveaux rapports entre les mots et les idées : une réinvention du monde qu'Ortega désignera comme « l'irréel », la « fantaisie », ou bien « le monde *deshumanisé* ».

¹ Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* [1977], trad. J. SILES, Madrid, Taurus, 1986, pp. 59-78 ; 239-291 ; Sigmund FREUD, « Le créateur littéraire et la fantaisie » [1908], dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, pp. 29-46 ; Félix MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria* [1960], 3^e ed., Barcelona, Ariel, 1983.

² *Meditaciones del Quijote*, I, p. 377-379 ; « Ideas sobre Pío Baroja », II, pp. 74-77.

Le philosophe s'intéresse, de préférence, au versant le plus intellectuel du plaisir littéraire, le versant esthétique. C'est peut-être la raison pour laquelle il disqualifie les autres versants, d'un côté, celui des structures génériques héritées qui expriment un ordre du monde, de l'autre, la participation émotionnelle des lecteurs dans un univers fictif. De même que, dans les *Meditaciones del Quijote*, la philosophie était comprise comme « amour de la compréhension », comme l'invention du sens le plus actuel et profond des choses, le plaisir esthétique est comparé au plaisir de penser ou au plaisir sexuel : une « súbita descarga de intelección » (I, 317-8). Mais le signe le plus particulier de l'expérience esthétique, comme Ortega l'entend, est, avant tout, son caractère ironique. Cette reconquête de la « razón vital » — instrumentale et relative donc — du monde, n'est qu'une « critique de l'imaginaire », puisqu'elle montre que le réel ne relève que de la construction, que de l'illusion : ce n'est qu'en tant que construction ironique, comme chez Cervantès, que le « réalisme » peut devenir poétique¹. C'est la raison pour laquelle, l'art moderne — on sait bien le rôle de premier plan que l'évolution historique joue dans la pensée d'Ortega — ne peut pas être « réaliste ». Il se doit d'être une construction irréaliste, et qui se sait irréaliste, parce qu'elle sait que le monde l'est aussi : par conséquent, l'art, c'est penser en jouant. D'où, selon la nouvelle formulation de ces idées dans *La deshumanización del arte*, la définition de l'art comme « intrascendencia » ; l'art, comme le monde réel, relève du jeu, de la métaphore, de la fiction².

Mais, selon Ortega, l'art populaire ne respecte pas d'habitude cette exigence de construction ironique. À cause, peut-être, des intérêts multiples des *Meditaciones*, ou bien comme conséquence des préférences littéraires d'Ortega, on enlève aux récits « imaginatifs » ou « invraisemblables » de la littérature populaire tout caractère d'élaboration, et l'on méprise aussi son penchant comique que l'on trouve trop simple. Tout ce qui relève des structures littéraires

¹ Le réel ne peut pas être poétique en soi : « Por sí misma, tomada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal [...]. También justicia y verdad, la obra toda del espíritu, son espejismos que se producen en la materia. La cultura — la vertiente ideal de las cosas — pretende establecerse como mundo aparte y suficiente, adonde podamos trasladar nuestras entrañas. Esto es una ilusión, y sólo mirada como ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar » (*Meditaciones*, I, p. 384-5).

² « la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomado ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Esta es la propensión nativa, « humana ». / Si ahora [...] tomamos las ideas según son — meros esquemas subjetivos — y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro — en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas —, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar — falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo. [...] Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta » (III, pp. 375-377).

traditionnelles ou d'une participation émotionnelle aux fictions littéraires déclenche immédiatement, chez Ortega, la tentation de la moquerie. C'est une des raisons pour lesquelles la différence entre le noble spectateur des tragédies et le modeste « *espectador villano* » est comprise comme manque de force ou de vitalité chez ce dernier ; comme le signe d'une faiblesse qui produit un regard méfiant, non pas droit, mais « oblique » — autant dire louche. Dans la littérature comique qui est la sienne, une littérature qui ne construit pas, mais qui « copie », le plaisir du « *villano* » est bien donc un plaisir « rancunier » : « *El que imita, imita para burlarse* » (I, 388)¹. Dans *La deshumanización del arte*, l'explication de ces idées est plus hautaine et dénigrante encore, puisque ses images se déplacent de la sphère du corps à celle de l'intelligence ; l'art nouveau n'a pas de succès auprès des masses parce qu'elles ne le comprennent pas. Voilà pourquoi elles s'attaquent à cette nouvelle littérature qui les dérange : « *Dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea* » (III, 355). Le plaisir esthétique de ces masses incompetentes est illégitime ; et comme c'est un plaisir plutôt émotionnel et spontané, à la limite, il n'est pas plaisir, il n'est pas esthétique : ce n'est que du vécu, « *emociones vividas* »². Les offenses se succèdent : la lecture des feuilletons laisse « *mal sabor de boca* », comme si on s'était adonné à « *un goce bajo y vil* » (III, 393) ; à la différence du théâtre français *classique*, dont l'intention est éthique, le théâtre espagnol *castizo* se réduit, selon Ortega, à une suite d'aventures « orgiastiques » chez ceux qui entendent que « *vivir es entregarse a la emoción invasora y buscar en la pasión, el rito o el alcohol, el frenesí y la inconsciencia* » (III, 395-8). Bref, la manière romantique ne donne qu'un plaisir du vécu qui empêche de regarder (III, 369-370).

Les réflexions d'Ortega ne se fondent pas sur des principes sociaux ou politiques ; pourtant, cette distinction entre l'élite et la masse, entre ce qui est « noble » et ce qui est « ignoble », articule son discours de façon peut-être un peu perverse, comme si elle était une catégorie théorique au lieu d'une possibilité empirique ou historique — dont les nuances, par ailleurs, sont passées sous silence. De plus, bien évidemment, l'explication d'Ortega doit beaucoup à Nietzsche, aussi bien dans les gestes méprisants à l'égard de ce qui est « ignoble », que dans

¹ « *El villano desconoce aquel estrato de la vida en que ésta ejercita solamente actividades suntuarias, superfluas. Ignora el rebasar y el sobrar de la vitalidad. Vive atendido a lo necesario y lo que hace lo hace por fuerza. Obra siempre empujado ; sus acciones son reacciones. No le cabe en la cabeza que alguien se meta en andanzas por lo que no le va ni le viene ; le parece un poco orate todo el que tenga la voluntad de la aventura, y se encuentra en la tragedia con un hombre forzado a sufrir las consecuencias de un empeño que nadie le fuerza a querer* » (*Meditaciones*, I, p. 393).

² « *Para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida. Sólo se distingue de ésta en calidades adjetivas : es, tal vez, menos utilitaria, más densa y sin consecuencias penosas. Pero, en definitiva, el objeto de que en el arte se ocupa, lo que sirve de término a su atención, y con ella a las demás potencias, es el mismo que en la existencia cotidiana : figuras y pasiones humanas* » (III, p. 357).

l'emploi des idées de « ressentiment » et de « faiblesse » et, surtout, dans le goût d'une écriture agressive, moqueuse, provocante, qui est bien celle qui sera déployée dans ses premiers écrits autour du roman de Baroja.

Pourtant, cette attitude défiante est peut-être quelque chose d'autre qu'un simple trait de style. José-Carlos Mainer a souligné l'aplomb et l'arrogance de l'entrée du jeune Ortega dans la vie littéraire espagnole, comme nous le montre, par exemple, sa correspondance avec Unamuno, tantôt pleine de déférence, tantôt presque condescendante. En tout cas, l'affrontement public entre Ortega et Unamuno fait suite au manque d'égards envers lui dans des lettres privées à d'autres correspondants où Ortega se moque des « cris de l'énergumène », de « don Unamuno de Vizcaya »¹. Mais que ce soit imitation nietzschéenne ou trait de caractère, le ton agressif et narquois de l'écriture d'Ortega se prolonge — en s'aiguissant — dans ses ouvrages des années vingt et trente, où les cibles seront des philosophes comme Kierkegaard (un « nécrophage »), Kant (dont « le style » fait penser à « l'impuissance ») ou Heidegger (ressemblant à un africain « qui jouerait du tambour »). Antonio Regalado, qui a souligné ces plaisanteries, fait remarquer que cette désinvolture n'est pas du tout à la hauteur des problèmes que l'œuvre de ces philosophes commençait à poser, quelquefois à son insu, à la pensée d'Ortega. De façon rétrospective, continue Regalado, le contraste entre la raillerie agressive des écrits de la première époque et le repli des dernières années du philosophe est donc remarquable : Ortega se serait senti incapable de répondre aux questions soulevées par l'œuvre de Heidegger, en même temps qu'il serait devenu obsédé par l'originalité de ses idées et par l'importance de sa place dans l'histoire de la philosophie².

En tout cas, dans les premiers essais sur le roman de Baroja, l'invective à la Nietzsche l'emporte sur le raisonnement. « Una primera vista sobre Baroja » (1915), essai pas tout-à-fait mûr, conçu, probablement, à l'occasion de la parution de *El árbol de la ciencia*, a surtout l'air d'être une expédition punitive qui vise les débats philosophiques de la quatrième partie de ce roman ; il sera suivi d'un brouillon, appartenant à la série incomplète des *Meditaciones*, «Anatomía de un alma dispersa » (1914), et de « Ideas sobre Pío Baroja » (1916). On retrouve dans les trois textes la « rancune » nietzschéenne au cœur de l'art réaliste qui « copie ».

¹ Par exemple, cette lettre de 1905, à propos de la *Vida de don Quijote y Sancho* : « Todo esto de Unamuno carece de importancia: ese hombre cree que se funda una religión así, en dos paletas sin más ni más, haciendo media docena de cabriolas y pegando cuatro gritos y diciendo *retuso, remejer y desentoñar*»; cité par José-Carlos MAINER, « Ortega : primeras armas (1902-1914) », *La doma de la Quimera. (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra, U.A.B., 1988, pp. 171-207 (183) ; voir *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, éd. Laureano ROBLES, Madrid, El Arquero, 1987.

² Antonio REGALADO GARCÍA, *El laberinto de la razón. Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 97-108 ; 116-117. Sur Ortega et Unamuno, Anthony CLOSE, *The Romantic Approach to « Don Quixote »*, Cambridge, University Press, 1978, pp. 170-185.

Curieusement, Ortega reproche à Baroja son agressivité, mais une agressivité sans profondeur, donc inutile (II, 117). Baroja n'est que le dernier avatar du roman picaresque populaire et de sa «bajeza de miras » : Baroja est un « Homère de la canaille » qui a ces « ojuelos torvos y maliciosos del cantor villano » (II, 123-124). De plus, ses protestations basses semblent contradictoires : toute la virulence de Baroja n'est qu'apparence. Baroja, n'est, au fond, qu'un « león pintado », beaucoup moins féroce qu'il ne rêve de l'être (I, 115). À son insu, sa «sincérité » relève du Christianisme : lui, qui a blâmé maintes fois l'héritage juif, semblerait près de devenir juif lui-même, il est « propincuo a semitizarse » (155-156). Ses attitudes cyniques ne sont bonnes à rien : les œuvres de « Baroja, el Can » ne sont que de vaines protestations, « ladridos a unas ruinas hediondas bajo una luna apasionada » (154-6). Baroja n'est qu'un « rhumatisant » qui rêve d'une vie d'aventurier (II, 91) et qui « au long de dix années écrit vingt volumes de vagabondage » (II, 73).

Dans ces essais, il y a aussi quelques arguments plus substantiels qui se fondent sur les idées esthétiques que nous avons exposées, mais qui ont tendance, tout de même, à choisir un registre comique. L'accent est mis sur les problèmes de construction de ces romans, sur les inattentions et les négligences sur le plan de l'intrigue, des caractères et des descriptions. Par rapport aux œuvres d'*Azorín* (« que huelen a cuarto cerrado »), dans celles de Baroja « siempre andamos [...] por hospederías y posadas, de pueblo en pueblo, rodando caminos » (II, 97). Le monde présenté dans ces romans manque de consistance, il ne réussit pas à devenir quelque chose d'autonome, de « créé » ; il a besoin de s'appuyer sur les référents qu'il copie : tel roman dont l'action se déroule à Cuenca sera incompréhensible pour ceux qui n'auront pas fait la visite de la ville (II, 94). Les personnages ne semblent pas indépendants ni crédibles : le lecteur risque de se sentir escroqué lorsqu'il découvre Baroja derrière tous et chacun de ses personnages : le romancier est donc « sincère » et « mauvais comédien » à la fois¹. En résumé, il nous semble que les reproches d'Ortega aux récits de Baroja se fondent sur deux points : une vision utilitaire, *cathartique*, du roman, qui se base sur une action informe, et, par conséquent, le manque d'une dimension *esthétique*, d'une pensée ironique et novatrice.

Dans l'évolution de sa théorie sur les arts, Ortega accordera encore plus d'importance à la catégorie de la fiction. Dans *La deshumanización del arte*, il nous semble qu'il rapporte le

¹ « Casi todos los personajes de sus novelas olvidan referirnos sus pasiones, sus ideas, por manifestarnos las simpatías y antipatías de Baroja. Se ha dado la satisfacción, por lo común adscrita a los dioses, de multiplicarse a la vez en vidas innumerables. Abrimos por cualquier parte su literatura y hallamos un hombre que sale a la calle o entra de la calle : este hombre creemos que se llama Quintín, o Roberto, o Manuel, o César, o Paradox, u Osorio ; nos hace unos gestos, nos acercamos y resulta que fue un error. Se trata una vez más de Baroja. *Farceur !* » (pp. 157-8) ; « Anatomía de un alma dispersa » a été édité par Paulino GARAGORRI (*Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1989, pp. 126-58).

plaisir esthétique de cette pensée novatrice, qui appartient à la dimension élocutive du texte littéraire, à la convention fictionnelle propre au genre narratif ; ce qui lui permettrait, par ailleurs, d'opposer les plaisirs esthétiques du roman comme jeu créateur, à ces plaisirs cathartiques du roman populaire qui ne le sont pas. On voit bien que cette idée était latente dans les critiques à Baroja qu'on vient d'exposer : Ortega lui reprochait surtout la confusion entre l'auteur et les personnages, le monde de l'auteur et le monde du roman, en somme, ce qu'il appellera, dans les essais des années vingt, le défaut de *perméabilité*. Dans *Ideas sobre la novela*, le principe de la fiction devient la clef de voûte de la pensée d'Ortega, mais on perçoit aussi les traces des positions préalables. Tout son système d'idées se trouve condensé dans le diagnostic (« l'autopsie », puisque le roman est mort) qui ouvre le raisonnement :

Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que nos complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir decir presentativo (III, 390-1).

L'argumentation d'Ortega part d'un paradoxe qui joue sur l'étymologie italienne du mot *novela* : le genre est en décadence parce qu'il ne peut pas raconter de *nouveautés*, d'histoires nouvelles (III, 389). Depuis Cervantès, la forme primitive du genre a évolué : de « raconter » des histoires, à « montrer » des histoires : « todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama » (III, 394). Or, cette évolution est due, non pas à la « matière » du récit, mais à sa « forme » ; par conséquent le roman n'est que sa forme, jamais des « faits réels ». Les points qui indiquent cette structure du roman sont au nombre de deux. D'abord, les personnages, auxquels on accorde une totale indépendance : ils ne sont nullement des reflets de l'auteur. Comme ces caractères peuvent très aisément être contradictoires, le lecteur est tenu en échec dans ses tentatives pour les définir ; c'est la raison pour laquelle ils s'imposent aux lecteurs qui ne peuvent donc percevoir les événements du roman qu'à travers leur signification pour les personnages : l'exemple en est tiré des romans de Dostoïevski (III, 400-401).

Le deuxième point qui montre cette victoire de la forme, c'est la texture intellectuelle du roman qui force les lecteurs à une démarche contemplative et non pas émotionnelle. Cette fois, l'exemple en est Proust, un autre romancier *lent*, « moroso » ; on souligne, dans son roman, le retard de l'action, « el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta » (III, 402). Cette «nube informe » du roman de Proust a pour conséquence la création d'un monde imaginaire

captivant, d'un « horizonte hermético » (III, 409). Le roman est donc bel et bien isolé du réel ; des modalités composites, comme le roman historique, ne réussissent pas parce qu'elles ne sont ni histoire ni roman (III, 411). L'immanence, la clôture, l'*hermétisme*, deviennent donc les seules normes possibles pour le roman du moment. Tout peut se résumer dans le plaisir que produit le passage vers un monde de fiction fermé sur soi de telle façon qu'il coupe le chemin de retour au monde réel (III, 410-415). C'est de ce rêve sans fissures que provient, selon Ortega, le plaisir esthétique de la littérature¹.

Sans doute notre exposé rapide ne fait-il pas justice à la profondeur et à la subtilité des idées d'Ortega, qui mériteraient une analyse beaucoup plus riche et plus approfondie que les quelques remarques qui vont suivre. Nous allons simplement nous borner à dégager le dessein polémique que nous croyons trouver dans le choix des mots imagés — *lenteur, détail, atmosphère, hermétisme* — qui justifient ou qui décrivent un ressort littéraire général comme celui de la fiction, qui s'applique en principe à tout récit romanesque, indépendamment de son public, de la vitesse de sa technique narrative, de son style ou de son époque. Cette présentation pour ainsi dire « thématique » du principe de la fiction n'est pas dépourvue, nous semble-t-il, d'un souci d'actualité. En effet, la renommée de Proust en Espagne date de la remise du prix Goncourt, en 1919. La discussion sur les mérites ou les défauts de ses romans était alors en Espagne aussi confuse qu'en France, quoique plus superficielle : la traduction partielle de la *Recherche*, faite par Pedro Salinas, est parue en 1920, mais elle ne sera pas rééditée. Ce n'est qu'après sa mort que Proust s'impose comme point de référence littéraire en Espagne. Ortega avait collaboré à cette diffusion de Proust — « génie délicieusement myope » (II, 706)— avec une conférence, en 1922, qui paraîtra dans l'hommage de la *Nouvelle Revue Française*, en 1923, et où il utilise les principes critiques que nous venons d'évoquer. La deuxième référence d'Ortega, le roman de Dostoïevski, était aussi en vogue. L'intérêt éveillé par la révolution russe en Espagne avait eu comme conséquence, dès 1918, une véritable avalanche de traductions de romans russes. C'est alors que Tolstoï, la référence principale des écrivains de 1900, est remplacé dans l'attention du public par Dostoïevski, dont on fêtait le centenaire en 1921. Entre 1923 et 1930, plus de trente textes de Dostoïevski seront traduits et publiés ; Ramón Gómez de la Serna collabore à la mode, à sa façon, avec *María Yarsilovna*

¹ Lorsqu'on finit la lecture d'un roman, « nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico [...] ¡ Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones ! » (III, p. 410) ; « Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente. Y esta condición engendra, entre otras muchas, la consecuencia de que no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. No puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior* » (III, p. 412).

(1923), un « faux roman russe » et, en 1925, le journal *El Sol* publie *Los hermanos Karamazov* en feuilleton¹. En somme, les arguments choisis par Ortega (« revistero de salones », selon le mot d'Azaña) puisent dans les événements du moment aussi bien leur force de diffusion que leur physionomie particulière².

L'insistance d'Ortega, en 1925, sur la « technique » littéraire et le principe de la fiction sembleraient faire indirectement écho aux quelques articles de Baroja qui avait déclaré ne plus savoir faire la différence « technique » entre l'histoire et le roman³. La théorie esthétique de *La deshumanización del arte* et de *Ideas sobre la novela*, plus développée d'un point de vue intellectuel que les idées qui avaient guidé les essais des années dix sur Baroja, semble ne pas être injurieuse à l'égard de ce dernier. Pourtant, la réplique de Baroja aux essais d'Ortega ne se fera pas attendre : elle est plus directe, plus violente, plus comique et plus argumentée que les petites réponses aux critiques surnoisées d'Ortega qu'il avait déjà données dans *Juventud*, *egolatría* ou dans *La caverna del humorismo* (1919). La virulence de la réplique du « Prólogo casi doctrinal » aux *Ideas sobre la novela* pourrait donc s'expliquer par quelques allusions personnelles plus ou moins à clés dans ce dernier ouvrage.

Ortega avait présenté son essai aux lecteurs avec une modestie rhétorique, comme les idées d'un dilettante qui ne cherchait pas à enseigner quoi que ce soit à personne. Ces idées, écrivait Ortega, étaient nées de ses conversations amicales avec Baroja, où il avait tiré la conclusion d'un manque de vision d'ensemble en Espagne sur cette question. Il y avait aussi des offenses implicites, comme la tirade sur l'impossibilité du roman historique (III, 411), genre auquel se consacrait Baroja depuis 1912. Le texte d'Ortega se fermait sur un « Envoi » où le nom de Baroja réapparaissait : vu l'état moribond du roman, le but de l'ouvrage était d'encourager les jeunes romanciers « sérieux », parce que « De quien no ha percibido la gravedad de la hora que hoy sesga este género, no puede esperarse nada » (III, 419, nous soulignons). L'injure la plus

¹ « Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust », II, 703-711 ; Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Teoría y mercado de la novela en España : del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 143-159 ; 285-310 ; Jean-Yves TADIÉ, *Proust*, Paris, Pierre Belfond / Pocket, 1998, pp. 180-194. Le narrateur de la *Recherche* fait aussi l'éloge de Dostoïevski au cours d'une conversation littéraire (*La prisonnière*, éd. Pierre-Edmond ROBERT, Paris, Gallimard, 1999, pp. 363-367).

² Cité par José-Carlos MAINER, art. cit., p. 176. Dans les *Diarios* d'Azaña, un adjectif qui revient souvent à propos d'Ortega est celui de « provinciano » : « Ortega tiene un fondo de provinciano, incurable. Se forma de la política una idea como la del doctor Faustino antes de salir de su pueblo. [...] También opina Ortega que estoy rodeado de aduladores. Es otra idea provinciana de lo que constituye la realidad del Gobierno. [...] Ortega no sabe lo que es eso. Si lo supiera, no se habría dejado adular por los redactores y colaboradores de sus periódicos, que nunca han sabido hablar de nada sin echar por delante elogios sonrojantes del maestro. Se ha dejado adular en *El Sol* por algún aventurero que, en el fondo, le teme y le aborrece. Yo le hubiera despedido del periódico » (*Diarios completos. Monarquía, República, Guerra civil*, intr. Santos JULIÁ, Barcelona, Crítica, 2000, p. 525).

³ *Las figuras de cera* (*Obras completas*, 8 vols, Madrid, Biblioteca nueva, 1984, II, pp. 173-175 ; « Sobre la técnica de la novela » [1924], *El tablado de Arlequín*, Madrid, Caro Raggio, 1982, pp. 113-118 ; *La nave de los locos*, op. cit., p. 95.

directe se trouve dans *La deshumanización*, dans un passage où Ortega exprimait sa «répugnance» à l'égard de la littérature émotive et «réaliste», par le biais de sa comparaison avec les statues de cire, ni réelles ni irréelles, «cadáveres alquilados»¹. *Las figuras de cera* était aussi le titre du dernier volume du cycle historique d'Aviraneta, paru en 1924. Le «Prólogo» de 1925 trouverait donc, ainsi, une justification pour rétorquer, point par point, à tous et à chacun des sujets traités par Ortega, et pour reprendre, plaisamment modifiés, plusieurs images, tournures ou motifs du texte d'Ortega — c'est le cas, croyons-nous, des statues de cire, sujet qui réapparaît comme réplique structurelle à l'envoi d'Ortega, dans l'«Alocución a mis muñecos» qui ferme le texte, avec une défense désinvolte et insoucieuse de ses propres romans :

—Queridos hijos espirituales : todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca ; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados ; los de manta y los de chaquet con rencilla, los bien contruidos y los deformes, los muñecos y las figuras de cera. Los más humildes tendrán su sitio al lado de los más arrogantes. Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda, de los aristócratas y de los demócratas, de los exquisitos y de los parnasianos, de los jóvenes sociólogos y de los que hacen caligrafía literaria. Seremos antialmanaqueogothistas y antirrastacueros. Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera ; el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportunamente ; cantaremos unas veces el *Tantum ergo* y otras el *Ça ira* ; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades (94)².

À côté de «La formación psicológica del escritor» (1934) et d'une section de ses *Mémoires*, *La intuición y el estilo* (1948), le «Prólogo casi doctrinal» est la meilleure exposition des idées de Baroja sur la littérature. L'approche de l'histoire et des problèmes du roman par Baroja manque de toute méthode, et ne fait que rendre compte d'une large expérience de lecture. C'est une réflexion libre, mais savante, qui a, par rapport à celle d'Ortega, l'avantage de traiter un plus grand nombre de genres et de textes. Mais le «Prólogo» est, avant tout, un écrit comique, une vraie invective, qui se sert d'un cadre satirique de fiction, l'excursion au bord de la mer d'un pédagogue, d'un «essayiste» et d'un romancier, excursion gâtée par un jour de pluie et une panne de l'automobile dans laquelle ils voyagent. Dans ces éléments, il est possible de voir des références parodiques à l'*atmosphère* proustienne et à la *technique lente* de Dostoïevski : c'est un «día antimetafórico» (64) où Baroja se résigne, faute de mieux, à parler des problèmes du roman. Les points essentiels du prologue sont au nombre de trois : la défense d'un roman en mouvement, basé sur l'intrigue ; la dénonciation des critères sociologiques

¹ «La figura de cera es el melodrama puro. Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera. En cambio, la macabra burla cerina ha entusiasmado siempre a la plebe» (III, 370).

² Voir Donald L. SHAW, «A Reply to *Deshumanización*. Baroja on the Art of the Novel», *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 105-111 ; Carlos LONGHURST, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, Guadarrama, 1974.

comme critères littéraires, et, finalement, cet *hermétisme* auquel aboutissent le système d'Ortega et sa vision du plaisir littéraire, ce que Baroja appelle « le roman imperméable » pour « les jours pluvieux » (75).

Baroja ne fait pas de références précises aux aspects créatifs et aux plaisirs esthétiques de la littérature auxquels Ortega avait accordé plus de considération. L'approche du romancier est plus empirique qu'abstraite. En ce qui concerne les arguments et les personnages, il fait la concession à Ortega d'admettre une possible supériorité des écrivains anciens sur les écrivains modernes (75). Le romancier accepte l'idée soutenue par Ortega d'un roman clos, immanent ; mais il signale, immédiatement après, l'inexistence de ce roman idéal dans la pratique, et les difficultés qu'il y aurait à le développer (73-74). Ses arguments tournent à la plaisanterie lorsqu'il associe cette immanence idéale d'Ortega et la vieille unité de lieu ; ce qui ne fait que renvoyer au philosophe les blagues qu'il lui avait adressées à propos des difficultés qu'il y avait à « parcourir » ses romans (75-76). Finalement, Baroja déclare préférer un « horizonte abierto », aussi bien pour lui que pour ses ouvrages (89). Nous trouvons les réflexions les plus remarquables de Baroja à propos des émotions de la littérature dans d'autres essais, où s'opposent les faiblesses des consignes idéologiques des partis et la vie intense de la littérature dans l'imagination des gens. Baroja fait surtout l'apologie des genres traditionnels dits mineurs, comme le feuilleton ou la saynète, face au prétendu prestige des Académies ou autres arbitres¹.

Le parti pris pour une littérature *cathartique* reprend ainsi l'élitisme d'Ortega en l'inversant, et aboutit à une défense radicale de l'antiélitisme, voire à une apologie du « mauvais goût ». Le débat avec Ortega, sur ce point, a plusieurs précédents, dont le principal est le rejet de la théorie comique de la « rancune » des « gens d'en bas », dans *La caverna del Humorismo*. Dans ce texte, une sorte de dialogue apocryphe à plusieurs qui a pour sujet les diverses théories sur le comique, quelques personnages lisent et font le commentaire d'un article d'Ortega sur le roman picaresque — en fait, un extrait de « Una primera vista sobre Baroja » —, qu'ils qualifient de « aristocratismo rabioso y pueril » (V, 409-415). Il est évidemment inexact, disent

¹ « La idea desdeñosa por el libro que interesa y emociona y por la obra de teatro que hace reír y llorar, es actualmente muy de país latino. Yo supongo que no lo ha sido siempre. A mí me parece un tópico, no digamos de decadencia, pero sí una manifestación final de una época en que se tiene poca curiosidad de leer y cierta desconfianza en las emociones. [...] Lo mismo que se dice de las novelas de Balzac, de Dickens y de Dostoievski que son folletines, de los dramas de Shakespeare, si no vinieran evaluados, ensalzados y cantados, se diría que son melodramas » ; « Yo creo que se necesita un fondo de cultura para que el lector pueda divertirse leyendo una novela espeluznante, bien hecha, como las de Conan Doyle, por ejemplo, y un fondo de cultura y de benevolencia para ir a un teatro y reírse de ver puestas en ridículo las costumbres y las ideas privativas de uno », « El folletín y el sainete », dans *Vitrina pintoresca* [1935], V, pp. 838-841 (838 ; 840) ; « La literatura culpable », V, pp. 781-785 ; « La formación psicológica del escritor », *Rapsodias* [1936], V, pp. 863-897 (877).

les personnages de Baroja, de juger des sujets littéraires comme s'il s'agissait de personnes ; il est faux de décrire le « réalisme » comme l'art de la copie, puisque toute imitation ne peut être qu'une manipulation de son modèle : donc ces genres ne peuvent pas être méprisés en toute justice par ce raisonnement. C'est une raison de plus pour que les dialogues des personnages de *La caverna* glissent souvent vers le comique et les procédés dénigrants que nous avons vus, par exemple, dans une attaque qui transforme la « rancune roturière » en prétention ambitieuse réussie : à propos des aristocrates, il est dit que « no hay más que rascar un poco en ellos para que aparezca un ilustre Pérez con ambiciones de prócer » (V, 411)¹.

Cet argumentaire est repris dans le « Prólogo casi doctrinal », qui dénonce l'emploi sémantique erroné de l'adjectif « noble ». *Noblesse* peut être compris aussi bien dans un sens éthique que du point de vue de la politesse formelle des mœurs. Il faut s'attendre à ce que les deux acceptions, écrit Baroja, puissent ne pas coïncider dans une même personne (88). Le dédain à l'égard de l'aristocratie revient dans un autre passage du texte où il est question du manque de temps pour lire à l'époque moderne :

Yo, en Madrid, he conocido muy pocas personas que hayan leído a Balzac, a Dickens o a Tolstoi ; pero lo extraño es que en París o en Londres hay también poca gente que los haya leído íntegramente. « ¡Son libros tan largos! », dice la mayoría. Hoy asusta una novela de dos o tres tomos gruesos, y las que se resisten es porque hablan con detalles de duques, de príncipes y de banqueros judíos y de toda esa quincallería social que hace las delicias de los rastacueros, que creen que se traspasa algo del valor mundano al literario, cosa que es perfectamente falsa, porque todas las joyas, las preseas, los palacios, las duquesas y los banqueros no dan nada a la literatura (86-7).

Même si aucun nom n'est cité, on doit voir dans cet extrait une allusion à la célébrité croissante de Proust. Le sujet de l'aristocratie, le problème de l'extension du roman, la mention des « detalles » — un des arguments d'Ortega — sont autant d'indices qui pointent dans la même direction. La cible est probablement, non pas le roman de Proust, mais la renommée snob qui a pu l'entourer dans le petit noyau de la *Revista de Occidente* : Baroja suggère aussi qu'on en parle plus qu'on ne le lit. Le romancier espagnol, qui avait dans sa bibliothèque *Les plaisirs et les jours* et, au moins, deux volumes de la *Recherche*, ne s'est exprimé à propos de Proust que d'une façon superficielle et rapide².

Le différend le plus profond entre Baroja et Ortega porte probablement sur les rapports entre le réel et la fiction. L'hermétisme de la fiction, clé de voûte du système d'Ortega, ne fait que

¹ « ¿ Qué quiere usted ? No creo en la distinción callejera. No he conocido todavía un hombre distinguido que merezca tener un criado que le cepille las botas. [...] Respecto a esos chulitos de la aristocracia española y a esas estúpidas vacas grasientas que los acompañan en su automóvil y que no sirven más que para hacer estiércol, si fuera un tirano, a los unos, les mandaría a picar piedra en la carretera, a las otras, al lavadero » (V, p. 415).

² *La intuición y el estilo*, VIII, pp. 1078-9 ; José CORRALES EGEA, *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969, p. 392.

réfléter, dans sa théorie esthétique, la problématique cognitive de sa pensée, où le fond nihiliste vient aussi de Nietzsche. Pour sa part, malgré quelques doutes métaphysiques d'Andrés Hurtado dans *El árbol de la ciencia*, Baroja est toujours resté fidèle aux principes pragmatiques et scientifiques du XIX^e siècle. L'idée de fiction est très répandue dans les œuvres d'Ortega qui se consacre à une relativisation historique et vitale de la culture : les mots « réel » ou « réalisme » lui semblaient peut-être des mots vides de sens. Les intérêts philosophiques de Baroja étaient probablement moins exigeants que ceux d'Ortega ; son expérience littéraire, guidée par le caprice des préférences subjectives, est plus ouverte puisque elle est mêlée au cours de sa vie. C'est pour ces raisons que Baroja commence par ne pas distinguer entre les genres de fiction et les genres non fictionnels : pendant ses heures de loisir, le romancier préfère ne pas lire de romans, mais des ouvrages d'histoire, des essais, des récits de voyage (68). D'où la célèbre définition agénérique du roman, puisque le roman englobe tout, même ce qui ne relève pas de la fiction : « La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación ; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico ; todo absolutamente » (72). Nous pouvons attribuer au plaisir de la polémique le fait que cette définition reprenne partiellement la structure syntaxique et rhétorique d'une phrase de *Ideas sobre la novela* qui exprimait l'idée exactement opposée¹. De ce point de vue, il faut comprendre, comme autant de plaisanteries sur l'*hermétisme* d'Ortega, les allusions à la possibilité de l'auteur de prendre la parole dans ses récits (l'exemple en est Cervantès [91]) ; la vision du texte comme une « œuvre ouverte » (73) ; ou les doutes moqueurs de la fin du prologue concernant l'identité du vrai narrateur des cinq ou six cités comme tels dans son propre roman (95). Bref, le plaisir *esthétique*, tel qu'Ortega l'avait déclaré, disparaît au profit d'une pratique de lecture et d'écriture guidée par le hasard des préférences du moi².

Donc les fondements ultimes de la littérature romanesque doivent se trouver, selon Baroja, dans le « fonds sentimental » de l'auteur, « un fondo turbio formado por mil elementos oscuros » (91-92). Cette « matière » de la littérature, c'est justement celle de la littérature moderne, qui est bel et bien faite de « perturbations mentales », comme le montre l'œuvre de

¹ « Dentro de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos — con tal de que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y última. [...] La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal » (III, p. 418).

² En ne faisant pas de distinctions de genre, le romancier risquerait ainsi de ne trouver dans la littérature que soi-même : « En el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo [...]. El placer estético, que se desarrolla en el movimiento pendular existente ente contemplación no interesada y participación experimentadora, es una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro, que el comportamiento estético nos ofrece » (Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p. 76).

Dostoïevski (81-2). Dans cette perspective, les exigences ortéguiennes d'une « forme » comme quelque chose qui serait surimposé à la matière tombent de leur propre poids. Cette réalité sentimentale n'a pas besoin de commander une technique artificielle ; plus exactement, elle s'en trouve non pas une, mais plusieurs, de façon spontanée (93). Une réflexion finale sur la technique de Dostoïevski réunit toutes ces impulsions anti-hermétiques dans une dernière blague au dépens de la « lenteur » :

Si se pudiera separar [une technique narrative] del autor y ser empleada por otro no valdría gran cosa. Dostoievski, cuando deja su técnica novelesca y no hace más que narrar lo visto por él, como en los *Recuerdos de la casa de los muertos*, es tan interesante y coge al lector tanto como en sus demás libros. [...] Haciendo una comparación un tanto ramplona a la que era aficionado un amigo, diríamos que esta máquina poderosa que es la obra dostoiévskiana, que nos asombra por su agilidad y por su temple, es como un automóvil que para mi contrincante tiene, naturalmente, un motor, pero que lo más transcendental en él es la carrocería ; en cambio, a mí me parece lo contrario ; para mí la obra del ruso tiene seguramente su carrocería, pero lo esencial en ella es la fuerza de su motor. (82-3)

La plaisanterie n'est pas trop bonne, et les limites entre ce qui relève de la forme et ce qui relève du « moteur » restent tout aussi imprécises et confuses qu'auparavant. Mais cette citation résume bien la teneur des idées de Baroja et, encore mieux, le ton provocant et moqueur du « Prologue », qui a pris en charge la manifestation des différends et des divergences d'opinion même là où, peut-être, il n'y en avait pas.

Ces deux manifestations du plaisir, le plaisir de la lecture, le plaisir de discuter, en quoi seraient-elles semblables, de quelle sources communes tireraient-elles leur force ou leurs effets? Voilà des questions auxquelles nous ne saurions répondre que par des hypothèses. Bornons-nous à dégager de l'exposé précédent quelques remarques synthétiques autour des points évoqués.

Tout comme Baroja le suggère, l'incompréhension entre les deux écrivains est due moins à leurs idées qu'à leurs « sympathies » (66-67), donc à leurs goûts. En littérature, la notion de goût dépend grandement de facteurs sociaux et idéologiques. Elle se trouve à mi-chemin entre le plaisir spontané des individus et les jugements d'autorité de la critique qui prétendent les autoriser ou les justifier¹. Ce sont ces plaisirs subjectifs du goût qui diffèrent, et non pas les plaisirs de la littérature comme modalités ou possibilités générales. C'est parmi ces modalités générales que les deux écrivains ont choisi celles qui s'accordaient le plus à leur formation et à leur idéologie socio-politique. Si cette explication de la controverse n'était pas globalement erronée, nous pourrions en déduire une troublante participation des facteurs rationnels dans les

¹ Levin L. SCHÜCKING, *El gusto literario* [1931], trad. Margit FRENK, México, F.C.E., 1978 ; Gérard GENETTE, *L'oeuvre d'art II. La relation esthétique*, Paris, Éds. du Seuil, 1997, 71-147.

mécanismes du plaisir, tout du moins une sorte de problématique confirmation du plaisir par des biais intellectuels.

Mais les choix de Baroja et d'Ortega ne sont pas simplement intellectuels : tels qu'ils sont exposés, ils sont aussi belliqueux et polémiques. C'est la dynamique de l'affrontement, l'instinct théâtral de la scène et le désir de séduire le public coûte que coûte, les éléments qui expliquent les dérives dans les textes des deux auteurs, plus soucieux de l'efficacité et de la puissance que de l'exactitude ou de la propriété de leurs arguments respectifs. Ortega ne sait pas résister à la tentation de s'exprimer depuis une position autoritaire et, par moments, méprisante, de policier des goûts et des nouveautés ; de son côté, Baroja souhaite garder la réputation de « eleuteromane » et « dogmatophage » (*Juventud*, 25) qu'il avait réussi à se forger. On dirait des vieux rôles de fable comique ; mais la discussion théorique entre les deux personnages n'en reste pas moins une pour autant.

Tournons-nous alors vers la texture des répliques qui constituent cette discussion. Malgré son développement au long de plus d'une dizaine d'années et malgré la diversité des genres employés — compte rendu, prologue, essai, article —, nous croyons trouver en elle un principe poétique de répétition, c'est-à-dire le retour d'une série de motifs, de phrases ou de tournures qui semblent donner une structure dialectique au débat, tout en se faisant l'écho les uns des autres. La reprise des mots de l'Autre est un phénomène courant dans le discours polémique ; qu'elle soit ouverte ou cachée, elle accentue les effets polyphoniques de distorsion et d'ironie de manière subtile et complexe, tout en nous rappelant, comme le montrent les études de Mikhaïl Bakhtine, les dettes de la réflexion écrite vis-à-vis de la discussion orale, sa source culturelle d'origine. Sous les débats lettrés de la théorie, il n'y aurait donc qu'un échange dialogique¹.

Donc, ce dialogue critique fait penser aux jeux, au sens établi par Johan Huizinga dans *Homo Ludens* : une activité superflue qui crée la tension, une confrontation ou *agon* avec des règles établies, un spectacle qui fait plaisir. Ce spectacle se développe de façon fortement formalisée, dans un espace rituel clos et sur une série de répétitions, comme on peut le voir dans diverses manifestations culturelles telles que les cérémonies religieuses, les disputes académiques et, tout particulièrement, les discussions parlementaires. Ce n'est pas, selon Huizinga, que la culture soit une évolution du jeu ; c'est que, dans un sens profond, elle n'est qu'un jeu et elle se développe en suivant ses structures formelles. Ne pas prendre en compte la composante ludique dans les textes théoriques de Baroja et d'Ortega reviendrait à nous refuser

¹ Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevsky* [1929], trad. Isabelle KOLITCHEFF, préf. Julia KRISTEVA, Paris, Eds. du Seuil, 1998, p. 253-289 (269-272).

quelques-uns des plaisirs que nous pouvons tirer d'eux, et par conséquent, à ne pas bien saisir tout leur sérieux et toute leur ampleur.

**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 richissime¹

On passera plus rapidement sur *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes* ?² 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 Adamant³, 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.⁴ 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

¹ La fin du roman fait d'ailleurs beaucoup penser à *Cocaïne*, de l'italien Pitigrilli, de 1921.

² Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes*, Madrid, Cátedra, 1988.

³ Ce serait le nom d'une marque de bidet de l'époque.

⁴ « 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 Poncea moque dans *Espérame 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 Poncela 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 frénétiquement¹. 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 parodie². 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 ?

¹ 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... »

² 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 lecteurs¹, 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...*,² 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 ».

¹ 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.

² *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...*¹ 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.
 [...]

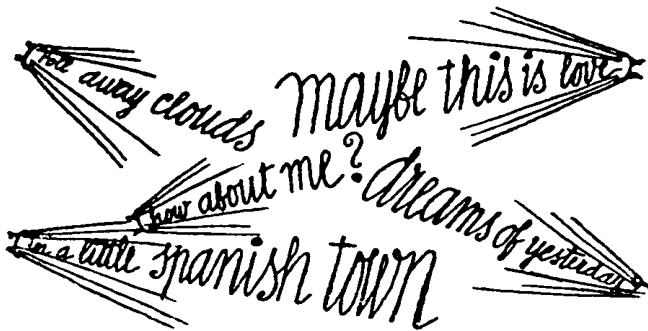
Tras de un adorno de « Chantilly » vivía un alma de ninfómana o bullía una sangre cuajada de microbios.[...]

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...?*², 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.

¹ *¡Espérame en Siberia vida mía !*, pp. 322-325.

² *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 [...] ¹.

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'extrême².

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

¹ *Pero...*, pp. 166-167.

² 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).

du Sud. Le texte, par ailleurs, insiste sur la banalité stéréotypée de l'épisode et fait l'économie provocante d'un vrai récit¹ :

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 touristes² :

¡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 suivantes³, 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

¹ *Amor ...*, pp. 332-333.

² *¡Espérame...*, p. 194.

³ *¡Espérame...*, p. 194.

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 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 féminine¹ :

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. Perteneecía a ese grupo de mujeres que conservan su aspecto elegante hasta en los naufragios.

¹ *Pero...¿hubo...*, p. 137.

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 mentido otro tanto. [...]

VOZ

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 vertu¹ :

...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 sexuelle² :

...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 soi³:

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*.

¹ *Pero...¿hubo...*, p. 165.

² *Pero...¿hubo...*, p. 166.

³ *Amor ...*, pp. 104-105.

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.
 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 désir¹ :

¡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 ainsi² : «-Pues es el

¹ *¡Espérame...* p. 76.

² *Pero...¿hubo...*, p. 209.

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, 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 narrateur¹. 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 femmes².

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 »³, 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 désagréables⁴, 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 spirituelle⁵ où à la sentence plus grave⁶. 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 plaisir⁷ : « 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 ».

¹ *Pero...¿hubo...*, p.222, p. 236, p. 244, p. 248.

² *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 ? ...

³ *Pero...¿hubo...*, p. 318.

⁴ *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 ».

⁵ Son majordome les note pour séduire à son tour sa future femme.

⁶ Ce sera exemplaire dans le discours de Dieu, dans *La Tournée de Dios*, présenté plus loin.

⁷ *Pero...¿hubo...*, p.285.

C'est l'occasion de dénoncer les préjugés qui feignent d'ignorer ce pouvoir sexuel de la femme ¹:

-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 ?

-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 suscite ²:

-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 Marañón³, tandis qu'ici, c'est au tour d'un personnage fictif de se dire en relation avec le célèbre savant de la période⁴ qu'il aurait d'ailleurs aidé dans ses travaux, lance-t-il d'un air dégagé et modeste⁵ :

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.

¹ *Pero...¿hubo...*, p.286.

² *Pero...¿hubo...*, pp. 286-287.

³ *Pero...¿hubo...*, p. 79 « Prólogo en donde vuelve a hablarse del famosísimo Don Juan, dedicado a mi admirado GREGORIO, que tanto entiendo 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 ».

⁴ 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.

⁵ *Pero...¿hubo...*, p. 287.

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-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 soignées¹, 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 artritisismo, 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 roman² :

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*³, configurent un discours moraliste hostile à la notion de plaisir et à sa recherche forcenée. Mais cette condamnation du plaisir est très

¹ *Pero...¿hubo...*, p. 501-503.

² *Pero...¿hubo...*, p. 445.

³ *Exceso de equipaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943.

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 civilisation¹ :

¿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, 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 colère². 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 aísla 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.

¹ *¿Espérame...* pp. 74-75

² *La Tournée de Dios (Novela casi divina)*, Madrid, Biblioteca Nueva, (1932) 1996, pp. 419-421.

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 qui condamnent la pudibonderie hypocrite, toujours présentée comme typiquement espagnole¹ :

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 repose² 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

¹ *Amor...* pp. 139-141 chapitre « Luisita, la muchacha novelle ». *Pero...¿hubo...*, pp. 395-396.

² Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 40.

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 approprié au récit du plaisir, de l'errance amoureuse: la structure linéaire, la succession de récits et surtout la digression¹. 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 langage². 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.

¹ *L'écriture comique*, p. 51.

² 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.

LES CLÉS (TEXTUELLES) DES MAISONS CLOSES

Évelyne RICCI, Université de Dijon

Dans le cadre d'une réflexion sur le plaisir, il nous a paru tentant d'étudier les représentations littéraires que les romans galants des premières décennies du siècle dernier offrent des maisons closes, ces lieux entièrement consacrés à l'exercice du plaisir et à sa jouissance. S'intéresser à ces transcriptions littéraires plutôt qu'à la réalité s'explique, d'abord, par l'inexistence de sources d'archives qui permettraient de connaître ces maisons autrement que par les documents de police, les seuls à être à ce jour conservés (et, encore, très parcimonieusement). À défaut, les romans constituent une source de documentation d'autant plus intéressante qu'ils ont été soumis au filtre de la création artistique. La manière dont les romanciers transcrivent la réalité dans leurs œuvres en dit long sur la vision qu'ils ont de ces lieux de plaisir et sur l'image qu'ils veulent transmettre à leurs lecteurs, à une époque où la société espagnole se débat dans les tourments de la répression et de la libération des corps, comme le rappelle Serge Salaün, à propos de la *sicalipsis* au théâtre :

La *sicalipsis* caractérise une certaine massification de l'offre et, surtout, de la demande sexuelle qui concerne toutes les couches de la population ; elle exprime et métaphorise [...] un besoin urgent d'émancipation et de libération des mœurs, contre des siècles de répression cléricale et d'obscurantisme, contre ce dimorphisme sexuel qui conditionne l'éducation et la culture du corps selon que l'on est un homme ou une femme¹.

La représentation qu'offrent les romanciers des maisons closes permet, à travers le filtre de la création littéraire, de mieux appréhender les fantasmes, les attentes, les craintes ou les désirs liés à ces lieux et de mieux connaître ainsi les relations qu'entretient la société de la

¹ Serge SALAÜN, "Les mots et la «chose». Le théâtre «pornographique» en Espagne", dans *Réel, Virtuel et Vérité*, Hispanistica XX, 19, 2001, p. 222.

Restauration et de la Dictature avec le plaisir. De la diversité apparente des points de vue et des traitements littéraires, se dégage une vision concordante de cette relation faite de tensions et de contradictions. Ces romans offrent une vision ambiguë et contrastée du plaisir qui, sans cesse, oscille entre répression et jouissance. À la fois marginalisé et pleinement revendiqué, le plaisir semble, dans ses textes, l'enjeu de toutes les tensions d'une société qui peine à concilier morale et désirs. Les maisons closes en sont, en quelque sorte, la métaphore. Lieux, à la fois, marginalisés et légitimes dans ces textes, ils semblent trouver, au delà de leur valeur de référents, leur véritable mission dans l'expression d'un plaisir littéraire et narratif. De la réalité au texte et du texte à la réalité, le plaisir est au cœur de ces romans, qu'il soit avoué, assumé ou, au contraire, caché, mais, en tout état de cause, institutionnalisé comme lieu public et comme lieu littéraire.

Les textes que nous avons retenus comme objets de cette étude s'apparentent, du fait de leur dimension (une soixantaine de pages), davantage à des nouvelles qu'à de véritables romans. Il s'agit, pour reprendre la désignation espagnole, de *novelas cortas* publiées dans des collections populaires hebdomadaires, généralement bon marché et accessibles à un lectorat très vaste¹. C'est là une littérature de grande diffusion, publiée sous forme de revues aux titres, présentations, auteurs, thèmes et illustrations souvent semblables. Beaucoup de ces nouvelles appartiennent à la littérature légère ou galante et elles peuvent, au détour de quelques pages, relever de la littérature érotique. Les comportements amoureux et la sexualité, plus ou moins explicitement décrits ou montrés —plutôt moins que plus, on le verra—, sont toujours, au cœur des ces textes, dont les auteurs, aujourd'hui tombés pour la plupart dans l'oubli, ont été, à l'époque, souvent catalogués comme auteurs pornographiques. Certains ont même été condamnés pour leurs écrits, comme Artemio Precioso ou Álvaro Retana, ce qui n'a pas empêché ces écrivains de connaître un succès et une renommée considérables et de jouir d'une indéniable reconnaissance littéraire. Outre les deux auteurs déjà évoqués, on peut citer Felipe Trigo et Eduardo Zamacois, les instigateurs, au début du siècle, de cette littérature, Joaquín Belda, Antonio de Hoyos y Vinent, Emilio Carrere, Alberto Insúa, Alfonso Vidal y Planas, Pedro Mata, El Caballero Audaz (le pseudonyme de José María Carretero) ou, encore, López de Haro.

Les collections que j'ai retenues sont *La Novela de la Noche*, *La Novela Pasional*, *La Novela Sugestiva*, *El Libro Popular*, *La Biblioteca Hispania* et *La Novela de Hoy*, dans laquelle ont été choisis la plupart des textes cités ici. Cette collection marque, en effet,

¹ Ces "nouvelles" comptaient des tirages très élevés : on parle, par exemple, de 400 000 exemplaires pour *La Novela corta* ou *La Novela de Hoy*. Vendues dans les kiosques, elles étaient accessibles à tous.

l'apothéose de cette littérature populaire, non seulement par le nombre de ses publications (plus de cinq cents), mais aussi par son mode de fonctionnement et son succès massif. Fondée en 1922, par Artemio Precioso, et publiée pendant dix ans, *La Novela de Hoy* propose, pour un prix modique et inchangé pendant toutes ces années (trente centimes), des textes d'auteurs dont elle s'est assuré l'exclusivité, en les payant souvent le double de ses concurrents. Ces romans, publiés sur du papier d'assez bonne qualité (ce n'est pas le cas de toutes les collections), comptent souvent une couverture en couleur, un prologue qui inclut une interview de l'auteur et des dessins d'illustrateurs souvent renommés, comme Penagos, par exemple. Tout contribue à rendre familiers et plaisants ces livres populaires qui, dès leur acquisition, promettent un plaisir annoncé par un ensemble d'éléments parfaitement identifiables : les titres des collections et des romans (par exemple, *La Novela exquisita*, *Fru-fru*, *La Novela frívola*, *El cuento galante* ou, encore, *La novela de un libertino*, *Bestezuela de placer*, *La alegría de la carne*, *Las evas del paraíso*), la renommée des auteurs et des collections, les couvertures et les illustrations intérieures. Ces livres proclament ainsi clairement ce qu'ils ont à offrir et c'est comme "objets de plaisir" que les lecteurs les acquièrent. La démarche qui mènent ces consommateurs jusqu'à ces livres peut, sans doute, évoquer celle qui conduit les hommes vers les maisons closes. Dans l'un et l'autre cas, l'objet de la quête, soumis à une médiation financière, est le même, la recherche d'un plaisir, littéraire et/ou charnel, qui implique un processus double, fait, à la fois, de reconnaissance et de surprise. Comme les clients de maisons closes, les lecteurs de ces romans sont à peu près sûrs du plaisir qui leur est promis par l'acquisition de ces biens, même si la forme que ce plaisir revêtira n'est, quant à elle, jamais exactement prévisible, mais jamais non plus tout à fait inédite.

Ouvrir le roman, au même titre qu'ouvrir la porte d'une ces maisons, marque le début d'une nouvelle aventure qui doit guider lecteurs et clients vers un plaisir dont la découverte est semée d'embûches et de difficultés, si on en croit ces textes. À les lire, on ne peut manquer d'être surpris par les détours et les stratégies qu'emploient les auteurs pour évoquer un plaisir dont la représentation est loin d'être transparente : évoqué à demi-mot, à peine décrit, souvent censuré, le plaisir semble devoir davantage se résumer à cette quête qu'à son expérience et à son expression charnelles. Tout semble se passer comme si, sans cesse retardé, le plaisir reposait d'abord sur cette attente et cette tension.

Pour les personnages de ces romans, l'accès à ces maisons closes est loin de représenter un chemin de plaisir, du moins apparemment. Les auteurs se plaisent ainsi à rendre longs, difficiles et tortueux les chemins qui mènent à ces maison souvent situées dans des quartiers

reculés, hors des murs de la ville et, donc, de manière métaphorique, hors de l'espace policé et moral.

Dans son roman *Villa-Miel*, Artemio Precioso choisit des lieux excentrés pour installer ces maisons closes, bâties loin du centre de Urbecharca, ville austère et triste, symbole de la pudibonderie espagnole : "¡Con razón se llamaba así la ciudad más moral, más mojigata y más seria de España! Allí, al parecer, todo el mundo era religioso, casto y abstenio"¹. L'auteur oppose cette ville à la Villa-Miel qui donne son titre au roman, une maison close bien particulière, située à dix minutes du quartier des plages, baptisé El Dragón, qui se trouve lui-même à trois kilomètres du centre ville. Pour se rendre jusqu'à cette Villa-Miel, les personnages auront dû quitter la ville, traverser cet espace intermédiaire, avant d'atteindre enfin ce lieu de jouissance et de volupté, désigné comme espace paradisiaque (le mot Paradis conclut, en effet, le roman). Le chemin —littéraire— qui mène de l'enfer au plaisir est long et, surtout, progressif : avant de l'atteindre, il faut s'être d'abord défait de ses habitudes et préjugés. Pourquoi ne pas voir ainsi dans l'espace de la plage le lieu symbolique où l'on commencera à se dévêtir de cette morale étouffante qui, nous dit l'auteur, interdit le plaisir? Il est bon de rappeler, à ce propos, que ce roman, qui prône une sexualité libre et naturelle², source de plaisirs infinis, a été écrit à Hendaye, où se trouvait exilé Artemio Precioso, le directeur de la collection *La Novela de Hoy*, poursuivi pour ses publications jugées par trop licencieuses. À l'image de son personnage principal, lui aussi exilé, l'auteur dénonce cette l'Espagne moralisatrice et pudibonde, cette *Urbecharca* qui interdit au plaisir de s'exprimer à l'intérieur de ses frontières et le rejette dans ces maisons closes excentrées. Comme ces romans, elles offrent à leurs clients ce plaisir que la société interdit d'exprimer ouvertement et qu'elle ne semble tolérer que caché et soustrait aux regards du monde.

C'est donc en cachette qu'on se rend dans ces maisons, comme le narrateur de *Doña Milagros*, un roman de Juan Pujol, qui raconte sa première expédition chez Doña Milagros, "una señora encantadora. Alcahueta, pero encantadora"³, propriétaire, on l'aura compris, d'une maison close : "Salimos por la puerta trasera del Casino, por callejas torcidas, mal empedradas, pinas y estrechas, con rejas y balcones saledizos"⁴. Que l'auteur choisisse de faire sortir ses personnages par la porte arrière du Casino et leur fasse parcourir des voies sinueuses

¹ Artemio PRECIOSO, *Villa-Miel*, La Novela de Hoy, N°279, 16/09/1927, p. 26.

² L'auteur oppose la luxure, conséquence d'un ordre moral hypocrite, à une sexualité naturelle : "la lujuria, aunque es el menos grave de los pecados racionales —no capitales— es repugnante, pero el amor, la práctica serena y natural de los impulsos sexuales, es tan natural como las restantes funciones fisiológicas: comer, dormir...". Artemio PRECIOSO, *Villa-Miel...*, p. 38.

³ Juan PUJOL, *Doña Milagros*, La Novela de Hoy, N°273, 5/8/1927, p. 5.

⁴ *Id.*, p. 9.

et dérobées pour se rendre dans ces lieux pourrait laisser penser qu'il y a là quelque plaisir honteux à fréquenter ces maisons closes. Un lecteur averti, pourtant, aura pris plaisir à parcourir ces quelques lignes qui l'invitent à se perdre au delà des voies habituelles, pour y trouver une jouissance marquée du sceau de l'interdit. On l'aura compris, le plaisir dans ces romans emprunte des voies narratives détournées : jamais décrit directement, mais, au contraire, souvent voilé, il s'exprime par métaphores et allusions que les lecteurs attentifs prendront plaisir à déchiffrer. Pour y parvenir, il leur aura fallu ne pas se laisser abuser par cette représentation conventionnelle et extrêmement morale du plaisir que les auteurs semblent leur proposer dans un premier niveau de lecture. Nombreux sont, en effet, ces romans à présenter ces maisons comme les lieux d'un plaisir honteux et clandestin, souvent fréquentés en cachette et aux heures les plus obscures de la nuit.

L'espace diurne du devoir s'oppose ainsi au monde nocturne du plaisir, comme l'exprime, par exemple, très explicitement Alfredo, le personnage principal de *Doña Milagros* :

Todo el día trabajaba en la oficina. [...] Maquinalmente despachaba los expedientes que me iba entregando el jefe de la oficina, pero mi pensamiento estaba ausente, fijo en la casita azul de doña Milagros, donde las tres hermanas tan joviales, tan prestas al juego, a la risa, al baile, a todas las formas placenteras de actividad, nos aguardaban desde que el sol se ponía¹.

C'est également la nuit qu'Ataulfo Sopera, l'un des deux personnages principaux de *Las caricias del otro*, un roman de Alonso de Santillana, surprend Loigoti, le mari vertueux de sa maîtresse, au moment où il pénètre dans un hôtel de passe, accompagné d'une prostituée, lui qui, le jour, prône la fidélité conjugale et défend le mariage². L'obscurité de la nuit semble permettre ce que jamais la lumière du jour n'autorise. D'ailleurs, comme la loi l'y contraignait, ces maisons sont toujours fermées sur elles-mêmes et les fenêtres qui donnent sur la rue demeurent cachées derrière des rideaux et des volets intérieurs hermétiquement clos. C'est par une telle description que débute *La Casa de las confidencias*, le roman de Marcel Duvernois traduit du français, dont l'action se déroule dans les différentes chambres d'une maison close parisienne située dans "Una calle no muy lejos del centro, pero de poco tránsito. Una calle discreta, como la casa, que no lo puede ser más. ¡Figúrense ustedes que tiene siempre echadas las persianas!"³.

L'obscurité, qu'elle soit réelle ou artificielle, entoure, donc, toujours ces espaces de plaisir. Si les auteurs ne situent pas toujours les visites dans ces maisons la nuit, elles ont lieu, au plus

¹ Juan PUJOL, *Doña Milagros...*, p. 21.

² Voir Alonso de SANTILLANA, *Las caricias del otro*, La Novela Pasiona, N° 171, p. 44.

³ Marcel DUVERNOIS, *La Casa de las confidencias*, La Novela Sugestiva, N°12, p. 5.

tard, en fin d'après-midi et elles sont souvent entourées d'une très grande discrétion. C'est avec un luxe de précautions que, dans le roman de Gutiérrez Gamero, *La Gotera*, les clients se rendent à l'hôtel de Doña Gregoria et qu'ils en sortent, comme le futur beau-père du narrateur, Francisco Perogil, "el cual, al salir, miró receloso a un lado y a otro, luego tomó calle abajo"¹. Souvent les clients de ces maisons se doivent d'inventer ruses et stratagèmes pour accéder à ces lieux et certains vont jusqu'à se jouer du temps lui-même, comme le protagoniste malheureux du roman de Francisco Camba, *La venganza de Gaitán*. Ce personnage qui multiplie les métiers pour subvenir aux besoins de sa femme, toujours plus exigeante, et qui ne possède plus un seul instant à lui découvre un soir le plaisir dans les bras de la prostituée d'une maison close. Pour continuer à la fréquenter, il ne peut que voler à son employeur, c'est-à-dire, dans son cas, l'État, le temps qu'il préfère consacrer désormais au plaisir. Le prétexte qu'il invente lui permet d'échapper à ses obligations, mais aussi au temps social. Il fuit dorénavant chaque matin le monde, pour se réfugier hors du temps, dans cette maison close.

Les auteurs présentent donc ces maisons closes comme des lieux retranchés du monde, sans autre relation avec lui qu'une porte que l'on pousse discrètement. Ces portes, sur lesquelles les romanciers s'arrêtent, d'ailleurs, chaque fois, marquent le passage entre deux espaces antagonistes, celui de la morale et celui de la jouissance. Elles sont une première étape dans la découverte du plaisir. Les descriptions de l'instant particulier où les clients frappent à la porte et où ils pénètrent dans ces lieux cachés et obscurs sont, d'ailleurs, nombreuses. Dans *Doña Milagros*, l'ami du narrateur, et son initiateur, est décrit au moment où il donne le premier coup de heurtoir sur la porte qui va s'ouvrir: "Llamó Peña, golpeando con el aldabón [...]. Se abrió la puerta, y la doméstica nos hizo entrar en la salita que correspondía a la ventana"². La maison close qui s'ouvre sous les coups de marteau du client est, on l'aura compris, une métaphore d'un plaisir en puissance, dont l'étape liminaire a été franchie, par le client, avec le passage de la porte d'entrée et, par le lecteur, avec la découverte des premières pages du roman.

Au moment où l'on pénètre dans ce lieu retranché du monde extérieur et caché de la lumière du jour, se met en place une temporalité nouvelle, celle de l'instant et de l'éphémère, mais aussi celle de l'atemporalité. Le temps qui paraît ne plus s'écouler (nombreux sont, dans ces romans, les clients qui perdent toute conscience du temps qui passe) est réduit à un instant et à une seconde uniques, ceux du plaisir. À en croire ces romans, les maisons closes constituent donc des lieux à part, hors du monde et hors du temps. Ces espaces marginalisés,

¹ E. GUTIERREZ GAMERO, *La Gotera*, La Novela de hoy, N°22, 13/10/1922, p. 32.

² Juan PUJOL, *Doña Milagros...*, p. 9.

entièrement consacrés au plaisir, en deviennent en quelque sorte la métaphore, comme si nécessairement l'essence du plaisir devait résider dans cette mise à l'écart.

Les femmes qui travaillent dans ces maisons sont, elles aussi, rejetées par la société et elles apparaissent dans ces romans comme des êtres marginalisés. Leur travail et, donc, le plaisir dont elles font commerce sont, socialement du moins, soumis à l'opprobre et au rejet.

C'est empli d'un profond sentiment de honte que Sacramento, la tante du personnage principal d'un roman de Hoyos y Vinent, apprend que son neveu fréquente la maison des Chipilinas, une maison close, qu'une de ses amies lui présente comme un lieu de perdition et de vice. Plus pieuse encore que son prénom ne le laisse supposer, cette femme mène une véritable croisade pour arracher son neveu des griffes de ces êtres démoniaques que sont les prostituées : "con paso firme y ademán resuelto, llegaba la Fernández de Velasco decidida a arrancar su presa a los demonios con faldas, como hicieron antaño algunas santas guerreras"¹. À ses yeux, cette maison close incarne le refuge du diable : "Sacramento creíase víctima de una legión de demonios, como los que en los siglos de oro de la leyenda cristiana poblaban la noche de los benditos santos penitentes del desierto"². Celui qui, tel un Sauveur, l'aide dans sa lutte contre ce lieu diabolique est présenté, très ironiquement, comme un archange par l'auteur : il l'a sauvée, certes, mais il précipite sa perte en devenant son amant et en l'entraînant, clin d'œil de l'histoire, dans une vie de plaisirs sans limite. Cet épisode dévoile ainsi l'hypocrisie qui entoure ces maisons closes et le plaisir dont elles font commerce. Dénoncées comme des lieux honteux et immoraux et présentées comme les antres du démon, elles ont tôt fait de se transformer au fil des pages en endroits paradisiaques, célébrés comme tels par les clients et par les romanciers. Il est fréquent que les auteurs fassent de ces maisons des temples du plaisir où officient des prêtresses déshabillées, érigeant ces lieux en paradis païens ou en "couvents laïcs", comme Juan Pujol qui dresse le portrait des trois "nièces" de Doña Milagros : "las tres deliciosas criaturas soportaban gustosas la vida claustral, encerradas en aquella especie de convento laico, únicamente entregadas a ejercicios que tenían poco de espirituales"³.

Entre Enfer et Éden, les maisons closes symbolisent toute l'ambivalence dont le plaisir lui-même est l'objet dans ces romans. Condamné et recherché à la fois, il semble résumer les contradictions d'une société qui le revêt du sceau de l'immoralité pour mieux y succomber. La définition que donne Emilio Carrere, dans *La novela de un libertino*, de Mercedes, la

¹ Antonio HOYOS Y VINENT, *La hora de la caída*, El Libro Popular, N°4, 1/08/1912, p. 20.

² *Id.*, p. 22.

³ Juan PUJOL, *Doña Milagros...*, p. 28.

maîtresse du narrateur, pourrait tout à fait s'appliquer au traitement que cette société réserve au plaisir: "Aunque en la intimidad es [Mercedes] de un apasionamiento volcánico, sabe cubrir su rostro lúbrico con una correcta careta de hipocresía"¹. Que l'on entoure ce plaisir des voiles de la religion pour le condamner ou, au contraire, le célébrer montre à quel point il est difficile de se défaire du poids aliénant de cette tradition qui poursuit les Espagnols jusqu'au plus profond de leur intimité et qui les fait regarder le plaisir avec défiance, semblent dire ces romans, pour mieux y succomber. Même lorsque les auteurs détournent la rhétorique religieuse habituelle et en rient, elle demeure présente dans les ébats amoureux, comme le montre, une fois encore, ce roman libertin de Emilio Carrere:

-¡Ah, es usted el demonio!- tornó a risotear ella, sentándose cerca de mí.
 Cuando una dama me dice que soy el demonio, ya conozco cuál es mi obligación inmediata. Debo besarla en la boca, con todo el ardor que me sea posible. Las señoras tienen del demonio un concepto encantadoramente elevado. Un amante puede ser el Demonio, mientras que un marido no pasa de ser un pobre diablo. Eva recuerda que fue la serpiente diabólica quien la tentó, y como no está arrepentida, las cosas del placer las sigue relacionando aún con el infierno. En consecuencia, aprisioné a la señora de Fandullo por los flancos magníficos, me la senté en las rodillas y la besé en la boca².

On le voit, cette femme accepte assez aisément de se laisser séduire par son amant et de lui céder sa vertu, toute théorique d'ailleurs, mais le chemin du plaisir est semé de préjugés, en particulier ceux de la religion qui imprègnent si fortement les discours et réservent au mariage l'exercice de la sexualité. Hors du mariage, point de sexe donc, et dans le sexe, point de plaisir, comme le résume parfaitement le roman d'Artemio Precioso, à propos du personnage principal : "Pronto la estepa matrimonial llenó su espíritu de brumas y adormeció los deseos de la carne hasta llegar a realizar el acto con arreglo al ideal católico, esto es, sin placer, en un completo acorchamiento de la carne, en una anestesia parecida a la que proporciona la cocaína"³.

La conception du plaisir demeure profondément liée à la notion de péché. Considéré par beaucoup comme anormal et immoral, il est, dans ces romans, rejeté et reclus dans ces maisons closes qui sont le symbole de toutes les hypocrisies et contradictions d'une société qui semble désirer autant qu'elle le craint un plaisir qui, en tout état de cause, la préoccupe. Que ce plaisir doive demeurer caché prouve à quel point le désir est réprimé tout en étant constamment recherché, ces romans en sont la preuve. Après avoir été longtemps de simples romans galants, ils deviennent de plus en plus ouvertement érotiques au fil des années,

¹ Emilio CARRERE, *La novela de un libertino*, La Novela de Hoy, N°269, 8/07/1927, p. 22.

² *Id.*, p. 17.

³ Artemio PRECIOSO, *Villa-Miel...*, p. 18.

révélant par là-même l'attrait croissant qu'exercent sur les mentalités ces espaces sexualisés dont l'exploration devient l'obsession. Les romanciers permettent aux lecteurs de franchir ces portes secrètes, devenant, en quelque sorte, les entremetteurs d'un plaisir dont ils possèdent les clefs textuelles. Ils transforment les lecteurs en voyeurs, avant qu'ils ne deviennent, peut-être, les acteurs de leur propre plaisir.

Une fois leurs portes franchies dans les romans, les maisons closes offrent à leurs clients des plaisirs qu'ils assouvissent difficilement au dehors, devenant ainsi, sous la plume des romanciers, des “temples”, des “jardins”, des “palais” ou, encore, des “maisons” de plaisir. On peut même lire, dans certaines descriptions de ces maisons closes, une métaphore du sexe féminin, mystérieux, obscur et attrayant à la fois, que l'on cherche, pressé ou timide, à investir. L'accès à ses temples du plaisir, devant lesquels montent la garde des sentinelles plus ou moins raides, permet de déguster, avec plus ou moins de bonheur et de rapidité, des plaisirs que seuls ces lieux sont capables de donner. C'est, par exemple, avec la nostalgie d'un bonheur perdu à jamais que le narrateur du roman de Juan Pujol, *Doña Milagros*, se souvient de la première fois où il entra dans la chambre exiguë de Paquita, sa jeune maîtresse, dont désormais il ne possède plus la clef:

En las galerías de mi memoria todavía aquel cuartito estrecho de la primera noche en que Paquita fue mía se me aparece como un refugio único, como la estancia indescriptible de un palacio encantado donde la vida me dio su mejor fruto y al que no se puede volver cuando se ha perdido esa mágica llave que abre todas las puertas a perspectivas venturosas: la juventud ilusionada¹.

Le bonheur, forcément “indescriptible”, qu'il ressentait alors qu'il possédait la “vigueur” de la jeunesse qu'il lui permettait de pénétrer ce “palais enchanté” s'apparente fort au plaisir sexuel qu'une seule clef suffit à offrir. Les portes des maisons closes s'ouvrent donc, dans ces romans, sur un espace réservé au plaisir de la chair, que celui-ci soit plus ou moins explicitement évoqué. On fréquente ces lieux pour y trouver ce plaisir voluptueux que les prostituées sont disposées à donner, à l'inverse des femmes que l'on fréquente hors de ces murs et qui, elles, apparaissent, comme des citadelles imprenables.

Pourtant, à en croire ces romans, fort pudiques dans leurs descriptions, les ébats amoureux semblent assez monotones et la jouissance bien silencieuse. Alors que les romans pornographiques présentent, au fil de la narration, un catalogue nourri d'aventures, de positions et de combinaisons sexuelles, les textes qui nous intéressent ici sont loin d'offrir la même diversité, à quelques exceptions près. On trouve ainsi évoquées, au détour de quelques

¹ Juan PUJOL, *Doña Milagros...*, p.14.

pages, certaines particularités érotiques qui, pour la plupart, semblent être réservées au seul cadre des maisons closes, comme si leur statut de lieux de plaisir leur permettait certaines initiatives sexuelles plus difficiles au dehors. Le roman d'Alonso de Santillana, *Las caricias del otro*, repose sur cette opposition entre l'espace permissif des lupanars et le monde de l'interdit que constitue le cadre institutionnalisé du mariage. Le texte s'ouvre sur la discussion entre deux amis, dont l'un, Sapera, célèbre avec lyrisme certains préludes amoureux raffinés qui amènent l'homme à "besar con ansia en la dorada gruta, que nos recompensará, espléndida, con todos sus corales hechos brasas y todos su panales hechos miel"¹, alors que l'autre, Loigoti, condamne ces pratiques butineuses propres des animaux et des impuissants. Quoique, selon lui, "un verdadero macho no necesita recurrir a todas esas porquerías para quedar como los ángeles con su mujer"², il se rend finalement dans une maison close, la nuit bien sûr, pour honorer de ces pratiques une prostituée qui s'y refuse d'abord, avant d'accepter contre une compensation financière et qui finit par sembler "experimentar un gran placer con las refinadas caricias, con los homenajes rendidísimos del varón"³. La lettre que la femme de Loigoti adresse à la fin du roman à son mari, qu'elle a, évidemment, quitté pour suivre Sapera, semble s'adresser tout autant à son ex mari qu'aux lecteurs :

"Amigo Loigoti:

Por conocer las caricias que antes que su mujer merecía cualquier pelafustana, decidí seguir a otro. Cada cual busca su felicidad donde cree encontrarla. Ahora, por si vuelve a buscar otra compañera, no deje de enseñarle todo el repertorio del amor, no sea que venga un buen mozo y le haga lo que usted le negó.

Raquel"⁴.

Cette lettre qui invite à rechercher le plaisir sous ses formes les plus diverses et qui est, surtout, une revendication de la jouissance féminine apparaît bien moderne au regard des textes habituels. À travers ces évocations parfois coquines du plaisir, ces romans peuvent apparaître ainsi comme des manuels d'éducation conjugale à l'usage des Espagnols auxquels on conseille de traiter leurs compagnes avec raffinement, pour mieux, c'est le but avoué, les rendre fidèles, le plaisir devenant, paradoxalement, le garant de la paix conjugale.

Toujours timidement, les auteurs offrent, au hasard de leurs intrigues, d'autres innovations érotiques que l'on ne trouve, cependant, jamais évoquées dans les simples romans galants qui, comme ceux de *La Novela de Hoy*, se contentent de décrire, plus ou moins suggestivement,

¹ Alonso de SANTILLANA, *Las caricias del otro...*, p.9.

² *Id.*, p. 7.

³ *Id.*, p. 47.

⁴ *Id.*, p. 55.

des personnages qui s'embrassent, avant de disparaître dans une pièce voisine. Les romans plus osés, eux, mettent en scène des caresses quelque peu différentes. Le roman de Joaquín Belda, *Memorias de un sommier*, est le plus explicite de tous ces textes. Comme le titre l'indique, le narrateur est un sommier qui relate les aventures dont il a été le témoin direct dans un pensionnat de jeunes filles d'abord, puis dans une maison close de la rue Santo Domingo de Madrid, ensuite. S'il est habitué à y accueillir les rencontres les plus classiques, certaines l'étonnent davantage, comme ces deux femmes

que hicieron encima de mí exactamente lo mismo que hacían de ordinario las parejas de hombre y mujer que con tanta frecuencia venían a honrarme con su visita. Lo mismo, pero con una diferencia: que sus ayes y suspiros en el momento crítico eran más apasionados y parecían revestidos de una mayor sinceridad¹.

Il assiste également aux ébats simultanés de deux couples (qui lui font craindre pour sa solidité), l'un composé de deux femmes et l'autre de deux hommes, qui goûtent toutes les positions de l'amour. Parmi ses autres expériences inhabituelles, il relate l'histoire de ce groupe d'hommes et de femmes qui décident de s'empiler sur lui en forme de pyramide, pour leur plus grand plaisir érotique et pour son grand malheur, puisqu'il cède volontairement sous leurs poids, comme si c'était là plus qu'il ne pouvait supporter. Ce "suicide" marquera la fin de sa carrière dans ce lupanar :

Quise expresar mi protesta de la única manera que a mí me era dable exteriorizarla. Esperé a que todos estuvieran colocados para el cuadro infame, me acordé de Sansón en el templo, rodeado de los filisteos, hice un esfuerzo gigante y ... ¡plan! abrí mis muelles de alambre en siete u ocho boquetes, y toda aquella gentuza vino a tierra con estrépito².

À ces quelques exceptions près, le plaisir apparaît assez uniforme dans ces romans, tant dans ses formes que dans son expression. Toujours plus suggéré qu'il n'est décrit, cris et soupirs en sont, comme dans ce roman de Joaquín Belda, la manifestation habituelle, lorsque l'auteur ne choisit pas d'autres voies moins bruyantes et plus discrètes pour l'évoquer. Il est souvent sous-entendu, comme si le propos des auteurs était de se retirer au moment où leurs personnages allaient ressentir ce plaisir, afin que, à leur tour, les lecteurs imaginent ce qui n'est pas dit et combent ce silence de leurs désirs, comme, par exemple, dans *La venganza de Gaitán*. La scène est ainsi décrite : "Un contacto de fuego sintió Arturo más bien, algo vivo, punzante y candente: el puñal rojo de una lengua que se le metía por entre los labios y le

¹ Joaquín BELDA, *Las memorias de un sommier*, Biblioteca Hispania, s.a., p. 90.

² *Id.*, p. 106.

llegaba no sabía adónde. (...) Levantóse pálido, estremecido: -¡Vamos!"¹. Si ce plaisir semble, d'ailleurs, être autant le propre des hommes que des femmes dans ces textes, le roman d'Alonso de Santillana, *Las confidencias de Nelly*, en dévoile la supercherie, grâce à une prostituée, Nelly, qui, pourtant, se souvient avec nostalgie du temps passé dans ce lupanar chic qu'elle n'a quitté qu'avec regret. Alors qu'elle évoque un diplomate russe qui allait devenir son mari, elle avoue : "Yo me daba buena maña para fingir los goces del amor...Y como yo saliera de su abrazo lo confusa y enrojecida que es debido... "².

Le plaisir apparaît donc comme une réalité fictive dont les femmes sont l'instrument. Elles feignent, c'est leur métier, de le ressentir pour mieux accroître celui de leurs partenaires, à qui elles auront laissé croire qu'ils peuvent les combler. Sans doute est-ce là le signe que les hommes sont les destinataires privilégiés et majoritaires de cette littérature qui leur plaît certainement en partie parce qu'elle les conforte, au prix parfois de quelques supercheries, dans leur virilité, une virilité généreuse capable de rendre les femmes heureuses. L'analogie entre ces hommes qui achètent du plaisir dans les bras d'une prostituée et les lecteurs qui le recherchent dans les pages de ces romans est tentante. Dans les deux cas, le plaisir, né de la fiction, devient réalité dans l'acte sexuel ou l'acte de lecture et se prolonge dans le monde, une fois portes et pages refermées. Que le plaisir sexuel quitte le cadre clos des lupanars pour atteindre celui des romans populaires et qu'il devienne un objet d'inspiration et de succès montre que le livre devient, non seulement un objet de consommation courant, mais aussi un véhicule de plaisir, à un moment où l'Espagne commence à faire la part belle à une civilisation du plaisir, à travers, par exemple, le théâtre, les salles de spectacles, les cinémas ou les chansons populaires. La civilisation des loisirs à laquelle accède le pays passe en partie par les maisons closes et les romans populaires.

Si les hommes fréquentent ces maisons closes pour y savourer un plaisir qui leur est souvent difficile de goûter à l'extérieur, on ne peut, cependant, le réduire au seul plaisir charnel. Il est évidemment présent et il reste le moteur de bien des désirs, mais c'est bien plus que l'on vient chercher dans ces lupanars, comme on s'en rend compte à la lecture de ces romans. De même que les pensionnaires de ces maisons permettent à leurs clients de savourer des plaisirs voluptueux interdits au dehors, elles leur offrent aussi une attention et une tendresse que le monde extérieur ne peut leur donner. L'espace fermé de ces lupanars constitue un refuge presque idéal et, en tout état de cause, idéalisé pour certains, ceux-là mêmes que le commerce de la société ne peut satisfaire. Ainsi, Gaitán, le mari sacrifié du

¹ Francisco CAMBA, *La venganza de Gaitán*, La Novela de Hoy, N°245, 21/01/1927, p. 25.

² Alonso de SANTILLANA, *Las confidencias de Nelly*, La Novela Sugestiva, N°2, p. 62.

roman de Francisco Camba, trouve dans les murs d'une maison close ce que le monde extérieur n'a jamais su lui donner et dont il doutait même de l'existence. La femme qui lui a ouvert ses bras, la bien nommée Amparo, lui fait découvrir tout simplement l'amour, l'attention et la tendresse, ce qui vaut à l'auteur cette comparaison lyrique, dont les sous entendus érotiques ne doivent, cependant, pas nous échapper : “Hubo entonces, sobre el mundo, dos seres verdaderamente felices. Alma la de Gaitán para el amor tan sólo nacida, cuerda muda y deseosa de vibrar, encontraba en el cuerpo de aquella pecadora la apetejada y dulce caja de resonancia que completase el instrumento”¹ .

Ce bien être né du plaisir trouvé dans une maison close a des répercussions sur la vie de ce personnage, puisque c'est désormais un tout autre homme que ses collègues découvrent chaque matin. Et même si le bonheur ne saurait durer dans ces romans (Amparo finit par prendre peur de la force de cet amour et décide de rompre avec Gaitán qui, au même moment, découvre que sa femme le trompe et préfère se laisser mourir), il existe pourtant, grâce notamment à ces maisons closes. Est-ce un moyen pour les auteurs de revendiquer l'existence de ces lieux ? Ces romans permettent, tout du moins, d'en montrer un autre visage, puisque, grâce au plaisir qu'ils offrent, ils deviennent nécessaires au bonheur non seulement des individus, mais aussi de la société dans son entier.

Le roman d'Augusto Martínez Olmedilla, *La moral de lo inmoral*, pousse le plus loin ce paradoxe d'un plaisir honteux devenu le point d'orgue de l'équilibre social. L'histoire commence alors que la Zambobona, la maison close d'une petite ville provinciale, vient d'être fermée à l'initiative d'un groupe de gens bien pensants. Les pages suivantes, sans lien apparent avec cet événement initial, mettent en scène quelques uns des scandales amoureux qui réunissent les protagonistes volontaires ou malheureux de cette fermeture. Felisa, l'épouse d'un notable de la ville opposé aux maisons closes, devient la maîtresse d'un des anciens clients de la Zambobona, pour lequel elle quitte son mari, alors que Paulica, la fille de la domestique du curé, met au monde en cachette un enfant né de ses amours avec un représentant de commerce de passage. Elle tue cet enfant avec l'aide de sa mère avant d'être arrêtée. La maison close est finalement réouverte, puisque sa disparition était à l'origine de tous ces scandales, comme l'avait annoncé le médecin qui citait Saint Augustin : "Suprimid las cortesanias y la sociedad sufrirá profundo desquiciamiento. Los lupanares son como las cloacas, que, construidas en los más esplendidos palacios, separan los miasmas infectos y purifican el aire"². Il ajoute, à la fin, bien plus prosaïque : "Éstas son las consecuencias,

¹ Francisco CAMBA, *La venganza ...*, p. 29.

² Augusto MARTINEZ OLMEDILLA, *La moral de lo inmoral*, La Novela de Hoy, N°32, 22/12/1922, p. 12.

fatalmente inevitables. Si el novio de Paulica hubiera podido ir a casa de la Zambombona, no tendríamos que lamentar todo esto..."¹.

Les maisons closes ont donc un rôle d'équilibre à jouer dans la société : en permettant aux hommes de goûter au plaisir et d'assouvir leurs désirs à l'intérieur de leurs murs, elles garantissant, au dehors, la paix sociale. Le plaisir dont elles font commerce, comme ces romanciers, devient le point d'orgue de l'ordre social, d'autant qu'on ne les fréquente pas seulement pour assouvir des désirs charnels.. On vient aussi dans ces maisons closes pour s'y retrouver entre amis, pour s'amuser, boire, chanter, discuter et pour y trouver un bien-être que l'espace —trop— policé de l'extérieur interdit. Ce sont autant d'espaces de sociabilité, libres et permissifs, qui deviennent le cadre de plaisirs variés. C'est ainsi qu'Augusto Martínez Olmedilla décrit la dernière visite de Jenaro et Pepe chez la Zambombona, avant sa fermeture : "Hicieron traer pastas y cervezas, ofrendaron por última vez en los altares de la Zambombona, y jugaron el postrimer julepe con las nereidas"². La maison close apparaît comme un espace ludique et récréatif, un lieu de divertissements où on se réfugie pour échapper à une société qui semble regarder encore avec crainte et méfiance le plaisir.

Il est particulièrement révélateur que, dans ces romans, la société espagnole cherche à mettre à l'écart ces lieux et qu'elle rejette les plaisirs dont ces maisons font commerce aux marges des villes, comme si elle était partagée entre gêne et attirance à leur égard. Pourtant, ces romans le montrent, ces lieux excentrés et marginalisés sont le point d'équilibre de la société dans son ensemble ou, du moins, —c'est là une restriction de taille— d'une société essentiellement masculine, à qui l'on permet ainsi de se réconcilier avec le plaisir ou, simplement, de se familiariser avec lui. Les prostituées sont l'instrument d'un plaisir utile et nécessaire aux hommes, comme les auteurs se plaisent à le démontrer au fil de leurs romans. Ces romanciers jouent un rôle essentiel dans cette découverte et cette revendication, à travers la littérature à grande diffusion, d'un monde de plaisirs salutaires.

Les représentations du plaisir qu'ils proposent dans ces romans pourront souvent paraître timides, on a pu s'en rendre compte, mais, sans doute, cette retenue est-elle nécessaire pour permettre aux lecteurs d'appivoiser des plaisirs qui étaient encore vus par certains avec défiance. Surtout, le plaisir est à moins à découvrir dans les descriptions des actes amoureux, tout juste évoqués et souvent résumés à quelques baisers chastes et à des soupirs à peine exhalés, que dans ces allusions à double sens que les lecteurs sont invités à déchiffrer, comme Serge Salaün la rappelle à propos du théâtre érotique : "En Espagne, tout passe par la

¹ *Id.*, p.61.

² *Id.*, p. 17.

«segunda intención», le double sens, l'allusion, la métaphore ou la métonymie, et le «beso» en vient à recouvrir toutes les manifestations de l'échange amoureux"¹.

L'évocation de l'érotisme passe donc par la suggestion, l'ellipse, le double sens qui font du plaisir un jeu habile de dissimulation et de dévoilement. Le lecteur devient le complice de l'auteur qui lui demande de deviner et déchiffrer ce qu'il s'est plu à masquer. Dans les maisons closes, comme dans les romans, le plaisir est l'objet d'une quête et sa jouissance est d'autant plus grande qu'aura été subtile la démarche pour y parvenir. Certains textes sont peuplés d'allusions, souvent habilement voilées, à la libido masculine, à des fantasmes de possession et de pénétration qui, s'ils s'expriment souvent de manière un peu convenue (on peut penser, par exemple, aux fameux coups de heurtoir qui viennent frapper la porte d'entrée de la maison de Doña Milagros, ou à la métaphore de la clef), prennent parfois une apparence un peu différente. Les auteurs, qui choisissent certains termes pour la polysémie, multiplient les énoncés à double sens et les allusions plus ou moins voilées, et jouent ainsi avec les attentes du lecteur. L'écriture devient un acte jouissif qui repose sur des éléments connus et inconnus, sur la surprise et la reconnaissance, sur le dit et le non-dit, sur l'attente et la frustration, le désir et son accomplissement, mais aussi sur le détournement des habitudes ou, au contraire, leur réalisation. En définitive, peut-être en est-il de la littérature comme de l'érotisme, le plaisir est là où on l'attend, mais ailleurs aussi, là où on ne s'attendrait pas à aller le chercher, ni encore moins à le trouver. Il repose sur la multiplicité du dire, comme Iris Zavala la rappelle, dans cette définition du discours érotique : "es un discurso de prodigalidades de significantes, de acumulaciones de signos y referentes, donde se mezclan el juego y el placer mediante la incitación de los discursos y valoraciones que intensifican el habla sobre el cuerpo y sus partes"².

Plaisir textuel et plaisir charnel sont ainsi intimement liés, comme le montre cet extrait tiré de *La Casa de las confidencias* où se confondent l'acte d'écriture et l'acte sexuel (et l'humour de la « segunda intención »). La prostituée qui décrit l'écrivain venu se réfugier dans sa chambre pour mieux écrire résume à sa manière les tourments de la création :

¡Ah! Cómo haces correr tu estilográfica. Déjame que vaya a buscar a Carmen y a Rebeca para que vean este prodigio... Pliegas los labios, sacas la lengua, miras al techo... ¡oh! No me mires con esos ojos, que me asustas... Es verdad que tienes aspecto de estar sufriendo. Estás rojo, con grandes venas en la frente. ¿Vas bien? Sí, parece que sí. Yo soy la que hace correr tu estilográfica. Bravo. Qué rápido va. Reposa un instante. ¿No tienes sed? Un esfuerzo más...³.

¹ Serge SALAÛN, "Les mots et la «chose»...", p. 226.

² Iris ZAVALA, "Erotismo, transgresión y pornografía", dans M. DIAZ-DIOCARETZ, I. M. ZAVALA. (Coord.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero, 1992, p. 161.

³ Marcel DUVERNOIS, *La Casa de las confidencias...*, p. 27.

Les maisons closes sont donc le lieu de toutes les expériences du plaisir, aussi bien charnelles que littéraires. Les clients, comme les lecteurs, viennent y chercher un plaisir qu'ils ont acheté et qui leur est promis. Les femmes en sont l'instrument et l'objet, et les hommes sont les principaux destinataires de ce plaisir qu'ils goûtent et contemplent à la fois. Ce plaisir devient, en partie grâce à ces romans populaires, un bien de consommation massif dont la représentation ne s'est, pour autant, pas encore définitivement libérée de ses entraves et de ses préjugés. Elle est, en quelque sorte, à l'image d'une société espagnole partagée entre le poids d'une morale pudibonde et la volonté de s'intégrer à une Modernité qui est celle d'une civilisation du plaisir.

Bibliographie

1) Œuvres

- BELDA, Joaquín, *El amigo de la Curri* (La Novela de Hoy, n°5, 16/06/1922)
 BELDA, Joaquín, *Javiera Pompadour* (La Novela de Hoy, n°260, 6/05/1927)
 CAMBA, Francisco, *La venganza de Gaitán* (La Novela de Hoy, n°245, 21/01/1927)
 CARRERE, Emilio, *El diablo de los ojos verdes* (La Novela de Hoy, n°13, 11/08/1922)
 CARRERE, Emilio, *La desconocida de todas las noches* (La Novela de Hoy, n°256, 6/04/1927)
 CARRERE, Emilio, *La novela de un libertino* (La Novela de Hoy, n°269, 8/07/1927)
 CARRERE, Emilio, *La Venus de encrucijada* (La Novela de Hoy, n°281, 30/09/1927)
 EL CABALLERO AUDAZ, *Bestezuela de placer* (La Novela de Hoy, Número Almanaque 1923)
 FERNÁNDEZ FLORES, Wenceslao, *La mujer en Febrero* (La Novela de Hoy, Número Almanaque 1923)
 FOREST, D. de, *Un crimen en el París de 1891* (La Novela Pasional, n°172, Ve année)
 GUTIÉRREZ GAMERO, E., *La Gotera* (La Novela de Hoy, n°22, 13/10/1922)
 HOYOS Y VINENT, Antonio, *O,60* (La Novela de Hoy, n°272, 29/07/1927)
 MARDELEY, Jorge, *Hable Usted con mi marido* (La Novela Pasional, n°166, Ve année)
 MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *La moral de lo inmoral* (La Novela de Hoy, n°32, 22/12/1922)
 PRECIOSO, Artemio, *Villa-Miel* (La Novela de Hoy, n°279, 16/09/1927)
 PUJOL, Juan, *Doña Milagros* (La Novela de Hoy, n°273, 5/08/1927)
 RETANA, Álvaro, *El veneno de la aventura* (La Novela de Noche, n°4, 15/05/1924)
 SANTILLANA, Alonso de, *Las caricias del otro*, (La Novela Pasional n°171, Ve année)
 VALERO MARTÍN, Alberto, *Se perdió para siempre* (La Novela de Hoy, n°283, 14/10/1927)
 VIDAL Y PLANAS, Alfonso, *La casa de Pepita* (La Novela de Hoy, n°31, 15/12/1932)

2) Etudes critiques

BLAS VEGA, José, "La Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos. 1914-1924.", *Cuadernos de Bibliofilia*, 4, Avril 1980, pp. 43-63. BLAS VEGA, José, "La novela corta erótica española", *El Bosque*, n°10.11, Janvier-Août 1995, pp. 35-45.

BLAS VEGA, José, "Novela erótica de los años veinte", *Noticias bibliográficas*, 23, Septembre-Octobre 1991, pp. 5-7.

CORBIN, Alain, *Les filles de nocces, misère sexuelle et prostitution*, Paris, Flammarion, 1978.

COSTE, Grégory, *Érotisme et modernité dans l'œuvre narrative d'Álvaro Retana (Jeux d'Eros et de miroirs)*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de S. Salaün, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2001.

CRUZ CASADO, Antonio, "La homosexualidad en algunas narraciones españolas de principios de siglo", *El Bosque*, n°10.11, Janvier-Août 1995, pp. 187-199.

CRUZ CASADO, Antonio, "La novela erótica de Antonio Hoyos y Vinent", *Cuadernos hispanoamericanos*, n°426, Décembre 1985, pp. 101-116.

GOULEMOT, Jean, «Préface» à "De erótica hispanica. De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études", *Cahiers d'Histoire culturelle*, Tours, n°5, 1999.

GUEREÑA, Jean-Louis., "De erótica hispanica. De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études", *Cahiers d'Histoire culturelle*, Tours, n°5, 1999, pp. 19-32.

LITVAK, Lily, "Una chica de pelo corto, cigarrillo y carnet de conducir. Un arquetipo femenino en la novela erótica de entreguerras", *El Bosque*, n°3, Septembre-Décembre 1992, pp. 19-31.

NORA, Eugenio G. de, "Literatura galante y "novela erótica". El género rosa", *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1962, t 1, pp. 383-430.

REBOLLO TORÍO, Miguel A. "Notas sobre la lengua de Joaquín Belda", *Anuarios de estudios filológicos*, n°5, 1982, pp. 153-165.

RIVALAN GUEGO, Christine, *La Littérature (romans et nouvelles) populaire et légère en Espagne 1894-1936*, Rennes, Université de Rennes II, 1995. (Thèse de doctorat)

SALAÜN, Serge, *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

SALAÜN, Serge, "Les mots et la «chose». Le théâtre «pornographique» en Espagne", dans *Réel, Virtuel et Vérité*, *Hispanistica* XX, 19, 2001, pp. 211-231.

SANTONJA, Gonzalo, "En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo", *Cuadernos hispanoamericanos*, n°427, Janvier 1986, pp. 165-174.

ZAVALLA, Iris, "Erotismo, transgresión y pornografía", dans M. DÍAZ-DIOCARETZ, I. M. ZAVALA. (Coord.) *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero, 1992, pp. 155-181.

**PLAISIR DE VOIR ET PLAISIR D'ECRIRE
DANS *A LA PINTURA*, DE RAFAEL ALBERTI**

Zoraida CARANDELL, Paris III-CREC

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía
con el pincel de la Pintura.

Dans sa visite au musée imaginaire de *A la pintura*, Rafael Alberti conçoit le plaisir esthétique comme une retrouvaille. Retrouver le « midi serein de la peinture », « l'âge qui ne connaît pas l'âge », surmonter l'exil, chercher la grandeur de l'Espagne dans un poème à la gloire du musée du Prado, c'est, à la fois, donner un sens éthique au plaisir et un sens esthétique à la vie. L'art est une source de jouvence, la vie dans sa forme la plus aboutie. L'amour de la peinture mène naturellement Alberti à l'amour de la poésie. L'expérience esthétique conduit à une écriture qui dit le plaisir et qui est à son tour source de plaisir. Conçu par Alberti comme une expérience totale, à la fois spirituelle et sensuelle, le poème puise dans la peinture sa signifiante, que Roland Barthes définit comme « le sens en ce qu'il est produit sensuellement »¹. La complexité du dialogue entre le langage littéraire et le langage pictural s'enrichit de plusieurs niveaux : de nombreux poèmes décrivent des scènes de plaisir, et créent une mise en abyme. Le poète est le spectateur du tableau, le lecteur du poème est le spectateur du poète. Comme dans un tableau de Velázquez, un jeu de miroirs infinis met face à face le plaisir de voir ou de revoir et le plaisir de dire ou de redire. Dans « 1917 », le sujet déambule dans le musée du Prado, suivant l'ordre des galeries, et le critique Pedro Guerrero Ruiz découvre, parmi les évocations des toiles de Véronèse et du Titien, un thème que n'illustre aucun des tableaux qui, à sa connaissance, figurent dans le musée² :

¹ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Le Seuil, 1989, p. 257.

² « Al no haber en el Prado un Narciso mirándose en el agua — fuente, dice Alberti en su poema — suponemos que el poeta quiere concertar aquí la teoría del Narciso, o del espejo ; mirada y espejo son también símbolos de la pintura moderna a partir del Renacimiento », Pedro GUERRERO RUIZ, « Los modelos ekfrásticos en Rafael Alberti »,

Y me bañé de Adonis y Venus juntamente
y del líquido rostro de Narciso en la fuente.

En évoquant la figure de Narcisse qui lui est chère¹, Alberti a peut être voulu attirer l'attention de son lecteur sur le thème du regard. L'hypallage : « líquido rostro » fait sens. Une fois de plus, l'élément liquide reflète chez Alberti la libre expansion du moi². La lumière est à ses yeux un « langage liquide »³. Cette variation sur le thème du Narcisse ne met pas en scène une introspection du sujet, mais plutôt l'aspiration de ne faire qu'un avec l'objet de son désir. Le plaisir chez Alberti est une transgression du Narcisse : tout en se confondant avec son objet, le sujet se dédouble en acteur et en voyeur de son plaisir. Le plaisir fusionnel donne lieu à une perversion qui, selon Roland Barthes, est le régime du plaisir textuel⁴, dans la mesure où la jouissance se déplace vers le poème et vers le lecteur par l'entremise du poète-spectateur. Sa présence nous conduit du plaisir de l'image à l'image du plaisir vers une érotique de l'écriture.

A la pintura pose la question du statut de l'objet en poésie. En 1930, Azorín parlait du besoin constant d'Alberti de trouver un point d'appui pour sa création⁵. Ce n'est pas vers son univers intérieur qu'Alberti se tourne, mais vers l'art, et le tableau est, à la fois, un objet et une subjectivité, différente de celle du poète. Le choix d'écrire une « Cantata de la línea y el color »⁶ est d'autant plus intéressant que jusqu'alors, le poète se sert à l'envi de l'image picturale. Ceci conduit à un paradoxe que Carlos Areán résume ainsi : « En *A la pintura* es la propia pintura lo que se recrea y es él, por tanto, más que la imagen en sí misma, lo verdaderamente pictórico »⁷. Le poème liminaire rappelle un rêve de jeunesse de l'auteur :

La ilusión de soñarme siquiera un olvidado
Alberti en los rincones del Museo del Prado

Constamment, la présence d'un poète-spectateur attire l'attention du lecteur, non sur les descriptions des tableaux, mais bien sur le plaisir esthétique, véritable objet de *A la pintura*.

dans *Aire del sur buscado, Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Murcia, Caja Murcia, 2003, p. 323. Cet article inclut la reproduction des tableaux auxquels, selon Guerrero Ruiz, se réfèrent les poèmes de *A la pintura*.

¹ On trouve un poème de ce titre dans *Cal y canto*, Revista de Occidente, 1929.

² C'était le cas dans *Marinero en tierra*, où l'imaginaire de la mer exprime l'univers interne du moi.

³ Sonnet XXX, « A la luz », « A ti, lavado, líquido lenguaje ».

⁴ « Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de “zones érogènes” » Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 223.

⁵ « Necesita un punto de apoyo para su vida espiritual [...] se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo » AZORÍN, « Rafael Alberti », *ABC*, 16 janvier 1930.

⁶ Ce sous-titre, qui apparaît dans la première édition (Buenos Aires, Imp. López, 1945), est remplacé par « Poema del color y la línea ». Au sujet des éditions de *A la pintura*, voir Remedios MORALES RAYA : « Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti », dans *Eternidad yacente : estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, publicaciones de la Universidad de Granada, 1985, pp. 111-145. On trouve une mise au point et une comparaison entre les différentes éditions du livre antérieures à l'article (1948, 1953, 1961, 1968, 1972 et 1978), pp. 111-130.

⁷ Carlos AREÁN, *Cuadernos hispanoamericanos*, 289-290, Juillet-Août 1974, p. 207.

Autant qu'un hommage à un symbole de l'Espagne défendue par les Alberti durant la guerre¹, *A la pintura* est un texte sur le plaisir et un texte de plaisir.

Alberti se démarque d'Ortega y Gasset qui considère, dans *La deshumanización del arte* : « El arte nuevo divide al público en dos clases de individuos : los que lo entienden y los que no lo entienden »²; ou encore : « esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética » et enfin : « Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción »³. En assimilant le plaisir esthétique à une expérience verticale, uniquement intellectuelle, Ortega donne au spectateur un rôle réactif. Pour Alberti, jouir d'un spectacle, vivre et créer ne font qu'un. « Retornos de un museo deshabitado » définit ainsi le plaisir de se souvenir : « Elijo lo que más me revive, llamándome ».

Ce poème exprime la manière dont le désir du sujet investit son objet d'une faculté désirante. La peinture désire le regard du spectateur, comme le texte de plaisir désire son public aux yeux de Roland Barthes⁴. Pour Alberti, le plaisir esthétique est une source de vie et insuffle à sa poésie cette vitalité qui lui est propre selon *Azorín*⁵.

Dans *A la pintura*, le plaisir transgresse la verticalité de la relation esthétique, car l'introduction d'un tiers, le poète spectateur, crée une dynamique du désir qui n'apparaît pas dans d'autres recueils de poésie sur le même sujet, comme *Apolo*, de Manuel Machado⁶.

Dans la description se confondent l'objet et le sujet. Il arrive que l'image picturale soit à la fois une illustration (une représentation) et une métaphore (une signification). Voici quelques unes des images qui expriment comment le plaisir naît de la contemplation des tableaux :

súbito relámpago (« 1917 »)
 celestial gorjeo (« 1917 »)
 el bosque de maravilla (« Rafael »)
 alcohol siempre alto (« Rubens »)
 espuma temblorosa (« Rubens »)
 fúlgido espadazo (« Rembrandt »)

¹ María Teresa LEÓN fut chargée d'évacuer avec son mari des chefs-d'œuvre du Prado avant le bombardement de Madrid. Cet épisode est raconté dans *La Arboleda perdida* (Livre III, Madrid, Alianza, Biblioteca Alberti, 1987, pp. 96-98) et a inspiré *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

² José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, ed. 1958, p. 11.

³ *Id.* p. 9.

⁴ Roland BARTHES, *op.cit.*, pp. 220-221.

⁵ « Astro esplendoroso », « lucero », « naturaleza excepcional de poeta » sont quelques uns des qualificatifs employés par AZORÍN, *loc. cit.*

⁶ A ce sujet, voir les conclusions d'Evelynne MARTIN HERNANDEZ, « Manuel Machado et la peinture », dans Montserrat PRUDON éd., *Peinture et écriture*, La Différence, Editions Unesco, collection Traverses, Paris, 1996, pp. 145-153.

Ce sont à la fois des métaphores du plaisir et des descriptions de tableaux. A la fois ancrées sur l'objet et sur l'émotion du sujet, elles font du tableau l'expression parfaite de l'horizon interne du moi. Les mots récurrents « assombrir » et « maravilla » disent cette parfaite conformité entre l'univers du tableau et celui du désir, comme une heureuse et extraordinaire coïncidence. Il ne peut y avoir de poème purement descriptif dans *A la pintura*, car il n'y a pas de hiérarchie. Le spectateur n'est pas un récepteur passif soumis au tableau. Le plaisir du lecteur surgit quand la frontière entre le poète-spectateur et le tableau est abolie, quand tous deux participent d'une même symbolique, sans que l'on sache distinguer le thème du phore : l'émotion qui, chez Alberti, est exprimée par un équivalent plastique ou la vision qui est investie par l'émotion. De la rencontre entre ces deux subjectivités naît la nécessité d'écrire. Les images citées font intervenir les cinq sens. La synesthésie, dont la critique a souligné l'importance dans *A la Pintura*, crée un effet de raccourci¹. Le plaisir englobe à la fois le sujet et l'objet, le poète et le lecteur, le tableau et la réalité, le présent et le passé.

Le thème des tableaux choisis, souvent emblématiques de la relation esthétique, contribue à donner une caisse de résonance à la symbolique du plaisir. *Venus y Adonis* et *Le Jardin des Délices* sont particulièrement évocateurs. Des années plus tard, Alberti réfléchit sur ce qui est, à son sens, le meilleur moyen de contempler le chef-d'œuvre de Jérôme Bosch :

¿ Cómo hay — me pregunto — que mirar esta creación única y genial del pintor holandés ?

Visitándola en el Museo del Prado, a ser posible cada día. Deteniéndose cada vez ante ella, descubriendo constantemente ese mundo de delicias, de deliciosos horrores infernales que le llevan a uno al paraíso, y los vergeles bellamente coloreados, donde pasan toda clase de sorpresas, toda clase de maravillas, toda clase de libertad creadora, una graciosa fiesta auroral de los sentidos, una especie de adivinanza que conduce a rejuvenecernos permanentemente, a sentirnos cualquier fabuloso personaje de las delicias en su jardín inmortal².

Le plaisir consiste à la fois en une retrouvaille, un recommencement et en une surprise.

Le sujet cherche à abolir le temps destructeur, à vivre dans le temps de l'art où se confondent le présent et le passé, comme dans « Velázquez » :

Mediodía sereno,
descansado
de la Pintura. Pleno
presente Mediodía, sin pasado.

¹ Sur l'importance de la synesthésie, voir Ricardo GULLÓN, *op.cit.*, p. 252-254, Pedro GUERRERO RUIZ, *op.cit* et Luis GARCÍA JAMBRINA, « Los vasos comunicantes: *A la pintura* en la trayectoria poética de Rafael Alberti », dans Manuel RAMOS ORTEGA, José JURADO MORALES, coord., *Rafael Alberti, libro a libro, El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 295-304.

²Rafael ALBERTI, *El jardín de las delicias*, dans *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*, Barcelona, Lunwerg, 1991, p. 30.

Dans ce temps du loisir que l'espagnol nomme « recreo » — repos, mais aussi renaissance et moment où la création se renouvelle dans l'esprit du spectateur —, le sujet revient incessamment sur les tableaux. Cette fréquentation quotidienne n'est possible à l'exilé que dans le musée de sa mémoire, qui est et n'est pas le Prado.

Alberti a lo que alude no es siempre a cuadros concretos sino a un caudal de su memoria poética referenciada no sólo en pintores sino en estilos y modelos. [...] Las sensaciones visuales, metáforas y sinestesias se multiplicaban, forman un verdadero museo interior, una antología de la memoria poético-visual¹.

S'il est impossible de chercher, un à un, les tableaux qui ont inspiré Alberti, Pedro Guerrero Ruiz tente d'identifier un certain nombre de modèles dans les vers de *A la pintura*. Les rapports entre le langage poétique et le langage pictural, dans ce livre, étudiés de manière très circonstanciée par les critiques², doivent être complétés par une étude de la manière dont Alberti transgresse ou détourne les modèles picturaux, comme il a détourné les modèles littéraires, Góngora dans *Cal y canto*, par exemple. Cette « paraphrase incomplète »³ de la peinture cherche à abolir la distance entre le spectateur et le tableau, entre le sujet et l'objet. C'est possible grâce à l'écriture du plaisir qui se fait jour à travers les descriptions et, aussi, grâce à la composition et aux jeux de miroir qui mettent en scène le poète-spectateur et son plaisir. À la manière d'un collage, qui modifie le sens et la cohérence du tableau de référence pour créer une unité artistique nouvelle, le poème met en scène le poète-spectateur. Ainsi, dans « Velázquez », le plaisir esthétique qui vient de la contemplation du tableau déborde et transporte le sujet dans un autre espace que celui de la toile :

Te veo en mis mañanas madrileñas,
cuando decía : — Voy al Pardo, voy
a la Casa de Campo, al Manzanares...
Y entraba en el Museo.

Au sens propre, le tableau resplendit : il dégage de la lumière. Les termes « radiante », « resplande », apparaissent fréquemment sous la plume d'Alberti pour qualifier, à la fois, le tableau et le plaisir qu'il suscite. Le poète-spectateur parcourt en sens inverse le chemin de la création qui, à partir des paysages du Guadarrama, crée de nouveaux paysages, une contrée en dehors du temps que la guerre n'a pas anéantie. Le plaisir surgit dans ce qui est un retour vers les

¹ Pedro GUERRERO RUIZ, *op.cit.*, p. 316. Voir aussi son livre *Rafael Alberti. Poema del color y de la línea*, Murcia, Myrtia, 1989.

² Voir Ana María WINKELMANN « Pintura y poesía en Rafael Alberti », dans Manuel DURÁN, *op.cit.*, pp. 265-274 et Robert C. MANTEIGA, *The Poetry of Rafael Alberti : a visual Approach*, London, Tamesis books limited, 1979.

³ « Paráfrasis incompleta » est le sous-titre de la « Soledad tercera » de *Cal y canto*.

traces du peintre et un élan du sujet. La peinture offre à Alberti un espace de l'expansion du moi, comme la mer dans *Marinero en tierra*. Le double mouvement du retour et de l'impulsion vers l'avant caractérise le plaisir dans *A la pintura*, ce qui rejoint la préoccupation d'Alberti à l'époque. Regarder vers le passé, mais avec une nostalgie créatrice et jubilatoire. Ricardo Gullón considère l'ouvrage comme le premier livre totalement nostalgique de l'auteur¹ ; mais le retour ne se fige pas en une vision mélancolique. Le jeu de points de vue de *A la pintura* permet d'accomplir l'aspiration du sujet à ne faire qu'un avec l'objet de son désir : le visage liquide de Narcisse entre dans l'univers du tableau, se confondant avec lui. À son tour, la toile est transmuée en une surface aérienne ou liquide qui permet au tableau de se répandre. Le musée apparaît dans « 1917 » comme un « ciel ouvert », une merveille de la nature :

¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la Pintura con tan claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta.

Une fenêtre, c'est-à-dire un passage. La toile peut être franchie. Il y a une continuité entre la nature vive et la peinture, deux espaces de liberté et de plaisir pour le moi. Le refus du statique — « petrificada naturaleza muerta » —, le mouvement d'expansion situent dans un même espace le poète-spectateur et le tableau. De même que le personnage principal de *El hombre deshabitado* sent sa poitrine se gonfler quand il respire le parfum d'une rose blanche, les poèmes de *A la pintura* décrivent les manifestations physiques du plaisir. L'imaginaire de la dilatation, qui efface la frontière entre le tableau et le spectateur, complète celui de l'expansion. Le choix de thèmes mythologiques, souvent représentés dans les toiles du musée, s'explique par l'attraction de la métamorphose qui donne aux corps une apparence dictée par le désir. Dans « Veronés », la transformation des fleuves en corps illustre le mouvement du désir :

Si los ríos, Amor, Gracia fuerte, anchurosa,
de dilatadas ansias y caderas;
si los ríos, los jóvenes, más anhelados ríos
se alzarán, se doblarán,
un amanecer largo, y sólo fueran hombros,
pechos altos, abiertos, y muslos extendidos...
Si pudiera tocarlos [...]

Le corps est l'objet du désir par excellence. À la fois sujet et objet, il se trouve au cœur d'une érotique de l'écriture. Entre 1939 et 1940, Alberti écrit les « Sonetos corporales » et « Diálogo entre Venus y Príapo », inclus dans *Entre el clavel y la espada*. Le dialogue de la beauté et du

¹ Ricardo GULLÓN, « Alegrías y sombras de Rafael Alberti (segundo momento) » in Manuel DURÁN éd., *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1975, p. 250.

plaisir est repris dans *A la pintura*, avec une attention particulière à la nudité. Le nu socialement accepté de l'art passe au premier plan dans les poèmes. Il n'en est pas moins insaisissable, ce qui est la condition même d'une écriture du désir. La construction de la phrase laisse en suspens l'accomplissement du désir : « Si pudiera tocarlos ». Contrairement à ce que préconise Ortega y Gasset, la jouissance esthétique passe pour Alberti par la réalité, c'est-à-dire l'incarnation de l'objet pictural, devenu vivant. Sorte de Pygmalion, le sujet cherche à donner vie à une création qui est désormais la sienne. L'expansion, la dilatation — « muslos extendidos » — disent le rêve de mouvement des tableaux. Les corps se répandent et débordent de la toile. La symbolique du plaisir se poursuit dans ce que Jean-Pierre Richard a appelé chez Baudelaire, l'« extase du sinueux »¹. Dans « Rubens », la ligne courbe évoque l'embrassement et la sensualité :

¡Dionisos! ¡Cómo estallan los enjambres de mosto
bajo tu vagabunda risa voluminosa,
cómo te ufanas tu vientre circunscrito al escándalo
de las contorneadas y repletas bacantes!

La danse et la ligne courbe renvoient à la plénitude, une des caractéristiques du plaisir selon Roland Barthes, qui l'oppose au vide de la jouissance². La ligne courbe exprime l'inscription du corps dans le langage. Alors que dans *Cal y canto*, Solita Salinas de Marichal décèle ce qu'elle appelle, à la suite de Gaston Bachelard, un « complexe chirurgical »³, dans *A la pintura* abondent au contraire les formes arrondies. La plénitude de l'*alejandrino* donne au vers son sens étymologique : le langage qui se retourne (*versus*, par opposition à *prosa*, le discours droit), comme le regard du spectateur sur le tableau. Le poète-spectateur connaît l'ivresse du matelot ; voguer sur la surface instable et ondoyante du tableau comme sur la mer.

¿Qué no deberé yo al mar, mi poesía primera y todavía la de hoy ? ¿Qué no a su gracia, o sea, la sonrisa ; a su juego, o sea, el ritmo, o sea, la danza, el baile ?⁴

Le plaisir esthétique est analogue à celui que donne le contact direct avec les éléments. Dans « Les Phares », qui s'ouvre sur une strophe dédiée à Rubens, Baudelaire compare aussi la peinture au mouvement agité de la mer⁵. Comme la mer, la peinture est pour Alberti une figure maternelle, car elle donne naissance au poète, dans « 1917 » : « nacer un poeta por morirse un

¹ Jean-Pierre RICHARD, « Profondeur de Baudelaire », *Poésie et profondeur*, pp.141-151 (sur la notion de sinuosité).

² Roland BARTHES, *op. cit.*, p.231.

³ Solita SALINAS DE MARICHAL, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968, p. 158.

⁴ Rafael ALBERTI, *La arboleda perdida...*, t. I, p. 153.

⁵ « Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse, / Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer, / Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse, / Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ».

pintor ». Le langage est incarné. Dans « Rubens », le corps accède à sa forme idéale, qui est aussi la manifestation physique du plaisir : le sourire.

Era la edad que no conoce la edad, una corriente
como una espalda rosa de mujer sonreída.

La courbe du dos, la courbe du sourire sont une même ligne. Ces lignes, les contours, tous les éléments qui disent le mouvement permettent d'abstraire ces figures, de leur donner une forme, une ligne. Ce sont des signes, elles se transforment en un langage plus juste que celui de l'émotion pour exprimer l'art de Rubens, inaccessible aux stéréotypes de l'écriture :

¡Oh pintor de mayúsculas desmedidas no escritas,
de las exclamaciones que no encontraron signo,
de la boca y los ojos que al intentar decirte
tu hermosura no pueden expresarse y se espantan!

Il s'agit de redonner une signification à la majuscule et à l'exclamation, expressions écrites de l'intensité. L'exclamation dit aussi la subjectivité. Elle propulse le poème, comme un coup d'aviron. Elle dit la nostalgie jubilatoire, car, dans son ambiguïté, elle peut être interprétée à la fois comme une évocation et comme un appel. Alberti cherche à faire un langage de chair et de sens : la bouche, les yeux. Aussi a-t-il recours à la matérialité de l'écriture et du dessin : la ligne. Parcourir à l'inverse le chemin de la création, c'est non seulement se fondre avec l'objet représenté, mais remonter à l'origine, à la « source inconnue »¹ de la peinture et de l'écriture, chantée dans le sonnet « A la línea » :

A ti, contorno de la gracia humana,
recta, curva, bailable geometría,
delirante en la luz, caligrafía
que diluye la niebla más liviana.

Conçu comme un art total, le poème est une calligraphie. Le cheminement qui mènera Alberti à écrire des « *liricografías* » et *El lirismo del alfabeto* montre la volonté d'unir le langage poétique et le langage pictural et d'aborder l'écriture dans sa matérialité. Ramener le corps à un signe, c'est lui donner une dimension spirituelle en le disant à travers la forme la plus abstraite du dessin, la lettre. Le lyrisme de l'alphabet est une calligraphie qui allie le langage pictural du dessin et les signes de l'écriture : un alphabet sensuellement inventé. L'ouverture de *A la pintura* rend hommage aux impressionnistes:

¹ « El nacimiento de una fuente desconocida », « Rafael ».

Comas radiantes son las flores,
puntos las hojas, reticentes,
y el agua, discos transparentes
que juegan todos los colores.

La forme arrondie exprime aussi une nécessité de la mémoire : le retour sur soi, qui annonce *Retornos de lo vivo lejano*. Dans ce recueil, l'image picturale se transforme en réminiscence. La ligne qui conjugue le retour du même, le principe d'ordre et le mouvement d'expansion, la nostalgie et « l'étonnement de créer » est celle du dessin arabesque. L'intérêt d'Alberti pour l'arabesque remonte à *Cal y canto*, mais c'est en traduisant *Mon coeur mis à nu*, en 1943, qu'il se trouve face à l'expression consciente de l'importance de la ligne dans la création poétique. Baudelaire, auteur d'essais sur la peinture et la sculpture, affirme : « l'arabesque est le plus spiritualiste des dessins »¹. Dans les pages qu'il consacre à la sinuosité baudelairienne et qui inspirent très largement notre démarche, Jean-Pierre Richard évoque la rigueur de l'arabesque : « La ligne sinueuse se distinguera donc de l'arabesque, dont Baudelaire loue par ailleurs l'idéalité, mais qui tire sa valeur spirituelle et esthétique de sa sécheresse volontaire, de sa précision décorative, de son pouvoir d'abstraire et de trancher »².

Or, cette sécheresse a certainement retenu l'attention d'Alberti, car elle apparente ce dessin au signe de l'alphabet. Certains poèmes de *A la pintura* reproduisent le jeu de l'arabesque, analogue au plaisir esthétique car il consiste en une variation autour d'un dessin de départ.

Sous le titre du poème « Botticelli » figure entre parenthèses une indication : « Arabesco ». En empruntant un terme propre au dessin et aux arts décoratifs, Alberti affirme sa volonté d'écrire dans un langage poétique et pictural. La forme du poème, les jeux de rythme, rimes et sonorités suivent ce qu'on peut appeler une esthétique de l'arabesque.

La Gracia que se vuela,
que se escapa en sonrisa,
pincelada a la vela,
brisa en curva de prisa,
aire claro de tela
alisada,
concisa,
céfiros blandos en camisa,
por el mar, sobre el mar,
todo rizo huidizo,
torneado ondear,
rizado hechizo ;
geometría
que el viento que no enfría
promueve
a contorno que llueve

¹ Charles BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu, Œuvres complètes*, Paris, l'Intégrale, 1968, p. 624. La traduction d'ALBERTI, *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, Buenos Aires, Bajel, 1943, paraît avec une préface du traducteur (pp. 9-13), datée de Playas de Punta Fría, Uruguay, 1943. Elle est donc antérieure à *A la pintura*. Alberti commence à traduire le français lors de son séjour à Paris, comme le montre le cahier de PENAGOS conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid et accessible en fac-similé (Madrid, S.E.C.C., 2003).

² Jean-Pierre RICHARD, *op.cit.*, p. 146.

pájaro y flor en geometría ;
 contorno, línea en danza,
 primavera bailable
 en el espacio estable
 para la bianaventuranza
 del querubín en coro,
 del serafín en ronda, de la mano
 del arcángel canoro,
 gregoriano,
 que se escapa en sonrisa
 tras la gracia que vuela,
 brisa en curva de prisa,
 aire claro de tela
 alisada,
 concisa,
 pálida Venus sin camisa.

Le mouvement de fuite, imprimé par les enjambements et les verbes de mouvement, met en valeur le caractère insaisissable de l'objet. L'œil poursuit la figure vaporeuse de la Grâce. Tous les termes qui renvoient à la danse et à la ligne courbe confèrent au poème une sinuosité qui efface les limites entre la surface du tableau et le regard du spectateur. Celui-ci pénètre dans le tableau grâce au tournoiement de l'arabesque. Le mouvement ondoyant permet, à la fois, un retour du même et un dynamisme. Le lexique, le mouvement et les effets de récurrence évoquent une forme enveloppante : « vuela », « se escapa », « en sonrisa », « curva », « rizo », « ondear », « rizotto » expriment l'ondoyant, alors que « brisa », « aire » et « céfiros » évoquent le tourbillonnement d'un vent doux. La géométrie, dans « alisada, concisa », « geometría », « contorno », suggère l'exactitude et la forme épurée du dessin arabesque. Nullement capricieux, l'arabesque exige une parfaite maîtrise artistique. Ces termes sont repris dans un mouvement qui n'est pas exactement celui du chiasme, mais celui du tournoiement : les huit vers du début reviennent à la fin, avec des variantes. Dans la partie centrale, on trouve « rizo », « huidizo », « rizado hechizo », « geometría », « contorno », « geometría », « contorno » et la série de compléments de nom — « del querubín en coro », « del serafín en ronda » — annonce les derniers vers. Ce parallélisme peut être montré comme ceci :

1 La Gracia que se vuela,
 2 que se escapa en sonrisa,
 3 pincelada a la vela,
 4 brisa en curva de prisa,
 5 aire claro de tela
 6 alisada,
 7 concisa,
 8 céfiros blandos en camisa,

 26 que se escapa en sonrisa
 27 tras la gracia que vuela,

 28 brisa en curva de prisa,
 29 aire claro de tela
 30 alisada,
 31 concisa,
 32 pálida Venus sin camisa.

Les vers 4 à 7 sont identiques aux vers 28 à 31. Alors que les vers 26 et 27 sont inversés par rapport aux vers 1 et 2. Le vers 3, « Pincelada a la vela » n'est pas repris à la fin, ce qui met davantage l'accent sur le poème que sur le tableau. Enfin, « céfiros blandos en camisa » joue sur l'ambiguïté de « céfiro », qui désigne aussi bien une brise qu'une toile de coton colorée. Ce double sens invite à relire « aire claro de tela » comme un vers qui, au-delà de la figure immatérielle de l'air, vise à cerner la technique picturale proprement dite, le tableau dans sa dimension la plus élémentaire. Un souffle anime la toile. La description de l'objet confine à l'indescriptible. De plus, « Céfiros blandos en camisa » est superbement inversé par le vers final : « Pálida Venus sin camisa ». Alors que la préposition « sin » inverse le sens de « en », la ressemblance phonique des deux vers fait entendre, grâce au pluriel de « blandos », pratiquement le même son au lecteur. Dans tout le poème, le jeu permanent sur les allitérations, remarquables dans « brisa en curva deprisa » illustre le mouvement de l'arabesque. Ce tournoiement sonore, qui épouse aussi le regard du spectateur, ne débouche pas sur le vertige narcissique du chiasme. L'arabesque au contraire va à l'encontre de l'objet et dénude ce qu'il contourne. Deux mouvements complémentaires contribuent à rendre l'objet insaisissable : l'arabesque et l'évaporation progressive de la grâce, qui entraîne sa quasi disparition dans le vers final, « Pálida Venus sin camisa ». Dans l'édition de 1968, ce poème est illustré par une reproduction du *Printemps*, de Botticelli. L'allusion à la chemise presque transparente du Printemps se fait selon ce qui, pour Barthes, constitue la règle dans l'érotisme : l'intermittence.

C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition¹.

Le corps de la Vénus d'Alberti est éthéré, presque spirituel. Semblable aux filles de l'air qui font leur apparition dans *Sobre los ángeles*, la Vénus dénudée n'a rien de terrestre. Elle est, comme la peinture de Velázquez, « almo cuerpo diluido ». Pourtant, ce nu qui s'estompe est somptueusement revêtu d'un tourbillon sonore. La nudité est détournée, métaphorisée comme dans « Diálogo entre Venus y Priapo » :

¡Oh encendido alhelí, flor rumorosa!
Deja que tu saliva
de miel, que tu graciosa
corola lanceolada de rubíes
mojen mi lengua, ansiosa
de en la tuya mojar sus carmesíes.

¹ Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 223.

La métaphore végétale introduite par « corola lanceolada » évoque le motif des feuilles, fréquent dans l'arabesque. Priape parle à Vénus. La métaphorisation constante est au service d'un éloge de l'objet. L'esthétique qui apparaît dans les rythmes binaires, dans l'extraordinaire intensité lexicale, fait voir une jouissance dans l'exubérance du vocabulaire. Le corps est amoureusement dénudé, précieusement serti d'images, et pris dans le mouvement maîtrisé de l'arabesque. C'est une toile d'araignée qui emprisonne les corps en mouvement — « araña, laberinto donde se mueve presa la figura »¹. La ligne arabesque affirme la liberté du créateur et son pouvoir sur l'objet.

Un peu comme un prestidigitateur qui ferait apparaître ou disparaître les choses à sa guise, le poète-spectateur décide de l'objet de son plaisir et se joue des catégories habituelles: l'agréable, le décent ou simplement le beau. Dans « Goya », la juxtaposition des termes peut mettre en valeur la liberté du peintre et du poète :

¿De dónde vienes, funeral,
feto
irreal
disparate real,
boceto,
alto
cobalto,
nube rosa,
arboleda,
seda umbrosa,
jubilosa seda ?

Si la phrase égrène une série de termes, exprime l'étonnement face à l'inconnu, grâce aux vers courts, aux enjambements, cette accumulation dit aussi la construction et la montée du plaisir. Ce sont les jeux de contraste (sémantique) et de similitude (phonétique), qui font naître le plaisir. L'effet de série domine l'image singulière, prise dans un canevas, au point que la série nuit à la représentation de l'image dans l'esprit du lecteur et se transforme en un tourbillon verbal. Les éléments du tableau sont dénombrés, dégustés, ordonnés dans le poème selon une progression qui va de la mort au scintillement de la soie, obscure puis triomphante. Par un hypallage, « jubilosa seda » attribue à l'objet le plaisir du sujet. Si la synesthésie a été étudiée par les critiques dans *A la pintura*, il convient d'attirer l'attention sur le rôle de l'hypallage dans une poétique qui remet en question le rapport entre l'objet et le sujet. Les mots parviennent au lecteur comme un enchevêtrement de sonorités, de rimes internes — « rosa », « umbrosa », « jubilosa », « seda », « arboleda » — et de mètres — l'expansion du bisyllabe « alto » qui grandit progressivement vers l'hexasyllabe final, — « jubilosa seda ». Le plaisir consiste à ruminer les mots. L'arabesque ne se

¹ XVI, « A la línea ».

zorrea,
 pajarea,
 mosquiconejea,
 humea,
 venta,
 peditrompetea
 por un embudo.

Durant cette ronde verbale de près de quatre pages, le lecteur s'abandonne à « l'écriture à haute voix » qui est, selon Barthes, la condition de la jouissance.

Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique, mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage¹.

L'écriture jouissive d'Alberti ne s'oppose pas à la plénitude apollinienne du plaisir. Ce poème se caractérise par une véritable maîtrise, manifeste dans la symétrie des strophes, dans les parallélismes des mots et des phonèmes, les jeux de composition et les énumérations.

Le lecteur s'aide des mots existants pour réfléchir aux mots inventés. Chacun d'entre eux a un sens reconnaissable et est construit selon les règles de l'art. Ce procédé ludique remonte à *Marinero en tierra*. La création de nouveaux mots réactive la « signifiante » des mots. Bruce G. Stiem analyse ce poème dans un article consacré aux procédés de dérivation dans la poésie d'Alberti². Cela prouve que « El Bosco » fait naître un plaisir intellectuel, celui de rechercher le sens des mots et celui de les créer, d'augmenter la langue, ce qui est un des rôles du poète. Comme nous l'avons vu plus haut, pour Alberti, le plaisir de contempler *Le Jardin des Délices* est lié à un état d'esprit, la découverte, qui consiste à dévoiler le sens : « Pintor en desvelo ». Le dévoilement ouvre l'imaginaire au fantastique et à l'hallucinatoire, grâce à l'exercice des cinq sens. Mais la découverte est aussi une attitude intellectuelle, le fruit d'une quête critique du poète-spectateur et du lecteur. Le plaisir intellectuel de la découverte et le plaisir physique de la vision vont de pair avec la jouissance du verbe, propre au poème. Au sujet de Góngora et de la manière dont les Andalous s'expriment, Rafael Alberti écrit : « acumula, hace fuentes de la conversación, surtidores y juegos : arabesques »³. « El Bosco » est un parfait arabesque sonore. Le poème se dégage de l'emprise du tableau et s'adresse à l'ouïe, affirmant son autonomie par rapport au modèle. *A la pintura* est un une fête du langage où le poème fait son autoportrait.

¹ Roland BARTHES, *op.cit.*, p. 261.

² Bruce G. STIEM, « Derivación léxica como recurso poético en algunas poesías de Rafael Alberti », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, junio 1980, n°. 360, pp. 586-588.

³ Rafael ALBERTI, « Don Luis de Góngora o el primor de lo barroco », *Edad de Oro*, n.VI, Departamento de Filología española, Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1988 (correspondant à 1987), p. 5.

Incarner le langage et spiritualiser le corps : tel est le dessein de l'écriture de Rafael Alberti. C'est une calligraphie, une œuvre à la fois lyrique et picturale échafaudée sur la ligne, « andamio y sostén de la pintura ». Le dessin le plus abstrait, celui qui exprime l'expérience esthétique dans ses volutes et ses répétitions est celui de l'arabesque. Baudelaire écrit : « L'arabesque est le plus idéal des dessins »¹. Cette ligne exacte comme une lettre de l'alphabet enveloppe dans un même geste le sujet et l'objet. Elle conjugue l'imaginaire de la dilatation et celui de la poursuite, deux mouvements complémentaires de la jouissance. Le tournoiement de l'arabesque accomplit, à la fois, l'extase dionysienne de l'abandon et le plaisir apollinien de la maîtrise. Il dit le retour, non comme une image figée, mais comme un élan créateur. Le plaisir esthétique est à la charnière de la chair et de l'esprit. C'est une expérience globale, une eurythmie, que Baudelaire décrit comme le fruit de la contemplation des lignes, dans *Mon cœur mis à nu*, et dont Jean-Pierre Richard souligne l'importance dans la conception baudelairienne de la poésie². L'eurythmie, c'est l'heureuse harmonie qui naît des proportions d'une œuvre plastique et la régularité des battements du cœur. Dans sa globalité, *A la pintura* est un chef-d'œuvre de composition. La manière dont les sonnets et les poèmes consacrés aux couleurs sont enchâssés dans les quarante-huit poèmes numérotés fait songer aux strophes d'un poème³. L'eurythmie définit aussi bien le plaisir du lecteur-spectateur que celui du créateur. Ces deux figures se confondent pour Rafael Alberti. Le dernier poème de *A la Pintura*, "Picasso", annonce une écriture fondée sur la vue, le toucher et l'ouïe, sensuelle comme une synesthésie :

Arabescos. Revelaciones.
Canta el color con otra ortografía
y la mano dispara una nueva escritura.

¹ Charles BAUDELAIRE, *loc. cit.*

² Jean-Pierre RICHARD, *op.cit.*, p. 144.

³ Alberti écrit dans *La arboleda perdida* : « Desde mis días iniciales, pretendí que cada una de mis obras fuese enfocada como una unidad, casi un cerrado círculo en que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completaran un todo armónico, definido », phrase citée et commentée par Robert MARRAST, introduction à *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, Madrid, Castalia, 1982, p. 21.

**LES ROMANS POLICIERS
DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN(1974-1981) :
FILATURES ET PLAISIRS.**

Claire PALLAS, Université de Paris III.

Les lignes qui suivent ne prétendent pas exposer ex cathedra de vérité définitive ou exhaustive sur le plaisir et sa diversité. Elles s'efforceront d'inscrire un cadre d'étude plausible de ses manifestations, pour le moins intelligibles, dans l'exercice d'un art consommé, la littérature, et plus spécifiquement, d'un genre (le roman policier) et d'un auteur (Vázquez Montalbán).

Plutôt que de disserter sur l'existence du plaisir dans telle ou telle période de l'histoire, nous nous attacherons à observer dans quels registres il peut prendre vie, sous quels arcanes il peut se retrancher.

Le plaisir est d'abord celui de chacun et de tous : le plaisir pour un dictateur d'inféoder une nation (il ne nous appartient pas ici d'élucider les raisons profondes qui l'orientèrent dans cette direction...). Le plaisir de l'appareil d'état qui met en œuvre la féodalité dans ses aspects institutionnels, juridiques et répressifs.

Le plaisir du peuple à subir (en cultivant un autre plaisir de mémoire, celui du temps où...). Le plaisir du peuple à refuser de subir (en cultivant un autre plaisir projectif, celui du temps où les choses ne seront plus ce qu'elles ne doivent pas être...).

Le plaisir, enfin, qu'il reste à chacun de jouir de la beauté des espaces intérieurs et extérieurs, naturels, culturels, émotionnels. Le plaisir profond de la famille, du clan, de la région ou de la religion retrouvés, au sein desquels s'ouvrent et se recroquevillent successivement les lieux d'agrément que chacun cultive et partage.

Les plaisirs, intimes ceux-là, désespérés parfois, transcendés peut-être, déviés, infantilisés, lorsque chacun, partie d'un tout souffrant (la nation ?), obéissant à un devoir de survie, se cantonne, se rétrécit, en espérant retrouver devant sa porte l'expression de l'horizon prometteur que semblaient augurer les premiers espaces de joie de l'enfance.

Un jour le destin bascule. Le tyran n'est plus... Quoi de plus encombrant que la liberté ?

Cette étude porte sur un objet culturel que l'existence et la reconnaissance affirmée permettent d'observer comme fait saillant de la réalité socio-historique d'une suite de moments clés des trente dernières années.

Il s'agit ici de suivre (voire d'enquêter sur) les voies qu'emprunte le plaisir dans l'univers de Vázquez Montalbán, plus précisément dans la série de romans policiers dont le héros – Pepe Carvalho – bouscule la vie de tous les autres personnages. L'écriture de ces ouvrages s'agence chronologiquement au fil d'une période qui s'inscrit de 1974 à 1981 (notre réflexion porte sur *Tatuaje* (1974), *La soledad del mánager* (1976), *Los mares del sur* (1979) et *Asesinato en el Comité Central* (1981). Toute coïncidence avec une succession de moments décisifs pour l'Espagne devra être considérée comme volontaire et assumée.

C'est pour échapper à l'ennui que Montalbán avoue avoir commencé à écrire, dans les années soixante-dix, des romans policiers :

Nos aburría tanto lo que escribían los otros e incluso lo que escribíamos nosotros, que hicimos lo que haría cualquiera en este caso. Escribir lo que nos gustaría leer. Y como reacción a la literatura merodeante que se llevaba en el tránsito de los años sesenta a los setenta, a manera de expiación contra el período de literatura clandestino-política-intervencionista, nos salieron historias en las que intervenía la aventura y el delito, porque eran las historias que más nos habían impresionado en el cine o en las novelas policíacas baratas¹.

Dans *L'Espagne au XXe siècle*, Jacques Maurice et Carlos Serrano dressent un bilan similaire de la période. Pour un certain nombre d'écrivains (dont Vázquez Montalbán), le roman policier constitue, en effet, au cours de ces premières années de la Transition, le genre privilégié – en réaction, notamment, à l'excès de formalisme en vigueur à l'époque – de l'expression du plaisir retrouvé de la narration :

En réaction aux naïvetés d'un réalisme social révolu, mais aussi aux recherches formelles exacerbées, un pan entier du roman espagnol du post-franquisme a ainsi opté pour les plaisirs de la narration. Quintessence de ce « retour au récit », le genre du roman policier, mal vu sous le franquisme et à présent

¹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Negro como la noche*, Madrid, Júcar, 1991, p.7.

utilisé et subverti, offre sa trame au premier succès d'Eduardo Mendoza (*La verdad sobre el caso Savolta*, 1975) ou son statut à la série du détective Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán¹.

De fait, en 1974, *Tatuaje*, premier opus des aventures du détective Pepe Carvalho, constitue une grande nouveauté. Genre littéraire quasiment inexistant en Espagne à l'époque, véritable provocation à l'égard d'une littérature alors très influencée par la revue *Tel Quel* (dont les « adeptes » seront d'ailleurs raillés dans la série), le structuralisme et les théories linguistiques, ce roman obéit, avant tout, au désir de « raconter une histoire ». Écrit, de l'aveu de Montalbán lui-même, « en quinze jours, comme un amusement, à la suite d'un pari contracté dans un état éthylique »², *Tatuaje* signifie une rupture revendiquée par son auteur : « Récupérer une littérature qui racontait une histoire, avec une intrigue, des personnages et leur psychologie constituait un véritable acte de rébellion. En écrivant un polar, j'étais assuré de créer une rupture »³.

Le plaisir dans la narration pourrait bien s'inscrire de façon réactive, à contrario des pratiques littéraires de l'époque.

Quelles sont dans ces quatre histoires de « gendarmes et de voleurs »⁴ les traces de circonvolutions du plaisir ? Comment s'exprime, de l'auteur au lecteur, le possible partage du compte rendu d'émotions ?

Le plaisir de lire existe pour tout lecteur qui lit un ouvrage avec satisfaction. Nous allons observer ce qui fait source de plaisir pour le lecteur dans la série des Carvalho et comment Montalbán a donc, en amont, éprouvé du plaisir à nous faire partager les siens.

Si le cycle des aventures de Pepe Carvalho a suscité un grand engouement en Espagne, et bien au-delà, c'est que la lecture de ces ouvrages permet à un très grand nombre de lecteurs de trouver une ou plusieurs occurrences d'adhésion à la proposition de partage du plaisir. Y aurait-il du plaisir à lire Montalbán ? Y trouverait-on – comme ce fut le cas pour Marlowe, Poirot, Holmes et consorts – de quoi émouvoir une multitude de lecteurs ?

Le premier lecteur de l'œuvre est l'auteur. Si, quel que soit le monde fabriqué, nombreux sont ceux qui trouvent un ouvrage agréable et, donc, le revendiquent comme un objet qu'ils

¹ Jacques MAURICE, Carlos SERRANO, *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992, p.218.

² Gérard de CORTANZE, « Manuel Vázquez Montalbán, les paradoxes de Pepe Carvalho », *Magazine Littéraire*, n°334, juin 1996. Cf. également l'article de Santos ALONSO, « La Transición : hacia una nueva novela », *Insula*, n°512-513, Madrid, 1999. Ce dernier souligne que la publication de romans tels que *La verdad sobre el caso Savolta*, d'Eduardo Mendoza (1975), a signifié la possibilité de retrouver le plaisir de lire : « [Mendoza] trajo consigo otra recuperación inmediata : el ya casi olvidado placer de leer novelas. Era una respuesta contundente al exagerado formalismo anterior y a su lenguaje discursivo ».

³ Gérard de Cortanze..., p.62.

⁴ Dans *La soledad del manager* (1976), Montalbán écrit la dédicace suivante : « En cierta ocasión el ahora diputado Solé Barberá me dijo : «A ver cuándo escribes otra novela de “guardias y ladrones” ».

peuvent s'approprier culturellement et intimement, c'est donc que cet ouvrage recèle peut-être en son sein un foisonnement de plaisirs appréciables à l'envi.

Dans la multitude des plaisirs rapportés, on observe l'importance que prend une certaine oralité, dans la mesure où les plaisirs évoqués sont de l'ordre d'une délectation au remplissage, à partir des sens disponibles comme réceptacles.

Les yeux comme médiateur de plaisir

Tatuaje s'oriente vers une prédilection pour des plaisirs confinés à l'oralité. Ce stade de plaisir oral semble être dévolu à une possibilité autorisée du plaisir infantile dans lequel sont peut-être maintenus les peuples soumis à un dictateur. Cette incidence pourrait bien être celle d'une certaine partie de la population qui ne s'autorise à exister que soumise à l'autorité, opérant une déviation ou un blocage dans une certaine expression du plaisir.

Le roman s'ouvre ainsi sur une scène où prime le plaisir des yeux. Un inconnu regarde, avec la délectation du prédateur, une jeune fille en train de se baigner dans la mer :

La muchacha dorada se había zambullido desde el patín y el hombre aceitunado y calvo braceó enérgicamente para acercársele, presenciar su vuelta a la superficie, sorprender el brillo de la carne húmeda [...]. Prosiguió la cacería visual [...]. Nadie podía prohibirle mirarla, llenarse la retina de aquella carne justa, vivificada por la sal y la restallante claridad¹.

Le plaisir est ici celui du voyeur : « En la retina le quedó la imagen de un trasero pugnante bajo el guardapolvo azul »². Ou encore : « Volvió a palparla con la mirada »³.

Carvalho n'échappe pas à la règle. Le plaisir est avant tout l'affaire des yeux (dans *Tatuaje*, autocensure aidant, le sexe est seulement suggéré). Grand voyeur devant l'éternel (« [goza] como un mirón »[...], « tenía hambre y ganas de emociones visuales »)⁴, Carvalho semble davantage fantasmer qu'il ne passe à l'acte : « Carvalho se despidió de los muslos de la camarera con una mirada de ladrón de carnicería ». En présence d'une femme qu'il essaie de séduire et dont il apprécie « la consistencia visual que ofrecía aquella carne », il est face à sa proie : « le hundió los ojos colmillos en la hermosura de la garganta blanca »⁵.

Ce plaisir visuel semble assouvir – du moins provisoirement – ses pulsions. Ainsi, après avoir longuement contemplé les jambes d'une jeune fille («Pepe metió sus ojos entre las

¹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Tatuaje*, Barcelona, Planeta, 1999, p.7.

² *Id*, p.12.

³ p.42.

⁴ pp.112, 183.

⁵ pp.130, 124.

piernas de la chica hasta encontrar el triángulo azulina de la braga»), Carvalho avoue être comblé : «se retiró satisfecho»¹.

On trouvera également, dans *Tatuaje*, la misère sexuelle des contemporains de Carvalho. Si la temporalité du récit n'est pas clairement définie, l'action – qui se déroule en Hollande – fait apparaître le décalage entre une société démocratique et la dictature. La liberté sexuelle qui règne à Amsterdam² offre ainsi un contraste saisissant par rapport à la censure franquiste. Mais il ne suffit pas, à l'instar des deux immigrés que croise Carvalho, de quitter l'Espagne pour se libérer sexuellement. L'interdit est intériorisé de telle sorte que ces derniers s'autorisent à la limite à *regarder* les prostituées dans leurs vitrines³.

Il est notable que disparaissent du roman suivant, La Soledad del mánager (1976) – écrit après la mort de Franco –, les plaisirs compensatoires des yeux pourtant si présents dans Tatuaje.

Dans *Los Mares del Sur* (1979), les yeux occupent à nouveau une place de choix dans la panoplie des plaisirs : « mirándole obsesivamente los senos » ou encore : « contemplar tranquilamente a la muchacha »⁴. Chez Carvalho les premiers émois ont été visuels : « Se vio a sí mismo de adolescente, impresionado por las muchachas que papañe »⁵. Ce stade (métaphore de l'Espagne ?) a manifestement du mal à être dépassé. Carvalho n'avoue-t-il pas d'ailleurs dans *Asesinato en el Comité Central* (1981), une « fixation adolescente »⁶ ?

Dans ce même roman, nous devons attendre un large tiers de l'ouvrage avant de surprendre Carvalho en pleine nostalgie active, jubilant devant la silhouette d'une femme⁷.

La peau comme instrument de plaisir

L'interface relationnelle que constitue la peau est chargée des émotions si longtemps refusées. Les exemples ne manquent pas dans *Tatuaje* : « Teresa lanzaba irradiaciones de calor y de tacto y una mano de la muchacha se metía como una paloma fría bajo la tela de la camisa de Carvalho »⁸.

A plusieurs reprises, la peau déclenche une sorte de déflagration intime en préambule à la jouissance: « La Charo le daba pequeños besos en la hombrera y Carvalho empezó a notar que

¹ p.174.

² Evocation du marché du sexe à Amsterdam et de la vente libre des revues pornos, pp. 96. 142.

³ p.75.

⁴ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Los Mares del Sur*, Barcelona, Planeta, 1999, pp.19, 47.

⁵ p.58.

⁶ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Asesinato en el Comité Central*, Barcelona, Planeta, 1998, p.217.

⁷ pp.102, 145

⁸ *Tatuaje...*, p. 201

los besos traspasaban aquella corteza y le provocaban una tormenta sobre toda la superficie de la piel ».

La peau marque d'ailleurs la frontière du récit, car le lecteur ne franchit pas le seuil de cette intimité. L'acte sexuel est ici suggéré à partir de l'évocation de ce plaisir tactile. Au lecteur d'imaginer la suite.

Le plaisir de la liberté d'écrire

On notera que, dans le premier ouvrage cité, il ne saurait être question de décrire une quelconque scène d'amour physique (ce roman a été écrit du vivant de Franco). Dans le second, en revanche, l'exercice d'une sexualité est, à présent, plus souvent décrit de façon croustillante, tout du moins explicite : « Charo le despegó las ropas como si fueran el envoltorio de un regalo precioso y se sentó sobre su pene mientras le frotaba el pecho con una mejilla de siempre sorprendente suavité »¹.

Montalbán décrit également une fellation², laissant entrevoir son propre plaisir de pouvoir enfin nommer les choses en toute liberté. On peut ainsi lire que Carvalho a une érection (« se despertó con el sexo a media asta y urgencia sexual en los testículos »³), qu'il songe à se masturber etc.

Dans *Los Mares del Sur*, l'heure n'est plus à la censure (la remarque vaut également pour *Asesinato en el comité central*). Le sexe a donc droit de cité, exprimé sans faux-semblants. L'acte sexuel, les parties génitales, sont évoqués de façon explicite dès les premières pages, à travers les agissements de jeunes délinquants qui ne se privent pas, s'exprimant dans l'argot *pasota* de l'époque, de donner libre cours à leurs pulsions érotiques.

Les termes tels que *follar*, *cojón*, *pene*, *coño*, etc., semblent apparaître à présent sans retenue sous la plume d'un Montalbán qui, à l'évidence, ne boude pas son plaisir : « Tía estoy follando » [...], « Olía el coche a coño de tía rica » [...], « Metió la mano en el bolsillo derecho [...] y palpó la ganzúa, apoyada sobre el bulto de un cojón » [...], « Vamos a dollar » [...], « Se la puso [la mano] sobre el bulto del pene »⁴.

Les occurrences de permissivité s'agencent chronologiquement suivant la mutation progressive de la marche de l'Espagne vers la liberté.

¹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La soledad del mánager*, Barcelona, Planeta, 1999, p.36.

² p.125.

³ p.139.

⁴ *Los Mares del Sur...*, pp. 7, 8, 9 .

De la délectation gourmande

On pourra constater que les plaisirs qui rythment le parcours du détective s'accrochent, peu ou prou, d'un rapport privilégié à la bouche (comme chacun d'entre nous à une certaine époque de notre existence, il éprouve une pulsion récurrente à y porter les choses). Faut-il y voir une recette disponible pour ériger un rempart contre l'ennui, la dictature, puis le désenchantement?

Le soin obsessionnel mis à préparer et à composer ses repas est beaucoup plus raffiné que celui qu'il apporte à la composition de ses plaisirs charnels. Carvalho aime ainsi se rendre au Marché de la *Boquería*, de préférence l'après-midi. Cette étape essentielle (l'achat minutieux de victuailles) lui procure une sensation de bien-être et d'apaisement, sorte de pause bénéfique dans son activité de détective : « [...] el acto de comprar comida tenía por la tarde un respaldo diferente, un ámbito peculiar limitado por un silencio casi total, apenas roto por los ruidos de la oferta y la venta »¹.

La confection d'un canard, occasion de partager ce plaisir avec son voisin et ami Fuster, mais également l'évocation détaillée et énamourée des produits du terroir catalans² – matière première de sa cuisine –, sont autant de moments jubilatoires que Carvalho affectionne particulièrement.

On notera la présence, au fil du récit, d'un certain nombre de recettes de cuisine qui émaillent celui-ci comme autant de pauses³, à l'instar d'une paella dont la préparation – ponctuée d'expressions valenciennes savoureuses – éveille les papilles gustatives du lecteur⁴.

La préparation des repas confine, on l'a vu, au rituel quasi-obsessionnel, tant ce plaisir est indissociable de celui de manger.

La délectation, le plaisir de toucher, semblent bien, toutefois, l'emporter au palmarès des plaisirs de Carvalho : « Metió el dedo en la nata de una lionesa y después lo chupó »⁵. On peut également lire : « Un plato de riñones es ante todo un placer olfativo y táctil »⁶. Ou encore : « Biscuter había terminado de pelar las habas y le ofreció un puñado de las más tiernas. Carvalho las masticó, se llenó la boca de sabor espeso y agradablemente amargo »⁷.

¹ *Tatuaje...*, p.19.

² *La soledad del mánager...*, pp.132, 133, 163.

³ *Tatuaje...*, pp.23,143.

⁴ *Los Mares del Sur...*, p.95 et sq.

⁵ *Tatuaje...*, p.11.

⁶ p.16.

⁷ *La soledad del mánager...*, p.152.

Véritable gourmet, il n'est pas question pour lui de manger banalement « quelque chose » : « [cualquier cosa] era lo que Carvalho jamás quería comer »¹. Il offre d'ailleurs à l'une de ses conquêtes, légèrement anorexique, la *Physiologie du goût*, de Brillat-Savarin, lecture bien plus recommandable et salubre à ses yeux que les ouvrages marxistes « dévorés » par la jeune femme. Le détective vante également la vertu anti-dépressive de la nourriture, notamment du jambon de Jabugo²...

Ce plaisir de manger semble primer le plus souvent sur le plaisir sexuel : « Carvalho sintió el tam-tam erótico. Pero friamente analizó el fatal desenlace que esperaba a su cazuela de arroz si adelantaba los acontecimientos eróticos y postergaba la cena »³.

En la matière, l'initiative revient d'ailleurs à Charo : « Charo supo encontrar el momento justo para dejar de comer y empezar a amar »⁴.

Une fois l'oralité comblée (plaisir maximum), Carvalho peut, comme d'autres après voir assouvi un plaisir sexuel adulte, retrouver l'usage de ses aptitudes (pensée, réflexion, etc.) : « La comida le reconcilió con las ganas de pensar »⁵.

De la pratique de l'humour et du plaisir qu'il procure

Parmi les nombreuses occurrences humoristiques, sources de plaisir pour le lecteur, on notera, en premier lieu, la présence d'un humour qui confine au consensuel.

Ainsi, dans *Tatuaje*, l'évocation délirante du contenu sexuel des tatouages, autorise de plain-pied l'étalage d'une croustillante galerie de portraits :

Llevaba un tatuaje que le ocupaba todo el pecho con un árbol frondoso en el que los frutos habían sido sustituidos por cuerpos de mujer. [...] Un adolescente enseñaba los culos, en los que don Evaristo había grabado : *Por aquí sólo se sale, no se entra*. Don Evaristo lamentó una vez más no haber fotografiado el sexo tatuado de un descuidero famoso. Con el prepucio normal reproducía un gato. Cuando el prepucio retrocedía aparecía un ratoncito en el glande⁶.

Il s'agit là d'un humour aisément repérable, d'accès facile, pilier de la farce populaire et qui remporte l'adhésion du plus grand nombre.

¹ *Tatuaje...*, p.150.

² *Los Mares del Sur...*, p.15.

³ *Tatuaje...*, p.144.

⁴ *Ibid.*

⁵ p.118.

⁶ *Tatuaje...*, p. 30.

Bromuro, personnage récurrent, agit également en tant que repère du plaisir humoristique. Lorsque Montalbán le convoque, la position caricaturale du cireur de chaussures sert d'attrait pour le plus grand nombre et d'exutoire fantasmatique à une part de la culture espagnole.

Nous pouvons, par ailleurs, observer un autre type d'humour décalé, opérant parfois d'un registre à un autre. Ce décalage crée l'insolite. Les décalages et dénivelllements qu'effectue Montalbán ne sont pas aisément décryptables. L'humour agit par surprise. L'implicite est rarement décodé. Ainsi, dans *Los Mares del Sur*, Carvalho rend-il compte à l'un des personnages de « l'activité professionnelle » de Charo (prostituée à son compte, officiant chez elle) : « Trabaja en casa por su cuenta. Exactamente igual que su mujer »¹. Comme si de rien n'était...

Dans le même roman, Carvalho demande à un agent de la CIA (qu'il retrouve pour les besoins de son enquête) s'il a pu mener à bien son projet de création d'un groupe homosexuel de la CIA² (ce qui constitue, pour le moins, une certaine ouverture d'esprit de la part des membres de cette institution...).

Le plaisir jubilatoire éprouvé par le lecteur prend sa source dans ce perpétuel décalage entre des registres de langue, des signifiants, des discours, radicalement opposés qui se rencontrent ici, créant un effet de surprise. Ce télescopage est particulièrement fréquent. On notera, par exemple, la description du Tribunal International de la Haye devant lequel un animal (« con bastantes intestinos ») a malencontreusement déféqué, entachant quelque peu le caractère solennel de l'édifice³.

L'effet de surprise fonctionne également lorsque le lecteur apprend que Julio, le mystérieux tatoué amateur de femmes dont on imagine aisément la destinée aventureuse, se consacrait, en fait, à l'importation de fromage de Hollande : « –¿ No sabe usted a qué se dedica Julio ? –Importación de queso de bola »⁴. Notons l'impact de l'expression espagnole « queso de bola », dont connotation relative à certains attributs ne peut échapper au lecteur.

Dans *La soledad del mánager*, un portier lit *La realidad y el deseo* de Cernuda. Carvalho, surpris, s'interroge : « Oye, ese portero. El bedel. ¿Exigís la licenciatura en Filosofía y Letras para ser bedel ? »⁵. Dans la même veine d'humour, l'avocat de la veuve du chef d'entreprise retrouvé mort – une petite culotte dans la poche de sa veste – s'évertue à démontrer que le

¹ p.41.

² p.67.

³ p.84.

⁴ p.149.

⁵ *La soledad del mánager...*, p. 53.

vêtement en question n'avait jamais servi. Le ton grave et institutionnel de l'avocat provoque d'autant plus le rire que son objet d'investigation est trivial :

La señora de Jaumá, de soltera Hajar, me hizo un extraño encargo. Averiguar si las bragas encontradas en el bolsillo del malogrado Antonio estaban usadas o sin usar. Usted comprenderá que no me dedico habitualmente a estos menesteres, pero a título excepcional, por pedírmelo Concha, por tratarse de algo relacionado con mi gran amigo Jaumá, he movido peones amistades. En fin. Estoy en condiciones de responderle. Eran bragas sin usar¹.

Nombreuses sont les occurrences de ce type d'humour qui fait mouche par l'effet de surprise produit. Ainsi, face à un peintre snob et narcissique évoquant les problèmes d'ego des artistes, Carvalho fait observer que les bouchers connaissent les mêmes affres². Se moquant de tel chef d'entreprise obsédé par sa ligne, il exige sur le champ des œufs frits avec du chorizo³. On peut citer également Adela Vilardrell, exquise jeune femme de la haute bourgeoisie, pianiste à ses heures, aux mains d'une finesse extrême que Carvalho imagine en train de saisir un pénis comme s'il s'agissait de *La Flûte enchantée* de Mozart⁴.

Dans un registre plus nettement parodique, on ne manquera pas de mentionner la représentation d'un extrait du *Cid* en valencien par deux comparses interprétant un improbable « Cycle théâtral valencien ». Le dialogue dégénère assez vite :

*-Yo soy el Cid sobre Babieca, y un moro, al que debes imaginarte, exclama :
Moro : Che, collons, lo Cid !
Otro Moro : Che, la puta !
Primer Moro : la puta, no, la Ximena⁵.*

Dans ses romans, Montalbán navigue ainsi à vue entre satire et dérision, optant pour une démarche originale où les personnages s'entrechoquent dans une danse vibrante, tels des pantins dont les fils échapperaient parfois au contrôle de leur maître, pour être alors le jouet de ses propres pulsions.

L'auteur, en sa qualité de funambule, semble également étiré entre deux pôles opposés : s'adonner aux plaisirs de la liberté ou s'abîmer dans les affres du plaisir que l'on éprouve à l'espérer. Par rapport à la période, il y a une jubilation à montrer la difficulté à vivre sous la dictature. Pour échapper à l'ennui on s'agite, on se surprend et on tourne tout ou presque en dérision.

¹ p.60.

² *Los Mares del Sur...*, p.38.

³ pp.51, 52.

⁴ p.83.

⁵ p.104.

Dans la construction des phrases, on peut observer quasi systématiquement une première partie contenant une information souvent ordinaire qui va être complétée par une deuxième information décalée qui provoque l'humour. Une sorte de complémentation déviée par l'intermédiaire d'un implicite qui se désavoue à la fin. Tel est le cas de la description de Vilaseca, le cinéaste de *La soledad del mánager* :

[...] Una cazadora ex-militar sin duda reliquia de algún héroe de Sierra Maestra, pantalones tejanos diríase que previamente arrastrados por un vertedero de basuras y luego planchados con una apisonadora, un macuto caquí de recluta de la posguerra y botas de soldado oscurecidas sagazmente con grasa de caballo flaco¹.

On note que le premier élément de la description subit dans la complémentation suivante un traitement péjoratif, ce qui a pour conséquence de mettre en relief l'humour de la dérision et d'ériger en système la position satirique de l'auteur.

Chaque évocation d'un événement est une histoire à elle seule qui contient parfois un schéma narratif complet, ce qui a pour effet de rendre la lecture attractive, de susciter l'intérêt, et, par tant, un certain plaisir du lecteur (et de l'auteur). A titre d'exemple, on pourra citer la description du bureau d'Argemí, un chef d'entreprise, dans *La soledad del mánager* :

Rosas las paredes forradas de raso, blanco el techo levemente estucado y pendiente del cuadrado de una lámpara cenital de cristal grabado con el vuelo de unos pájaros opacos. También grabado el cristal que respaldaba un mueble bar al que sólo faltaba la presencia de Ella Rames con los hombros desnudos y los ojos vaselinados ofreciendo un martini al oficial de la RAF a punto de partir para morir en el bombardeo de Dresde. O tal vez encajaría mejor Gene Tierney ofreciendo un manhattan y pidiendo la protección del oficial de la Navy a punto de irse a la conquista de Alemania y volver con el mundo entero bajo el brazo, como si lo hubiera ganado en una barraca de feria².

Au cours de ces descriptions s'entrechoquent et se répondent multitude de références et de connotations constituant également une fenêtre ouverte sur l'art jubilatoire de l'univers de Montalbán. Ascension progressive vers un appétit que partagent ses lecteurs avec délectation pour une fantasmagorie riche, peuplée, mirifique et foisonnante. On voit s'articuler les connivences politico-culturelles qui relie de façon organique l'auteur à ses lecteurs.

Ce voyage en compagnie de Carvalho, dévoile ainsi un univers parsemé de plaisirs multiples aux facettes et aux facéties tour à tour retenues ou débridées. Plaisirs contenus, sublimés, alors que la société, marquée par le sceau du tyran, survit, compose et gère comme elle peut le poids du joug qui l'opprime, et l'infantilisme qui la fige. Plaisirs débridés, réincarnés, alors que

¹ *La soledad del mánager...*, p.75.

² p.80.

sonne le tocsin du monstrueux château de cartes qui organisa quarante années insensées de fêrle moyenâgeuse.

Mais on découvre également le plaisir d'un homme – Vázquez Montalbán –, résistant et apôtre du partage. Pour combattre l'ennui, il offre à ses lecteurs sa propre version du détective dont les enquêtes ne sont que prétexte à exhiber un mode de vie délibérément captivant.

Exilé dans son propre pays, cultivant dérision, paroxysme et esthétique jubilatoire de l'oralité, Carvalho mange la littérature quand il ne la brûle pas (pour mieux profiter des plaisirs qu'elle lui a procuré ?) et consacre sa vie amoureuse à une prostituée.

Notre propos a été d'ouvrir vers des questionnements plus approfondis quant aux relations qu'entretiennent plaisirs et culture dans un registre propice aux engouements, aux identifications, par le biais d'un héros qui mène ses enquêtes à la régale.

Il est ici question du plaisir et de sa médiatisation efficace, mis en mot par un auteur qui le goûte et le fait goûter.

**FUEGO EN LAS ENTRAÑAS (1981) DE PEDRO ALMODÓVAR :
LE PLAISIR DANS LA VULGARITE**

Emmanuel Le VAGUERESSE, Université de Reims

Fuego en las entrañas, de Pedro Almodóvar (avec des illustrations de Javier Mariscal), a été publié en 1981, durant la pleine époque de ce que l'on a appelé la « Movida »¹, aux éditions La Cúpula², à Barcelone. Il n'a, à notre connaissance, jamais été réédité depuis et n'a été traduit que vingt ans plus tard en France³. C'est, de plus, le premier titre de la collection « onliyú ». Il fait partie, comme *Todo tuya*, publié un an plus tard (Barcelone, Ed. El Víbora⁴ Enciclopedia, Vol. 4, n° 32-33, 1982), des écrits *cultes* d'Almodóvar. Si *Patty Diphusa (y otros textos)* (Barcelone, Anagrama, 1991), recueil de divers textes parus dans des journaux et revues espagnols des années 80 (*La Luna, Diario 16, El Globo, El Víbora*), est plus connu du lectorat espagnol, voire français⁵, ayant bénéficié d'une prompte traduction dans notre pays (par Gérard de Cortanze, qui signe aussi la Préface, et Patricia Rey), aux éditions Ramsay/de

¹ Pour le cadre historique, se rapporter, par exemple, à Jacques MAURICE et Carlos SERRANO, *L'Espagne au XXème siècle*, Paris, Hachette, 1995 (éd. augmentée et mise à jour), spécialement les pages « Culture et Démocratie », pp. 212-217, et pour un panorama de l'époque à José Luis GALLERO, *Sólo se vive una vez, esplendor y ruina de la movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

² Editeur spécialisé dans les comics, comme ceux de Richard Corben, de Gilbert Shelton, le créateur des « Freak Brothers » (1967) ou, du côté de la production espagnole, les très *underground* Nazario ou Gallardo & Mediavilla.

³ Cf. *Le feu aux entrailles* de Pedro ALMODÓVAR et Milo MANARA, Paris, La Sirène, 2001. Noter le changement de dessinateur (de Mariscal à l'Italien Manara). Ce livre, déjà épuisé, nous est inconnu ainsi que des spécialistes de la bande dessinée consultés (car cet ouvrage est référencé sous ce vocable).

⁴ Lié aux éditions La Cúpula, comme le macaraon « El Víbora », sur la couverture de *Fuego en las entrañas*, le manifeste. D'ailleurs, très précisément, cette histoire est parue dans la revue *El Víbora* et il s'agit, comme nous l'apprend Nuria Vidal, d'un roman-feuilleton dont la protagoniste est Patty Diphusa, la future protagoniste des chroniques éponymes, cf. Nuria VIDAL, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelone, Destino, 1988 (éd. citée Destino, p. 53).

⁵ Sur *Patty Diphusa*, voir le travail d'Anne LENQUETTE dans *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste (1975-1995)*, Paris, L'Harmattan, 1999, spécialement le chapitre « *Patty Diphusa* de Pedro Almodóvar : un texte de la Movida », pp. 187-235. Nous nous y référerons plusieurs fois.

Cortanze (1991, puis rééd. en Points Seuil), ces deux opus que sont *Fuego en las entrañas* (que l'on abrégera désormais en *Fuego*) et *Todo tuya* (qu'il ne nous a jamais été donné d'avoir en main) restent des pièces rares et peu connues, même de l'amateur.

Il était donc intéressant de se pencher sur une telle « œuvre » difficile à trouver et qui, ne nous abusons pas à son propos, ne constitue pas un sommet de la littérature : néanmoins, dans l'optique d'une recherche sur *le plaisir*, elle s'impose, au contraire, comme une pièce importante du corpus multiforme almodovarien (que l'on nous autorise désormais l'adjectif).

De l'omniprésence du principe de plaisir et particulièrement de la sexualité, dans cette histoire de *Fuego*, jusqu'à une manière décomplexée de la part de l'auteur d'assumer un mauvais goût total (ce que nous appelons à dessein la « vulgarité »), populaire et très « premier degré » – ce qui peut être pour beaucoup dans le plaisir de sa réception par le lecteur –, en passant par l'humour et la parodie d'infra-genres institués (et qui feraient alors dans ce livre le lien entre le plaisir de la création et le plaisir de la lecture), cette première histoire d'Almodóvar peut nous apprendre beaucoup sur les mécaniques du plaisir.

Le plaisir dans le sexe, le sexe dans la vulgarité

C'est en effet sur le principe de plaisir, et en parlant beaucoup de sexe, que se construit l'histoire, puis que se lit le livre. Il est composé, sur 66 pages, de 35 pages de texte (en fait 26 petites séquences avec titre, de longueur parfois un peu inégale, mais fort brèves en général) et de 25 pages d'illustrations en noir et blanc (généralement, un dessin par séquence, mais il ne s'agit là que d'une moyenne, car il y a de nombreux contre-exemples et, de plus, il existe parfois un décalage d'une page entre le texte et le dessin qui « l'illustre », de sorte que ce procédé n'est pas strictement juxtalinéaire), qu'il ne nous appartient pas de commenter ici, ni séparément ni dans leur interaction avec le texte, ce qui pourrait faire l'objet d'une autre étude. On se contentera de remarquer que les illustrations de Mariscal semblent aussi rapidement exécutées, voire « bâclées » que le texte d'Almodóvar, lui aussi apparemment très spontané et, d'ailleurs, présenté de manière à ce qu'il soit aisé à lire, avec ses mini-séquences. De ce fait, le dessin s'accorde totalement avec le texte almodovarien.

Ces dessins illustrent de façon presque pléonastique, à notre avis, des passages des séquences du texte (avec, comme légende, des extraits de phrases souvent *choc* tirées du texte), mais, en cela au moins, montrent-ils un accord certain et une vraie convergence de vues entre les deux compères. Disons enfin qu'ils illustrent notamment, même s'il ne s'agit

pas là d'une règle, des passages érotiques voire pornographiques du texte, sans pudeur et avec des images parfois très crues.

Les titres sont programmatiques d'un récit enlevé, en partant du tout premier, le générique *Fuego en las entrañas*, dont le caractère chaud à plus d'un titre annonce, peut-être, quelque histoire brûlante, même si le lecteur se rend vite compte que le titre est littéral : il s'agit en effet d'une histoire de serviettes hygiéniques excitant leurs utilisatrices, faisant bientôt de Madrid une cité envahie de femmes en furie... De la même façon, on peut relever quelques titres qui annoncent la thématique du plaisir (pour l'heure, non sexuel), comme « La boda » (pp. 23-24¹), « La hora del vermú » (32-34), « Raimunda se hace amiga de Eulalia » (44-48), ce dernier titre étant tout de même assez moqueur dans son côté « fleur bleue » et « secrets de femmes », « Una cena en casa del ministro » (48-52) qui sera, en fait, un épisode très sexuel, comme on le verra par la suite, « Caras crispadas, ojos salvajes » (52-54), nettement plus ambigu, jusqu'à « La fiesta » (54-58) ; et plaisir sexuel, donc, avec « Una aventura en el ascensor » (12-14), bien que ce titre soit ironique, car une jeune femme manque de se faire violer, ce qui nous fait réfléchir sur la parodie almodovarienne dès les titres des séquences, en possible décalage avec ce qui y est développé, ou avec le titre choc « Isidra pierde el virgo » (38-41).

Le plaisir semble donc être l'un des thèmes récurrents du récit, le plus immédiatement visible et lisible par le lecteur et, par conséquent, le plus aisément transmissible, sans même parler du plaisir évident pris par l'auteur à écrire ce récit absurde et délirant, un plaisir qui gouvernait toutes les formes de création à l'époque, comme Almodóvar le répète à l'envi dans ses interviews. Mais là n'est pas la question, même si Almodóvar nous lance peut-être des indices sur son plaisir de raconter (comme il existe aussi un plaisir littéralement enfantin pour le lecteur à *entendre raconter* des histoires, à l'autre bout de la chaîne de création) avec des phrases du type : « Sobre su pasado, presente y futuro lo dijeron todo. Y la verdad es que tenían tanto por contar... » (36, à propos des quatre filles Ming et de leur soif de parler de leur vie passée avec le Chinois).

Si l'on revient donc quelques instants sur le(s) plaisir(s) de la vie, en dehors de la sexualité à proprement parler, on remarque que celui-ci (le plaisir) est bien souvent érigé en dogme par les personnages, les femmes tout spécialement (puisqu'elles sont extrêmement majoritaires dans ce récit et triomphent d'hommes laissés à l'état de larves), des femmes qui décident désormais de leur vie, faisant au passage de cette blquette *trash* un récit féministe

¹ Que l'on abrégera désormais en 23-24, 32-34, etc.

décalé et acide, en totale opposition avec les dogmes de l'époque. Il nous est clairement dit de Raimunda, par exemple, que « (*Ming*) pensaba en la muerte y ella en la vida » (24). Et ce même si cette soif de vie prend souvent la forme d'une soif très terre à terre de sexe et d'argent, comme dans tout bon roman-feuilleton. On pense, par exemple, aux projets des quatre filles Ming, au moment de la lecture du testament (30).

On peut penser aussi aux clins d'œil du narrateur ou d'Almodóvar lui-même lorsqu'il place dans la bouche de ses héroïnes des phrases comme celles-ci :

- Invéntate cosas, la imaginación es el mejor antídoto contra el tedio – le aconsejó Raimunda.
- ¿Y cómo se consigue tener imaginación?
- Ay, chica, no sé. Déjate llevar por todo lo que se te ocurra.
- Tienes razón, Raimunda (48),

qui plaide pour l'imagination au pouvoir et le plaisir de raconter.

Mais s'il y a une « morale » à tirer de ce récit léger¹ et parfois ironique (si tant est qu'il y en ait une à tirer), c'est que le plaisir procède à une inversion des valeurs de sexe et de genre traditionnelles et bien établies. Ce sont en effet les hommes qui deviennent des objets : « (*Las cuatro chicas*) (s)e los llevaron a la factoría Ming, y una vez usados los dejaron tirados, para salir en busca de otro material » (54). Cette inversion peut désorganiser la société occidentale capitaliste tout entière. En effet les femmes « abandonaron hijos, tareas domésticas, compromisos sociales, deberes profesionales, madres moribundas, ideologías, etc. (...) » (54), ce qui est très révolutionnaire et « colle » avec l'époque, un peu comme un avatar de mai 68, de l'autre côté des Pyrénées et avec dix ans de retard, dans cette Transition où tout semblait possible... De ce côté-là, *Fuego* synthétise bien l'espoir du plaisir revendiqué et qui peut faire vaciller la société sur ses bases orthodoxes. Ce plaisir trouve sa concrétisation dans la grande fête que donnent les filles, accompagnées de la veuve Ming (cf. le titre programmatique « La fiesta », pour une longue et dense séquence, l'antépénultième, pp. 54-58). Mais, après cette fête, en conclusion (provisoire ?) au récit, c'est une autre sorte de plaisir, mais *plaisir* tout de même, qui se fait jour dans le tout dernier chapitre avec le plaisir rustique de bavarder entre copines, loin des hommes, à la campagne.

Quant au plaisir sexuel, il envahit l'espace textuel pratiquement dès le départ avec cette description du premier personnage, « Katy », premier mot du récit : « Tenía un cuerpo tan ideal que no le hacía falta hablar. Además sabía sacarle partido a su cuerpo, que ésa es otra habilidad » (5), soit une phrase riche de promesses de situations « chaudes » pour le lecteur.

¹ Cf. le titre d'Anne LENQUETTE, « Légèreté, quand tu nous tiens... », *op. cit.*, p. 207.

D’ailleurs, le narrateur, a priori extra-diégétique, est lui-même obsédé et lascif, tout autant que « ses » personnages, ce qui raccourcit la distance avec le lecteur, car il semble nous dire que, lui aussi, est sensible à la plastique féminine et qu’il est un homme de chair et de sang. On le voit dans ses réflexions, comme celle-ci : « En una fiesta nadie se hubiera aburrido con ellas (*las chicas*) » (28).

Il y a, en effet, dans *Fuego*, quelques situations sexuelles très crues et explicites, que nous verrons plus loin, mais aussi toute une série de commentaires sur le corps de ces dames, ou de manifestations moins crues, mais en rapport avec le corps (masculin ou féminin) : « Cuando se es dueña de aquellas piernas, de esa cintura y ese busto, no debe resultar difícil, a no ser que se esté tan loca o tan aburrída como Eulalia » (6).

Mais ce sont, bien évidemment, les scènes pornographiques d’avant l’apparition du sida qui constituent les paradigmes de cette écriture du désir et du plaisir érigés en dogme, et qui sont volontairement choquantes. Si l’on établit une gradation dans ces scènes qui, de fait, suivent chronologiquement un *crescendo* dans le récit¹, on peut donner les exemples suivants.

Dans ces quelques scènes très crues qui parsèment le récit de place en place, aussi dépourvues de motivation plausible que de transitions minimales, tout comme dans la plupart des films pornographiques, reviennent un certain nombre de mots vulgaires et, eux aussi, très crus qui, de manière diffuse, font entrer le lecteur dans cet infra-monde du porno et des scènes de sexe explicite, par l’emploi d’un champ sémantique qui enserme ce lecteur du début jusqu’à la fin, comme pour lui signifier qu’il se trouve dans une histoire où le sexe est omniprésent, et que l’on en parle sans fard et sans retenue. Une absence de retenue qui s’accompagne bien au contraire de ce que les « bien-pensants », pour Almodóvar s’entend, pourraient nommer de la vulgarité ou du mauvais goût, d’autant que ce lexique est toujours utilisé « en situation » et à des fins manifestement érotiques pour le lecteur².

Ce qui nous semble particulièrement important, outre la jouissance langagière retrouvée en cette période de *destape* tous azimuts – une jubilation farcesque ? –, c’est que le narrateur *écrit mal* : nous voulons dire par là qu’il utilise des mots vulgaires³, comme dans une conversation entre copains, du même registre que le vocabulaire utilisé par les personnages

¹ Même si, dès la page 13, on assiste à une scène *hard*, celle du viol.

² Par exemple : « coño » (5), « culo », « teta », « entrepierna », « bragueta » (6), « paquete », « bragueta (Roque se cogió la) » (8), « polla (se sacó/se guardaba la) », « se corrió », « esperma », « bragueta » (14), « coño (estándar) », « hacerle un pilón », « rabo (se sacó el) » (16), « como perras en celo », « tirado (a ninguna) » (18), « coño (trabajar el coño con la lengua) » (22), « despatarradas y sin bragas » (36), « putas » (37), « coño », « un coñito (palpitante) » (38), « follársela », « polla », « intensísima erección », « rabo », « tiraba » (38), « rabo » (41), « rabo », « echar un polvo », « chupársela » (50), « coño » (52) : une liste qui, écrite ainsi, oscille cette fois entre un effet de comique et de lassitude...

³ Et familiers ou populaires lorsqu’il ne s’agit pas de sexe, comme on le verra plus tard.

dans les dialogues. L'auteur abolit de ce fait la distance entre eux et le narrateur, ainsi – une nouvelle fois –, qu'entre lui et nous, lecteurs, plaidant vraisemblablement pour une désacralisation de la chose littéraire et une suppression maximale de toute distance entre ce qui est représenté et ce qui est « reçu »¹, confondant même, peut-être à dessein, la voix narrative principale et la voix auctoriale sous-jacente, comme lorsque le narrateur fait des remarques « en passant » sur le corps des femmes. Voyons quelles sont ces scènes, en commençant par celle de la tentative de viol dans l'ascenseur² :

(Roque) se sacó la polla.
 -¿Vas a hacerle ascos a esta joyita? Quiérela. Necesita mucha ternura.
 -Le denunciaré a la policía.
 Roque empezó a darse unos meneos.
 -Dime qué te gusta hacer. Se me da bien todo. No soy escrupuloso. Sólo quiero que goces.
 Llegó el portero, bajó el ascensor hasta el piso más próximo y abrió la puerta. En ese momento, Roque se corría sobre el vestido de Raimunda. Se organizó un escándalo de aúpa. (...) Eulalia llegó justo a tiempo de ver cómo Raimunda se limpiaba el esperma del vestido y Roque se guardaba la polla en la bragueta (14).

L'homme, Roque, veut donner le primat au plaisir (le sien), même s'il prétend vouloir que Raimunda prenne le sien. Par conséquent, le narrateur – et derrière lui, n'en doutons pas, Almodóvar – nous présente avec son langage cru et vulgaire la scène dans son entier, sans coupure ni censure, mais non sans humour, une sorte d'humour grossier et trivial, certes, et qui naît d'une exagération grotesque, moralement discutable, à dessein sans doute...

La deuxième scène *hard* est la scène d'amour impromptue et collective entre Lupe et les hippies, que l'on étudiera plus loin, car si elle est bien la première histoire d'amour partagé, elle n'en est pas moins présentée sur le mode ironique.

Almodóvar montre aussi son attirance pour les sexualités alternatives, que l'on retrouve tout au long de sa filmographie, loin de tout modèle sociétal établi, comme dans le cas de Lupe, qui se découvre lesbienne : « Había tenido muchos líos con tías. En los últimos tiempos vivía en Madrid, enamorada de una chica que prefería a los hombres » (30). Outre l'assise historique et le témoignage sur une époque de liberté et d'effervescence qui voyait Madrid se désinhiber et refuser toutes les étiquettes, sur la sexualité notamment, on retrouve l'apologie

¹ Ce que font les écrivains de la « Generación X », comme José Ángel Mañas ou Lucía Etxebarria, d'où leur succès auprès des jeunes qui ont l'impression qu'on leur parle « directement », avec les mots « d'aujourd'hui » et « de tous les jours » (cf. à ce propos l'article d'A. LENQUETTE, « Hacia una narrativa del tercer milenio: el caso de J. Á. Mañas y Lucía Etxebarria », in Jean-René AYMES et Serge SALAUN (dir.), *Les fins de siècles en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 189-209). Notons que, de l'Américain Bret Easton Ellis à la Française Virginie Despentes, le phénomène est international et d'ailleurs, du point de vue de l'histoire littéraire, sans doute récurrent à toutes les époques...

² Sur les situations et les lieux, objets ou personnages, récurrents dans l'œuvre cinématographique de Pedro Almodóvar, dont justement l'ascenseur (pp. 351-352), cf. N. VIDAL, *op. cit.*, pp. 317-369.

du plaisir almodovarien via son « héroïne », qui se libère des carcans sensuels, poussant le féminisme dans ses ultimes conséquences, au-delà de toute taxinomie sexuelle. En effet, cette jeune femme devenue lesbienne vit avec une hétérosexuelle, tout en ayant elle-même l'aspect de « un camionero socarrón » (30). D'ailleurs, Lupe va plus loin et souhaite changer de sexe, ce qui remet en cause les codes établis et plaide pour une sexualité déprise des questions de genre, Almodóvar se faisant ici l'apôtre précurseur de la pensée *transgender*¹ des années 90.

Lupe, d'ailleurs, tente de séduire Raimunda, dans une scène de la séquence « La hora del vermú », dont le titre annonce un plaisir apparemment simple qui montre le lien (peut-être quelque peu stéréotypé) entre Eros et Thanatos, puisque cette scène de « drague » a lieu juste avant l'enterrement de Ming. Cette scène est très explicite et les mots utilisés dans les dialogues sont assez crus.

Après le début de la « Semaine Fantastique » de la nouvelle serviette hygiénique Ming, le récit revient à ses amours premières, le sexe : « (L)as revistas más sensacionalistas andaban a la caza de sus amantes (*de Ming*) para fotografiarlas desnudas y que les contaran los manejos del chino en la cama (...). Lo solucionaron haciéndose unas fotos despatarradas y sin bragas, con aire natural » (36).

Par la suite, l'effet érogène provoqué par la serviette Ming portée par toutes les Madrilènes sera le prétexte à des scènes d'orgies sexuelles qui iront *crescendo*, qu'elles soient introduites et développées au style indirect libre ou par l'intermédiaire de dialogues. Citons respectivement : « ¡Qué paz ! ¡Y qué calor! Su marido trabajaba en una boite de portero. No volvería hasta las cuatro », nous dit Adriana qui apparaît *ex abrupto*. « ¿Qué pasa, buscando nuevas experiencias? » (37), demande Adriana dans la même scène à Puri, d'ordinaire très chaste, alors que la première cherche des hommes dans la rue des prostituées. On voit bien là que ces dames sont obsédées par la quête de relations sexuelles avec des hommes, tout cela à cause des serviettes hygiéniques...

Cette scène est l'occasion, pour Almodóvar, de broder un tableau nocturne exécuté avec brio des rues de Madrid, avec des putains, comme souvent dans ses films, dans des rues envahies de plaisir, comme le narrateur nous les décrit sans faux-semblants. Ce Madrid-là ressemble, malgré la démesure almodovarienne évidente², au Madrid de la Movida, et on ne

¹ « Les termes « *transgenderism* » et « *transgender* » ont été forgés pour désigner tous ceux et toutes celles qui transgressent les normes sociales et culturelles du genre [...]. Ainsi, peuvent se revendiquer de la notion de transgenre les travestis, les transsexuels [...], les *drag kings* et les *drag queens* [...] et même tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ne se sentent pas à l'aise dans leur genre », Didier ERIBON (article « Transgenres »), in D. ERIBON (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 472. On retrouve là aussi une parenté avec nombre de figures du cinéma almodovarien.

² Cf. le titre d'A. LENQUETTE, « Surdimensionnement : le mythe de l'excès », *op. cit.*, p. 197.

pourra pas s'empêcher de trouver dans cette évocation un fond de vérité historique, même exagérée, comme ici : « Como una chiquilla Mara se acercó al chorro de la manguera, se levantó el vestido, abrió las piernas y entre gritos de gozo se dispuso a recibir el fuerte chorro de agua en el coño » (38).

On notera, d'une part, qu'Almodóvar est toujours aussi brut dans son vocabulaire et, d'autre part, qu'il présente cette soif de plaisir comme quelque chose de très innocent et de très ludique (« como una chiquilla », et plus loin, un homme « se apuntó al juego »), dans ce Madrid envahi par le plaisir, tout comme ce texte envahi par le plaisir – et le jeu – d'écrire. On peut citer également toute la séquence intitulée « Una cena en casa del ministro » (48-52), qui enchaîne, là aussi, les évocations vulgaires des pratiques sexuelles des deux filles du ministre Armando, Eugenia et Lola, âgées de 18 et 20 ans, qui sautent littéralement sur Julio, en proie toutes deux à une crise d'hystérie : « Se lanzaron en picado sobre Julio y le amarraron a la cama mientras le quitaban los calzoncillos, rabiosas » (48), jusqu'au climax : « Fue a ver (*Armando*) qué ocurría en el cuarto de baño y con sus propios ojos contempló a su mujer gruñendo mientras trataba de chupársela a Julio, a pesar de las patadas que Raimunda le daba en la cara para impedirselo » (50).

Le récit touche presque à sa fin lorsqu'on en arrive à une sorte d'apothéose (ou plutôt d'apocalypse) dans une extase collective qui n'est jamais jugée moralement comme dépendant du Ciel ou de l'Enfer. Il s'agit d'une apothéose du sexe dans les rues, toujours agrémentée de réflexions triviales. Mais Almodóvar ne retrouve-t-il pas alors l'étymologie de l'adjectif « trivial », c'est-à-dire « au carrefour de trois voies », là où se tenaient les prostituées dans la Rome antique ? Ces réflexions (cf. par exemple « (*Follar*) es como rascarse: sólo consigues excitarte más, pero mientras lo haces experimentas un placer indescriptible » (52)) s'accompagnent en même temps d'une isotopie du *désir* omniprésent, et plus spécialement du désir féminin, censuré durant des siècles : « les ardía », « tenían fiebre », « su cuerpo había cobrado una nueva vida » (52)).

Le sexe, d'autre part, prend une telle importance dans la vie des deux sinologues, Larrondo et Gómez, que ceux-ci, ayant découvert grâce au journal intime de Ming l'origine de la nymphomanie galopante dans l'usage des serviettes qu'il a inventées et diffusées, ne pipent mot pour pouvoir continuer à avoir des relations sexuelles avec les infirmières de l'hôpital qui les accueille pour cause de satyriasis. Le narrateur omniscient en profite pour donner son avis sur le silence hypocrite de la société : « Curiosamente nadie mencionaba que se propagaba a través del sexo, un repentino pudor pareció haberse propagado con la epidemia » (46). Ceci constitue une vraie profession de foi pour un plaisir absolu et non

censuré, mais peut-être propice à une nouvelle plaie, une *tyrannie du plaisir* : « El mundo se había simplificado, reduciéndose a una sola cosa: alimentar al monstruo con lengua de clítoris que albergaban en su seno » (52).

Le plaisir de la parodie, du pastiche et du clin d'œil

Si l'on utilise les termes de « parodie » et de « pastiche », c'est qu'il s'agit en effet, tantôt d'une imitation moqueuse et caricaturale d'un genre, tantôt d'un exercice de style « à la manière de », plus respectueux de ce genre. Avec cette histoire de « fabricación y venta de compresas » (5), dès la première page, on pressent la *parodie* d'un récit romanesque classique, qui n'use guère en effet d'un tel matériau scabreux... La parodie provient également de la présence d'un Chinois qui, depuis le sinistre Fu Man Chu¹ jusqu'au *Lotus Bleu* d'Hergé (1936) en passant par les nombreux « traîtres jaunes » des films hollywoodiens de l'Age d'Or, est la référence obligée des histoires d'espionnage. Ce traître s'appelle Chu Ming Ho, ce qui rappelle en effet Fu Man Chu. Cette figure et cette onomastique outrées concourent vraisemblablement au plaisir du lecteur qui décode les clins d'œil almodovariens. Plus loin, Ming est assimilé à un « savant fou » de roman-feuilleton, de feuilleton radiophonique ou de bande dessinée (« Ming creaba las fórmulas y el diseño de los distintos modelos de compresas » (15-16)).

Si on laisse de côté le Chinois Ming, très archétypal, on observe que les personnages almodovariens sont d'ailleurs tous plus ou moins parodiques : ils peuvent être assimilés à des personnages de romans-feuilletons ou de bandes dessinées pour la bonne et simple raison qu'il leur arrive trop d'aventures délirantes, et c'est cet excès de matériel narratif pour des personnes a priori banales, donc assez éloignées, en général, de l'univers du récit d'espionnage ou d'aventures, qui crée l'humour, soit au « premier degré », soit, le plus souvent, par ce décalage parodique. Notons à cet égard que la réception de ces aventures par chaque lecteur entre fortement en ligne de compte au moment d'apprécier la teneur parodique du récit, selon qu'il lit à tel ou tel degré ce qui lui est proposé.

¹ Personnage de magicien maléfique chinois apparu dans l'œuvre de Sax Romher dès 1913 et au cinéma dès 1929, et ayant connu un grand succès en Espagne dans sa déclinaison cinématographique – il y eut de nombreux films avec ce personnage, dont les plus connus datent des années 30 –, au point qu'il demeure dans la mémoire collective espagnole. Pour plus de détails sur cette série de films, sur la diffusion de ce genre de films populaires américains en Espagne et leur répercussion sur l'art romanesque plus ou moins parodique dans ce même pays durant les années 80 (via l'exemple d'un roman de Marsé), cf. Patrick LISSORGUES, « Présence et fonctions de l'illusion cinématographique dans le roman de Juan Marsé *El embrujo de Shangai* », in Jean-Pierre CASTELLANI (dir.), *El embrujo de Shangai de Juan Marsé*, Paris, Le Temps, 2003, pp. 97-119.

Toujours à propos de Ming, observons que c'est après l'annonce de son suicide qu'Almodóvar s'en donne à cœur joie dans la parodie en enfilant les clichés sur le destin et l'ascendance du Chinois : « Su padre había sido picado por una serpiente, su mujer arrastrada por una inundación y su hijo atacado por un tigre. Los tres murieron » (24).

L'humour parodique peut être également présent dans les commentaires du narrateur, souvent distanciés par rapport à ce qu'il raconte – sauf peut-être pour le sexe, et encore¹ –, en jouant avec les conventions du récit d'espionnage, du *thriller* populaire ou du roman d'aventures : « La mujer había empezado a vivir intensamente. El período de menstruación no podía ser un obstáculo para una existencia tan intrépida » (16), qui fait penser à une publicité pour les femmes actives, jamais prises en défaut, ou : « (...) (P)ero los motivos de las neurosis son insondables, como los designios divinos » (6). On ne peut s'empêcher de voir dans ces remarques du narrateur une sorte de sous-voix auctoriale qui joue, elle aussi, avec les codes de la bienséance (religieuse, dans la dernière phrase citée, qui parodie une phrase de Saint Paul²), ou du pacte littéraire avec le lecteur, comme dans cette observation : « (Era) un toque de graciosa mediocridad, impropio de una heroína » (6). Ici, le narrateur donne son avis et réfléchit sur les conventions des genres et les figures obligées d'une caractérologie adéquate au récit feuilletonesque.

Almodóvar cite aussi les paroles d'une chanson chantée par des hippies (« Me gusta la paz./Me gusta el amor./Vive tu destino/sin dejarte atar » (16)), trop naïve pour n'être point parodique. D'ailleurs, lorsque Lupe, une jeune fille en délicatesse avec la société, s'approche pour les écouter, voici comment cet amour et cette paix sont déclinés et immédiatement mis en pratique, pour le plus grand plaisir de la demoiselle qui voit s'ouvrir ainsi son horizon : « Un hippie la besó, otro también. Otro la tumbó en el suelo, le levantó las faldas y empezó a hacerle un pilón con gran naturalidad. El que la había besado se sacó el rabo y le acarició el pecho con él » (16).

La voix moqueuse d'Almodóvar peut se faire entendre dans l'interrogation de Lupe, en plein *gang bang*³, entre deux hoquets de plaisir, tandis que les hippies lui proposent de venir dans l'île d'Ibiza, « l'île du plaisir et de la débauche », investie historiquement par les

¹ Disons qu'on peut y distinguer deux degrés : le narrateur est loin d'être pudibond et assume son goût pour le sexe, comme on l'a vu, mais par rapport à un feuilleton populaire « normal », ces remarques sont inhabituelles, car elles dépassent l'amour « à l'eau de rose » en vogue dans ce type de production et créent un énorme décalage avec les règles du genre.

² « O abíme de la riqueza, de la sagesse et de la science de Dieu ! Que Ses décrets sont insondables et Ses voies incompréhensibles ! » écrit Saint Paul dans l'*Épître aux Romains*, XI, 33.

³ Représentation pornographique d'un acte sexuel collectif où une seule femme enchaîne plusieurs partenaires masculins.

alternatifs du monde entier dans les années 70 : « -¿Me realizaré allí como mujer ? » (16). Phrase qui semble bien ingénue vu la situation, sans même qu'il y ait besoin d'un commentaire auctorial à ce propos, et qui secrète en elle-même sa propre ironie¹.

Dans l'accumulation de catastrophes personnelles dont Almodóvar charge les personnages de Diana ou Paco Larrondo, on retrouve cette ironie qui manie l'hyperbole pour désamorcer toute pitié : « Paco Larrondo tuvo una vida muy dura. Le tocó en suerte una madre viuda y una hermana disminuida físicamente » (18). Le lecteur pense nécessairement que cette addition de malheurs est excessive, et que même un mauvais roman-feuilleton ne proposerait pas un tel amoncellement de calamités et de drames. Mais n'en voit-on pas autant, malgré tout, dans certains romans populaires ? Là réside l'ambiguïté de l'écriture et du point de vue, ce qui nous a conduit à mentionner la notion de « pastiche », et ce qui devrait nous permettre d'apprécier différemment tout ce que nous venons de voir et considérer une grande partie des exemples étudiés dans cette deuxième partie comme un ensemble d'hommages à *peine* exagérés au genre feuilletonesque, l'ambiguïté de la démarche résidant dans ce « à peine »... Ainsi, le plaisir peut naître à la fois de la lecture d'un roman-feuilleton certes peu orthodoxe par certains aspects, et du décryptage des incessants clins d'œil de l'auteur à cette littérature bon marché qu'il subvertit en la moquant et en l'érotisant fortement dans un même mouvement.

On retrouve l'humour ravageur d'Almodóvar dans le résumé qu'il offre au lecteur de la vie des *Ming girls* une fois qu'elles ont quitté leur mari : de Katy qui va en Océanie et se réfugie dans l'anonymat, prend du poids et se marie avec un policier, à Diana qui commet des assassinats, fait du trafic de drogue et se prostitue, en passant par Mara, qui joue dans quelques westerns (clin d'œil là encore à un genre populaire au cinéma) et Lupe qui vit un temps au sein d'une secte satanique, et finit lesbienne : « Los sucesivos reveses sentimentales [...] (la) habían convertido en un camionero socarrón » (30). On dirait maintenant un feuilleton télévisé de l'après-midi, un *soap opera* – appelé ainsi parce que payé à l'origine par la publicité des grands lessiviers américains –, à rebondissements, un feuilleton *kitsch*² et invraisemblable, ce qu'Almodóvar, qui s'y connaît en maniement du kitsch et de ses différents degrés de lecture, rappelle ainsi : « Con sólo narrar discretamente su experiencia, bastaba para hacer una serie de series que las televisiones de todo el mundo se disputarían »

¹ Sur les procédés de l'ironie, on se reportera à *L'ironie littéraire* de Philippe HAMON, Paris, Hachette, 1996.

² Pour une réflexion sur le kitsch dans le domaine hispanique, cf. Emmanuel LE VAGUERESSE, « Pierre & Gilles au-delà du kitsch espagnol ? A travers l'étude du *Toréador* (1985) et de *La madone au cœur blessé* (1991) », in *Image et Hispanité, Les Cahiers du GRIMH*, n° 1, Université Lumière-Lyon 2, 1999, pp. 23-39, ainsi que « *L'España mística* (1943) de José Ortiz Echagüe, nationale-kitschissime ? », in *Image et Divinités, Les Cahiers du GRIMH*, n° 2, Université Lumière-Lyon 2, 2001, pp. 103-127.

(30). Cette référence au monde de la diffusion d'images de masse trouve son prolongement un peu plus loin (p. 36), lorsque le narrateur compare la campagne publicitaire des serviettes Ming, qui bat alors son plein à Madrid, au lancement d'un film.

La séquence centrale de l'enterrement, qui rappelle un peu celle de *Carne trémula* (1997) par son mélange tragi-comique, est un autre exemple frappant de l'humour parodique d'Almodóvar, puisque les ex-compagnes de Ming, excepté Raimunda, lancent une poignée de terre sur son cercueil, tandis que Raimunda lance, elle, un paquet de serviettes hygiéniques en un hommage sincère et vibrant au Chinois. Le grotesque de la situation est d'autant plus assumé qu'Almodóvar, conscient qu'on ne lirait jamais cela dans un roman-feuilleton traditionnel, inverse les perspectives ; si Raimunda lance violemment un de ces paquets de serviettes en lieu et place d'une poignée de terre, comme le font les autres compagnes du Chinois, c'est parce qu'elle considère les gestes des femmes comme un « grotesco paripé » (36). Le grotesque n'est peut-être pas où l'on croit, semble nous dire perversément Almodóvar...

On ressent aussi l'ironie almodovarienne dans l'utilisation répétée de ce thème intime des serviettes hygiéniques qui, rendu central dans le récit, charrie une vulgarité omniprésente tout au long de l'histoire. On lit en effet : « Tuvo (*Raimunda*) un momento de duda (...). No quería tampoco pasarse de exquisita » (34), lorsque Raimunda, face au cercueil de son ex-compagnon, se retrouve entourée de caisses de serviettes, alors que les autres compagnes s'appêtent à placer la serviette Ming entre leurs jambes pour accomplir la clause du testament... Ce côté « exquis » ne peut être qu'une antiphrase ironique de la part de l'autorité auctoriale.

La distance instaurée par l'auteur apparaît également dans la scène où Isidra, âgée de 70 ans, assaille Roque, et que la femme de celui-ci surprend la scène, « como en las más vulgares comedias de enredo »¹ (40). Comme dans les pièces de boulevard, certes, mais sans l'aspect sexuel qui est ici de fort mauvais goût, vu son traitement pornographique. De plus, certaines scènes confinent plus particulièrement au Grand-Guignol et au vrai burlesque parodique de ce genre de dîners mondains, comme celle de « Una cena en casa del ministro », qui au cinéma serait qualifiée de *gore*², et où l'on assiste à des chloroformisations, des évanouissements et

¹ Autre occurrence de l'adjectif : « -Mi historia es una historia vulgar (...), la de una mujer que se encuentra a sí misma haciendo turismo » (60), mais ici dans l'acception de « banal ». Clin d'œil là encore, car cette histoire est tout sauf banale...

² C'est-à-dire remplie de scènes de massacres sanglants, mais à la limite de la parodie (dont le degré dépend de chaque film, mais la parodie semble plutôt inhérente au genre, excessif par lui-même – nous sommes prêt néanmoins à en discuter). Voir par exemple *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas chainsaw massacre*) de Tobe HOPPER, 1974.

des coups intempestifs donnés « con un gran frasco de colonia en la cabeza » (48), même s'il ne faut pas sous-estimer le plaisir au premier degré que l'on peut prendre à la lecture d'une telle scène jubilatoire.

Lors de la grande fête organisée par les *Ming girls*, on frôle l'anarchie¹ avec l'apparition soudaine de la veuve Ming et le fait que les filles Ming soient désormais armées de mitraillettes, ce qui est confirmé par le titre de l'avant-dernière séquence, « Programas de televisión », titre qui mérite un éclaircissement.

En effet, il semble bien que l'on se trouve dans l'esthétique du clin d'œil, puisque ce qui nous est raconté dans cette avant-dernière séquence ressortit au monde de la télévision et plus particulièrement des feuilletons ou séries télévisés, même si les « émissions de télévision » dont il est ici question sont des reportages sur tous ces événements exceptionnels qui se déroulent à Madrid, notamment le siège de l'usine Ming par des forces spéciales composées uniquement de femmes : « Fue una buena prueba para este intrépido cuerpo de especialistas » (62). Cette phrase évoque inmanquablement aux amateurs du genre les plus délirants des films de la même époque d'un spécialiste de cinéma *bis* comme Russ Meyer², avec leurs jeunes femmes dotées de sérieux appas, et qui jouent du fusil et de la mitraillette entre deux scènes où elles assaillent sexuellement une soldatesque qui n'en peut mais. Almodóvar semble nous dire que nous devons prendre cette fin de récit comme la fin d'un épisode de série télévisée du type *Drôles de dames*³, mais en version érotique. Distance, là encore, comme pour ces flashes d'actualités, montrant en direct le raid de ces équipes spéciales, que regarde la veuve Chan Wong (« mientras comían y veían la televisión » (60)) comme s'il s'agissait de la fiction du dimanche après-midi.

La parodie des séries télévisées est patente également dans cette évocation du pouvoir surhumain des filles qui tiennent en échec des hommes virils et surentraînés, à tel point que les commandos doivent les prendre dans des filets, comme des bêtes sauvages : « (E)l chino debió meter además de sustancias corrosivas y envenenantes algún supertónico tipo 'Angel Dust' porque la potencia de aquellas mujeres era sobrehumana » (62). Par là même, ces femmes droguées à l'*angel dust* ressemblent à des Hulk au féminin ou à des Super Jaimie⁴.

Fuego fourmille vraisemblablement d'autres clins d'œil et de nombreuses références télévisuelles, cinématographiques ou littéraires, que d'autres débusqueront à notre suite. Nous

¹ Mais toujours lié au sexe, comme, une nouvelle fois, A. LENQUETTE nous le suggère, toujours concernant *Patty Diphusa*, avec le titre suivant : « La concaténation des aventures : des feux de la fête à la soif de sexe », *op. cit.*, p. 201.

² Par exemple *Supervixens* (1975), *Megavixens* (1976) ou le très récent à l'époque *Ultravixens* (1980).

³ *Charlie's angels*, série américaine diffusée à partir de 1976.

⁴ *The incredible Hulk* et *Super Jaimie*, séries américaines diffusées respectivement à partir de 1977 et 1976.

savons tout ce que la filmographie de Pedro Almodóvar doit au patrimoine mondial cinématographique-littéraire¹, qu'il cite abondamment dans une intertextualité mi-ludique mi-sérieuse. Ici, le hasard nous a permis de mettre le doigt sur une référence littéraire – car nous sommes avec *Fuego* dans le champ littéraire, malgré tout – croisée avec ses propres films. En effet, Eulalia lit à un certain moment un roman de Jane Bowles (p. 60). Or, Pedro Almodóvar cite à nouveau J. Bowles en donnant un assez long extrait de *Dos damas muy raras*², en réponse à une question de Nuria Vidal sur sa fascination pour l'amitié et la complicité féminines, thème en effet récurrent et dans son œuvre cinématographique et dans *Fuego*. Il y a donc nouveau clin d'œil et présence de tout un réseau d'intertextualité qui fait des écrits almodovariens des récits « au second degré » ou, au moins, richement remplis de références, issues de la culture classique comme populaire. De plus, Eulalia reconnaît s'exprimer par l'intermédiaire de phrases qu'elle a déjà lues dans des livres : « Esto que acabo de decir lo he leído hoy. Últimamente utilizo muchas frases de los libros que estoy leyendo »³ (64).

Il ne faudrait donc pas prendre tout cela au sérieux, semble nous dire Almodóvar, et particulièrement ce déferlement de violence que nous avons évoqué quelques lignes plus haut. On peut le voir dans ce que déclare Chan Wong à ses camarades : « - Los actos de violencia, por lo general, se ejecutan con desenvoltura », ce que l'auteur paraît ainsi reprendre à son compte comme par une mise en abyme, nous disant en substance que les actes de violence se racontent aussi « con desenvoltura ».

Entre humour, clin d'œil, distance, pastiche et parodie, on se rend compte que l'on a surtout privilégié, dans ces deux derniers termes, la parodie, mais l'on peut considérer aussi que cette kyrielle de scènes est plus respectueuse qu'il n'y paraît des genres populaires et peut tenir du pastiche, voire du premier degré : des scènes drôles, remuantes et populaires pour un public en demande, essentiellement, de divertissement, à une époque qui le revendique pleinement. C'est pourquoi les lecteurs de *Fuego*, comme de la plupart des œuvres, cinématographiques ou littéraires, d'Almodóvar, peuvent ressentir plusieurs types de plaisirs, qui ne seront pas les mêmes pour chacun d'entre eux, et qu'ils peuvent en revanche multiplier s'ils le souhaitent.

¹ Cf., par exemple, Frédéric STRAUSS, *Pedro Almodóvar, conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Ed. de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1994 (éd. augmentée, 2000).

² En anglais *Two serious ladies* (1943), qui venait de connaître une traduction en espagnol, en 1981 (chez Anagrama).

³ Cf. aussi : « Lo del whisky de centeno lo leí también en una novela » (64), toujours dans la bouche d'Eulalia, ce qui renforce nos convictions quant à l'aspect intertextuel parodique avec, ici, le cliché du whisky des polars, soit tout un « archi-texte » qui fait partie de notre mémoire culturelle populaire et collective.

Un plaisir au premier degré pour le *vulgum pecus*¹

Cette histoire est donc, aussi, une histoire où l'on prend du plaisir à lire une aventure d'espionnage presque classique, sans grand enjeu intellectuel, une intrigue rocambolesque qui se met en branle dès le tout début du livre : « Su natural discrección (*de Katy*), y otras virtudes, la lanzaron al espionaje en plena guerra fría » (5). La structure éclatée ou en puzzle du début (jusqu'à la p. 23) nous semble être un exemple, somme toute assez traditionnel, des feuilletons populaires et aujourd'hui des séries télévisées les plus populaires, et ne constitue absolument pas une entorse à ce genre. Bien au contraire, cette structure qui ménage le suspense ajoute un élément ludique à une lecture déjà plaisante, d'autant que pour les plus paresseux ou les moins aguerris, les pièces du puzzle ne vont pas tarder à s'imbriquer les unes dans les autres et la linéarité reprendre ses droits². Notons que cette structure par alternance de scènes dans des lieux et/ou avec des personnages différents a pu être récupérée par une certaine « avant-garde » cinématographique, comme récemment par les réalisateurs Robert Altman ou Steven Soderbergh³, avec des effets variés, mais qui vont tous, comme pour Almodóvar, dans la direction d'un mixte entre le populaire et le réflexif (référentiel, de second degré ou parodique).

Un autre exemple de ce plaisir du récit d'espionnage mâtiné de *thriller* peut être ce type d'imprécations, grosses de menaces, que lance « le Chinois » à Raimunda lorsque celle-ci le quitte : « -Te arrepentirás. Tú y todas las demás. ¡Os acordaréis de mí! » (23). Menace qui se double, comme dans tout bon *thriller*, d'un coup de théâtre, tel ce télégramme que Ming fait parvenir à sa dernière ex-compagne, on ne sait comment d'ailleurs – c'est ce qui fait le charme de ces récits à bon marché : « Querías que desapareciera de tu vida. Pues ya lo conseguiste. Cuando recibas el telegrama me habré suicidado. Este es mi regalo de bodas. Chu Ming Ho » (24). La vengeance est annoncée à demi-mot par le narrateur, mais avec suffisamment d'insistance pour que le lecteur moyen prenne plaisir à deviner de quoi il s'agit : « Desde que Raimunda amenazó con abandonarle, Ming había tomado la decisión de acabar con todo, después de preparar un diabólico plan de venganza » (24).

Dès le départ, il y a donc du rythme et de l'humour qui ne joue pas nécessairement sur le second degré. On peut donc parler d'une réception possible au premier degré d'un récit enlevé et amusant. Il y aurait alors comme une hypocrisie à ne considérer *Fuego* qu'avec le sourire

¹ D'où notre choix du substantif « vulgarité » et non « mauvais goût » pour désigner principalement le ton de cette histoire et établir ainsi un lien étymologique avec le *vulgum pecus*.

² Mais l'énigme-prétexte des serviettes hygiéniques va, elle, subsister, car c'est le moteur principal du livre.

³ Respectivement avec les films *Short cuts* (1993) et *Traffic* (2001).

ricanant de l'intellectuel démystificateur. Le lectorat de *Fuego*, à l'époque (et encore maintenant, pour nous-même), devait vraisemblablement y trouver beaucoup de plaisir et n'était pas obligé « d'intellectualiser » le processus de réception, car le récit se suffit à lui-même dans la jubilation que l'on peut y trouver, au vu de ses recettes feuilletonesques éprouvées. Le plaisir de la transgression, tant du côté de l'auteur que du lecteur, surtout à l'époque d'un tout jeune post-franquisme, ne vient qu'en deuxième lieu. C'est peut-être là que résiderait le côté post-moderne de *Fuego*, mais c'est une autre histoire...

Il y a donc, pêle-mêle, des péripéties, de l'exotisme, des blessés et des mensonges, soit toute la panoplie du récit d'espionnage ou d'aventures – en plus de la présence exacerbée du sexe, comme nous l'avons vu –, et que nous considérons comme relevant effectivement du premier degré, comme dans un film de la série des *James Bond*. Nous écrivons à dessein « film » et pas « livre » de la série créée par Ian Fleming, parce qu'il nous semble qu'il y a dans *Fuego* quelque chose d'extrêmement visuel dans cet enchaînement d'actions¹ et de plus dynamique et spectaculaire que dans les fictions de Fleming, que tous les critiques s'accordent à trouver moins... romanesques et colorées que leurs adaptations pour le grand écran². Mais il est vrai que ces séquences d'action(s), dans *Fuego*, s'enchaînent comme si elles bénéficiaient, au cinéma, d'un montage nerveux, serré, ce qu'on appelle un montage « cut », propre par exemple au cinéma nord-américain de consommation courante, et ce pour que le spectateur ne s'ennuie pas.

Mais le plaisir, dans ce mini-roman, réside aussi dans l'utilisation de nombreux dialogues et de références auditives, qu'il s'agisse de divers sons, de bruits, de chansons, ce qui apporte un sens supplémentaire – dans l'acception des cinq sens –, donc un plaisir sensoriel ou sensuel supplémentaire, doué du même effet, légèrement hypnotique, que le plaisir engendré par l'histoire racontée à un enfant : « El ritmo de la lluvia y el tableteo de sus taconcitos formaban un curioso dúo », ou : « Mara tarareaba una canción (...) » (10). Ajoutons encore le plaisir d'assister à une scène au téléphone, autre élément-clef de l'univers almodovarien, celle de cette même page où Mara complète une évasion avec son amant, comme dans les scènes les plus classiques des films commerciaux dits « comédies de téléphone blanc », en vogue en Espagne et en Italie dans les années 40 et 50, en fait comédies sentimentales entre bourgeois.

Ressort classique de ces comédies-là, donc (et aussi des grandes comédies américaines), mais également, de manière dite moins noble, des séries télévisées et autres *sitcoms* ou

¹ Jusqu'à un certain point, bien sûr, car l'on peut aussi se demander si l'on n'est pas victime d'autosuggestion en sachant qu'Almodóvar est d'abord un cinéaste.

² La série des James Bond naît sous la plume de Fleming en 1953 et au cinéma en 1962.

comédies de situation, ce qui nous rapproche davantage des romans de gare ou des romans-photos kitsch, un kitsch ici assumé comme tel, comme les références à « Capri » ou au « playboy Helmut Rinaldi » achèvent de nous en convaincre (p. 10). On voit bien qu'Almodóvar mixe tous les éléments exotiques dans le nom du play-boy, mais sans nécessairement se moquer de cette pratique onomastique qui cherche de cette manière à produire plus d'efficacité narrative et de plaisir de lire pour le consommateur de romans populaires.

Dans le même ordre d'idées, nous voulons considérer certains passages de *Fuego* comme des passages obligés de ces formes de récits populaires, comme, par exemple, l'ouverture d'un testament surprenant devant des héritier(e)s *a priori* hostiles les un(e)s envers les autres. Cette séquence est d'ailleurs l'une des plus longues, ce qui témoigne bien de son poids dans l'économie générale du récit. On n'échappe pas non plus au passage obligé du whisky consolateur ou roboratif, comme dans les polars noirs de Chandler, Hammett ou Chester Himes, et que nous avons déjà évoqué dans une autre perspective : « Después de inmovilizar a Consuelo, y frente a una botella de whisky, Raimunda explicó a Armando lo que sucedía » (52).

L'une des dernières séquences, « La fiesta », est pleine de suspense et de rebondissements, à partir du moment où les filles se retrouvent armées de mitraillettes. Elles sont obsédées par la vengeance, face à un seul homme, le violeur du début, Roque. Il y a de la peur, chez Roque, et peut-être la mort qui rôde, spécialement avec la scène de la voiture où Roque est conduit par sa femme Eulalia à l'usine Ming. Or, Eulalia sait que son mari a voulu violer Raimunda et a décidé désormais de « se faire plaisir ». Le lecteur se demande alors avec inquiétude pourquoi elle l'emmène à l'usine armée d'une mitraillette. Une fois arrivée à la manufacture de serviettes hygiéniques, Almodóvar, via son héroïne Eulalia, fait disparaître très cruellement Roque, surprenant par là le plus familier, parmi les lecteurs, de ces récits, qui a certes deviné que Roque allait souffrir, mais probablement pas de cette manière-là :

Eulalia quiso ver el sitio donde estaba enterrado Ming. Cuando llegaron al patio Roque se desplomó. Probablemente estaba muerto, pero Eulalia no se paró a considerar que pudo ser un desmayo. Decidió que lo mejor era enterrarlo, pesaba demasiado para transportarlo y si lo dejaba allí, con aquel calor, se descompondría rápido ; y ya había bastante corrupción en aquella casa (58).

On se retrouve alors dans l'horreur la plus totale, sans autre humour que l'humour noir contenu dans le soupir d'Eulalia (« -¡Uff! Vengo acostada. Me voy a acostar » (58)), destiné,

comme dans tout *thriller* qui se respecte, à « alléger », l'espace d'un instant, l'atmosphère pesante¹.

Par la suite, dans l'avant-dernière séquence, « Programas de televisión », on se retrouve, avec ces filles retranchées dans l'usine et cernées par les forces de police, à la fin d'un western ou d'un film de série B, où le finale est toujours éblouissant, véritable feu d'artifice d'événements et de rebondissements, où tout s'accélère et s'intensifie. Avec la dernière séquence, sobrement mais opportunément intitulée « Final », on rejoint la tradition de nombreux feuilletons, depuis le XVIII^e siècle et encore plus le XIX^e, qui se concluent par un ultime chapitre effectivement intitulé « Fin » ou « Conclusion », ou qui explique ce que sera cette fin de manière descriptive et un peu plus développée. Cette fin est apaisée, comme dans l'immense majorité des fins de films populaires, de séries ou de romans-feuilletons, avec un *happy end* de rigueur. Ici, on se trouve en présence d'un schéma de retour à la campagne², entre femmes décidées à se passer d'hommes, alors que le narrateur vient tout juste de nous expliquer comment les événements qui se sont déroulés tout au long du livre étaient en train de se résoudre, dont notamment les débordements qui ont lieu dans une Madrid mise à feu et à sang. Il s'agit donc d'une fin classique, entre synthèse et ouverture.

En ce qui concerne les personnages, ce sont essentiellement des types aisément identifiables, sans grande épaisseur psychologique, vulgaires aux deux sens du terme, ce qui est le leitmotiv de notre étude. Ce sont des gens banals, placés dans des situations extravagantes, l'espace d'un délire conçu pour le plaisir et de l'auteur et du lecteur, en plus des situations elles aussi vulgaires liées à la sexualité ou à l'intime évoqué sans aucune pudeur (cf. le choix de l'auteur de tout faire tourner autour de serviettes hygiéniques). On peut trouver de l'humour, en même temps qu'un très grand plaisir d'écrivain, dans cette façon qu'Almodóvar a de portraiturer les différents personnages. On pense à la description qui nous est faite de Máximo Gómez et de Paco Larrondo, sortes de Laurel & Hardy des années 80, aussi vulgairement affamés de sexe qu'ils sont décrits trivialement en vieux garçons frustrés :

¹ En « l'allégeant » certes d'une façon sinistrement comique, ce qui peut ressortir à l'ironie des « nouveaux » thrillers, comme *Pulp fiction*, de Quentin TARANTINO (1994), qui montre les aspects concrets et physiques d'un meurtre pour le meurtrier qui le commet (il faut nettoyer le sang, c'est fatigant, sale, long, etc.).

² Une fuite finale à la campagne, désir d'apaisement après l'excitation et la violence métropolitaines, que l'on retrouve dans plusieurs films d'Almodóvar, comme *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) ou *¡Átame!* (1989). Pour une analyse de ce thème, lire, par exemple, la partie intitulée : « Todos somos de pueblo » (pp. 114-117) dans l'article de Pilar MARTÍNEZ-VASSEUR, « Mujeres al borde de un ataque de nervios. Analyse ou contre-analyse de la société espagnole des années 80 ? », in *Cinéma, écriture et histoire, dans Femmes au bord de la crise de nerfs de Pedro Almodóvar*, Université de Nantes, CRINI, Coll. «Voix off», n° 1, 1997, pp. 107-130.

« A sus cincuenta años, Gómez y Larrondo eran totalmente vírgenes. Les iban las tías, pero no se habían tirado a ninguna » (18).

Stylistiquement aussi, les phrases sont simples et efficaces, ce qui ne concourt pas qu'un peu au plaisir de lire pour le *vulgum pecus*. Une simplicité qui est d'abord syntaxique – il s'agit de phrases pour l'essentiel courtes et rythmées –, puis lexicale. Le langage dans son ensemble est en effet peu ardu, y abondent les tournures ou les expressions familières, voire populaires et même franchement grossières¹, en plus du lexique pornographique déjà mentionné plus haut. Tous ces éléments convergent vers l'apparition d'un plaisir de lire un ouvrage qui se veut divertissant, comme s'il ne s'agissait point là de littérature sérieuse et/ou académique, jugée intimidante par certains lecteurs².

On peut même faire remarquer que, d'ordinaire, un roman-feuilleton, une bande dessinée ou un récit d'espionnage sont « mieux écrits » que *Fuego*, ce qui prouve qu'Almodóvar souhaitait véritablement abolir les distances entre auteur et lecteur sur la base d'un plaisir de réception encore plus immédiat, car plus aisé : la vulgarité résiderait-elle alors dans cette facilité et cette absence de « profondeur », cette volonté de ne pas hérissier la lecture d'aspérités, de donner au lecteur simplement ce qu'il attend, un plaisir immédiat ? Pensons alors à la deuxième partie de notre étude qui montrait, au contraire, la distance toujours présente dans cette écriture, et la volonté d'inclure le lecteur dans cette prise de distance, respectueuse ou ironique, par rapport aux modèles populaires.

La clef du plaisir, c'est de toute façon le lecteur qui la possède. En effet, s'il y a du plaisir au tout premier degré dans la lecture de *Fuego*, c'est parce que le lecteur n'est pas censé nécessairement détecter l'ironie ou la parodie, ce qui est l'un des ressorts de l'esthétique kitsch, à mi-chemin entre la sincérité et la provocation de la part de l'artiste, une ironie reçue de manière variée là encore par le lecteur ou le spectateur, selon son degré de culture, par exemple. L'attitude et le projet du kitsch sont en effet multiples, et il est plus ou moins volontairement pervers dans cette utilisation hétéroclite d'éléments populaires considérés comme de mauvais goût par la *doxa* esthétique. Il nous semble que, l'art le plus kitsch étant le plus innocent – ce qui est peut-être discutable –, cette histoire de mauvais goût, écrite

¹ « remolonear » (6), « venía a por cervezas » (8), « tortazo », « de aúpa » (14), « tipo » (22), « le hizo tilín » (30), « en plan cardo », « dar el paripé » (34), « en plan esta tierra es mía » (37), « si cazaba algo » (41), « era pedir peras al olmo » (50), « en plan guía » (58), « sin tapujos » (60), la seule expression « soutenue » de tout *Fuego* étant « por doquier » (54). Nous parlons bien évidemment ici d'expressions utilisées par le narrateur, en dehors des dialogues qui regorgent d'expressions vulgaires, depuis « -¡El hijo de perra! » jusqu'à « Pero so gilipoyas » (37-38), qui montrent bien qu'il n'y a pas opposition entre le ton des personnages et le ton du narrateur, considérés comme se situant sur le même plan.

² On retrouve en même temps, au passage, l'attitude des avant-gardes qui souhaitent dés-hiérarchiser les genres et les styles en récupérant des formes d'écriture dites moins nobles.

probablement en peu de temps, est à prendre en fin de compte pour ce qu'elle est : « de usar y tirar ».

En conclusion, ce récit, qui rappelle les premiers films débridés de Pedro Almodóvar, notamment *Laberinto de pasiones* (1982) ou, surtout, *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón* (1980) et son concours d'« erecciones generales », tous films d'un mauvais goût très sûr, typique de la Movida, n'est peut-être pas un chef-d'œuvre de la littérature, loin s'en faut, mais constitue à coup sûr une expérience fort plaisante. Ce livre drôle, voire féroce jubilaire, pouvait être un morceau de choix en tant qu'objet d'étude pour le décortilage d'une mécanique du plaisir.

Que l'on soit ou non sensible à ce genre d'écriture, il s'agit là d'un livre où la question du plaisir est primordiale. En effet, le plaisir que l'on peut prendre à lire *Fuego en las entrañas* est conditionné à un certain nombre de points : produit d'une époque fortement dés-hiérarchisante et irrespectueuse des genres et des formes établis, il évoque encore pour nous, lecteurs d'aujourd'hui, cette époque qui donnait le primat au plaisir, à tous les plaisirs – et où le sexe avait une grande part –, particulièrement dans un pays qui sortait de la dictature. Pour apprécier cette histoire écrite par un auteur lui aussi irrespectueux – ou respectueux des genres, mais les poussant dans leurs derniers retranchements –, il faut peut-être, à la fois, garder son « âme d'enfant » à qui l'on raconte des histoires de méchant Chinois vengeur, et dans le même temps, assumer son côté « voyeur » de scènes pornographiques...

Face à un archi-texte célèbre de la littérature et du cinéma populaires – ou de la bande dessinée et des séries télévisées – et partagé par tous, nul besoin d'intellectualiser, semble nous dire Almodóvar, qui a bien dû s'amuser, lui d'abord, avec cette histoire de serviettes hygiéniques diaboliques, et nul besoin non plus de traquer nécessairement la parodie, ou même le pastiche, derrière l'exagération, même si l'on a voulu montrer que l'ironie et la distance étaient présentes dans ce récit.

Cette pochade destinée à amuser ses amis et peut-être à *épater le bourgeois*, Almodóvar n'en reviendrait sans doute pas qu'elle fasse l'objet d'une étude dans un groupe de recherches de l'Université, mais que ce soit sous l'espèce du *plaisir* qu'on peut prendre à la lire, et que l'on conclue en ces termes devrait lui causer... un immense plaisir.

**LE PLAISIR DE LA DISTANCE.
À PROPOS DE *TORRENTE, EL BRAZO TONTO DE LA LEY* (1998), DE
*SANTIAGO SEGURA***

"On dirait que l'idée de plaisir ne flatte plus personne"
Roland Barthes¹

Marie-Soledad RODRIGUEZ, Université de Paris III

Choisir comme objet d'étude le film de Segura, dans le cadre d'une recherche sur le plaisir, c'est déjà avouer quelque secret penchant pour l'œuvre et vouloir s'interroger sur ce plaisir, souvent insaisissable, auquel nous avons cédé lors de la vision de *Torrente*, comme un grand nombre de spectateurs. Ainsi que l'ont noté divers journalistes : « Los adolescentes y los jóvenes que acuden a las salas para ver *Torrente* se parten de risa »². Rappelons que ce film est parvenu à concurrencer les superproductions américaines en matière d'audience, puisqu'il a été vu par 2.854.858 spectateurs³, et reste, à ce jour, le film espagnol ayant réalisé les plus grosses recettes sur le territoire national. Si l'engouement qu'il a fait naître au sein d'un public plutôt jeune est attesté par les chiffres d'entrées, l'accueil qu'il a reçu de la critique a été en général bienveillant, ce qui peut paraître plus surprenant. En effet, ce film composite, qui relève du registre comique, se présente comme une parodie du film « costumbriste »⁴ et du genre policier, tire une partie de son inspiration de la bande dessinée et des jeux vidéos, se revendique comme production de série B, ainsi qu'en attestent certains aspects un peu relâchés du scénario. C'est assez dire qu'a priori il ne possède pas les qualités auxquelles sont

¹ *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 75.

² Fátima RODRIGUEZ, *Tribuna de actualidad*, 25-5-1998.

³ Chiffre fourni par le PIC (punto de información cultural) en août 1999. La sortie en salles du film a eu lieu le 13 mars 1998.

⁴ A partir du moment où le personnage principal est construit comme représentatif de certaines caractéristiques madrilènes ou espagnoles.

d'ordinaire sensibles les critiques de cinéma, plutôt attirés par des réalisations élitistes ou cultivant un certain esthétisme. Si nous considérons, enfin, le personnage éponyme, il s'avère que la liste des qualificatifs permettant de le décrire devrait plutôt provoquer le rejet que la séduction. Torrente, ancien policier mis à la porte, est raciste, machiste, sale, violent, grossier, alcoolique, etc. (l'imagination du lecteur peut à loisir compléter la liste). Ainsi, ce film relève du paradoxe puisque ses aspects déplaisants semblent précisément être ceux qui conquièrent le public et la critique — de gauche comme de droite —, ravie d'avoir trouvé un film « politiquement incorrect »¹. Où se situe donc le plaisir de la vision puisque, apparemment, il ne réside pas dans une adhésion aux « valeurs » du personnage? Existe-t-il un seul plaisir, le mien qui serait aussi celui des autres, ou l'image offre-t-elle prise à des imaginaires différents?

Avant de répondre à ces questions, il semble nécessaire de rappeler brièvement quel est le dispositif mis en jeu lors de la projection d'un film. La salle de cinéma, telle qu'elle a été conçue dans nos sociétés, tend à favoriser chez le spectateur le retour à un stade antérieur de développement du fait qu'il se retrouve dans l'obscurité, dépourvu de ses possibilités motrices, plus ou moins réduit à la passivité, soit, en un mot, infantilisé. Or, ce serait précisément le désir de retrouver ce « stade précoce de développement avec ses formes propres de satisfaction »² qui constituerait l'un des plaisirs que le spectateur prend à aller au cinéma. Il va de soi que les satisfactions liées à ce dispositif ne sont pas forcément des plus aisées à admettre pour un spectateur adulte qui préférera bien souvent ignorer d'où lui vient son plaisir. En fait, celui-ci découle principalement de deux types d'identification, décrits par Christian Metz³. Le premier consiste, pour le spectateur, à s'identifier à son propre regard lorsqu'il voit le film, c'est-à-dire à s'identifier à la caméra et à jouir du caractère tout-puissant, car tout-percevant, de son regard. Le spectateur a ainsi l'impression d'être le sujet de l'énonciation, ce que tend à lui faire croire le cinéma classique en lui offrant une énonciation transparente qui ne va pas lui rappeler, par l'usage d'un angle insolite ou une infraction aux lois du raccord, que l'auteur est autre. Le deuxième type d'identification, qualifié de secondaire, concerne les personnages du film. Cette identification est fluctuante et ambivalente ; elle peut s'attacher à divers personnages au cours de la projection et n'a pas besoin d'être totale. Il s'agit plutôt de jouir (y compris dans la souffrance lorsque

¹ C'est ainsi que le désignent E. RODRIGUEZ MARCHANTE (critique du 13-03-1998, *ABC*) et A. PEREZ GOMEZ ("Un año de cine en España", in *Cine para leer 1998*, Madrid, Mensajero, 1999).

² Cf. Jean-Louis BAUDRY, "Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité", pp. 56-72, in *Communications*, n°23, 1975.

³ *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

l'identification se fait avec la victime) d'un certain aspect de tel personnage, de telle situation, soit de satisfaire diverses pulsions. Enfin, le plaisir sera d'autant plus complet que l'imaginaire du réalisateur aura réussi, par un heureux hasard, à correspondre à celui du spectateur : le film, apparenté à un fantasme¹, viendra alors rencontrer les propres fantasmes, conscients et inconscients, du spectateur.

C'est à notre avis ce qui se produit avec *Torrente*, film qui, dès ses premières images, s'offre au spectateur comme le fantasme du personnage (mais aussi du scénariste et réalisateur²) et vient lui proposer l'équivalent d'un pacte générique. Non seulement Torrente entre dans le film comme un comédien entre sur scène, en écartant des rideaux roses, mais il le fait à deux reprises, la caméra semblant bégayer pour nous montrer, dans un faux raccord dans l'axe, le même personnage écartant à nouveau les rideaux. Ces deux premiers plans sont intéressants parce qu'ils ne respectent pas les lois habituelles de l'énonciation filmique. Le réalisateur cherche à se montrer derrière l'effet de redite, comme s'il voulait instaurer une distance avec son personnage (lui-même à l'écran) et souligner qu'« il s'agit bien d'un simulacre, d'une représentation dans laquelle il ne s'implique qu'en tant qu'acteur. De son côté, le personnage de Torrente, du fait du caractère théâtral de son entrée, instaure à son tour une distance, cette fois entre lui et son image, de telle sorte que le spectateur a plutôt l'impression de le voir pénétrer sur cette scène dénommée autre qu'est l'inconscient. La suite du générique ne fera que confirmer cette première impression. Divisé en deux parties, il se charge de manifester le caractère excessif (et donc peu crédible) du personnage qui avale tout d'abord huit verres d'alcool à la suite avant de s'arrêter net à minuit parce qu'il doit commencer sa ronde. La patrouille dans les rues de Madrid révèle ensuite un décalage étonnant entre la réalité montrée et la perception qu'en a Torrente. Les différentes scènes qui apparaissent à l'écran témoignent d'une violence omniprésente, mais presque invisible pour Torrente puisque, à ses yeux, casser des vitrines, frapper des hommes, balaférer une prostituée, ne constituent que des « enfantillages » et suscitent un sourire de complicité sur son visage. Sa fonction répressive se limitera à agresser un émigré, victime facile de sa couardise. Ainsi Torrente apparaît comme un personnage histrionique qui joue un rôle et fait de sa vie, pour lui et les autres (ici, barman et spectateurs), une représentation constante dans laquelle se rejoignent les plis du rêve (éveillé) et de la réalité. Le caractère fantasmagorique de l'histoire narrée sera confirmé par la séquence finale dans laquelle Torrente ressuscite après avoir été

¹ Selon *Le petit Robert*, un fantasme correspond à « toute production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité ».

² Santiago Segura a assumé ces trois fonctions (scénariste, réalisateur et acteur) lors de la conception du film et s'est ensuite transformé en habile publiciste pour assurer la promotion de son œuvre.

mortellement blessé. Cette image, impossible dans tout autre film parce qu'invraisemblable, reste crédible ici car le personnage (et, avec lui, le spectateur) n'a jamais quitté le monde du fantasme où tout peut arriver. Cette inscription de la narration dans l'imaginaire se voit relayée, et maintenue, par divers procédés tels que l'insertion de deux séquences oniriques, l'apparition d'une musique non-diégétique qui vient signaler le caractère fantasmatique de certaines scènes, enfin l'apparition d'un personnage, Rafi¹ (bientôt démultiplié avec l'arrivée de ses trois amis) qui, dans la diégèse, va soutenir le délire de Torrente en ajoutant foi à ses dires.

Avant d'analyser ces divers procédés, considérons les effets produits par la mise en abyme ainsi créée puisque le film, fantasme du réalisateur, s'offre à un second degré comme le fantasme du personnage. Tout film narratif se donne comme une fiction et le spectateur est conscient de suivre une histoire, c'est-à-dire d'être face à une illusion. Cependant, pour s'intéresser aux événements fictifs présentés, le spectateur est également amené à faire semblant de les croire vrais. Or, une troisième étape apparaît ensuite, à savoir, qu'en lui, une certaine partie, sans doute reliée à l'enfance, les croit réellement vrais. Bien entendu, cette troisième étape est généralement niée parce que nous ne pouvons pas admettre notre crédulité face à ce qui se donne comme un spectacle. Nous déléguons alors à une instance extérieure le rôle du crédule parce que nous avons « besoin de quelqu'un qui lui, pour notre satisfaction à nous, soit en proie à cette illusion »². Nous voyons bien comment la construction du film de Segura offre immédiatement au spectateur cette prime de plaisir qui naît de l'apparition du crédule à l'intérieur de la fiction. Parce que Torrente croit à son fantasme, il incarne aussitôt pour nous cette instance extérieure qui nous permet de maintenir notre « crédulité en toute incrédulité »³ et d'assumer ainsi une position de supériorité qui nous permettra de rire, à l'occasion, de sa naïveté. Le réalisateur, de surcroît, multiplie les figures de naïfs (Rafi, sa mère, sa cousine, l'informateur, les trois amis de Rafi) comme s'il s'agissait de réaffirmer cette fonction que Torrente ne parviendrait pas à assumer continûment, mais aussi comme s'il était désireux de nous offrir un surplus de satisfaction narcissique. Dès leur apparition, ces personnages se caractérisent par leur extrême facilité à accorder crédit aux propos de Torrente et si nous considérons l'attitude du premier d'entre eux, Rafi, elle s'apparente à la fascination comme le soulignent son regard médusé en direction de Torrente ou la musique extra-diégétique indiquant qu'il adhère au fantasme de l'autre. Ces personnages non seulement sont

¹ Se reporter au résumé en annexe.

² Octave Mannoni, in « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, pp. 161-183.

³ Christian METZ, *op. cit.*, p. 99.

donc le relais de notre crédulité, mais ils en reflètent une image déformée, excessive, qui ne peut que nous amuser puisque nous la tenons à distance. Ils nous permettent de rire de cette partie de nous-mêmes que tout spectateur tient secrète pour soi et les autres.

Nous voyons déjà apparaître ici les conséquences libératrices pour le spectateur de la structure filmique mise en place. D'une certaine façon le redoublement fantasmatique lui assure « doublement » que ce qu'il voit n'est qu'un faux-semblant, un rêve dans le rêve. Or, il faut précisément que « ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres »¹. Parce que l'imaginaire du personnage est débridé, le nôtre va pouvoir s'en donner à cœur joie. Il faut donc, nécessairement, que se maintienne la structure délirante — puisque tel est le dispositif choisi par le réalisateur — pour qu'il n'y ait pas de rupture au niveau de la perception du spectateur et de sa relation avec ce bon objet que constitue le film.

La musique extra-diégétique et les deux séquences oniriques ont pour fonction de préserver cette relation particulière au film. Elles s'apparentent souvent à un clin d'oeil au spectateur, du fait qu'elles lui indiquent sur quel mode délire Torrente, créent une certaine complicité entre réalisateur et spectateur et peuvent, parfois, permettre à ce dernier de participer imaginativement à l'action. Prenons pour exemple la relation de Torrente avec Amparito, ponctuée de différents surgissements musicaux qui vont dévoiler les diverses phases du fantasme. Lorsque Torrente découvre Amparito à travers la fenêtre de sa chambre, c'est une mélodie romantique qui accompagne cette première vision. Si la mélodie étonne déjà du côté de Torrente, elle semble tout autant en décalage du côté du personnage féminin, présenté comme nymphomane. C'est la même partition que nous entendons lorsque Torrente dérobe, dans la salle de bain de la mère de Rafi, une culotte qu'il croit faussement être celle d'Amparo. Enfin, ce sera un air exotique très rythmé qu'il entendra pendant son fantasme « tropical », quand il se métamorphose en « élégant » (?) séducteur. Si aucune des mélodies ne s'accorde avec la situation réelle, chacune permet de voir quel scénario se déroule dans la tête du personnage. Mais le fait que le premier thème musical réapparaisse au moment du vol de la culotte dénote toutefois la confusion qui règne dans l'esprit du personnage qui place sur un même plan un échange de regards fort chaste et un acte de fétichisme. Ce fétichisme sera confirmé dans la séquence du rêve éveillé lorsqu'il « hallucine » des emblèmes du club madrilène, l'Atlético, sur certaines parties du corps d'Amparo afin d'être en mesure de « l'honorer ». Musique et rêve éveillé viennent souligner la tendance profonde du personnage

¹ Octave MANNONI, *op. cit.*, p. 166.

à détourner le sens des données objectives pour les conformer à sa vision particulière que nous pourrions qualifier de délirante ou d'hallucinoire. Torrente est un mythomane qui, comme tel, accorde plus de crédit à ce qu'il raconte et imagine qu'à ce qu'il voit. Mais que produit son délire sur le spectateur?

Le recours à la musique équivaut à l'inscription de la séquence dans un genre cinématographique qui présente, en général, un certain décalage par rapport aux images montrées. Alors que la musique de film sert plutôt d'écho intensif, en traduisant autrement ce que montrent les images, elle est utilisée dans ce film pour accentuer la rupture entre réalité et imaginaire. Torrente ne déchiffre jamais le réel selon le code adéquat et cette inadéquation nous est transmise par l'intermédiaire d'une mélodie qui souligne l'écart. Il va de soi que cet écart instaure une distance entre le spectateur, possesseur des bons codes, et le personnage, rabaissé au rang de fantoche. Notre plaisir naît de ce que nous possédons un savoir supérieur à celui du personnage et il nous est accordé ici par des procédés qui relèvent du comique.

La musique peut également, en accentuant, par exemple, le caractère dangereux de telle situation (tromper l'attention des vigiles, pénétrer dans le restaurant chinois), amener le spectateur à se couler à son tour dans un des rôles que notre imaginaire tient à notre disposition. Si nous reprenons les considérations faites sur le dispositif cinématographique, il apparaît qu'une partie du plaisir que nous éprouvons face à ce film dérive de notre identification fluctuante et partielle à certains personnages de la diégèse, à certaines situations. Parce que la narration entière se donne comme un jeu, le spectateur peut d'autant plus facilement entrer dans ce jeu imaginaire qui consiste à se voir soi-même agir sous les traits de l'autre ou, plutôt, à oublier l'autre pour se couler à sa place. La musique aura ainsi le même effet supposé sur le spectateur que sur les personnages : elle équivaut à cette « prime de risque » imaginaire que s'accordent les personnages et qui rehausse leur prestige en tant qu'acteurs de « l'exploit ».

S'abandonnant aux puissances de l'imaginaire, le spectateur tend aussi à s'identifier de façon inconsciente à cette capacité de Torrente de ne pas prendre en compte certains éléments de la réalité, de les détourner pour les modeler selon son bon plaisir. Sa vantardise professionnelle ou sexuelle, sa prépotence, son ignorance absolue de la critique sont comme un écho de la toute-puissance infantile à jamais perdue et provisoirement retrouvée. Lorsqu'il déforme le réel pour l'adapter à l'image qu'il a de lui-même, il réalise ce que nous aussi nous aimerions faire et que, fantasmatiquement, nous faisons à travers lui. Cette identification inconsciente est, de surcroît, favorisée par le traitement privilégié accordé au personnage, puisque finalement il ne paye jamais le prix de son inadéquation au réel. Au contraire, il

parvient à imposer la véracité de son récit aux autres personnages (songeons à son évocation des supplices endurés comme légionnaire, qui fait fondre en larmes ses auditeurs), n'a pas à subir la vengeance de ses malheureuses victimes autrement qu'en rêve, découvre par hasard le trafic de drogue, et peut finalement revendiquer comme son œuvre l'élimination des trafiquants. Sa figure d'antihéros tend peu à peu à se rapprocher de celle du héros de sorte que l'identification s'en trouve ici aussi renforcée.

Si l'histoire met en scène, comme tout récit, la lutte entre le désir et la Loi, notre personnage, contrairement à ce qu'annonce le titre du film, reste constamment du côté du désir et, croyons-nous, du côté du plaisir. En accomplissant de façon hallucinatoire son désir, sans que surgisse aucune sanction, Torrente permet au spectateur de faire de même dans le cadre imaginaire construit par le film, c'est-à-dire de prendre, en toute impunité, sa revanche sur la Loi qui régit sa vie. Il est un aspect du film qui, dans cette perspective, nous semble s'adresser à un secteur particulier du public — les adolescents — lorsque le récit réactive le schéma œdipien, à travers une double relation : Torrente (comme figure paternelle) et Rafi, Torrente et son père. Cette dernière relation, où les rôles se trouvent très clairement inversés puisque le père est infantilisé (incapacité motrice, bouillie que lui sert Torrente), nous semble être source de plaisir pour un public adolescent qui, de façon inconsciente, va voir remises en cause l'autorité et la supériorité parentales. Torrente exerce, en effet, sa tyrannie sur le vieillard (qu'il exploite et maltraite) et manifeste une absence de respect, sans aucun doute choquante (il n'est que d'évoquer l'infâme bouillie qu'il lui prépare avec les restes recueillis dans un restaurant et parmi lesquels apparaît un mégot de cigarette) ; mais il n'est pas impossible qu'une certaine jouissance se glisse chez certains jeunes spectateurs qui verraient alors leur rapport aux parents inversé, à leur bénéfice. A nouveau, l'identification est d'autant plus facile que Torrente reste financièrement dépendant de son père, lequel reçoit une pension pour sa fausse invalidité. Il est clair qu'ici le plaisir ressenti peut être qualifié d'impur du fait qu'aucun spectateur ne se risquerait sans doute à avouer ce genre de satisfaction. Nous nous trouvons ainsi face à l'ambivalence de l'identification, forcément refusée dans ce cas. Il s'agira plutôt de projection, soit de « la représentation au compte de l'Autre du non-représentable aux yeux du sujet »¹.

¹ André GREEN, *Un œil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 97.

La deuxième relation entre Torrente, paternel voire paternaliste, et Rafi, en position dominée (l'étrange couple n'est pas sans rappeler certains duos célèbres de comiques¹), peut à son tour séduire ce même public qui voit dans Torrente certains traits d'un père désinhibé, capable d'aborder des sujets considérés comme tabous, le sexe ou la drogue, de s'affirmer en tous lieux, notamment par la force. Pourtant, accepter Torrente comme figure paternelle comporte certains risques qui ne sont pas négligeables comme l'illustre clairement la séquence située dans un bordel. Torrente se propose de faire de Rafi un homme et le livre aux mains expertes d'une prostituée. Le regard fasciné du jeune homme qui suit le mouvement cadencé des fesses de la femme, sa pudeur au moment de se déshabiller, accentuent la marque de son innocence et le placent assez aisément dans le rôle du benêt. Or, au lieu d'être dépucelé, il reçoit une magistrale paire de claques de la part de la prostituée, sans doute désireuse de se venger, à travers lui, de Torrente. La gifle, gag de frustration, fonctionne à divers niveaux. Elle vient conforter le spectateur dans sa position de puissance : il est celui qui ne se laisse pas abuser par le discours de Torrente (la claque est pour l'autre), et il peut rire aux dépens de la victime. Elle indique aussi que le fantasme de Torrente ne saurait prendre corps (du moins pour les autres), qu'il se réduit à un acte langagier. Le plaisir est ici trouble parce qu'il s'agit pour nous d'un avertissement, mais aussi de l'image de nos propres frustrations soudain étalées au grand jour bien qu'attribuées à un autre.

Le cas des trois jeunes amis, figure filiale un peu « délavée » cette fois, est encore plus explicite. Dans un premier temps, leur apparition est sans doute source de plaisir pour le public adolescent du fait que leur enthousiasme, leurs goûts, leur apparence créent un effet de reconnaissance : ce public aura l'impression de se voir sur l'écran. Pourtant l'immatunité et la malléabilité qui les caractérisent, et qui se voient sanctionnées par la mort, démontrent à nouveau combien il est dangereux de se choisir Torrente comme guide et de confondre illusion et réalité. L'identification avec ces personnages chavire et le public projette alors sur eux ses propres carences, les traits et désirs qu'il ne veut pas reconnaître comme siens. Le plaisir naîtra cependant de l'économie réalisée du côté de nos peurs puisque c'est l'autre qui est puni.

Sans doute est-ce au creux des deux relations œdipiennes les mieux définies que la désaffection imaginaire envers Torrente se produit, de sorte que le spectateur ne peut plus continuer à s'identifier à certains de ses traits. En effet, face aux deux personnages, nous

¹ Nous retrouvons la même disproportion physique entre les deux compères, la même opposition entre l'aspect virginal et fragile, d'un côté, menaçant, de l'autre, que chez Chaplin et Eric Campbell, ou Laurel et Hardy. Voir pour plus de détails Petr KRAL, *Le burlesque ou la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984.

pourrions dire que, paradoxalement, il ne fait pas le poids. Le père, malgré ses divers handicaps (notamment, âge et faiblesse), s'oppose aux trafiquants qui ont pénétré dans l'appartement à la recherche de son fils, défend ensuite Amparo, menacée, c'est-à-dire incarne une figure morale que la force de l'autre ne fait pas vaciller. Il s'affirme ainsi en totale opposition avec son fils, toujours défini par sa couardise (et l'envers de celle-ci, la force brute qui satisfait certes nos pulsions agressives). La narration transforme le père en véritable héros, ce que confirme l'affiche du film où, sous les photos des acteurs, ce qualificatif désigne le père. Rafi, à son tour, démontre son intégrité morale lorsque, à la fin du récit, il refuse de s'enfuir avec l'argent et d'abandonner sa cousine. Torrente réapparaîtra finalement pour le sauver par sentimentalisme, mais sans se défaire de son éternel cabotinage. Au moins dans les deux séquences évoquées, le spectateur a été amené à s'identifier plutôt à des personnages moraux (et ils sont rares dans le film). Mais en a-t-il retiré du plaisir?

Si, pour que celui-ci surgisse, il faut « déboulonner le surmoi du spectateur de son piédestal [...] afin que le ça soit vraiment à la fête »¹, nous pouvons en douter. Le plaisir dans ce film, qui obéit aux lois du comique, nous entraîne plutôt à rire des personnages dans leur rôle de victime, rarement lorsqu'ils se conduisent comme des héros. Peut-être, cet aspect a-t-il finalement gêné le réalisateur soudain désireux d'afficher un moralisme qui n'est pas dans le film et d'accentuer la distance avec son personnage, en raison même de la popularité de celui-ci, puisqu'il a déclaré : « creo que he hecho una especie de exorcismo de lo español, exagerando todo lo chungo que llevamos dentro para que la gente se pueda reír de ello »². S'il est certes difficile pour tout spectateur (même en position psychiquement régressive) de s'identifier à l'image peu reluisante de Torrente, aussi bien physiquement que moralement, le personnage constitue sans nul doute l'une des sources majeures du plaisir que nous éprouvons face au film. Maintenu à la bonne distance, il est susceptible d'offrir à divers types de spectateurs les satisfactions qui correspondent à leurs productions fantasmatiques (nous n'avons pas évoqué, entre autres, l'aspect scatologique qui lui aussi peut être source de plaisir pour un certain genre de spectateurs).

Cependant, la question du plaisir reste, pour ainsi dire, entière du fait que même si nous voyons tous le même film, chacun n'y projette que son propre imaginaire et se montre, en général, assez réticent quand il s'agit de fournir, par exemple, les raisons de son rire et donc de dévoiler l'origine de son plaisir. Le plaisir ne naît finalement que de la capacité de l'objet à se plier à nos hallucinations. Mais le cas de *Torrente* manifeste qu'il a su rencontrer

¹ Daniel PERCHERON, « Rire au cinéma », pp. 190-201, in *Communications*, n°23, 1975.

² Déclaration faite à Diego MUÑOZ pour *La Vanguardia*, 9-3-1998.

l'imaginaire social du moment ; pourtant, en raison des divers codes présents à l'intérieur du film, il est très probable que chaque spectateur trouve un plaisir assez différent de celui du voisin.

LA JUERGA FLAMENCA : LE PLAISIR DU DUENDE

Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Université de Paris III

« En la intimidad no se crea, se disfruta¹ »

La *juerga flamenca*, du point de vue lexicologique, est définie comme une scène de divertissement andalouse où plusieurs personnes se réunissent pour boire et pratiquer les chants et les danses flamencos². Elle semble, par sa définition et son étymologie, d'emblée, associée au plaisir, ou plutôt aux plaisirs de la fête qui associent une pratique culturelle à la consommation de boissons, alcoolisées de préférence.

La *juerga flamenca*, du point de vue anthropologique, est une fête familiale ou une réunion entre amis, dont les participants sont issus de la communauté gitano-andalouse et partagent le même patrimoine culturel, le flamenco³. Il ne sera pas question ici de la face publique du

¹ Juan Manuel RODRÍGUEZ, “El Mistela” (*bailaor*), “La estética plural del baile flamenco”, *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, p.133.

² DRAE : “(De *huelga*) En Andalucía, diversión bulliciosa de varias personas acompañadas de cante, baile flamenco y bebidas ”.

³ Lors des réunions entre amis qui ont lieu dans les *peñas* —association d'*aficionados* flamencos dont le local sert de débit de boissons—, ou les *juergas* entre artistes flamencos, les participants sont Andalous et Gitans. Pour les fêtes familiales associées à un rite domestique (fiançailles, mariage, baptême, communions ou anniversaires), les participants, sauf quelques rares exceptions, sont des Gitans flamencos, autrement dit les Gitans sédentarisés depuis plusieurs siècles dans la basse Andalousie, en particulier les provinces de Séville et de Cadix. À propos des Gitans flamencos d'Andalousie, Cf. Caterina PASQUALINO, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998. Revendiqué par la communauté des Gitans *flamencos* de la basse Andalousie comme principe constitutif de son identité ethnique et par la communauté andalouse, devenue autonome, comme élément essentiel de sa culture traditionnelle, le flamenco, en transcendant la différence ethnique, unit Gitans et Andalous par une identité culturelle commune. Gitans et Andalous qui pratiquent le flamenco se considèrent et s'appellent entre eux Flamencos. Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÜN, Université de Paris III, janvier 2000, p. 180-181 et Sélim ABOU, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Éditions Anthropos, Collection “Pluriel”, 1981, “Identité ethnique et identité culturelle”, p. 29-46.

flamenco, de l'art scénique désormais connu d'une large audience et diffusé internationalement depuis la dernière décennie du siècle dernier, car les *juergas* impliquent une pratique et une réception intime du genre. Elles se déroulent généralement dans un cadre informel, un lieu privé ou qui le devient pour l'occasion (le patio d'une maison andalouse, une salle de banquet, la *peña flamenca*). Le nombre des participants est variable —pouvant aller d'une dizaine de personnes, lors d'une réunion entre amis à une centaine lorsqu'il s'agit d'une fête familiale. Cependant, pour entrer dans le cercle des initiés et participer, activement s'entend, à la fête, c'est-à-dire prendre part à l'euphorie et à la jouissance collective, il faut connaître parfaitement le code musical et culturel du flamenco, celui-ci constituant le lien complice qui unit tous les membres de l'assistance.

Par ses caractéristiques, la *juerga flamenca* paraît constituer un observatoire privilégié pour étudier les manifestations du plaisir issu de l'actualisation d'un patrimoine culturel et de la participation à un rituel social.

Si la jouissance collective éprouvée par les participants d'une *juerga* est observable, elle découle pourtant d'une contradiction apparente : le système de représentations et l'esthétique de l'expression *flamenca* ont pour fondement principal le pôle affectif opposé au plaisir, la souffrance¹. Ce paradoxe suscite plusieurs questions : de quelle façon les plaisirs, sensuels ou charnels, sont-ils représentés dans le code culturel flamenco ? Quels rôles jouent respectivement le chant et la danse, et, par conséquent, les différents acteurs dans le déroulement d'une *juerga* ? Quelles sont les causes et les manifestations du plaisir lié à la pratique et à la réception intime du flamenco ?

Le chant est l'expression privilégiée du flamenco ; il doit ce statut spécifique au fait que l'expression linguistique se greffe sur l'expression musicale, autrement dit, en utilisant la langue, le chant a le pouvoir de transcender tous les autres éléments de la culture *flamenca* en les symbolisant et en les véhiculant. C'est donc dans le chant qu'il faut rechercher les différentes formes de représentation du plaisir.

La souffrance étant l'élément central du code culturel du flamenco, les mots qui la désignent (*calvario, martirio, dolor, sufrimiento, fatigas, penas*, et ses variantes gitanes, *ducas, duquelas*) ont une fréquence d'apparition beaucoup plus récurrente que le terme *gusto*² —qui

¹ À propos de l'esthétique *flamenca* et des circonstances historiques qui l'ont déterminée, Cf. Bernard LEBLON, *Flamenco*, Cité de la Musique/Actes Sud, collection "Musiques du Monde", 1995, chap. V "Le *duende* et l'esthétique du flamenco", p. 107, et "La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios", du même auteur, in *Actas del XXIX congreso de arte...*, p. 79.

² Le terme *deleite* n'est jamais utilisé ; quant à *placer*, il est d'un usage extrêmement restreint et tout à fait récent. Il n'apparaît pas dans les chants recueillis par Antonio MACHADO Y ALVAREZ dans sa *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975 (1^o édition de 1881) ; je ne l'ai moi-même recensé qu'une seule fois dans toute l'œuvre de Camarón de la Isla, soit un total de plus de deux cents chants.

fait référence à la fois au plaisir et au désir¹ — ou son champ lexical *disfrutar, gozar*. Dans de nombreux chants, le terme *gusto* a pour corollaire *pesar* auquel il s’oppose².

Parmi les thèmes privilégiés des chants flamencos³, l’amour est celui qui est susceptible d’offrir le choix le plus large de représentations du plaisir, en particulier, charnel. Il s’agit de le débusquer au détour de la dramatisation de la relation amoureuse qui met en scène l’attirance affective et érotique entre l’homme et la femme, puis la relation entre le couple et la communauté sociale jouant le rôle de garant de l’ordre moral⁴.

De l’opposition sexuelle entre le locuteur, masculin, et l’interlocuteur virtuel, féminin, qui existe dans les chants flamencos, découle une distribution sexuelle des rôles au sein de la relation amoureuse et par voie de conséquence, au sein de la pratique sexuelle. L’homme apparaît comme le sujet actif, celui qui exerce l’activité sexuelle, alors que la femme est l’objet passif, celle avec qui ou sur qui elle s’exerce⁵. La partenaire féminine est donc l’objet du plaisir ; de sa collaboration ou de son consentement dépend l’accomplissement de l’acte sexuel qui mène au plaisir.

Une grande majorité de *coplas* mettent en drame les différentes situations qui conduisent non pas à la réalisation du plaisir, mais à sa frustration. Car la femme est loin d’apparaître pour son compagnon comme une partenaire docile ou constante. Elle est, en général, dépeinte comme un être trompeur et surnois dont les charmes sont à double tranchant : facteur de séduction, ils dissimulent bien souvent de mauvaises intentions dont l’homme doit se préserver⁶. Profitant de l’attirance érotique qu’elle exerce sur son compagnon, la femme se complait à le torturer, par exemple, en se déroband ou en se refusant à lui⁷. Lorsque la relation

¹ “El hombre que está queriendo/e noche cabila y bela/y así que logra su gusto/aborrese, orbia y niega”, Antonio MACHADO Y ALVAREZ, *Colección de Cantes...*, p. 99.

² “Cuando yo más te quería/se me gorbieron pesares/los gustitos que tenía”, *Ibidem*, p. 34.

³ Les autres thèmes développés par les chants flamencos et qui constituent ses principaux ressorts dramatiques sont l’adversité et la mort. L’adversité — *el sino*, le destin contraire — présente la vision douloureuse que l’individu flamenco possède de sa propre existence ; la mort, ou plutôt le désir de mourir, apparaît comme une réponse possible à cette angoisse existentielle. Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, “Étude thématique”, T. I, p. 231 à 287.

⁴ La *gente* représente, dans les chants flamencos, la communauté sociale. Cet ensemble social compact n’agit que par la parole : il jase (*hablar*), il critique (*criticar*) ou colporte des rumeurs (*tener de boca en boca*) et sa fonction est de juger le comportement des personnages mis en scène dans leur rapport aux valeurs et aux règles de conduite proposées par le code moral.

⁵ “Llorando me lo pedía/ por Dios que la respetara/ yo viendo que me quería/ yo de su cuerpo abusaba/ ella callaba y sufría”, “Llorando me lo pedía”, *fandangos de Huelva*, Camarón de la Isla, *Al verte las flores lloran*, 1969, (5865026 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

⁶ “Yo no le temo a los males/ yo le temo a los toritos/ de tu batita de lunares” strophe traditionnelle de *bulería*. La métaphore qui assimile les seins de la femme aux cornes du taureau illustre parfaitement l’ambivalence attribuée par les hommes aux attributs de la séduction féminine.

⁷ “De ti qué tengo prima/ que no sea desprecio y pena/ y no me quisiste dar/ matita de hierbabuena”, strophe traditionnelle de *bulería*, rapportée par C. PASQUALINO, *Dire le chant...*, p.136. La *matita de hierbabuena* est un terme codé qui fait allusion au sexe de la partenaire féminine, et par métonymie, à sa virginité, objet du désir de l’homme.

entre les deux partenaires est établie, l'homme doit encore se méfier de la femme, surtout de son inconstance et de ses mensonges¹.

Dans cette représentation négative de la femme se profile la peur de l'adultère féminin. Dans cette optique, l'appréhension de l'homme est à double titre. Sur le plan personnel, il craint ce que la femme pourrait rechercher et éprouver avec un autre homme que lui-même : le plaisir, qu'il n'aurait pas su lui donner, ce qui équivaldrait à remettre en cause sa virilité. Sur le plan social, il redoute la souillure de son honneur que représenterait cette trahison qui l'exposerait aux critiques, donc au jugement de la communauté sociale, *la gente*, qui lui en attribuerait la responsabilité².

Ces situations de plaisir frustré au sein du couple provoquent un renversement de valeurs : l'attrance affective et érotique entre l'homme et la femme qui aurait dû permettre l'accomplissement de la pratique sexuelle conduisant au plaisir, provoque la souffrance. Paradoxalement, c'est l'affranchissement de cette relation amoureuse, cause de tous les tourments de l'homme, qui devient source de jouissance³.

Lorsqu'un chant présente une relation comblée, le caractère érotique de la sexualité et le plaisir qui en découle sont formulés de façon très codée :

Vamos niña pa la bamba
que te voy a columpiar
yo te daré despacito
no te vayas a marear.

Qué bonita está la niña
en el columpio *subía*
entre los pinares verdes
disfrutando de ese día⁴.

¹ "Qué penita es la mía/ guardia le quise poner/ a una viñita *perdía*", strophe traditionnelle de *bulería*, chantée par Manolo Caracol in "Pañuelo a rayas", *bulería y fiesta (Gran antología flamenca, primer gran manual sonoro del cante, bajo criterio geográfico-temático, selección y realización de Antonio Murciano, RCA, CASP-200, 7 vols), vol.I, cara A*. Dans cette *copla*, la vigne perdue est un terme codé qui désigne la virginité perdue. L'homme se lamente d'avoir voulu préserver la virginité de sa compagne, ce qui sous-entend qu'il était resté chaste, alors que celle-ci l'avait berné. Comme une vigne "perdue" par la maladie est incapable de donner de bons fruits, sa partenaire était doublement perdue à ses yeux : d'une part, elle lui avait menti, ce qui ne laissait rien présager de bon sur son honnêteté ; d'autre part, elle ne pouvait être complètement sienne, ayant donné à un autre homme le symbole qui garantissait l'intégrité de sa capacité sexuelle et reproductive.

² "A soñar que yo me echara / nunca podía pensar/ que con otro me engañaras/ y tenerme que callar/ *pa* que la gente no hablara", "Me la tienes *controlá*", *fandangos*, Camarón de la Isla, *Son tus ojos dos estrellas*, 1971, (6328021 LP) PHILIPS-PHONOGRAM. "La gente hablaba de ti/ y a nadie quise escuchar/ y al final me convencí/ que decía la verdad/ yo con mis ojos te vi", "No dudes de la nobleza", *fandangos*, Camarón de la Isla, *Canastera*, 1972, (632876 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

³ "Pa qué quiero yo vivir/ si mi vida es un calvario/ desde que te conocí/ y me besaron tus labios// Qué mala suerte es la mía/ de haber tropezao contigo/ lo a gustito que vivía/ tu cariño es mi castigo", "Tu cariño es mi castigo", *bulerías*, Camarón de la Isla, *Arte y Majestad*, 1975, (6328166 LP) PHILIPS-PHONOGRAM ; "Sigue tú por tu camino/ que yo el mío cogeré/ déjame vivir mi sino/ que yo disfruto con él", "Moraíto como un lirio", *tientos*, Camarón de la Isla, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

⁴"Vamos niña pa la bamba", *bamberas*, Camarón de la Isla, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Dans ce chant, appelé *bambra*, variante de *soleá por bulerías*, la *bamba*, la balançoire, symbolise par son balancement l'acte sexuel. Il s'agit ici, probablement, d'une première expérience sexuelle entre le locuteur et surtout sa bien aimée, ce que l'on comprend par la prévenance témoignée par le premier et la jeunesse de sa partenaire (*niña*). Cette relation charnelle a lieu en pleine nature, dans un cadre bucolique (*entre los pinares*), ce qui connote l'absence de contexte social, donc de contraintes morales. La jouissance sexuelle de la jeune femme est, quant à elle, détournée sur un tout autre objet, le bonheur de goûter l'instant présent. Cette formulation de l'acte sexuel comblé, et d'une défloration probable en langage codé, peut être assimilée à la réalisation d'un fantasme¹ de la part du locuteur : il imagine une sexualité à finalité érotique en dehors de toute contrainte sociale et morale, et, surtout, un plaisir partagé par les deux partenaires.

La majorité des *coplas* qui font allusion à la pratique sexuelle présente la virginité de la femme comme le principal objet du désir de l'homme. L'interdit moral qui semble peser sur l'acte de défloration, en dehors de toute relation légitime, en fait la cible de tous les fantasmes masculins qui projettent dans le chant des pratiques censurées dans la réalité sociale.

Les différentes représentations du plaisir érotique frustré ou comblé délivrent une image tout à fait ambiguë de la partenaire féminine —celle-ci peut contribuer au plaisir de l'homme, mais aussi à sa souillure sociale— qui trouve son origine dans le code socioculturel des Gitans flamencos².

¹ *ENCICLOÆDIA UNIVERSALIS*, article Fantasme (*psychanalyse*) : Fantasme est la traduction du mot allemand *Phantasie*, tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Freud. Le fantasme est une activité psychique, le plus souvent inconsciente, qui consiste en une construction imaginaire d'un scénario dramatique. La personne qui fantasme est intégrée à ce scénario, soit en tant qu'acteur, soit en tant qu'observateur, et y mêle des personnes familières bien que non nécessairement reconnues comme telles. Le fantasme est la mise en scène de modes de satisfaction libidinales tirés de l'expérience réelle personnelle. [...] Le fantasme est donc une forme d'activité de pensée soumise au principe de plaisir, comme le sont le rêve et l'hallucination. [...] La modalité de plaisir attachée au fantasme n'est pas figurée sans voile. Elle est déformée par des opérations défensives telles le déni, le renversement et son contraire, le retournement sur la personne propre, la projection, etc. Ces défenses témoignent de l'interdit qui pèse sur la réalité du désir figuré. [...] Les fantasmes [...] mettent en scène un conflit surgi entre un désir sexuel et sa défense.

² Dans cette communauté, l'honneur des hommes (*honra*) repose sur la bonne moralité des femmes. L'honneur du père de famille d'abord : celui-ci doit préserver la virginité de sa fille jusqu'au mariage avec un Gitan —garantie que l'enfant qui naîtra de cette union sera légitimement gitan— et en apporter la preuve publique le jour des noces. Le mari, quant à lui, doit se préserver de la trahison de sa compagne. Par le mariage, il change le statut de la femme, qui devient de ce fait épouse, et la sexualité pratiquée au sein de cette conjugalité endogamique et monogamique la rendra mère, il l'espère, d'une nombreuse progéniture, ce qui contribuera à assurer la continuité de l'ethnie. Cette conception identitaire du mariage induit deux types de sexualité : une sexualité à finalité érotique chez l'homme, dont les errements conjugaux sont tolérés par la communauté, une sexualité à finalité essentiellement procréatrice chez la femme, dont les instincts sexuels doivent être bridés par la maternité, afin d'éviter la souillure sociale que représente l'adultère, Cf. Juan F. GAMELLA, *La población gitana en Andalucía*, Secretaría para la Comunidad Gitana, Dirección General de Acción e Inserción Social, Consejería de Trabajo y Asuntos Sociales, Junta de Andalucía, 1996, "Matrimonio gitano", p. 111, et plus particulièrement "la prueba del pañuelo", p. 121 et Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, "Épouses et mère", p. 71. Par ailleurs, il est à noter que la *honra*, vertu masculine qui repose sur l'anatomie et la moralité des femmes, est à l'origine un concept culturel typiquement espagnol qui est resté très vivace jusqu'à la relative libéralisation des mœurs qui a accompagné l'entrée de l'Espagne dans la modernité. Les Gitans, en revanche, ont conservé ce concept et l'ont même "revitalisé" pour marquer leur différence ethnique avec les Espagnols.

Dans le milieu flamenco et la communauté gitane en particulier, le chant est traditionnellement une affaire d'hommes. Seules quelques femmes, généralement interprètes au talent exceptionnel, ont réussi à s'imposer comme *cantaoras* professionnelles face aux hommes qui exercent sur elles des pressions pour qu'elles ne chantent pas, surtout en public. Pour expliquer leurs réticences, ils invoquent plusieurs raisons d'ordre esthétique.

Le répertoire traditionnel du flamenco est composé de chants conçus par des hommes et pratiqués à l'intention d'autres hommes, et cela depuis la taverne des origines jusqu'aux *peñas* de notre époque. Les hommes, on l'a vu, projettent dans leurs chants l'image fantasmagorique de la femme qui les hante —celle qui est susceptible de les tromper—, mais qui, paradoxalement, les fascine d'un point de vue érotique. La femme séductrice et tentatrice exerce un attrait plus sulfureux et donc plus jouissif que la femme reine du foyer. Les *cantaoras* interprètent le même répertoire que les *cantaores*, mais pour éviter le ridicule, elles inversent le genre des rôles¹. Les hommes, en particulier les Gitans, considèrent cela comme une faute de goût².

Leur autre objection concerne la gestuelle des chants, en particulier celle des dramatiques. Leur gestuelle caractéristique —visage défait, bouche grande ouverte, mains tendues ou poings fermés— met essentiellement en relief leur difficulté d'interprétation en matérialisant le rapport souffle/corps. D'autre part, cette gestuelle, qui fait partie du jeu du *cantaor*, met en scène le contenu dramatique du chant qu'il interprète dans tous les sens du terme³. Les Flamencos utilisent d'ailleurs les expressions *pelear con el cante*, *ponerse feo* pour caractériser le masque de la souffrance que le *cantaor* adopte au cours de l'interprétation des chants dramatiques, considérés comme les plus virils du répertoire⁴. Les Gitans considèrent que cette esthétique de la souffrance, propre au chant, ne sied pas aux femmes. C'est pourquoi ils tolèrent davantage les interprètes féminines lorsqu'elles se cantonnent dans le répertoire festif dont la gestuelle, qui requiert moins de tension et d'intensité dramatique, est jugée moins virile.

En réalité, ces allégations d'ordre esthétique renvoient à un contexte socioculturel de domination masculine : les hommes, tolèrent mal les incursions des femmes dans un domaine qu'ils considèrent comme leur étant réservé : le chant, expression privilégiée du genre flamenco. Ce statut spécifique du chant au sein de la trilogie expressive flamenca symbolise la suprématie sociale des hommes sur les femmes dans la communauté des Gitans flamencos⁵.

¹ Cette inversion du genre des rôles n'est possible que lorsque le caractère masculin du locuteur des *coplas* n'est pas univoque. Dans le cas contraire, la *cantaora* s'auto-censure, sinon elle ne serait pas crédible. Pour illustrer cette assertion, on peut dire que la majorité *coplas* qui ont été citées en exemple pour illustrer la représentation du plaisir érotique ne pourrait être interprétée par une femme.

² Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, p. 127.

³ Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, "La gestuelle du *cantaor*", p. 132-137.

⁴ La strophe de conclusion de la *seguriya*, chant dramatique par excellence, qui concentre les difficultés interprétatives et où le *cantaor* doit faire montre de sa puissance vocale tout en prenant un minimum d'inspirations —d'énergie aérienne— est d'ailleurs appelée *macho* par les Flamencos, terme qui illustre le caractère viril attribué à ce chant, Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, p. 123.

⁵ Les femmes gitanes qui, en dépit des pressions masculines, parviennent à devenir *cantaoras* professionnelles, sont soupçonnées d'avoir des pratiques sexuelles débridées, dans le meilleur des cas (nymphomanie), ou contre-

La danse où le corps est utilisé pour sa fonction esthétique est l'expression *flamenca* dévolue aux femmes et c'est dans le cadre rituel de la fête qu'on va leur permettre de donner libre cours à leur rôle de séductrice. Le *baile* des fêtes privées est bien éloigné des chorégraphies scéniques du *baile* artistique et de ses critères esthétiques. Tous les théoriciens du *baile* flamenco posent cette différenciation préalable à toute analyse¹.

Dans les fêtes *flamencas*, la performance dansée, qui est assez brève, doit révéler la véritable personnalité et surtout la féminité de la danseuse. Les mouvements des bras, des mains, du torse, les ondulations du corps et du bassin, en exacerbant la sensualité, mettent effectivement en scène un jeu de séduction et toute bonne danseuse doit pouvoir séduire qui elle désire².

Dans les fêtes familiales de la communauté des Gitans flamencos, qui réunissent hommes et femmes, jeunes et vieux, la première partie de soirée est occupée par les danses et les chants festifs dont la *bulería*, au tempo enlevé, est le représentant par antonomase.

Le rituel formel de cette première partie de la fête inclut une division sexuelle des rôles. Des cercles de participants —au départ des femmes, peu à peu rejointes par les hommes— se forment et commencent à exécuter les *palmas* et le *jaleo*³, accompagnements du chant et de la danse. La danseuse émerge de l'assistance pour sa performance⁴ qui va se dérouler au centre du cercle ; les hommes qui l'accompagnent, à tour de rôle, par leur chant, se trouvent relégués à la périphérie. À la fin de sa prestation, la danseuse transmet le relais à une autre, qui viendra aussi au centre du cercle pour exécuter quelques figures dansées, *una vueltecita por bulerías*.

Dans ce scénario, la femme tient le rôle principal et devient de ce fait la reine de la première partie de soirée⁵. L'espace rituel du cercle de danse, en marquant physiquement une rupture avec la réalité sociale, devient pour la femme un espace de liberté qui lui permet, le temps d'une performance, de changer de statut⁶ : elle passe du rôle domestique de mère et

nature (homosexualité), comme si le fait d'assumer un rôle et un répertoire masculins dans leur vie professionnelle les déposait de leur féminité dans leur vie intime.

¹ Cf. M^a Teresa MARTÍNEZ DE LA PEÑA, "La estética del baile flamenco", et Juan Manuel RODRÍGUEZ "El Mistela" (*bailaor*), "La estética plural del baile flamenco", in *Actas del XXIX congreso de arte...*, p.123 et 131, respectivement.

² Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, p. 108.

³ Le *jaleo* désigne l'ensemble des interjections et onomatopées (*arsa*, *olé*, *anda*, *vamos allá*, etc.) qui a pour but de marquer les unités accentuées de la période rythmique et qui constitue un exemple d'utilisation de la voix à des fins percussives. Les *palmas* sont les claquements de mains qui jouent le rôle de percussion pour accompagner le chant et la danse. Le *jaleo* et les *palmas* sont inhérents à l'accompagnement des chants festifs et permettent la cohésion et la participation de tous les assistants d'une *juerga flamenca*.

⁴ La performance dansée comporte trois séquences standards : une entrée dans le cercle, un appel dont la fonction phatique sert à canaliser l'attention des spectateurs sur la danseuse et une sortie, autour desquels s'articulent une combinaison de figures.

⁵ Il n'est pas interdit à l'homme d'entrer dans le cercle de danse s'il le souhaite. Dans ce cas, il adopte soit une attitude très virile, ce qui se traduit par une économie de gestes surtout au niveau des bras et des poignets, soit une attitude comique.

⁶ "Selon Turner —The Ritual Process, London, Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 126— elle [la danse] est un facteur de dramatisation, une antistrukture permettant dans un espace et un temps limités de s'évader d'une réalité dure et contraignante", Caterina PASQUALINO, "Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie", *Études et Essais, L'Homme*, 148, 1998, p. 111.

épouse dévouée aux hommes —mari et enfant— qui lui incombe au quotidien, au rôle de femme charnelle et séductrice.

L'homme et son chant qui accompagne la danse tiennent un rôle de second plan. La performance chantée masculine se soumet à la performance dansée féminine : l'homme perd ainsi la suprématie qu'il occupe au sein de la communauté des Gitans flamencos.

Le cadre festif, en favorisant la transgression des règles et l'inversion des hiérarchies sociales, permet aux participants, hommes et femmes, d'accéder à la jouissance. Si le plaisir éprouvé par la femme, libérée des contraintes sociales qui l'oppriment au quotidien, est aisé à comprendre, on peut se demander comment s'explique celui des hommes qui acceptent momentanément de céder la primauté qu'ils détiennent au quotidien.

On ne manquera de discerner dans la division sexuelle des rôles attribués au chant et à la danse, lors du déroulement de la fête, une mise en scène de la relation libidinale existant entre l'homme et la femme représentée dans les chants flamencos. Si, dans « l'antistructure sociale » symbolisée par le cercle de danse, la femme peut donner libre cours au rôle de séductrice qui lui est interdit dans la réalité, il n'en reste pas moins qu'elle tient le rôle principal dans un scénario fantasmatique imaginé par les hommes qui, depuis la périphérie, prennent plaisir à voir leurs compagnes révéler leur caractère érotique au sein d'un espace rituel qu'ils estiment maîtriser.

En dépit de la division sexuelle des rôles, la fête familiale, qui réunit plusieurs générations, est aussi un facteur fédérateur : elle contribue à resserrer les liens sociaux qui construisent le sentiment d'appartenance à une même communauté.

C'est aussi ce rôle fédérateur qui préside au déroulement d'une *juerga* entre artistes flamencos. La participation à ce type de fête étant cette fois élargie aux membres de la communauté des Andalous flamencos —ce qui fait prendre tout son sens à l'association ethnique gitano-andalouse citée en introduction—, l'opposition et la distribution sexuelle des rôles perdent de leur acuité et de leur importance. Il en est de même pour la danse qui ne va plus émerger que ponctuellement du cercle de chant, ce qui modifie sensiblement le rituel formel de la fête¹.

Les performances individuelles des *cantaoras/as* se succèdent à tour de rôle, un *cantaor* pouvant même aller chanter au centre du cercle en entrecoupant sa performance d'une *vueltecita por bulería*. C'est encore ce chant, synonyme de fête, qui permet la continuité entre toutes les performances individuelles. L'échange entre le *cantaor*-émetteur et le public-récepteur est interactif : le *cantaor* émerge du public pour sa performance, puis y retourne pour céder la place à un autre membre de l'assistance qui à son tour deviendra acteur. Chaque participant est potentiellement capable, par sa compétence, de fournir, le moment venu, une

¹ Pour une analyse plus approfondie du rituel formel d'une *juerga flamenca* entre artistes, Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, p. 159-162.

prestation soliste (le chant ou la danse) ; en attendant, il prend part à l'euphorie collective en faisant partie de l'accompagnement (*palmas, jaleo*) qui assure la cohésion de l'assistance.

L'ambiance de partage est le moteur de la fête : partage des rôles, des compétences et des savoirs communs, donc partage d'un patrimoine culturel commun qui contribue à créer le lien complice unissant tous les participants et qui, transcendant la différence ethnique, les lie par une identité culturelle commune. C'est aussi ce lien complice qui permet l'émergence du plaisir collectif.

L'euphorie et la jouissance collectives éprouvées par les participants peuvent se manifester de différentes façons, comme le montre le témoignage suivant, à propos d'une fête qui réunit, dans le patio d'une maison du quartier de Santa María (Cadix), Manolo Caracol, Chano Lobato, La Perla, El Beni de Cádiz et d'autres artistes flamencos :

Canta Caracol por bulerías y lo hace luego Chano Lobato ; después se alternan. El cante va a más, va creciendo en tensión, en categoría, y a pesar de la agilidad que no tiene, Manolo Caracol yergue de un brinco su macizo corpachón y echa un baile [...]. Pero se tensan aún las bulerías. Caracol y Lobato llevan al fin ese cante —creído y llamado chico por algunos incautos— hasta niveles de insólita calidad estética y emotiva. Enajenado, uno de los gitanos asistentes muerde con fuerza el hombro de un amigo, que no ha de disculparlo porque, absorbido, a su vez, ni se ha dado cuenta de la cosa. De allí a poco se ríe, se llora, se grita por el patio. A toda velocidad, gracia y dolor se entremezclan y funden en el cante, no hay ya modo ni de distinguirlas, y el barroco, subiente crepitar del ritmo en palmas, pies y voces emborracha más que el vino de Chiclana en ronda. Ante los últimos tercios buleaeros de Chano Lobato, Caracol pierde la cabeza. Llorando, como si se asfixiara, se echa mano al cuello de la camisa y se desgarrá a jirones concienzudamente, hasta la cintura para ofrecérselos en homenaje al otro cantaor¹.

À travers cette description qui essaie de restituer l'ambiance de la fête, on constate que l'euphorie et la jouissance collectives sont ici portées à leur comble par deux facteurs essentiels : la complicité des deux *cantaores*, Manolo Caracol, le Gitan et Chano Lobato, l'Andalou, et la musique.

On constate que les membres de l'assistance sont en proie à une surexcitation intense et incontrôlable, comme s'ils étaient en état de transe, sous l'effet enivrant, voire envoûtant, de l'accompagnement rythmique qu'ils contribuent à créer et dans lequel ils se fondent et perdent leur individualité. Le stimulus sonore créé par le rythme permet, comme l'alcool, de détruire les inhibitions ; par son rôle libérateur, la musique est responsable de l'état de surexcitation émotionnelle, prélude à la jouissance, dans lequel se trouvent les participants, et ce, quel que soit leur rôle, acteurs ou récepteurs. Le paroxysme de la fête et de l'échange est atteint lorsque Manolo Caracol déchire sa chemise pour l'offrir à son partenaire de chant. Ce geste semble a priori irrationnel, pourtant, Manolo Caracol émerge de son état de transe pour l'exécuter consciencieusement ; c'est donc qu'il revêt une signification particulière chez les Gitans flamencos. La chemise est le bien le plus précieux du Gitan : la donner est un signe de grande générosité, la mettre en pièces lui sert à manifester une joie intense, une jouissance hors du

¹ Témoignage de F. QUIÑONES, rapporté par Manuel RÍOS RUIZ, *Introducción al Cante Flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.43-44.

commun¹. En déchirant sa chemise et en l'offrant à Chano Lobato, Manolo Caracol veut le remercier pour sa complicité : à eux deux, ils ont pu conférer au chant une qualité esthétique et une tension émotive assez prodigieuses ; en termes plus flamencos, il le remercie de l'avoir aidé à convoquer le *duende*.

Le *duende*² est un concept flamenco qui est observable, tout comme le plaisir, par l'intermédiaire de ses manifestations et des comportements qu'il provoque chez les participants d'une fête. L'apparition du *duende* a lieu lorsque la surexcitation émotionnelle et sensuelle déclenchée par la pratique intime du flamenco favorise une connivence totale entre le *cantaor*, ou les *cantaoras* comme c'est le cas dans l'exemple cité, et les membres de l'assistance. C'est ce degré paroxystique de l'échange de compétences et de savoirs communs qui favorise une fusion émotionnelle chez les participants et qui provoque une jouissance quasi orgasmique. Les flamencos pensent qu'il y a une cause surnaturelle à l'origine de cette jouissance —qui n'est pas due à la pratique de l'acte sexuel, mais qui produit des effets similaires—, c'est pourquoi ils la nomment *duende*.

Il existe un autre moment où les Flamencos essayent de convoquer le *duende*. Il s'agit de la réunion de chant qui a lieu dans la deuxième partie de soirée des fêtes familiales ou, entre amis, à la *peña flamenca*³. La réunion de chant a en commun avec la *juerga flamenca* le partage des compétences et des savoirs communs, mais elle présente trois divergences principales. Les participants sont, de façon quasi exclusive, des hommes⁴ ; l'ambiance, qui reste conviviale, mais nettement moins euphorique et la diversité du répertoire interprété : la *bulería* festive, au tempo rapide et propice à la danse, cède le pas aux *bulerías por soleá* (aussi appelées *bulería pa'escuchá* ou *bulería al golpe*), *soleares*, *seguiriyas*, *martinetes*...

Le début de la réunion commence bien souvent par des conversations dont les sujets sont, au départ, divers et variés, les femmes, la tauromachie..., pour finir par se centrer sur le thème principal : le chant. Autour de quelques verres de vin, on évoque les maîtres du passé, leurs qualités, les chants dans lesquels ils excellaient (*lo bien que decían los cantes*). Ces conversations sont en réalité les préliminaires nécessaires à la création d'une ambiance propice pour convoquer le chant, pour lui permettre d'affleurer à la mémoire des participants.

¹ Au cours du rituel de noces gitan, les hommes déchirent leur chemise après la défloration de la mariée pour manifester leur euphorie, Cf. Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, p. 215-216.

² À propos du *duende*, Cf. Bernard LEBLON, *Flamenco...*, p. 110-111.

³ Avant les années soixante et l'essor de l'apparition des *peñas flamencas*, les réunions de chant avaient lieu, outre les patios des maisons, dans les pièces attenantes d'une *venta* ou d'un *colmao*.

⁴ Les Andalous, qui reprochent souvent aux Gitans leur machisme, adoptent au sein des *peñas* exactement la même attitude. Les membres masculins occupent les fonctions administratives, organisent les activités et sont les acteurs des réunions de chant auxquels ne sont admises que les femmes *cantaoras*. Les membres féminins, sauf quelques rares exceptions, ont des fonctions subalternes : servir les boissons au comptoir, préparer des *tapas*, faire le ménage du local. On note ici une similitude avec l'organisation des confréries religieuses en Andalousie. Les membres masculins occupent les fonctions honorifiques, portent publiquement les images saintes, et peuvent, lors de la procession, accomplir leur pénitence masqués en revêtant le costume de *nazareno*, alors que les femmes sont chargées d'habiller les images et de la décoration du dais pour la procession.

Étant donné la diversité du répertoire interprété, ce sont les plus doués qui assument le rôle de *cantaores*, dépositaires de ce patrimoine humain et expressif de tradition orale qu'est le flamenco, mais l'émergence du chant n'est possible que grâce à la participation de tous les membres de l'assistance. Ce sont eux en effet qui, par leur accompagnement des *nudillos*¹ sur la table et leurs exhortations, appelées *piropos* (*vamos a verlo, vamos a acordarnos de..., tú sabes hacerlo, tú eres el que sabe*), vont inciter les *cantaores* à chanter à tour de rôle. Lorsqu'il interprète un chant, le *cantaor* restitue les schémas mélodiques, interprétatifs et littéraires qu'il a assimilé au fil des ans par l'écoute et l'imitation, uniques modes de transmission de ce patrimoine de tradition orale. Les autres, qui possèdent ces mêmes schémas, accompagnent et participent de ce processus de restitution. Le concours des uns et des autres est indispensable à l'actualisation du chant². C'est à nouveau la réciprocité de l'échange, fondée sur la mémoire du patrimoine commun qui, menée à son paroxysme, sera source de jouissance pour les participants et qui convoquera le *duende*.

Fernando El de Triana nous a laissé un témoignage des effets et manifestations du *duende*, lors des réunions de chants auxquelles participaient les Caganchos père et fils, Tío Antonio et Manuel, forgerons gitans de Triana et qui avaient lieu au débit de boisson de la "Rufina" :

Manuel Cagancho era un gitano cobrizo, de ojazos reventones y pómulos salientes, [...] cuando salía cantando con aquella voz machuna de temple brusco y de gran potencia, esforzando las notas más y más hasta coronar los cantes, daba una sensación de tragedia por el gesto realizado; y para qué decir que presencié muchas veces que al terminar los cantes de este gitano de pura raza, los otros gitanos que le acompañaban y muchos "gachés" que por fuera lo escuchaban, pagaban su arrebataador delirio con romperse la ropa y echar por alto todos los cacharros que tenían por delante. [...] Cuando más solía ocurrir el destrozarse la ropa de entusiasmo, era al cantar el gran Manuel esta *seguiriya* : *Ar señor de la ensinial/ le ayuno los viernes/ porque me ponga al pare de mi arma/ aonde yo lo viere*. Esto no había quien fuera capaz de escucharlo sin estremecerse y experimentar una sacudida de nervios que sólo el vino aplacaba³.

Dans ce témoignage, l'ambiance est loin d'être à la fête puisque c'est le dramatisme de la *seguiriya* qui est évoqué, mais les effets produits par le chant sont similaires à ceux décrits par F. Quiñones, cité antérieurement. On retrouve la surexcitation émotionnelle, fondée sur une communication parfaite entre le *cantaor*-émetteur et le public-récepteur qui précède la venue du *duende*, dont l'apparition est à nouveau saluée par la destruction des vêtements.

La manifestation du *duende* n'atteint pas toujours ce degré paroxystique. Dans la plupart des cas, les participants pleurent ou ont « la chair de poule », s'embrassent ou se donnent virilement l'accolade. Ces manifestations n'en sont pas moins des signes physiques et visibles de l'émotion intérieure et du plaisir provoqué par la pratique et la réception interactive du chant.

¹ Les *nudillos*, qui consistent à frapper un support, une table par exemple, avec les jointures de la main, produisent un accompagnement percussif du chant. Ce type d'accompagnement est caractéristique de la réunion de chant.

² Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, p. 285.

³ Fernando el de TRIANA, *Arte y Artistas flamencos*, Madrid, Imp. Helénica, 1935, 4a edición : Córdoba, Demófilo, 1979, 5a edición : Sevilla, 1987, p. 52.

Cette récurrence rituelle de manifestations extérieures pour exprimer la jouissance ressentie intérieurement, ainsi que la quasi-absence de représentations littéraires du plaisir, montrent que, pour les Flamencos, celui-ci est surtout vécu plus qu'il n'est verbalisé ou intellectualisé. Le plaisir du *duende* ne s'exprime pas par la parole, mais par un comportement social d'interaction réciproque. La valeur esthétique et littéraire du flamenco est conditionnée par sa valeur d'usage et les plaisirs, sensuels et moraux, qu'il procure sont intimement liés à sa fonction de produit culturel. Or l'histoire des Flamencos, dont le chant est en quelque sorte la mémoire collective, est indéniablement marquée par la souffrance de la marginalisation sociale et c'est elle qui s'est transmise traditionnellement. Aujourd'hui, les Flamencos ne souffrent plus comme leurs ascendants et la pratique de formes musicales qui véhiculent un contenu socioculturel a pour but de satisfaire un désir social de divertissement, lié à la solidarité et à la confraternité. C'est ce désir social qui est à l'origine du plaisir du *duende*.

Le flamenco public, quant à lui, a une valeur marchande, soumise à la loi de l'offre et de la demande, car il n'est plus un produit culturel, mais un objet artistico-professionnel. L'auditeur étranger à son contexte socioculturel, s'il paye sa place de spectacle ou s'il convoque une représentation privée¹, pourra consommer du flamenco, néanmoins il ne pourra être sensible qu'à l'aspect esthétique de la forme musicale², qui lui procurera peut-être un certain plaisir. Mais, il n'éprouvera jamais la jouissance libératrice du *duende* ; d'une part, parce que le contenu socioculturel lui échappe, d'autre part, parce que la représentation scénique ne permet pas la réciprocité de l'échange. Quant à l'artiste flamenco, rétribué pour sa prestation, il a parfaitement conscience que l'intérêt pécuniaire qui est entré en jeu a changé la nature du lien complice qui l'unit à son auditoire. Les applaudissements du public, qui célèbrent la qualité artistique de sa performance, lui procureront, sans aucun doute, une certaine jouissance, semblable à celle qu'expérimentent d'autres artistes, mais celle-ci ne sera jamais de même nature que celle qu'il éprouve dans l'intimité d'une fête ou d'une réunion de chant, auprès des siens. Il sait que le *duende* se manifeste rarement à heures fixes, sur les scènes des théâtres ou des salles de concert.

BIBLIOGRAPHIE

ABOU, Sélim, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Éditions Anthropos, Collection "Pluriel", 1981.

¹ Je fais allusion ici à la *juerga de señoritos*, c'est-à-dire une fête *flamenca* convoquée par la bourgeoisie locale afin d'affirmer son pouvoir social en se payant le luxe d'une représentation privée. Cette pratique était très en vogue depuis les origines du flamenco jusqu'aux années soixante. Elle a aussi permis à de nombreux *cantaores* de survivre lorsque le statut de l'artiste flamenco n'était pas encore considéré socialement, culturellement et artistiquement. Les *cantaores* qui l'ont vécu s'en souviennent comme d'une expérience humiliante.

² Toute l'évolution du flamenco public est conditionnée par sa valeur marchande, ce qui a eu pour effet de rapprocher l'esthétique artistique *flamenca* des modèles musicaux dominants, selon les époques.

- GAMELLA, Juan F., *La población gitana en Andalucía*, Secretaría para la Comunidad Gitana, Dirección General de Acción e Inserción Social, Consejería de Trabajo y Asuntos Sociales, Junta de Andalucía, 1996.
- GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, Mercedes, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÜN, Université de Paris III, janvier 2000.
- LEBLON, Bernard, *Flamenco*, Cité de la Musique/Actes Sud, collection “Musiques du Monde”, 1995.
- LEBLON, Bernard, “La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios, in *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, pp. 79-86.
- MACHADO Y ALVAREZ, Antonio *Colección de Cantes Flamencos*, (1^o édition de 1881), Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, M^a Teresa, “La estética del baile flamenco”, *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, pp. 123-130.
- PASQUALINO, Caterina “Femme, danse, société chez les Gitans d’Andalousie”, *Études et Essais, L’Homme*, 148, 1998, pp. 99-118.
- PASQUALINO, Caterina, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d’Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1998.
- RODRÍGUEZ, Juan Manuel, “El Mistela” , “La estética plural del baile flamenco”, *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, pp. 131-134.
- TRIANA, Fernando (el de), *Arte y Artistas flamencos*, Madrid, Imp. Helénica, 1935, 4a edición : Córdoba, Demófilo, 1979, 5a edición : Sevilla, 1987.

DISCOGRAPHIE

- GRAN ANTOLOGIA FLAMENCA*, primer gran manual sonoro del cante, bajo criterio geográfico-temático, selección y realización de Antonio Murciano, RCA, CASP-200, 7 vols.
- CAMARÓN DE LA ISLA, *Al verte las flores lloran*, 1969, (5865026 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Son tus ojos dos estrellas*, 1971, (6328021 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Canastera*, 1972, (632876 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARÓN DE LA ISLA, *Arte y Majestad*, 1975, (6328166 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.