

## VALLE-INCLÁN SPECTROGRAPHE: SALOMÉ RÉFRACTÉE

ANA GONZÁLEZ SALVADOR

Dans son livre *El sendero del tigre (Le sentier du tigre)*<sup>1</sup>, Lily Litvak indique comment la figure de Salomé s'introduit en Espagne à partir des traductions de l'oeuvre d'Oscar Wilde et de l'influence d'auteurs comme Anatole France ou Strauss. Différentes versions du mythe littéraire prolifèrent alors en castillan ou catalan et, si l'on y rencontre des Salomé innocentes ou ingénues, c'est la perverse qui semble l'emporter. Bien entendu, dans l'ensemble de ces versions, on ne peut pas s'attendre à trouver toujours le «mythe», si j'ose dire, à l'état pur, soit qu'il s'actualise à travers l'un ou l'autre des «éléments» qui le composent (la fameuse danse, par exemple), soit que d'autres noms (Astarté, Cléopâtre, Messaline, Salambô...) viennent concurrencer celui de Salomé. C'est à propos des femmes fatales qui hantent nos lettres entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> que je m'attarderai en particulier sur le traitement que réserve à la fille d'Hérodiade Ramón del Valle-Inclán, un des auteurs les plus relevants du modernisme.

Du sujet, on retrouve la trace la plus évidente –parce que dès le titre– dans sa pièce *La cabeza del Bautista*<sup>2</sup> sans que pour autant, au-delà de cette désignation même, le motif emprunté à Wilde assure une présence *manifeste* de ce que l'on pourrait appeler, tant soit peu, une séquence minimale qui viendrait assurer, dans la tradition en vogue, la reconnaissance de la légende par le lecteur: dépit amoureux (chez la mère ou la fille); danse au cours du banquet suivie de la demande de la tête du saint; décollation... Ici, et de façon radicale, la différence se creuse entre le style décadent et esthétisant à la Wilde

---

<sup>1</sup> Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, p. 213.

<sup>2</sup> *La tête de Saint Jean Baptiste*, oeuvre de 1924 portant le sous-titre de «roman macabre», est incorporée au recueil de 1927 *Rétable de l'avarice, la luxure et la mort*, à son tour sous-titré *Mélodrames pour marionnettes*.

et le contexte sordide et populaire que mettent en scène les textes de Valle-Inclán à partir du moment où, à l'influence symboliste de ses premières oeuvres, se substitue une deuxième période expressionniste<sup>3</sup>.

Comme décor, un café-billard. Trois personnages –son propriétaire, le vieux Don Igi (au «rictus de fantoche triste et hépatique»), la Pepona, sa maîtresse («matronne aux boucles noires, cernes et rouge à joues», le jeune Jándalo (aux «fantaisies de bravache»)– sont les acteurs du drame. Le chantage de ce dernier et l'avarice du couple sont les moteurs du crime induit par la Pepona: elle séduit Jándalo qui finit par expirer dans ses bras, le poignard de l'assassin Igi dans le dos. Le sang qui coule allume alors le désir de la «gueuse» qui «sent sur sa bouche se refroidir la bouche de el Jándalo»: «Embrasse-moi encore une fois, bouche de pierre!». «C'est moi qui t'ai tué alors que tu me donnais la vie!». «Rends-moi les baisers que je te donne, tête transie!». «Je te mords la bouche!». Paroles qui ne font que rappeler celles de la Salomé de Wilde –«Je baiserais ta bouche, Jokanaan. Je baiserais ta bouche!»– qui embrasse les lèvres froides du saint «comme l'on mord un fruit mûr». Nécrophilie, certes, dans les deux textes mais, chez l'auteur espagnol, le goût de la mort mêlé d'humour amer, le jeu de contrastes violents, le côté monstrueux appartiennent déjà à une esthétique propre, celle de l'*esperpento*<sup>4</sup>.

Avant de revenir sur ce terme unique dont il faut pourtant avancer qu'il constitue, dans sa grande originalité, une remarquable revitalisation des lettres espagnoles, il s'agit d'analyser de plus près en quoi la fin de *La tête de Saint Jean Baptiste* rejoint le mythe qui nous occupe. Outre le titre –dont on ne peut pas nier la valeur d'indice premier–, outre la fatalité de la séduction féminine, outre l'allusion directe à la nécrophilie du baiser final teinté de cannibalisme, il y a la spécificité du *geste* ou, si l'on veut, la *réduction*, à partir de celui-ci, d'un corps en une tête:

Offerte, la concubine soupire. Toute la blancheur de sa main se pose sur le cou brûlé de soleils et de mers. Ses yeux troublés se serrent devant la lueur du couteau [...] de Don Igi. La Pepona, pâmée, sent sur sa bouche se refroidir la bouche de El Jándalo<sup>5</sup>.

La «décollation» –qui n'a pas effectivement lieu– est ainsi *construite, suggérée* par une technique de juxtaposition progressive d'éléments signifiants proche du montage cinématographique: main, cou, couteau, bouche. L'image

<sup>3</sup> Selon le point de vue de A. Risco, *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1966, p. 275.

<sup>4</sup> Dans la langue courante, ce mot peut être traduit par «épouvantail», et signifie «grotesque, extravagant, ridicule, absurde». Il demeure intraduisible dans son acception littéraire introduite chez Valle-Inclán par Max Estrella, un des personnages de *Luces de bohemia* (1920), dans le but de définir les principes d'une esthétique redevable à Goya.

<sup>5</sup> Je traduis de l'édition Espasa-Calpe (Austral), Madrid, 1968, p. 181.

(mentale) de la tête coupée est de la sorte rendue au lecteur, celle-là même qui était annoncée dans le titre.

Il ne faudra pourtant pas attendre 1924 pour rencontrer la trace de Salomé, cette fois-ci entre les lignes de *Sonate d'été* (1903), deuxième des quatre nouvelles qui composent les *Mémoires du Marquis de Bradomín*. Cette oeuvre célèbre fait partie des premiers écrits de l'auteur où l'on peut encore lire l'influence des esthétiques symbolistes et décadentes européennes, notamment celle de d'Annunzio, de Maeterlinck, de Gautier et, surtout, de Barbey d'Aureville. L'on assiste ici à cette «tendance synthétisante chez les modernistes» que Greenfield appelle «manipulation de la tradition littéraire<sup>6</sup>» et qui, dans certains cas, rejoint le pastiche ou même la parodie. Se défendant de certaines critiques –notamment celle de Julio Casares qui l'accusait de plagiat– Valle-Inclán soutenait qu'il ne s'agit pas pour l'artiste d'imiter mais de faire «autre chose», de créer une sorte «d'ambiance», avançant ainsi son idée qu'une oeuvre se fait à partir de la lecture d'autres oeuvres.

Malgré cette apologie par l'auteur même d'une intertextualité, Eliane Lavaud décèle néanmoins chez lui «peu de recours aux mythes» si ce n'est à celui de D. Juan<sup>7</sup>, le plus évident sans doute puisqu'on le retrouve dans plusieurs de ses écrits dont celui qui nous occupe, *Les Mémoires du Marquis de Bradomín*. A propos de cette «rénovation» du héros de Tirso et de Zorrilla, Amado Alonso est un des premiers à souligner l'utilisation, dans la langue de Valle, de «procédés indirects» qui aboutissent à une «re-stylisation», à un «art du deuxième degré<sup>8</sup>». Il faut donc s'attendre à trouver dans les *Sonates* un Bradomín-Don Juan dont le traitement serait comme un écho d'autres oeuvres vues à travers la *lunette* indubitablement ironique de Valle-Inclán.

Dans la *Sonate d'été*, un Don Juan «admirable», «laid, catholique et sentimental» rencontrera Salomé ou, plus précisément, Bradomín, qui voyage à bord du *Dalila* (sic) pour oublier sa dernière conquête Lili (Lilith!), rencontre sous le soleil ardent du Mexique le sourire captivant d'une femme «où semblait dormir l'énigme de quelque ancien culte licencieux, cruel et diabolique.» La Niña Chole (tel est son nom), «figure hiératique et serpentine», «idole» à la «quiétude extatique et sacrée» est littéralement évoquée à maintes reprises sous le nom de Lili(th) et de Salambô. Elle n'est

<sup>6</sup> Summer M. Greenfield, «El teatro de Valle-Inclán y la manipulación de la tradición literaria.» in J. P. Gabriel ed., *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1987, p. 17-32.

<sup>7</sup> Eliane Lauvaud-Fage, «Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en las *Galas del difunto*.» in *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Akten des Bamberger Kolloquiums*. Herausgegeben von Harald Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Niemayer Verlag, 1988.

<sup>8</sup> Dans son célèbre article «Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán.» (1928) in Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969.

par contre comparée à Salomé qu'une seule fois: «La Niña Chole était maudite comme Myrrhe et comme Salomé».

Dans ce texte, l'omniprésence de la «femme fatale» sous ses diverses appellations semble plus que manifeste, il n'est cependant pas *évident* qu'il ne soit question que d'une seule d'entre elles et, plus particulièrement, de Salomé. Et pourtant... rien de moins sûr, même si, pour découvrir la présence du mythe, il faut tenir compte de la trajectoire de Valle-Inclán depuis ses débuts impressionnistes jusqu'à l'aboutissement expressionniste qu'est l'*esperpento*. Au bout de ce chemin, il sera alors difficile de ne pas y constater une pratique esthétique imprégnée des processus qui par ailleurs opèrent sur l'ensemble de la production artistique (littérature, certes, mais aussi arts plastiques et musique) au cours du passage d'un siècle à l'autre.

Avant d'arriver à la *déformation* produite par le célèbre *miroir concave*<sup>9</sup> artifice de l'*esperpento*, il y aurait, dans une sorte de «préhistoire» de celui-ci<sup>10</sup>, ce que Salinas appelle, à propos justement de la notion de «déformation», un usage systématique de la «stylisation», c'est-à-dire d'une représentation qui impose sur l'objet des «transformations selon un patron esthétique, moral ou intellectuel» préexistant. Toujours selon Salinas, les premières oeuvres de Valle-Inclán d'influence européenne –dont les *Sonates*– ont recours à cette stylisation «sous le signe de l'aristocratique»: princesses, reines, infantes et marquises défilent donc sur ses lignes avant d'arriver au point d'inflexion même où –à l'instar des «héros classiques» de la célèbre phrase de Max Estrella dans *Luces de bohemia*– ces princesses seront «spoliées», dépouillées de leurs valeurs initiales par la «déformation» du célèbre «miroir concave». Mais avant d'arriver à l'excès, à la truculence et aux contrastes violents des oeuvres de 1920, avant d'y voir surgir, dans des «modèles d'indignité», les sources espagnoles, ces voies ouvertes par Gracián, Quevedo, El Greco et Goya, il faut sans doute considérer de plus près cette «manipulation de la tradition littéraire» –selon l'expression de Greenfield– ou cette «utilisation de procédés indirects», cet «art du deuxième degré» dont parle Amado Alonso et dont fait preuve, sous ascendant français, l'auteur des *Sonates*.

Il est en effet évident que le titre même du recueil introduit une référence à la musique dans la meilleure tradition inspirée de Verlaine. Faut-il rappeler

<sup>9</sup> Dans la scène XII de *Luces de Bohemia*, le personnage de Max Estrella expose les principes de cette esthétique. Je traduis: «Les héros classiques reflétés dans les miroirs concaves produisent l'*esperpento*. Le sens tragique de la vie espagnole ne peut être rendu qu'à partir d'une esthétique systématiquement déformée. [...] Mon esthétique actuelle est de transformer avec la mathématique [parfaite] du miroir concave les normes classiques.»

<sup>10</sup> Pedro Salinas, «Significación del *esperpento* o Valle-Inclán, hijo prodigo del 98.» in *Cuadernos Americanos* VI, 2, 1947, pp. 218-244.

que dans ses écrits esthétiques<sup>11</sup> Valle-Inclán définira l'«essence» de la parole poétique comme un «miracle musical»? Toutefois, s'il est vrai que l'idée de l'écoulement du temps à travers la métaphore des saisons (printemps, été, automne et hiver) est le *tempo* qui scande les quatre *Sonates*, il est également vrai que, outre la *correspondance* musicale, il existe un intérêt certain chez l'auteur pour la dimension plastique de l'oeuvre, notamment la *couleur*<sup>12</sup>. En ce qui concerne la *Sonate d'été*, celle-ci abonde en tableaux, descriptions d'une nature «luxuriante et sauvage» servant de décor aux amours de la Niña Chole et de Bradomín. Faisant honneur à son titre et contrairement aux trois autres *Sonates* qui baignent dans une atmosphère décadente plus proche de la décomposition que de la vigueur, le soleil y règne, non seulement comme référent symbolique de l'ancien Empire aztèque, mais comme *source d'une lumière* qui va précisément contribuer à la *re-stylisation* ci-dessus évoquée. La *décomposition* n'est donc plus ici synonyme de pourriture mais d'une *fragmentation* vouée à l'autonomie de la forme, dans la tradition analytique théorisée par M. Denis et inaugurée, entre autres, par G. Seurat, peintre qui isole les «unités élémentaires pour les réorganiser en fonction de relations internes<sup>13</sup>». Dans le sens aussi de la *schématisation* soulignée par A. Risco comme une des techniques fondamentales chez Valle-Inclán. Sensible aux opérations analytiques qui de son temps bouleversent la représentation picturale, notre auteur n'a-t-il pas appliqué au mythe, à la suite des impressionnistes mais avant l'expressionnisme du miroir concave de 1920, le *prisme* de sa lunette ironique tentée déjà par la *dé-composition*?

On le sait: fantasme de l'imaginaire masculin, Salomé hante la fin-de-siècle. Sous la chaleur d'un été mexicain, comme un faisceau de lumière qui viendrait traverser le prisme tendu par Valle-Inclán, spectre au rayonnement complexe, la princesse orientale devient princesse créole. Sous les traits de cette «fille du soleil» qu'est la Niña Chole, Salomé, *réfractée*, change de direction s'éloignant ainsi d'une identification directe et immédiate. Elle apparaît alors dans la mosaïque des fragments du mythe *disséminés* tout le long du texte.

Sans qu'il y ait décollation à proprement parler, la boucherie est quand même assurée par la très jeune Niña Chole qui a la «voluptuosité dépravée et subtile» de celles qui provoquent la mort d'un homme seulement «pour voir»<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Cf. «El milagro musical», in *La lámpara maravillosa*, 1916.

<sup>12</sup> Dans «El modernismo», article paru dans *La Ilustración Española y Americana* (1902), Valle-Inclán, évoquant Baudelaire, Rimbaud et Ghil, écrit: «Cette analogie et cette équivalence des sensations est ce qui constitue le "modernisme" en littérature.»

<sup>13</sup> A ce propos, cf. Filiberto Menna, *La línea analítica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Torino, Einaudi, 1975.

<sup>14</sup> «Portrait de Mlle Salomé» in Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset, 1993, pp. 133-159.

(épisode du Noir dévoré par les requins). «Comme Salomé» –nous dit le texte– elle est «maudite» parce que, épouse et fille du général Diego Bermúdez (sorte de tétarque tout puissant), elle est la «victime innocente» de ce «magnifique péché des races antiques» qu'on appelle inceste. Quant au thème de la tête, celui-ci est assuré par la présence de Juan Guzmán, le fier et beau bandit qui risque de la perdre du moment où elle est mise à prix. Reste finalement l'emblématique danse, curieusement décrite par le narrateur, le Marquis de Bradomín, sorte de Don Juan subitement transposé dans le rôle d'un saint homme tourmenté par la vision de la nudité féminine:

Je voyais danser entre les langues de la flamme une ombre de femme indécise et nue: je la voyais, même en fermant les yeux, avec la force chimérique et angoissée des rêves provoqués par la fièvre. [...] C'était une de ces visions mystiques et charnelles grâce auxquelles le diable tentait jadis les saints ermites. [...] Ma faible chair frémissait de jalousie et de colère.

Vision qui ne manque pas d'évoquer, confirmant ainsi le dialogue avec d'autres oeuvres de l'époque, une autre danse célèbre, celle de la Sévillane Conchita dans *La femme et le pantin* de Louÿs.

Tels semblent donc être les invariants d'un mythe que le spectre lumineux de Valle-Inclán consacre aux tons les plus chauds, ceux de l'été. *La Sonata de estío* propose donc un désassemblage qui, au risque de trop s'écarter du modèle initial –ne le rendant ainsi reconnaissable qu'au deuxième degré–, obéit à un programme esthétique où un principe domine: celui de réinventer le langage. On l'observe de même dans le traitement que l'auteur consacre à la langue castillane, basé sur l'idée d'une beauté qui ne se révèle qu'une fois que la signification de départ est perdue. Dans ce sens, ce n'est sûrement pas un hasard si l'exotisme de Salomé puise ici une nouvelle vitalité dans la nature «luxurieuse et sauvage» du Nouveau Monde sans pour autant perdre le côté sombre et crépusculaire des espaces occidentaux où le soleil se couche.