

**MÉDIA ET  
REPRÉSENTATION  
DANS LE MONDE  
HISPANIQUE  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**



VALLE INCLAN ET  
LES "DRAMATURGIES NON-ARISTOTELIENNES"  
LES TERMES D'UN DÉBAT.

Carlos SERRANO,  
Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle  
(France)

à S.

Il ne s'agit pas de rouvrir d'anciens débats ni de relancer de vieilles querelles que les temps et d'évidentes évolutions historiques ont rendus obsolètes. On ne peut, en effet, aujourd'hui comme Buero Vallejo en 1972 (Buero Vallejo, 1972), s'interroger sur la plus ou moins grande "hauteur" de laquelle un Valle-Inclán-démiurge contemplerait ses personnages, en réclamant qu'une proximité suffisante humanise *l'esperpento*; ni vouloir trouver, dans ce même *esperpento* comme la trop fidèle préfiguration d'un esprit qui, annonçant Brecht, ferait trop uniment de la révolution théâtrale l'instrument potentiel de la révolution politique (Hormigón, 1974).

Les débats critiques de la décennie des années 60 ont été utiles, mais ils sont dépassés : vraie, cette assertion ne permet pourtant pas l'économie d'une évaluation des apports innovateurs de Valle-Inclán qui évite de l'enfermer dans les limites d'une Péninsule où il figurerait comme l'héritier scrupuleux d'on ne sait quelle *hispanité* (Sender, 1965). Si Valle-Inclán lui-même se réclame d'un héritage culturel principalement espagnol - au demeurant assez évident - il me semble que ce n'est pas un service à lui rendre que de le trop prendre au pied de la lettre et, au bout du compte, de ne le considérer qu'en pittoresque produit d'une *Espagne différente* et, pour tout dire, exotique. Quelles que soient les indiscutables racines proprement espagnoles du théâtre de Valle-Inclán (Cervantes, Quevedo, Goya, voire Gutiérrez Solana et Arniches) on a tout à gagner, me semble-t-il, à le penser d'abord comme représentatif d'un art *européen* en mutation. Et alors, dans ce sens, la référence à Brecht peut être encore utile.

Lorsque, dans les années 30, il théorise sur son expérience théâtrale Brecht recourt à une expression un peu pesante mais riche de contenu, parlant d'une "dramaturgie non aristotélicienne", qu'il expose par exemple ainsi

Ce qui nous paraît du plus grand intérêt social, c'est la fin qu'Aristote assigne à la tragédie : la *catharsis*, purgation du spectateur de la crainte et de la pitié par l'imitation d'actions suscitant la crainte et la pitié. Cette purgation repose sur un acte psychologique très particulier : l'*identification* du spectateur aux personnages agissants que les comédiens imitent. Nous appelons aristotélicienne toute dramaturgie qui provoque cette identification, sans qu'il importe de savoir si elle l'obtient en faisant ou non appel aux règles énoncées par Aristote (Brecht, 1972, p.237).

Le maître-mot de cette dramaturgie nouvelle est celui de *distanciation*. Et, si parfois Brecht semble désigner de ce terme d'abord une façon de jouer dans laquelle l'acteur, par sa diction ou sa gestuelle, introduit une distance entre lui-même et son personnage, le propos s'élargit vite, conceptuellement et temporellement : de fait, la *distanciation* désigne, dans toute forme d'expression artistique (Brecht va jusqu'à chercher des précédents chez Cranach ou Breughel), tout procédé qui remet en cause ce qu'il y a "d'évident, de connu, de patent" et fait donc naître "étonnement et curiosité" face à un processus ou un caractère, explique-t-il en 1939 (Brecht, 1972, p.294).

Relativement tardives, ces définitions renvoient chez lui à une déjà longue expérience et, peu ou prou, à un authentique corps de doctrine. L'oeuvre *distanciée, non aristotélicienne*, doit servir à briser l'illusion d'une "réalité" trop immédiate, pour en dévoiler les fondements profonds. Eminemment social - et politique -, son théâtre aspire à casser le moule des évidences sociales - et politiques - pour favoriser dans le public une intellection de la société, permettant de la modifier. En ce sens, le théâtre brechtien est, et se déclare, didactique et fondé en raison, par opposition à un art *aristotélicien* de la *catharsis* et de l'affect. Il se trouve aussi aux antipodes d'un naturalisme artistique qui repose sur une trop ingénue *mimésis* et qui borne ses prétentions à reproduire le réel tel qu'il "est", c'est-à-dire tel qu'il se donne à voir. Pour comprendre - et non plus seulement voir - il faut justement briser l'évidence illusoire de ce "réel" qui s'offre si spontanément à notre vue : "admettre qu'une chose se comprend toute seule, n'est-ce pas simplement renoncer à la comprendre ?", demande Brecht (Brecht, 1972, p.260). Le théâtre "non aristotélicien" détruit donc les apparences immédiates pour, sur ses ruines, construire l'édifice des causalités.

Tout ce qui précède est loin de ressembler à ce que l'on sait de Valle-Inclán qui ne se souciait guère d'édifier son éventuel public, comme Brecht le sien, dans cette perspective d'une révolution raisonnée. Pourtant, point de doute : son théâtre tombe, entier, du côté de ces esthétiques "non aristotéliciennes", par son rejet de la *mimésis* et des procédures de l'*identification*, par, en fin de compte, une *distanciation* constamment à l'œuvre. Le propos déclaré vise à saper le fondement d'un art, grotesque à force de sérieux et insignifiant par sa boursouffure, que symbolisent - sans l'épuiser - la figure néo-romantique d'Echegaray ou l'idéal théâtral du "naturel". Dorénavant, il s'agit de "se tromper" toujours un peu avec Verlaine et de fausser légèrement le trait avec Rafael de Urbino, comme il est dit dans cet étrange manifeste

esthétique qu'est *La Lámpara maravillosa* (Valle-Inclán, 1916); et cette déviance calculée trouve de toute évidence son apothéose dans l'innovation de *l'esperpento* avec sa métaphore des miroirs déformants du fameux *callejón del Gato* : "une esthétique systématiquement déformée" seule peut rendre compte d'une Espagne elle-même "déformation grotesque de la civilisation européenne", proclame le Max Estrella de *Lucas de Bohemia*. Cette irruption de *l'esperpento* est rien moins pourtant qu'une épiphanie, et un regard avisé peut trouver dans les premières pièces importantes, comme les *Comedias bárbaras*, les prémisses d'un art subtil du déplacement et de la faille interne, l'ébauche donc des évolutions postérieures (Matilla Rivas, 1972). Pourtant, sauf à tout mêler, on ne peut légitimement confondre les procédés des débuts et ceux de la fin d'une oeuvre, dont je serais tenté de dire que les deux pôles extrêmes entre lesquels elle oscille sont la *stylisation* et la *parodie*.

"Quand on utilise un mot [ j'ajoute : ou toute autre unité, sémantique ou narrative, déjà constituée, C.S. ] marqué par les contextes précédents dans une fonction analogue, on parle de *stylisation*; si la fonction est inversée, il s'agit de *parodie* " : cette définition de Bakhtine, rapportée par Todorov (Todorov, 1972), recouvre bien les deux orientations, contradictoires mais parfois concomitantes, des procédés d'extrapolation littéraire auxquels se livre Valle-Inclán. Un mot, une image, peuvent être tirés vers le haut pour en épuiser le sémantisme ordinaire par une forme de saturation ; de même, le personnage peut être conduit dans l'au-delà de son stéréotype, pour devenir monstrueux par excès : si je présente un mendiant, il doit être comme Job, un héros comme Achille, disait Valle-Inclán en 1910, et cette démesure illustre bien ce que peut être cette déformation par stylisation. Mais la procédure peut s'inverser et le texte tirer vers le bas mots, images, unités sémantiques, stéréotypes ou personnages qui ne tardent pas à présenter alors les symptômes d'un étiolement mortel : vidés de leur substance par le travail de l'écriture, ils ne sont bientôt plus qu'enveloppes dérisoires, silhouettes ou pantins désarticulés (*Tablado de marionetas*), réduits à ce trait informe que désigne un mot privilégié du lexique valle-inclanesque : *garabato* (gribouillis), forme dépouillée de signification, trace arbitraire et absurde, marque vide et imprécise, étape ultime de la parodie. Toujours présentes, leur importance relative me semble moins faite d'exclusions réciproques que de combinaisons, dans un mélange spécifique à chaque oeuvre : les premières seraient toutefois plutôt dominées par la stylisation, les dernières par la parodie - dont *l'esperpento* est le stade suprême.

Stylisation et parodie ont toutefois ici une évidente fonction commune : déplacer le regard, modifier la perspective, bref, nier le "réel" des données immédiates de la conscience, rendant ainsi impossible *l'identification*, voire même la simple reconnaissance. Pour tout dire, rien n'est jamais conforme, chez Valle-Inclán, à l'idée préconçue, à l'image toute faite, à l'habitude, et la quête de cette disconformité essentielle est l'objet de sa tenace "volonté de style", c'est-à-dire de son travail littéraire. Dans une "Breve noticia acerca de mi estilo", Valle-Inclán fustigeait ces "anciens jeunes qui jamais n'avaient su accoupler deux mots pour la première fois" (Valle-Inclán, 1908). Prise souvent pour la manifestation d'un prurit juvénile d'insolence et de la poursuite d'une originalité forcée, cette sentence qui fait mouche a sans doute une autre portée, comme signe d'une tension rénovatrice qui se cherche

"accoupler deux mots pour la première fois" revient à rejeter les accords faciles des harmonies trop entendues, la musique confortable des syntagmes figés, et c'est, en conséquence, fonder une esthétique de la dissonance et de la distorsion, c'est revendiquer le grincement pour signifier une sécession. Mais cette discordance, qui vient à chaque instant faire obstacle à l'*identification*, se veut l'instrument expressif de sentiments ("on note chez les écrivains jeunes la volonté d'exprimer plus des sensations que des idées", lit-on encore dans la "Breve noticia..."), non d'une vaine fidélité à un quelconque modèle extérieur. Et l'art de Valle-Inclán rejoint, par ce double aspect, les préoccupations essentielles de ce que l'histoire de l'art connaît sous le nom d'*expressionnisme*.

Le peintre Paul Klee affirmait en 1912 que la restitution expressive du sentiment, et non, comme chez les impressionnistes, celui de la réception "de nature", est l'instant décisif dans la genèse de l'oeuvre; dans ce but, poursuit toujours le peintre bâlois, l'expressionnisme tend à subordonner les éléments qui composent le tableau à son "squelette" (nous dirions peut-être plutôt aujourd'hui sa structure), au point que pour "s'intégrer à une armature plastique intéressante, les maisons se mettent à pencher, [...] violence est faite aux arbres, les humains ne sont plus en état de vivre, l'objet devient méconnaissable au point que l'on croit à une mystification" (Klee, 1964, p.10). Accentuation du trait, intensification du sentiment, déformation systématique et expressive, une ligne de l'art moderne court ainsi des masques ricanants d'Ensor (de la fin des années 1880) au *Cri* de Munch (du milieu des années 1890), au Kandinsky des premières années du 20<sup>e</sup> siècle, au Kirchner ou au Nolde de la veille de la guerre; et celle-ci renforce la tendance. Mais dans l'Allemagne défaite, Grosz ou Otto Dix donnent déjà un sens plus politique aux pantins de leur fantaisie, tandis qu'en France *Dada* fait éclater les cadres trop étroits d'une rationalité trop ingénue. Mais cette générale "mise-en- crise du sujet" dont parle à propos de tout l'expressionnisme Jean Clay (Clay, 1975), est aussi à l'oeuvre dans la littérature, et singulièrement au théâtre : de Strindberg à Toller - ou, sur un autre plan, à Meyerhold bien sûr (Hormigón, 1974, 47) -, dans les pays du nord où le courant est plus vif (Bablet,-Jacquot, 1971), mais aussi dans le théâtre "grotesque" italien et Pirandello (March, 1970), voire même, selon certains, dans le "théâtre de la cruauté" d'Artaud (Gravier, 1971, p.297), des préoccupations communes semblent se faire jour: ce sont elles encore qui informent aussi la dramaturgie valle-inclanesque.

Rattacher l'art de Valle-Inclán au contexte de cet expressionnisme *lato sensu* n'est pas nouveau ( Domenech; 1966 ; Conte, 1966), mais présente d'emblée l'avantage d'échapper aux fastidieuses spéculations sur son insertion dans une problématique "génération de 98". Lié à une conjoncture critique particulière, et sans doute dépassée, ce débat scolastique est en outre réducteur : il enferme l'oeuvre dans une dimension étroitement espagnole et oblitère de ce fait les liens qui l'unissent - dans sa singularité et sans que jouent de réelles "influences"- aux grands courants européens du moment. De plus, mettant l'accent sur un supposé dénominateur commun - vital, biographique, voire même seulement chronologique et de toute façon non esthétique - à des auteurs très divers, l'étiquette, loin de la faciliter, nuit à la compréhension raisonnée de l'oeuvre. Bref : il s'agit aujourd'hui de voir moins l'*esperpento* comme un pur produit



ibérique que comme une modalité espagnole du "drame grotesque contemporain", ainsi que le fait Harald Wentzlaff-Eggebert (1982) et, à sa suite, Wilfried Floeck dans une récente et utile mise au point (Floeck, 1986) : après tout, si la matière faubourienne et populiste des *esperpentos* se rattache par un bout - diachronique - à Arniches et aux innovations linguistiques ou métriques du *género chico*, de l'autre - synchronique - elle touche à la tradition du cabaret allemand, à la *Lulu* de Berg (1929-1934) ou à l'*Opéra de quat'sous* (1928), sans qu'il soit besoin de parler d'influences des uns sur les autres.

Regarder l'œuvre de Valle-Inclán à travers le prisme de l'expressionnisme, plus encore qu'à établir ainsi quelques réseaux de connexion, sert à mieux cerner les ambiguïtés et la portée de son art, par contraste avec les recherches d'autres avant-gardes européennes. Brecht, qui déclarait n'avoir jamais été expressionniste ( mais n'en était pas moins un de ses très authentiques descendants esthétiques (Willett, 1971)), ne manquait pas de sarcasmes envers ceux pour qui "s'exprimer devenait un métier" (Brecht, 1967, p.95) : et nul ne saurait vraiment contester qu'il y a parfois chez Valle-Inclán - surtout aux débuts - une complaisance recherchée pour les sentiments illusoire et leur expression contournée, qui le rapproche du *professionnalisme* que visait ainsi Brecht; mais nul ne saurait douter non plus que c'est là l'aspect le plus superficiel de son œuvre et de l'expressionnisme en général. Aussi Brecht, dans cette polémique, faisait-il état de réserves autrement plus substantielles l'expressionnisme des années 20 - "flot idéaliste morne" disait-il par exemple en 1933 -, était surtout coupable à ses yeux d'avoir "proclamé l'émancipation de l'homme, mais sans la réaliser" (Brecht, 1972, p.228).

En parlant ainsi, Brecht jugeait à partir tout à la fois d'une circonstance (l'arrivée au pouvoir du nazisme) et de son propre engagement, qui le conduisaient à considérer comme essentiellement inachevée une démarche ou une œuvre arrêtée sur le seuil décisif du militantisme artistique. Plus tard, en 1938, et contre cette fois une critique marxiste trop rigide - incarnée ici par Lukacs -, il reconnaissait la richesse essentielle de ce courant, parlant alors des "grands élans de liberté" qu'il avait incarnés et appelant à les "prendre au sérieux" (Brecht, 1967, p.95). Sans revenir sur l'aspect trop historiquement marqué - et donc aujourd'hui révolu - du débat, ce changement dans le jugement de Brecht face à l'apport expressionniste ( du moins en Allemagne ) est éclairant : il y a en effet aussi, chez Valle-Inclán, tout à la fois des "élans de liberté" et un radical "inachèvement" ou, du moins, ce que Brecht aurait pu tenir pour tel.

Les particularités de sa dramaturgie *non aristotélicienne* font que le théâtre de Valle-Inclán s'oppose plus qu'il ne propose. Les "élans de liberté" naissent donc ici de la vigueur dans la remise en cause et de la pertinence dans la lucidité caustique, plus que de la rigueur des constructions idéologiques : son carlisme déclaré, puis l'anarchisme admiré, se conjuguent en effet sur ce plan pour proclamer une commune aversion envers un système libéral dont l'unique fonction, aux yeux de Valle-Inclán, était d'assurer la domination, arrogante autant qu'indigne, de la caste des Grands sur la cohorte des humiliés et des offensés (Mainer, 1980, p.290). Et le recours à l'une ou à l'autre doctrine ne recoupe pas exactement - comme on le dit parfois - deux périodes bien distinctes de la vie ou de l'œuvre, celle de la mythification du monde rural d'abord, puis, avec le tournant de la grande guerre, la découverte de la ville et de ses

potentialités esthétiques et idéologiques. Si, globalement, ce découpage peut être opérant, il n'en reste pas moins que la dernière (quoique première thématiquement dans sa série) des *Comedias bárbaras*, *Cara de Plata*, date de 1922; inversement, une œuvre d'esprit déjà si proche de l'*esperpento* comme l'est la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* est publiée en 1914 et pourrait avoir été écrite dès 1909 (Speratti-Piñero, 1968). Il convient donc de considérer qu'il y a chez Valle-Inclán un étrange apparentement entre deux courants qu'on a coutume (peut-être à tort) de considérer adversaires plutôt que frères. Quelques traits fondamentaux les réunissent ici : un identique enracinement populaire par exemple, qui en fait les porte-parole authentiques de la protestation anti-libérale et anti-capitaliste; ou, serais-je tenté d'ajouter avec Maravall (Maravall, 1966), un commun archaïsme dans la protestation, qui rendait plus aisé leur rapprochement. Mais si la projection immédiatement politique des œuvres est parfois confuse (il en va autrement de l'attitude réelle de l'auteur dans l'histoire, au demeurant), l'essentiel est ailleurs, dans l'immense effort de subversion du langage, des valeurs, des prémisses mêmes de la pensée ou du discours dominants. Décharnée, désincarnée, cruelle, la dramaturgie destructive de Valle-Inclán ruine les postulats d'un théâtre psychologique et déclamatoire. Comme peau de lapin, les drames sont retournés et, là où le public avait coutume de trouver d'épouvantables conflits d'honneur ou de suaves déchirements intérieurs, tout devient pure extériorité, pose, profils acérés et tracés par un graphisme vengeur : on débouche ainsi sur une dramaturgie du geste, parallèle à celle que Walter Benjamin reconnaissait au cœur de l'innovation brechtienne (Benjamin, 1969; Dort, 1972). Mais ici rien ne subsiste derrière ces figures subitement aplaties et comme privées d'épaisseur, dont le langage met en scène le stéréotype pour mieux le ruiner. Parfois, comme dans la *Farsa infantil*, l'effort pour s'opposer à toute identification privilégie le jeu de contrepoint entre la substance, ici légendaire, faite de Rois, Reines, Princesses et autres Dragons, d'une part, et, par exemple, l'univers de didascalies facétieuses et grotesques d'autre part, où ces mêmes personnages de la tradition se retrouvent dé-faits : quelle grandeur conserve une Reine de légende, si, hoquetante, sa couronne branle sur sa tête (sc.I) ? Cette dérision peut aussi bien attaquer les topiques convenus d'un cadre princier : le jardin de la sc.III, où s'entremêlent roses, marbres et fontaine, serait d'un pur style moderniste si, au milieu d'un lac ne se trouvaient, "deux cygnes unanimes" qui, pour venir en droite ligne de Rubén Darío (Speratti Piñero, 1968, 379), n'en sont pas moins incongrus ici. Un simple détail et l'ensemble est ruiné : l'édifice s'effondre, on retrouve le carton-pâte de la farce, comme si ce mot de trop, déchirure délibérée dans le rideau de l'illusion, faisait surgir sur la scène l'envers de tout le décor.

Il serait évidemment naïf de voir une signification "politique" à cette Farce qui, cependant, est sans doute plus ambiguë qu'elle ne le paraît. S'il recourt à un motif traditionnel ( parfois désigné en Espagne par le titre de *Castillo de irás y no volverás* - Espinosa, 1946, 139 -) très répandu et qu'il a pu trouver dans la tradition orale ou chez Fernán Caballero et Machado Alvarez, me précise François Delpech à qui je dois l'identification de ce thème folklorique (analysé plus particulièrement dans son rapport à Grimm par Speratti Piñero, *op.cit.*), Valle-Inclán le détourne de son usage commun : au lieu que l'adjectif du titre, *Farsa infantil*, qualifie le possible destinataire (*infantil* = pour les enfants), il désigne le conte, en tant que modèle narratif pré-établi, comme objet même de la dérision. Valle-Inclán le soumet en effet à la corrosion de la

"Farce" et en brise le canevas traditionnel, qui distingue par exemple belle Reine et bons Rois d'un côté, méchant Dragon et mauvais Princes de l'autre. Conservant thématiquement cette distribution, il soumet formellement tous ses personnages au même traitement, qui ruine leur statut. Dès lors qu'ils sont ainsi dégradés, la fonction qu'ils sont censés représenter est elle-même affectée. L'ensemble peut alors se charger de significations nouvelles et désigner, par exemple, sur le mode burlesque, les jeux d'un Pouvoir, réduit à n'être qu'enfantin, c'est-à-dire puéril ou grotesque : la dérision débouche alors sur la satire. De la sorte, la Farce, détruisant l'image toute faite sous l'allure paisible du simple renvoi à une vieille légende, construit en réalité une authentique polysémie, que recouvre l'ambiguïté de son titre. C'est un phénomène de même ordre qui est l'œuvre dans le volume des *esperpentos* brefs, *Martes de Carnaval*. Anodin, il suggère juste une date dans le calendrier festif : *martes* vaut alors pour *mardi*. Mais la forme espagnole est amphibologique, et *martes*, comme on le sait, se lit également ici comme pluriel de *Marte*, ce dieu Mars auquel sont comparés à diverses reprises les militaires protagonistes (ainsi, dans *La Hija del Capitán*, sc.V, est-il question d'un *Marte Ultramarino*, d'un *invicto Marte*; mais, en fait, les trois pièces ont pour principales figures des militaires qui, eux aussi, pourraient devenir des *Martes*). Une fois établie cette corrélation entre "militaires" et "Mars", le titre de l'ouvrage prend un nouveau sens, transgresseur et corrosif, par lequel il proclame la dérision des généraux transformés en figures burlesques et devenus des... *Martes* de carnaval : dans les deux cas, la *Farsa* et l'*esperpento*, un même détournement de sens est à l'œuvre sous l'espèce tranquille du mot. Mais, tandis qu'avec la *Farsa*, composée alors qu'il est dans sa phase "mythique", Valle-Inclán se tourne encore vers un fond traditionnel ou légendaire, dans l'*esperpento* il utilise directement le matériau que lui procure l'actualité.

Les critiques ont rappelé le fait divers - macabre, et ici grand-guignolesque - qui sert de point d'appui à la trame anecdotique de *La Hija del Capitán*; mais, par ailleurs, ils ont également relevé sa signification politique probable, que Primo de Rivera s'était d'ailleurs chargé de corroborer en la faisant interdire (Aznar Soler, 1982). Un meurtre crapuleux, des histoires de protections indues, le coup d'Etat final des généraux et d'un Monarque qui n'était pas que de fantaisie, *La Hija del Capitán* traite, sur le mode grotesque et dans un langage canaille, dans la perspective "déformée" qui convenait à un pays "déformé" donc, un épisode grave de l'histoire immédiate : en filigrane, c'est toute la guerre du Rif et l'instauration de la *Dictadura* qui se lisent dans les invraisemblables aventures de quelques badernes chamarrées et de mondaines irrespectueuses. Cette dimension politique découle notamment dans l'opération qui consiste à projeter le crime individuel du capitaine Sanchez (de 1913, mais qui avait eu une énorme répercussion dans la presse) sur ce véritable crime collectif que représentait le désastre d'Annual (plus de 10 000 soldats espagnols tués par l'incurie ou la stupidité de l'Etat-Major au Maroc). Le crime - qui, individuel, relevait du fait divers et en principe n'avait aucun rapport avec le coup d'Etat - devient dans la pièce son motif direct : au demeurant, Valle-Inclán utilise dans la sc. V le mot même qui avait cristallisé toutes tensions politico-militaires de 1923 autour du rapport Picasso sur le désastre militaire, *responsabilidades*, faisant ainsi une référence explicite et transparente : le crime sordide et spectaculaire du capitaine Sánchez est devenu ainsi comme la métaphore grotesque et transparente de l'actualité de plus grave. Pourtant, il



Carlos SERRANO

ne faut pas s'y tromper : la leçon politique *immédiate* - dénonciation d'un événement, du pouvoir ou des gouvernants du moment - reste secondaire par rapport à un projet plus fondamental, qui court tout au long de l'œuvre valle-inclanesque, assurant sa cohérence des débuts jusqu'à sa fin et que se bornaient à illustrer les deux exemples précédents. Par-delà une contingence historique précise, Valle-Inclán cherche à ébranler ce que j'appellerai la légitimité d'une énonciation historique

Depuis de nombreuses années, jour après jour, en ce qui me concerne je travaille à creuser le caveau où enterrer cette creuse et pompeuse prose espagnole (*castiza*), qui ne peut plus être la nôtre lorsque nous écrivons, si nous ressentons les exigences de l'heure.

Valle-Inclán tenait ces propos dans *La Lámpara maravillosa*, en 1916 donc; mais dès 1908, il donnait déjà la fière allure d'un cri de guerre à ce qu'il appelait sa "fièvre du style" : "dans l'art comme dans la vie - disait-il alors -, détruire c'est créer. L'anarchisme est toujours une aspiration à la régénération et, chez nous, la seule régénération possible".

C'est cette idée, essentielle et élémentaire à la fois, qu'un discours - la "prose pompeuse" de l'Espagne de la Restauration - reflète un ordre, qui est à l'origine de cette écriture que Valle-Inclán élabore au fil des ans. Expressionniste, elle est fondée sur une volonté radicale d'*impropriété* toujours sous contrôle, et c'est du jeu de ses inadéquations que surgit l'image exacte. Loin de Brecht (qu'il ne connaît pas et dont il ne partage évidemment pas l'ensemble de la démarche, comme le montre bien, sur un autre plan, l'ouvrage récent de John Lyon -Lyon, 1983), mais proche parfois de certaines de ses recherches, Valle-Inclán élabore un art, sans doute plus contestataire que réellement révolutionnaire, dans lequel se lit - comme il le souhaitait - l'étrange reflet d'une étrange Espagne.

## BIBLIOGRAPHIE

AZNAR SOLER Manuel, (1972), *Ramón del Valle-Inclán, Martes de Carnaval*, Barcelone, Laia.

BABLET Denis (et JACQUOT Jean), (eds.), (1971), *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Paris, CNRS.

BENJAMIN Walter, (1969), *Essais sur Brecht*, Paris, L'Arche.

BRECHT Bertold, (1967), *Sur le réalisme*, Paris, L'Arche.

BRECHT Bertold, (1972), *Ecrits sur le théâtre, I*, Paris, L'Arche.

BUERO VALLEJO Antonio, (1972), *García Lorca ante el 'esperpento'* (*Discurso leído el día 21 de mayo de 1972 en su recepción por ---*), Madrid, Real Academia Española.

CLAY (Jean), (1975), *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette.

CONTE Rafael, (1966), "Valle-Inclán y la realidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°199-200, (juillet-août).

DOMENECH Ricardo, (1966), "Para una visión actual del teatro de los 'esperpentos'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°199-200, (juillet-août).

VALLE-INCLAN ET LES DRAMATURGIES NON ARISTOTELICIENNES

- DORT Bernard**, (1972), *Lectures de Brecht*, Paris, Seuil.
- ESPINOSA Aurelio**, (1946), *Cuentos populares de España*, Buenos Aires, Espasa Calpe (Austral, 585).
- FLOECK Wilfried**, (1986), "De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los 'esperpentos' de Valle-Inclán", *Hispanística XX, Leer a Valle-Inclán en 1986*, Dijon, Université de Dijon.
- GRAVIER Maurice**, (1971), "L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres", voir Bablet (1971).
- HORMIGON Juan Antonio**, (1974), *Valle-Inclán : la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón ed.
- KLEE Paul**, (1964), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier.
- LYON John**, (1983), *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, University Press.
- MAINER José Carlos**, (1980), *Modernismo y 98*, dans Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t.6, Barcelone, Crítica.
- MARAVALL José Antonio**, (1966), "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, n°44-45.
- MARCH María Eugenia**, (1970), *Forma e idea de los 'esperpentos' de Valle-Inclán*, University of North Carolina.
- MATILLA RIVAS Alfredo**, (1972), *Las 'comedias bárbaras' : historicismo y expresionismo dramático*, Madrid, Anaya.
- SENDER Ramón J.**, (1965), *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos.
- SPERATTI PIÑERO Emma Susana**, (1968), "La 'Farsa infantil de la cabeza del dragón', pre-esperpento", dans Zaharias-Cardona-Greenfield (eds.), *Ramón del Valle-Inclán : an appraisal of his life and works*, New York, Las Americas Publishing.
- TODOROV Tzvetan**, (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- VALLE-INCLAN Ramón del**, (1908), "Breve noticia acerca de mi estética", dans LAVAUD Eliane, "Un prologue et un article oubliés. Valle-Inclán, théoricien du modernisme", *Bulletin Hispanique*, t.LXXVI, n°3-4, (juillet-décembre 1974).
- VALLE-INCLAN Ramón del**, (1916), *La Lámpara maravillosa (ejercicios espirituales)*, Madrid, Espasa Calpe.
- WENTZLAFF-EGGEBERT Harald**, (1982), "Espressionismus in Spanien und Lateinamerika", *Lateinamerika-Studien der Universität Erlangen-Nürnberg*, Munich, 9.
- WILLET John**, (1971), "Expressionnisme et politique : le cas Brecht", voir Bablet-Jacquot, (1971).