

***LE TRAGIQUE ESPAGNOL
DANS LES ANNEES 20 ET 30***

Textes réunis par
Serge Salaün

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 *Le Cri*, Edvard Munch, 1893 (Musée Munch, Oslo)
Réalisation : Vincent Billey, Mercedes Gómez-G.P.

Octobre 2007

**LE TRAGIQUE ESPAGNOL
DANS LES ANNÉES 20 ET 30**

Textes réunis par Serge Salaün

SOMMAIRE

Présentation,	p. 3
Serge SALAÜN, <i>Muerte y resurrección de la tragedia (1900-1936)</i> ,	p. 8
Serge SALAÜN, Valle-Inclán y <i>la pintura</i> ,	p. 23
Serge SALAÜN, Valle-Inclán, <i>dramaturgo simbolista y expresionista</i> ,	p. 40
Adeline CHAINAIS, <i>Lecture symboliste et expressionniste de Luces de bohemia (Valle-Inclán), El hombre deshabitado (Alberti) et La casa de Bernarda Alba (Lorca)</i> ,	p. 61
Florence LEGLISE, <i>Son, voix et silence dans La Casa de Bernarda Alba de Federico Garcia Lorca: entendre la tragédie. Le « silence endeuillé »</i> ,	p. 90
Delphine CHAMBOLLE, <i>L'espace sonore dans Luces de bohemia et La Casa de Bernarda Alba : entre agitation et silence</i> ,	p. 113
Catherine FLEPP, <i>La casa de Bernarda Alba ou Cedipe revisité</i> ,	p. 132

PRESENTATION

Ce petit recueil d'articles sur le programme de Capes et d'agrégation et les trois œuvres concernées (*Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti et *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca) réunit trois textes déjà publiés, dont l'accès peut poser quelques problèmes et quatre textes originaux, écrits pour la circonstance, par de vrais spécialistes du théâtre du premier tiers du XXe siècle.

Ces articles ont en commun de se centrer sur une des problématiques essentielles du « retour du tragique » en Espagne, dans les années 20 et 30 : la question esthétique, qui nous semble une des orientations les moins explorées par la critique, en dehors des généralités d'usage. Valle-Inclán, Alberti et Lorca cumulent (et même fusionnent), chacun à sa façon, des intérêts et des talents multiples. Valle-Inclán est romancier et poète ; c'est aussi un critique art averti, doté d'une culture encyclopédique, et quasiment un « expert » en peinture. Alberti que l'on connaît surtout comme poète, n'a jamais complètement écarté la peinture de ses préoccupations ; tout au long de sa vie il a été un dessinateur, un peintre, un coloriste étonnant. Quant à Lorca, il est poète, dessinateur, peintre et musicien. Ils viennent tous les trois des avant-gardes esthétiques et des courants esthétiques de rupture, depuis le Symbolisme et l'Expressionnisme, en passant par le Futurisme, l'Ultraïsme, le Surréalisme, etc., qu'ils ne renient pas, qu'ils ne peuvent pas renier, quoi qu'ils disent. Ils sont imprégnés, tous les trois, de culture « moderne » et européenne et ils inscrivent explicitement toute leur œuvre dans cette quête de rupture et de modernité.

Quand ils écrivent pour le théâtre, à une période marquée par le cosmopolitisme et la fusion des arts (Les Ballets russes en sont le témoignage le plus « spectaculaire »), pour quelque finalité que ce soit (éthique, morale, historique, métaphysique, philosophique),

l'exigence esthétique est essentielle, première, à tel point que l'on peut même affirmer que tout message éventuel sur l'homme, la société ou le monde, passe en priorité par la recherche esthétique ou même qu'il doit avant tout à cette recherche esthétique sans laquelle il n'y a même pas de message. Dans les années 20 et 30, même quand l'homme revient au cœur de la création artistique, c'est la quête esthétique qui donnera vraiment corps (l'image est de circonstance) au message. Aucun des trois dramaturges n'est un militant, un politique, un théoricien du social ou de l'idéologie ; même pas Alberti, le plus « engagé » de tous, mais après 33. Certains n'hésiteront pas à concevoir l'art (le théâtre en tout premier lieu), comme une forme de salut ou de renaissance de l'homme individuel et social. Ce n'est pas tout à fait nouveau ; depuis la fin du XIXe siècle et le Symbolisme européen, l'art vit dans cette utopie, mais les temps changent vite en ce début de XXe siècle et la continuité des grands courants fondateurs de la modernité (Symbolisme et Expressionnisme, principalement, Cubisme et Surréalisme aussi) exige aussi de s'adapter aux situations et aux crises successives du monde contemporain. Ceci est vrai pour chaque modalité expressive et dans chaque pays ; l'Espagne n'y échappe pas, et moins encore des créateurs comme Valle, Alberti et Lorca qui savent fort bien ce qui se passe ailleurs et qui, toute leur vie, s'efforceront obstinément, passionnément, d'enraciner dans leur pays dans une modernité artistique (et humaniste, à partir de 1929-30).

Les trois articles de Serge Salaün, publiés en Italie ou en Espagne il y a quelques années, n'étaient évidemment pas écrits, à l'origine, en pensant aux œuvres du programme. Ils peuvent être utiles pour comprendre les fondements du Symbolisme et de l'Expressionnisme en Europe et en Espagne, deux courants qui continuent d'alimenter la création dans les années 20 et 30, et même bien au delà. Ils insistent surtout sur les rapports entre théâtre et peinture, convaincu qu'est leur auteur que la rénovation du théâtre dans toute l'Europe, et plus encore en Espagne, est impulsée, stimulée, théorisée (très tôt, par exemple, en Angleterre par les Préraphaélites et en France par les symbolistes) par les peintres qui dénoncent le carcan réaliste, naturaliste et impressionniste, et offrent aux gens de lettres des doctrines cohérentes (et compréhensibles immédiatement) et des réalisations spectaculaires. L'histoire de la peinture et celle du théâtre (ou de scène en général) sont indissociables pendant ce premier tiers du XXe qui nous concerne, en Espagne comme ailleurs, en Espagne plus qu'ailleurs, parce que c'est la « plástica » (avec la poésie, quand même) qui permet de contourner ou de suppléer les misères (technologiques, spatiales, architecturales, sans parler de la médiocrité des acteurs, de la direction de scène, des décors, etc.) de la scène nationale.

Les trois contributions suivantes s'intéressent à un autre aspect de la théâtralité, si souvent laissé de côté par la critique, et pourtant tellement important au théâtre, sans lequel il n'y a pas de théâtre possible : celui du son, de la voix et de leur complément indispensable, le silence. Cette métamorphose du texte dialogué (et muet, dans le livre, même si, avec Mallarmé et Maeterlinck, on peut prétendre que la lecture muette du lecteur solitaire, s'il est assez compétent, est seule capable de recréer, intérieurement, toutes les potentialités sensorielles et intellectuelles contenues dans le texte) en voix, en sonorités, en rythmes et donc en corps agissant et signifiant, est bien le propre du théâtre, sa spécificité et sa magie. Or, les trois dramaturges ici concernés sont précisément des hommes du verbe charnel, qu'il soit poétique ou théâtral (au fond, toujours depuis Mallarmé, la distinction n'est plus pertinente), des créateurs pour qui le langage est geste, chair, action, mouvement, rythme et même musique pour qu'il puisse prétendre à dire quelque chose (toujours la grande leçon symboliste : le sens n'advient que par les sens, le Verbe n'est esprit que parce qu'il est d'abord chair). C'est sans doute la grande particularité du grand théâtre espagnol, de ces grands dramaturges-poètes : à la différence ce qui peut se passer dans d'autres pays, non seulement ils ne renoncent jamais au verbe, au langage, mais surtout ils se revendiquent haut et fort comme poètes de la scène, c'est-à-dire des hommes du mot, de la forme et de l'image, des « professionnels » du langage pour quelque finalité que ce soit, esthétique (le « Beau », l'Art, l'émotion et la sensation « pure », comme on le ressasse depuis la fin du XIXe siècle), mais aussi, ou surtout, quand l'art se réhumanise, et se remet au service de l'homme. Écrire du théâtre, pour Valle, Alberti et Lorca, c'est précisément métamorphoser en matière vivante ce qui est par trop menacé d'abstraction, donner — littéralement — corps au mot, au rythme et à l'image, accéder à l'utopie moderne du langage total que la poésie et surtout le roman ne sauraient atteindre jamais, malgré tous les efforts en ce sens (toute l'histoire de la littérature du XXe est un peu là et explique, en grande partie, l'évolution de la poésie et du roman jusqu'à nos jours). Sans doute plus qu'aucun théâtre européen de l'époque, les œuvres de Valle, d'Alberti et de Lorca reposent sur la quête d'une articulation harmonieuse, d'un équilibre solide, entre le « texte » et la scène, ce qui signifie bien que le travail sur le mot est aussi une priorité, à l'égale de celle accordée à la scène. C'est pourquoi les trois auteurs, qui prolongent explicitement l'héritage symboliste, poétique, pictural et scénique, s'évertuent, chacun avec ses armes, d'instaurer dans chaque œuvre une véritable Poétique du langage où fusionnent leur expérience poétique (celle du vers, concrètement) et l'exigence de la scène où tout est signifiant. Fonder une Poétique est sans doute l'entreprise la plus ambitieuse qui soit, la plus utopique aussi (puisque toute œuvre, pour réussie qu'elle soit, dit, en même temps, douloureusement, la possible matérialisation de cette utopie et

son côté éphémère, inachevé, précaire, unique, donc non statufié et non ritualisé), mais la seule possible. Le legs de Maeterlinck est toujours présent, plus que jamais, de plus en plus même puisque la société contemporaine est de plus en plus instable, complexe, hostile à l'homme et à l'art (au fond, Unamuno et son concept d'« agonie » ne sont pas si loin non plus, sur le plan philosophique, s'entend, beaucoup moins sur le plan esthétique), et qu'il n'y a pas d'autre issue que de créer.

On le voit, la relation entre le théâtre et le tragique s'est elle aussi considérablement transformée et enrichie, là où on aurait pu s'y attendre, depuis que les genres sont en crise. Le tragique n'est plus seulement un problème de représentation du monde, une question de message ou de leçon sur l'homme ; le tragique s'est insinué au cœur même des formes, au cœur même des mots et de la création. Alberti nous le met en scène dans *El hombre deshabitado* : les cinq sens sont, à la fois, le paradis et l'enfer, la vraie vie et la mort. Toute « Poétique » devient ainsi, en quelque sorte, une lutte pour et contre le sens, et elle a ceci de tragique qu'elle est ressentie comme aussi nécessaire qu'insatisfaisante... Rien n'est jamais sûr ni acquis, la quête du Graal est illusoire (et c'est tant mieux car il ne saurait devenir académique sans se renier) et il faut toujours recommencer à zéro.

Les trois articles d'Adeline Chainais, Florence Léglise et Delphine Chambolle explorent cette alchimie des sons, de la voix, du rythme et du silence, chez les trois dramaturges concernés. Ils démontrent bien en quelle (immense) mesure ils sont trois les trois des héritiers directs du Symbolisme et de l'Expressionnisme européens, en quelle mesure leur travail sur la sonorité, la voix, le rythme et le silence est infiniment élaboré et conscient. Ils démontrent aussi que la tradition bien française de l'analyse des textes, de la confrontation bien concrète avec le texte, peut encore constituer un apport fécond, surtout qu'elle est étayée par une réelle connaissance du contexte historique, des courants esthétiques qui ont pesé, jusqu'à les révolutionner, les pratiques littéraires et artistiques, et quand elle ne dédaigne pas d'aborder des rivages spéculatifs et plus personnels. Quand on parle d'esthétique, il convient, là aussi, de trouver un équilibre entre le concret et l'abstrait. Quand Valle, Alberti et Lorca produisent des œuvres, et plus encore des œuvres de théâtre qui mettent en branle tant de mécanismes intellectuels et physiques, eux qui sont si peu (ou si inégalement) des théoriciens, ils sont résolument dans le concret, ils manient ou manipulent (je dirais presque physiquement, comme un sculpteur manie de la terre glaise et un peintre des pinceaux et des couleurs) des mots-matières, des formes et des images qui ont vocation à être sensorielles, physiques, en premier lieu. Je dirais même que choisir le théâtre c'est parier en premier lieu sur le corps, sur la corporéité de tout, langage compris. Bien sûr, ce concret n'existe pas sans de solides soubassements théoriques, plus ou moins explicites ou inconscients, où

interviennent, de façon complexe, des héritages et des acquisitions multiples, nationaux et étrangers, selon des dosages souvent complexes, eux aussi (ce qui fait les délices des critiques qui peuvent s'escrimer à l'infini). Ce bras le corps avec le texte, « éclairé » par une sérieuse connaissance théorique, pourrait être une façon, bien modeste, certes, ou une illusion nécessaire, d'accéder à la matière même de l'œuvre et de sa structure, de s'approcher au plus près du travail original et originel de cet individu abstrait et souvent archéologique qu'on appelle auteur.

Le dernier texte, de Catherine Flepp, en revenant aux sources de la tragédie grecque autour du mythe d'Œdipe et aux analyses de Freud, pose une des questions essentielles de *La casa de Bernarda Alba*, celle du genre dans lequel on peut l'inscrire. Si le tragique est omniprésent, dans les lieux, les personnages (Bernarda et Adela, surtout) et les conflits en jeu, s'agit-il pour autant d'une tragédie ? Le désespoir induit par le dénouement (et c'est le cas des trois œuvres) nous en éloigne vraisemblablement et nous invite à reconsidérer le tragique moderne sur scène, à reconsidérer le modèle de la tragédie classique et le dialogue complexe qu'elle établit avec le spectateur.

MUERTE Y RESURRECCION DE LA TRAGEDIA (1900-1936)¹

Serge SALAÛN,
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

« Lo sepa o no, todo hombre es trágico »
Antonio Buero Vallejo

Desde hace siglos, la tragedia ejerce una fascinación auténtica, tanto en los dramaturgos como en los intelectuales y los críticos. Y el siglo XX no escapa a la regla, con un patente recrudescimiento de la teorización, casi siempre a partir de los sempiternos modelos clásicos griegos, franceses e ingleses y su improbable o difícil aplicación a los tiempos actuales².

No pretendo repasar siglos de debate sobre la tragedia sino analizar el panorama español en el primer tercio del siglo XX, cuando el “ansia trágico” se manifiesta con indudable fervor, bajo formas variadas e insospechadas.

El debate se centra esencialmente en torno a dos factores que definen y condicionan la tragedia: de índole ideológica o política el primero y el segundo de índole estética.

En primer lugar, y para sintetizar, toda tragedia implica necesariamente un discurso sobre el hombre y su historia, por los objetos que trata y, sobre todo, por el público receptor. La tragedia conlleva un mensaje destinado a una comunidad: el consabido

¹ Primera publicación en *¿De qué se venga don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (Eds.), El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, p. 225-238.

² Para una bibliografía completa sobre esta inquietud teórica, en particular en el ámbito anglosajón, ver los libros y artículos de Luis T. González del Valle, en particular *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975 y, más reciente, « Valle-Inclán ante la tragedia », *Hecho teatral*, n° 1, Valladolid, Universitas Castellae, 2001, pp. 55-75.

concepto de catarsis supone que el acto teatral produzca algún efecto inmediato en un grupo de espectadores cimentado por algún tipo de solidaridad social, o aporte alguna lección o verdad, dolorosa pero saludable para la conciencia colectiva. La tragedia “requiert [...] un public assez uni par une foi et une histoire pour pouvoir vibrer au spectacle, un public capable de faire bloc au point de devenir lui-même une sorte de personnage; on pourrait dire qu’à la limite la tragédie ne veut pas de spectateurs, mais seulement des acteurs”³.

Sobre este mensaje, hay una evidente divergencia de opinión entre los críticos, divergencia ideológica subterránea y nada explícita (que mucho tiene que ver con la defensa de una identidad o de una cultura nacional, frente a otros modelos extranjeros). Para unos, la tragedia plantea una cuestión exclusivamente ética, la del hombre confrontado con el Bien y el Mal⁴, con la culpa, la responsabilidad, con el libre albedrío que entra en conflicto con una ley superior. En este sentido, la tragedia poseería una dimensión universal y abstracta, obedecería a una estructura fundamental del universo como sentenció Max Scheler: la tragedia concierne “ce noyau éthique de notre personnalité où s’ajustent les valeurs, les vœux et les forces vives du corps et du cœur”⁵ y su vocación natural sería escenificar los grandes misterios de la vida y de la muerte; para Hölderlin — representativo de la obsesión trágica de los románticos — la tragedia proviene de la ausencia de Dios, de la nostalgia del “Todo Uno” perdido y se vuelve celebración del hombre. Un siglo después, Nietzsche achaca la desaparición de la tragedia a la muerte de Dios y la “embriaguez trágica” que embarga al hombre se traduce por un desafío heroico a las fuerzas de la muerte, un afán de enfrentarse con la vida en su totalidad y hasta sus mayores catástrofes. Para Nietzsche, la anhelada tragedia es sinónima de fuerza creadora, de ímpetu vitalista, de afirmación dionisiaca, de conocimiento como lucha y agonía, de tensión entre el Bien y la Verdad. Algo de esto parece mantenerse en la teorización de Lucien Goldmann (en *Le Dieu caché*, quizás condicionado por su largo contacto con Racine), para quien el “pensamiento trágico es radicalmente ahistórico, precisamente por faltarle la principal dimensión temporal de la historia. [...] La visión dialéctica es precisamente la superación de la tragedia”⁶. Esta concepción ética y trascendental de la tragedia se basa en un acatamiento a lo que sería un modelo genérico, inmutable y definitivo, es decir, en una concepción no evolutiva del género.

³ Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 70.

⁴ En realidad, la tragedia opone el Bien con el Bien, mientras que la oposición del Bien y del Mal caracteriza el drama, donde el Bien vence siempre.

⁵ J.M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 46.

⁶ Citado y traducido por Antonio BUERO VALLEJO, « García Lorca ante el esperpento », Discurso de recepción en la RAE, Madrid, Real Academia Española, 1972, p. 36.

Dentro de otra perspectiva, la tragedia el espectáculo más “cívico” que existe⁷, es un producto de la Historia y afecta al hombre histórico y social, cuando la colectividad afronta un presente problemático. Por esto, hay “largos eclipses”⁸, períodos que carecen de dinamismo o cuando las crisis no han alcanzado su madurez. Según el romántico Shelley, las grandes épocas del teatro (griego, francés, inglés y español) coinciden con épocas de gran energía nacional. Shakespeare es el representante de esta tragedia contemporánea en la que el mal aparece, por primera vez, bajo la forma más moderna que exista, la política. Napoleón lo dice a su manera, considerando la política como la tragedia moderna. En los siglos XIX y XX, en la línea de Shakespeare, el destino cobra una amplitud histórica: el país, la nación, el Estado, el Pueblo se vuelven los verdaderos actores del drama. Y son precisamente los siglos en los que la aspiración a la tragedia es la más intensa, como expresión de una identidad conflictiva y anhelada (o imposible), como esperanza de una catarsis política que desembocaría en un porvenir satisfactorio. De Víctor Hugo a Brecht (algunos sitúan incluso a Ibsen y a Chejov en esta línea), la aspiración a la tragedia (o, muchas veces, su fracaso) sería la manifestación de una dimensión épica de la sociedad (o de su imposibilidad). Y como domina el sentimiento de la impotencia trágica, la decadencia de la tragedia está indisociablemente vinculada con la decadencia de una visión orgánica del mundo y de su contexto mitológico, simbólico y ritual⁹. La idea dominante es que la tragedia, para existir, necesita una conjunción de factores, que Steiner resume en el encuentro de un contexto histórico y del talento, que sólo se habría dado dos veces desde Shakespeare en Europa, en Alemania entre 1790 y 1840, amén de algunos escorzos en el teatro escandinavo y ruso “y en ningún otro sitio”¹⁰... Visto así, es evidente que el género trágico es trágicamente ausente. Pero no cabe la menor duda de que, a falta de realizaciones concretas, la aspiración trágica, durante el siglo XIX y principios del XX, está estrechamente vinculada con la historia nacional¹¹.

El segundo factor, el estético, proviene del prestigio inmenso de que goza la tragedia y que nunca se ha desmentido. Es el género noble por excelencia: “Au sommet du genre théâtral : la tragédie, «acte pur»”¹². No será una casualidad si *ABC*, por ejemplo, en los años 20 y 30, no para de exaltar la tragedia. Para cumplir su misión (metafísica o política), la tragedia exige un género sólido, inmediatamente reconocible porque ha de

⁷ J.M. DOMENACH, *op. cit.*, p.70.

⁸ *Id.*, p.28.

⁹ Georges STEINER, *La mort de la tragédie*, Paris, Seuil, 1961, p. 212.

¹⁰ *Id.*, p. 76

¹¹ « Es necesario tener en cuenta el problema de la función de la tragedia de cada tiempo histórico », Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 126.

¹² J.M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 13.

ser radicalmente diferente de la comedia y del drama (lo que, precisamente, no resulta nada evidente), un espectáculo grandioso, hasta en la representación de la vida íntima. Otra característica esencial de la tragedia es que implica una superación del realismo. Nietzsche, otra vez, dictamina; el coro es un personaje decisivo y la tragedia declara la guerra a todo realismo en el arte: la catarsis no es psicológica o moral, es puramente estética (bajo la influencia de Wagner quizá, para quien la tragedia nace de la música y de la danza). La presencia del verso ayuda a dignificar el espectáculo, en la medida en que el verso es lo que separa definitivamente la tragedia de la vida cotidiana (y, por ende, del drama), porque impone “una distancia respetuosa”¹³.

En resumen, el inmenso prestigio de la tragedia radica en que parece asociar dos exigencias extremas: una exigencia de mensaje “noble” y una exigencia de calidad artística.

Siglo nuevo, tragedia nueva

Después de un siglo XIX que se les antoja a muchos desesperadamente burgués, “ramplón” e indigno de la tragedia, el Simbolismo europeo abre la esperanza de un renacimiento de la tragedia en toda Europa, fomentado por el radicalismo antirrrealista y antinaturalista que lo caracteriza. El caso de Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 1872) es revelador, a la vez, de la convicción de que la tragedia es ya imposible (porque Dios ha muerto) sin dejar de ser necesaria. Para Nietzsche, la tragedia actúa como “consuelo metafísico”, pese a los horrores de la vida, porque afirma, en medio de la destrucción, el triunfo de lo UNO primordial y reconcilia lo apolíneo con lo dionisiaco: la música es de Dionisos, mientras que visualidad y lenguaje pertenecen a Apolo.

Con el Simbolismo emerge un concepto moderno de la tragedia, de índole metafísica. El protagonista de esta nueva tragedia no es el hombre social sino el ser humano circunscrito a su ser y a sus angustias, a su destino impenetrable. La aportación de Maeterlinck es decisiva y su ensayo *Le tragique quotidien* sitúa emblemáticamente el nuevo debate: “Il s’agirait plutôt de faire voir ce qu’il y a d’étonnant dans le seul fait de vivre”. La tragedia escenifica “les efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et leur vérité. [...] Il y a en l’homme bien des régions plus fécondes et plus intéressantes que celles de la raison et de l’intelligence”¹⁴ y la muerte accede al rango de

¹³ Georges STEINER, *op. cit.*, p.176. Según Steiner, la frontera entre verso y prosa corresponde a la que separa lo trágico de lo cómico. Pero la experiencia de tragedia en prosa, nacida en Francia en 1722 se ha extendido luego. Como se observa, en las teorizaciones europeas, el caso español no aparece nunca.

¹⁴ Maurice MAETERLINCK, « Le tragique quotidien », in *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, pp. 101-110.

personaje principal: “La tragedia debe ser una alegría para el hombre que muere”¹⁵. La consecuencia es que, en este nuevo teatro trágico, la categoría de acción desaparece en provecho de la categoría de situación (de donde un teatro más estático, hierático).

En toda Europa se extiende una corriente vivaz de tentativas para recuperar, o reactualizar la tragedia. Complementariamente a la teorización de un Maeterlinck, Shakespeare es objeto de una rehabilitación fervorosa, precisamente porque Shakespeare es sinónimo de doble modernidad: escénica (el escenario elisabetano por oposición a la escena a la italiana) e histórica (*Hamlet*, *Macbeth*, todas las obras llenas de violencia donde palpita la historia nacional). Paralelamente a las infinitas traducciones de Shakespeare, se traducen todos los grandes modelos griegos como Esquilo (por Claudel), o Sófocles (por Yeats, Pound), etc., o se reactualizan: Hofmannsthal escribe una *Elektra*, Cocteau un *Orfeo*, Sommerset Maugham un *Oriente y Occidente...* Yeats y Eliot proclaman su ambición (algo frustrada) de restaurar la tragedia. D’Annunzio se inspira en la Grecia antigua para su teatro: *La hija de Iorio*, *La Gioconda* y, sobre todo, *La ciudad muerta* que Baeza —que la traduce, en 1909— califica de “obra trágica por excelencia”. La obsesión de la tragedia lleva incluso a algunos a considerar que Ibsen o Strindberg, sin ser auténticos trágicos, permiten augurar un nuevo arranque¹⁶. A finales del siglo XIX y principios del XX, no cabe duda de que la tragedia se identifica en muchos países con la renovación del teatro que se ha vuelto un tema obsesivo.

En España, el fenómeno es idéntico. Durante el siglo XIX, la aspiración a lo trágico se mantiene, en el público más que en los autores. Ventura de la Vega estrena *La muerte de César*, que es un fracaso. Julián Romea publica *Los héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia* (Madrid, imp. de Francisco Abianzo, 1866), donde sentencia que los actores españoles son inaptos a la tragedia. Sin hablar de Echegaray que, a falta de ser un trágico cabal, no está tan lejos del género, por lo menos en opinión de un público adicto a sus “dramas para gritar”¹⁷. La onda simbolista (o sea, el Modernismo, en la versión española) impulsa un movimiento favorable a la nueva tragedia, de estricta obediencia nietzscheana y maeterlinckiana. Los títulos son numerosos: Adrià Gual (*Silenci*, de 1898, y *Misteri de dolor*, de 1904), Martínez Sierra (*Tragedia de ensueño*, cuatro obritas sobre fondo trágico de amor y muerte; la primera, *Por el sendero florido*, representa bien esta tragedia nueva), Ramón Pérez de Ayala (*La dama negra*, “tragedia de ensueño”, publicada en *Helio*, en 1903), Ramón Goy de Silva

¹⁵ William B. YEATS, « Introduction générale à mon œuvre », in *Essais et Introductions. Sélection*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 38. La traducción es mía.

¹⁶ Georges STEINER, *op. cit.*, p. 211.

¹⁷ La expresión es de Enrique DÍEZ-CANEDO, *El teatro español de 1914 a 1936*, México, Joaquín Mortiz, 1968, Tomo I, p. 74.

(*La reina Silencio*, “tragedia”, 1911), José Francés, Antonio Zozaya, Rusiñol, hasta Ganivet (*El escultor de su alma*), explotan el filón, aunque este repertorio no se represente nunca y se quede entre las páginas de los libros o de las revistas.

Más contundentes son los intentos de algunas figuras como Unamuno, Valle-Inclán y Jacinto Grau. La *Fedra* de Unamuno (1917) reúne “unas almas humanas arrastradas por el torbellino del amor trágico” (“Exordio” a *Fedra*). La intención de actualizar el género es explícita, con la dramatización de la “agonía” y la voluntad de forjar un universo trágico trascendental: “He concebido el propósito de hacer una *Fedra* moderna, de hoy. [...] Del drama de Eurípides y del de Racine no tiene más que el argumento escueto. [...] Mi *Fedra* es cristiana”¹⁸. Más tarde la emprenderá con *Medea*, traducción y “arreglo” de la tragedia de Eurípides, pero, como siempre, su concepción de la tragedia se limita al lenguaje, al diálogo, a la metafísica, sin preocuparse para nada de la escena.

Las primeras obras de Jacinto Grau tiran hacia lo trágico; *Entre llamas* (1905) y *El conde Alarcos*, “tragedia” (1907). Es muy significativo de la dificultad de renovar la tragedia el hecho de que su obra posterior, *El Sr de Pigmalión*, en 1921, la subtitule “farsa tragicómica”.

Valle-Inclán, quizás más aún que los demás, es sensible a las sirenas trágicas. Dentro del teatro de su primera época, claramente simbolista, maerterlinckiano y shakespeariano, con un ojo puesto en los modelos clásicos, tres obras son tragedias explícitas: *Tragedia de ensueño*, *Voces de gesta*, “Tragedia pastoril” (con “Coro de hilanderas”) y *El Embrujado*, “Tragedia de tierras de Salnés”, más en la línea de Shakespeare. En la misma onda, las *Comedias bárbaras* las etiqueta “tragedia bárbara” y *Divinas palabras*, “tragicomedia de aldea”. Como apunta Luis Cernuda, dan al teatro español “una dimensión trágica que antes no tuvo”¹⁹. No cabe duda de que la renovación del teatro pasa, para Valle, por “lo trágico”.

La voluntad de restaurar el género, de reformar el teatro nacional por la tragedia es una constante a principios del siglo XX, cada uno a su manera. Pero la etiqueta de “tragedia” en las obras, si declara una intención, no es siempre suficiente para asentar el nuevo género, aparte de que son productos muchas veces confidenciales, experimentales o poco convincentes.

En los márgenes del movimiento, la moda del teatro histórico en España tiene mucho que ver con la voluntad, por parte de sectores afines a los grupos dominantes, de ocupar el terreno y de proponer su versión del teatro heroico. *Las hijas del Cid* (1908) y *Doña*

¹⁸ Miguel de UNAMUNO, *Teatro completo*, introducción de García Blanco, Barcelona, Escelicer, Tomo I, p. 86 y 109. *Fedra* inspira también Halma Angélico que estrena, en 1929, *La nieta de Fedra*, que obedece a un propósito más político, « hacia una nueva moral social [...] y con la necesidad de crear los nuevos códigos para los nuevos hombres ».

¹⁹ Luis CERNUDA, *Obra completa. Prosa I*, Madrid, Siruela, ed. de 2002, p. 218.

María la brava (1909), de Marquina, no son tragedias, pero aprovechan el prestigio del género para un público (conservador) ávido de honor, de religión y de pasado nacional glorioso. Esos sucedáneos trágicos no son tragedias precisamente porque el futuro o las perspectivas “consoladoras” que abren no proceden de una crisis catártica del presente hacia el futuro, sino de una glorificación de un pasado propuesto como modelo para el presente. Son más retrospectivos que prospectivos, pero la fórmula, con el prestigio intacto del verso en el escenario, ilustra la estrategia de los sectores conservadores y reaccionarios para recuperar en provecho propio la aureola de “lo trágico”. La moraleja del intento sería que la tragedia moderna implica una franca escisión entre modernidad (estética y política) y tradicionalismos de toda laya.

En los años 20 y 30, la aspiración a la tragedia no disminuye, sino que arrecia. Entre 1918 y 1931, treinta y una tragedias se representan en los escenarios madrileños²⁰, una época en la que el repertorio clásico, poco menos que abandonado durante mucho tiempo, vuelve de moda, en particular Calderón. La tesis doctoral de Valbuena Prat, sobre Calderón, en 1924, la puesta en escena, en Granada, en 1927, de *El gran teatro del mundo*, por Falla y escenografía de Adolfo Lanz, y la representación de *La vida es sueño*, por la Barraca, son hitos relevantes de esta preocupación por la tragedia nacional. Además, el fenómeno es europeo. En 1926, Azorín observa: “Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana”²¹. Reinhardt había montado *El gran teatro del mundo*, en Salzburgo (1922) y Meyerhold, *La vida es sueño*, en Moscú.

A falta de tragedias modernas y cabales, en el marco de la renovación del teatro por la tragedia, los dramaturgos redescubren el auto sacramental. El parentesco con la tragedia pasa por la búsqueda de una nueva espiritualidad (salvo que el misterio de la Eucaristía es sustituido por la exaltación del hombre) y por la plasticidad. *El hombre deshabitado*, de Alberti, en 1931, es un “Auto sacramental sin sacramentos”, libre de toda preocupación teológica, pero con una intensa búsqueda poética y plástica. Los ejemplos abundan. Azorín, después de su *Judit*, “tragedia moderna en tres actos”, en 1925, estrena *Angelita*, “un auto sacramental en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al verdadero símbolo”²². También se pueden mencionar las iniciativas de Miguel Hernández (su muy calderoniana *Quién te ha visto y quién te ve* y *sombras de lo que eras*), Pedro Salinas (*El director*, en 1936), Rogelio

²⁰ Dru DOUHERTY y María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990 y *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997.

²¹ Citado por Mariano de PACO, « El auto sacramental en los años 30 », *El teatro español entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992, p. 265.

²² AZORÍN, « Prólogo » a *Angelita*, en *Obras completas*. Su (muy duradera) vocación simbolista y trágica es patente también en las piececitas de *Lo invisible*, de 1927, donde la influencia de Maeterlinck es todavía muy palpable.

Buendía (*Agnus Dei*), Max Aub (*Pedro López García*, “autosacramental laico”, en 1936) e incluso el torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías (*Ni más ni menos*, cuyo acto III se sitúa “el día de la Resurrección”).

El caso más evidente de pasión duradera por la tragedia es el de Lorca. ¿En qué medida la mayoría de su obra no obedece a esta búsqueda de lo trágico (lo que no impide que sea también una respuesta a la perspectiva negativa del esperpento), en una línea claramente maeterlinckiana y shakespeariana, donde lo andaluz sería una vuelta a un patrimonio y a unas raíces trágicas?²³ Ya en *La zapatera prodigiosa*, Lorca insiste en “la dimensión trágica de los suyos”, en “la facilidad con que puede transformarse en tragedia la farsa más ligera”²⁴. En *Doña Rosita la soltera*, también aflora este concepto de lo trágico cotidiano e íntimo de raíz simbolista: “la ternura no ablanda la tragedia y [...] la compasión, lejos de eliminar su honda crueldad, la revela poderosamente”²⁵. Y *Don Perlimplín...* es otra experimentación de una fórmula trágica en la que lo lírico sirve de contrapunto a lo grotesco. Todas las obras que preceden las “tragedias rurales” serían así conatos, aproximaciones y experimentaciones para restaurar lo trágico. En 1934, con *Yerma*, la intención es explícita: “*Yerma* es una tragedia. He procurado guardar fidelidad a los cánones”, “una tragedia con cuatro personajes principales y coros. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias” (en la entrevista a Juan Chabás). Entre 1934 y 1936, la gran intuición lorquiana es que el momento histórico en que se vive legitima por fin la tragedia y la superación de la farsa; es la Historia la que imprime el sello trágico. Las “tragedias rurales” “reanudan el sentido auténtico de la tragedia, no sólo por la intervención de personajes que equivalen al coro, sino porque los trozos líricos en que se manifiestan —particularmente en *Bodas de sangre*— vienen a ser los «solos» musicales que Eurípides ponía en las tragedias”²⁶. El proceso histórico tiene su calderón (nunca mejor dicho), en 1936, en vísperas de la guerra, con *La casa de Bernarda Alba*, que desata el ciclo de la violencia, de la represión y del silencio, el asesinato del deseo vital por la tradición oscurantista. Las tragedias lorquianas cobran una dimensión metafórica de las tensiones de todo tipo que alcanzan su climax en 1936, abriendo un espacio de reacción o de acción posible para el espectador (*Bernarda Alba* vence, pero debe servir como

²³ Como las tierras celtas sirvieron de substrato mítico para Synge y Yeats, o el mundo griego para d’Annunzio, o la cultura flamenca y germánica para Maeterlinck. Como decía Maeterlinck, de algo hay que partir, pero este algo es puro pretexto.

²⁴ BUERO VALLEJO, *Discurso de recepción en la RAE*, ed. cit., pp. 29 y 28, respectivamente.

²⁵ *Id.*, p. 32.

²⁶ *Id.*, p. 33.

antimodelo, designa un enemigo y una causa que hay que combatir a toda costa), reinstaurando así la catarsis que caracteriza la auténtica tragedia²⁷.

La inflación de sucedáneos

Quizás más interesante aún que los intentos de restaurar la tragedia, con productos no siempre convincentes hasta Lorca, es la inflación de fórmulas híbridas o derivadas. El “ansia trágica” genera frustración o impotencia. La aspiración a la renovación del teatro por lo que se considera su género más noble muestra sobre todo los límites de la empresa y —en gran medida— su fracaso. La respuesta a esta frustración se manifiesta en el alud de obras con perspectiva paródica y con etiquetas ambiguas: tragicomedia, tragedia grotesca, farsa tragicómica, e incluso esperpento, astracán o teatro del absurdo. Todo esto configura un teatro trágico “al revés”, con implícita (o explícita, incluso) referencia a la tragedia imposible.

La parodia o la farsa macabra tiene una larga tradición en España (desde Séneca, afirma Pérez de Ayala, “acaso por idiosincrasia espiritual”²⁸), y se acelera a partir de la Primera Guerra mundial, en toda Europa (véanse Kafka, Ghelderode, Chaplín, Apollinaire) y, en 1930, Díez-Canedo se queja de que “se abusa mucho ya de la palabra tragicomedia”²⁹. Los ejemplos serían numerosísimos³⁰, pero es Arniches el más emblemático cuando pasa del sainete clásico a una fórmula “grotesca” (y larga, lo que también rompe con el acto único del sainete) que la situación nacional le parece exigir. Arniches no es ni un revolucionario, ni un vanguardista ni un verdadero trágico, pero sus “tragedias grotescas”, dentro de una perspectiva moralista y reformista, dan un

²⁷ A título de comparación, no carecen de interés las reflexiones de Antonin Artaud, entre 1932 y 1938. No aparece la palabra tragedia, pero la perspectiva es idéntica: En « Le théâtre essentiel », escribe: « Comme la peste, le théâtre est dans un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. [...] » (p. 45). « Et la question qui se pose maintenant est de savoir si dans ce monde qui glisse, qui se suicide sans s'en apercevoir, il se trouvera un noyau d'hommes capables d'imposer cette notion supérieure du théâtre, qui nous rendra à tous l'équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus » (pp. 46-47). Un poco más tarde, dans « Le théâtre de la cruauté », propone « revenir à une idée religieuse du théâtre, [...] pour arriver à une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominantes, de certaines notions qui dirigent tout » (p. 128). « La longue habitude de spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui [...] agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier » (p. 132), en *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, folio/Essais, 1964.

²⁸ Ramón PÉREZ de AYALA, *Las máscaras, Obras completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1966, p. 288.

²⁹ DÍEZ-CANEDO, *op. cit.*, vol II-III, p. 229, a propósito del estreno de *El señor Badanas*, el 20 de diciembre de 1930.

³⁰ Como Antonio Estremera que estrena *El día menos pensado*, “tragedia grotesca” y parodia de don Juan, en 1927.

indiscutible impulso nuevo a “lo trágico”, superando los aspectos meramente bufos o pícaros (el tipo del “fresco”, tan frecuente en el teatro cómico de la época, adquiere en Arniches una densidad dramática excepcional). *¡Que viene mi marido!*, en 1918, es la primera que lleva el subtítulo de “tragedia grotesca”³¹ (aunque algunas anteriores lo merecerían) y la última, *La diosa ríe*, en 1931. La definición de la “tragedia grotesca”, por Pérez de Ayala, demasiado humorística, no da a este subgénero la importancia que se merece: “Una tragedia desarrollada al revés. [...] En la tragedia, la fatalidad conduce ineluctablemente al héroe trágico a la muerte, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por impedir el desenlace funesto. [...] Por el contrario, el héroe de la tragedia grotesca, no hay manera de que se muera ni manera de matarlo, a pesar de cuantos esfuerzos se realicen por acarrear el desenlace funesto”³². En mi opinión, algunas obras de Arniches como *Los caciques* o *La señorita de Trevélez* dan una perspectiva auténticamente trágica de una España fosilizada por el caciquismo y el oscurantismo provinciano.

En una vertiente que se quisiera más renovadora teatralmente, *El Sr de Pigmalión*, de Grau, “Farsa tragicómica de hombres y muñecos” (1921), va en el mismo sentido. Pero es indiscutiblemente Valle-Inclán el que se aproxima más a lo trágico, por la parodia, con sus esperpentos. La definición del esperpento, por el mismo Valle, es conocida, pero es la relación entre esperpento y tragedia lo que llama la atención. En primer lugar, Valle parte de un concepto muy clásico de la tragedia: “La escuela de la tragedia son las estatuas griegas” (*ABC*, 19 de diciembre de 1928); para él, como apunta Buero Vallejo, pese a todo, la tragedia es un género “optimista”, con carácter “positivo” (aunque fuera por su tópica dimensión consoladora)³³. Pero, diría Valle, hay demasiado humanismo en la tragedia, una humanidad que la realidad española de los años 20 y 30 desmiente a gritos³⁴: “España es una deformación grotesca de la civilización europea” clama su portavoz en *Lucas de Bohemia*. No hay lugar ni para los héroes ni para el heroísmo, sólo para el desplante y la mueca sarcástica y cruel. Frente a una imposible tragedia que la historia nacional no autoriza, la farsa le parece la mejor respuesta, con lo que implica de deformación, de caricatura, de guiñol despiadado y feroz, de muñequización (fantoques y peleles como representación de una humanidad mediocre, chabacana, pedestre que sale de los espejos del Callejón del Gato). Y, sobre todo, la farsa grotesca del esperpento es la única respuesta estética a la realidad española, tan mezquinamente sórdida que

³¹ Que algunos tachan de “astracana lúgubre”.

³² Ramón PÉREZ de AYALA, *op. cit.*, pp. 334-335.

³³ Buero añade que “El género trágico es un género progresivo. Basado, como el progreso, en la crítica y la duda”, en *Yorick*, n° 12, febrero de 1966, pp. 4-5.

³⁴ Lo resume Rivas Cherif: Valle-Inclán llama esperpento a “un subgénero de la farsa en que las acciones trágicas aparecen tal y como se muestran en la vida actual, sin grandeza ni dignidad alguna”, entrevista de Valle, en *La Internacional*, del 3 de septiembre de 1920, citada por Dru DOUGHERTY, *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos, 1982, p. 102.

impide la tragedia: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”, “la tragedia nuestra no es tragedia”, se queda en esperpento, una estética de lo feo, una caricatura de la caricatura, radical y —en el mejor de los casos—, repulsiva y hasta revulsiva, algo así como una catarsis del vómito y de la carcajada. *Luces de Bohemia*, con los diálogos de Max y de su compinche caricatural, ridícula emanación del Callejón del Gato, con el desfile de momentos auténticamente trágicos (desde una perspectiva histórica) que se resuelven en farsa (el ministro, el Coro de modernistas) o en patetismo doloroso (el preso anarquista), podría definirse también como el monumento a la tragedia imposible.

La tragedia, como la estatua del Comendador, se yergue detrás de la farsa esperpéntica y, por extensión, detrás de muchas farsas modernas, como la referencia ausente y omnipresente que le da toda su amplitud y su dimensión corrosiva a la farsa. En el fondo, esperpento y tragedia son inseparables en el espíritu de Valle (“Yo creo que mis esperpento [...] tienen una cosa de farsa popular, entre lo trágico y lo grotesco”, en *La Gaceta Literaria*), y en el de la crítica: “En *Luces* se opone al género clásico de tragedia tradicional el género moderno de la mojiganga moderna. La modernidad aquí implica que la adaptación esperpéntica de la tragedia tradicional plantea una totalidad de cambios innovadores”³⁵.

Aquí se plantea otra “cuestión palpitante” muy propia de esos años: la de la compatibilidad de la tragedia con la risa, con la comicidad. Según no pocos guardianes de la ortodoxia trágica, fieles a los modelos griegos o franceses, risa y tragedia son incompatibles. Otros, no menos doctorales, apuntan que Shakespeare ha dinamizado la tragedia, precisamente con una mezcla de grotesco y de sublime³⁶. Sin embargo, en España, a principios del siglo XX, la risa tiene pocos partidarios entre los renovadores del teatro que se declaran progresistas. El caso de Araquistáin es revelador de esta adustez ética y estética de los sectores avanzados: para él, el espíritu cómico “generalmente es conservador, tiende a restaurar y perpetuar un tipo de existencia que ha degenerado o que está superándose” y el actor cómico “de un modo u otro lisonja los instintos de conservación de una sociedad”³⁷. El monopolio del teatro cómico que la

³⁵ Anthony Zahareas, citado por Luis T. GONZÁLEZ del VALLE, “Valle-Inclán ante la tragedia”, *Hecho teatral*, ed. cit., p. 70.

³⁶ Georges STEINER, *op. cit.*, p. 109: “Shakespeare, c’est le drame, et le drame qui fond dans un souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie”. Esta precisión de “dans un souffle” (en una exhalación diría Lorca) conviene al esperpento donde grotesco y trágico son simultáneos. Víctor Hugo había intentado aprovechar el ejemplo de Shakespeare que, en su opinión, “combine dans l’art la bouffonnerie et les soucis vulgaires de la vie avec la recherche de la beauté expressive” (Prefacio de *Cromwell*). Otro gran modelo moderno de la tragedia con elementos grotescos y cómicos es el *Woyzeck*, de Georg Büchner, estrenado en 1836 y que tendrá una larga descendencia en Europa, en particular mediante la ópera de Berg, en 1921.

³⁷ Luis ARAQUISTÁIN, *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930, p. 36.

burguesía dominante ejerce en los escenarios españoles durante toda la Restauración invitaba a desconfiar de la risa como mecanismo de emancipación cultural y política (sin hablar de la tradicional prevención de los “revolucionarios” contra lo que parece ligero o frívolo), pero esta actitud contribuye a paralizar la emergencia de formas nuevas.

Quizás convenga reconsiderar los mecanismos y la función de la risa en el teatro del siglo XX. En primer lugar, habría que admitir que la risa no supone una actitud moral o ideológica a priori, no es conservadora o burguesa por naturaleza, aunque las clases dominantes la hayan acaparado y monopolizado en beneficio propio durante décadas. En el plano estético, al contrario de lo que dictaminó la crítica burguesa de la Restauración, la risa no es en absoluto garantía de verosimilitud o de realismo, otra de las razones por las cuales los supuestos modernos la rechazaban; el más somero análisis de algunos sainetes y zarzuelas basta, al contrario, para mostrar su falsedad realista, cosa que Arniches comprendió mejor que nadie. En el teatro, la risa es tan legítima como el drama o la tragedia y no tiene por que ser una categoría estética inferior como lo pregona una opinión muy difundida y admitida como artículo de ley. Es cierto que existe un teatro de la risa acomodaticia, “digestiva”³⁸, “para pasar el rato”, un teatro que representa, eso sí, un altísimo porcentaje de las obras y representaciones durante toda la Restauración³⁹. También existe otra risa, tirando a veces hacia la mueca, una risa que rechina y gesticula, que provoca la desestabilización del receptor: las farsas modernas, el grand guñol, el teatro de máscaras, los payasos trágicos como Arlequín o Pierrot, el “humor-destrucción” del que habla Antonin Artaud, nada tienen que ver con la risa facilona del juguete cómico burgués.

En este sentido, la farsa moderna viene a ser la verdadera tragedia moderna, cuando la risa ya no coincide con la impasibilidad o la identificación del espectador, cuando el desplante, la cabriola (gestual o verbal) agreden la buena conciencia y la pasividad, cuando el desorden (gestual o verbal) cobra visos metafísicos, cuando el rictus parece liquidar toda esperanza o “consolación”. Las farsas modernas (las de Valle-Inclán, por ejemplo), para el hombre sin Dios, son incluso el extremo trágico, en un mundo en el que el hombre naufragó en pelele irrisorio, definitivamente condenado, no sólo a no acceder a la calidad de héroe sino a estancarse en un destino de objeto o animal miserable. La farsa escenifica la tragedia de la condición humana volcada al absurdo. Dicho de otra manera, no hay que descartar la posibilidad de que la verdadera tragedia

³⁸ “Nada, en efecto, que perturbe la digestión como una tragedia”, Ramón PÉREZ de AYALA, en la revista *España*, “Coloquio con ocasión de una terrible leona”, n° 52 (1916), p. 5.

³⁹ Según mis estimaciones para finales del siglo XIX y principios del XX, sainetes, zarzuelas y demás géneros ligeros y cómicos representan más del 75% del repertorio y entre 80 y 90 % de las representaciones.

moderna reaparezca donde menos se la esperaba; no ya en lo sublime y lo religioso, sino en la parodia y la risa demoledora: “La tragédie ne revient pas du côté où on l’attendait, où on la recherchait vraiment depuis quelque temps — celui des héros et des dieux —, mais de l’extrême opposé, puisque c’est dans le comique qu’elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solemnité tragique: la farce, la parodie”⁴⁰.

La farsa, desde Alfred Jarry hasta Lorca y Valle-Inclán, con Arniches incluso, representaría de alguna manera la última etapa de la tragedia antes de renunciar, de abdicar de toda esperanza y de todo instinto de lucha, el último resquicio por donde puede colarse un nuevo tipo de catarsis, detrás de la risa-mueca, susceptible de provocar en el espectador una reacción revulsiva, un rechazo del Mal fuera del teatro, en la vida verdadera, un empujón para una toma de conciencia⁴¹. Y, paralelamente, la farsa proclama la asunción heroica de la estética y del arte: la forma, en última instancia, es lo que salva al hombre (y al autor) del vacío, porque hasta la máxima destrucción del mundo representado exige erigirse en monumento artístico. Esta perspectiva estética, procedente de las vanguardias de los años 20 y 30, tendrá un duradero porvenir en lo que queda de siglo, en el absurdo y hasta en el dogma contemporáneo de la “desconstrucción”.

El caso Muñoz Seca

En realidad, no hay risa inocente en el teatro. Hasta las obras calificadas de comerciales o complacientes, hasta las fórmulas, como el astracán, que se presentan como el reino del retruécano y del humor descabellado e intrascendental, llevan implícitas una teoría y una ideología del hombre y de la sociedad.

Para empezar, es indudable que la producción teatral de Muñoz Seca parte de la parodia. Muñoz Seca lo parodia todo, sistemáticamente. Los individuos, los comportamientos sociales, la moral contemporánea de uso, los intelectuales⁴², la República después de 1931, el progreso, etc., no parece quedar títere con cabeza. Pero el rasgo que quizás mejor le caracterice es su empresa sistemática de parodia de los géneros y modelos teatrales: parodia del don Juan (*La venganza de don Mendo*), parodia de Romeo y Julieta y del Cid (*Castigo de Dios* 1924), parodia de Shakespeare (*Las hijas*

⁴⁰ J.M. DOMENACH, *op. cit.*, p. 60.

⁴¹ “La desesperanza no habrá aparecido en la escena para desesperanzar a los asistentes, sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no pueden esperar”, A. BUERO VALLEJO (a propósito de *La casa de Bernarda Alba*), *Discurso de recepción en la RAE*, ed. cit., p. 41.

⁴² Un solo ejemplo, antiintelectual y anti Azaña, el de *El clamor*, escrita en colaboración con *Azorín*, en 1928.

del Rey Lear, en 1923), parodia de Calderón, del drama romántico, del teatro histórico, del verso noble, de Lope, de Tirso, del sainete tradicional, etc.⁴³ No cabe duda de que su obra completa está hipersaturada de modelos, referencias, guiños que instauran (en el mejor de los casos, para un público capaz de captarlos) una complicidad ideológica y cultural, mucho más perversa de lo que se cree, en un público totalmente adicto. Este doble sistema, paródico, histórico, social e ideológico, por un lado, y teatral o metateatral, por otro, llega a tales extremos (conscientes, intencionados), que se vuelve autoparodia, hasta caricatura de su propia vocación paródica.

En este sistema, la parodia explícita de la tragedia ocupa un lugar aparte y duradero. La reutilización grotesca de *El rey Lear*, de Shakespeare, en 1923, en una época en que estas obras suscitaban una verdadera veneración entre los aspirantes a la renovación el teatro, no es un procedimiento puramente lúdico, en la tradición de las parodias saineteras o zarzueleras de finales del siglo XIX (que tampoco eran siempre del todo inocentes y eran a veces muy políticas). La parodia de Calderón, en *La venganza de don Mendo*, “Caricatura de tragedia”, o en *Un drama de Calderón* (1919), y de Lope, en *El teniente Alcalde de Zalamea* (1918), en plena rehabilitación del patrimonio trágico nacional, tampoco. Hay más ejemplos : *Satanelo*, en 1930, es una “tragicomedia algo extravagante”, y numerosos sainetes cortos reunidos en *¡Ay que se me cae! y 13 comedietas inéditas*⁴⁴ tienen como subtítulo: “capricho trágico irrepresentable”, etc.

¿En qué medida esta manía paródica de la tragedia no representa una versión (militante) de la antitragedia y una especie de refutación de la farsa esperpéntica a la Valle? El astracán sería la versión paródica de la farsa, su burla, su ridiculización, en un momento en que la farsa lleva camino de representar la moderna tragedia, la apuesta dramática de los intelectuales de la vanguardia (estética y, luego, política)⁴⁵. Este descrédito de la farsa y de la tragedia supone una fuerte dosis de nihilismo⁴⁶, hasta de cinismo, en una perspectiva derechista, tanto más eficaz que el público se ríe a mandíbula suelta, cómplice de esta empresa de liquidación del adversario por la risa, de sus más prestigiosos modelos, incluso de sus modelos culturales y literarios⁴⁷.

⁴³ La definición del astracán, por Díez-Canedo, a propósito del estreno de *El verdugo de Sevilla*, en 1926, parece un poco superficial: “La astracaná es una degeneración de lo que en tiempos de Ramos Carrión y Vital Aza se llamó juguete cómico”, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁴ Madrid, Afrodisio Aguado, 1969.

⁴⁵ *¡Usted es Ortiz!*, en 1927, es una “farsa de sinvergüenzas y frescos”.

⁴⁶ “Más talento y mayor profundidad y hubiera sido el genio del nihilismo... de derechas”, Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 74. Hablando de derechas, Torrente Ballester es autoridad indiscutible.

⁴⁷ Luis Araquistáin, cuya visión política es infinitamente más aguda que su visión del teatro, parece muy dispuesto a aceptar el talento de Muñoz Seca y analiza bien su lógica política: afirma las “raíces profundas, históricas de este fenómeno asombroso” [el del astracán]: “siendo como es, representa como ningún otro autor la conciencia social de la España de nuestros días. Rara vez un teatro ha espejado tan

Muñoz Seca no es sólo un autor comercial dispuesto a satisfacer un público ideológicamente adicto con los retruécanos más descabellados, no es sólo un “amuseur public”, y menos un “Shakespeare del chiste”⁴⁸. En el panorama teatral e ideológico de una época particularmente agitada, Muñoz Seca representa una actitud sistemáticamente iconoclasta y destructora: antiesperpento, antitragedia, antiheroísmo, una actitud de denegación de todo lo que signifique vanguardia, tanto social como cultural. Y lo más “grave” no es este instinto paródico o la utilización comercial y hasta política del juguete cómico, es esta especie de carnavalización a ultranza de los géneros nobles y de la tragedia cuando la tragedia significa la esperanza de una rehabilitación moral, histórica, política y estética de la sociedad española⁴⁹. Y lo que menos le perdonan, quizás, es que utilice la risa cuya eficacia política es conocida (arma que los progresistas no saben utilizar) y que haga reír hasta a los que no comparten en absoluto sus credos políticos. Díez-Canedo, por ejemplo, muy reacio al astracán y, sobre todo, a su inventor, reconoce que hay “escenas y detalles que acusan verdadera maestría”⁵⁰ y está muy claro que hasta Araquistáin se deja seducir a veces.

En este sentido, *La venganza de don Mendo* puede parecer la obra más emblemática del “sistema” de Muñoz Seca. Es la más feroz, despiadada, en que una fauna de pícaros, frescos y demás mostrencos impresentables (ni un solo personaje “bueno”) ponen en ridículo a Calderón, la tragedia, el drama histórico, la “alta comedia”, el modernismo, la vanguardia estética, el verso, etc. Porque no son en absoluto “ripios” los versos de la obra (lo que supondría torpeza o incompetencia del autor en el quehacer poético), sino una búsqueda sistemática del juego burlesco, del hallazgo divertido (que llega, en los mejores momentos, al delirio ingenioso al borde del absurdo): el verso de Muñoz Seca se vuelve un arma de destrucción burlesca de códigos y modelos “nobles”, donde no se salva nada ni nadie, y menos el verso mismo, consciente de no ser más que parodia y caricatura nihilista.

El astracán no abre ninguna salvación, ninguna esperanza, ni siquiera por la risa o por el arte.

hondamente el estado moral de una sociedad. [...] Tal vez la España de la guerra y de la postguerra europea que, después del marasmo del 98 renace con grandes apetencias vitales y sin muchos frenos a la conducta, sea una sociedad especialmente propicia a los héroes de Muñoz Seca, a su última concepción de la vida: que hay que sacar tajada como se pueda, y que la cuestión es pasar el rato sin grandes quebraderos de cabeza”. Es “un Molière al revés”, *La batalla teatral*, ed. cit., pp. 9 y 11, respectivamente.

⁴⁸ Una ocurrencia de Umbral, en un texto impreso en el programa de mano de la reposición de *La venganza de don Mendo*, en el Teatro Español, en 1997.

⁴⁹ El astracán “opera sobre una materia prima que es menos la realidad [...] que la teatralización previa de la realidad”, F. RUIZ RAMÓN, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰ DÍEZ-CANEDO, *op. cit.*, p. 251 (a propósito de *La venganza de don Mendo*).

VALLE-INCLÁN Y LA PINTURA¹

Serge SALAÛN,
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

"Lo primero que el Teatro Español necesita es un escenario"
Valle-Inclán

La crisis del teatro y le necesaria "reteatralización" de la escena nacional son tópicos que corren con insistencia desde finales del siglo XIX hasta... ahora, tanto en la voz de todos los que se creen con derecho a opinar, entre profesionales y no profesionales, como en la pluma de los críticos especialistas, contemporáneos o actuales. Salvo para los miles y miles de autores, compositores, actores, empresarios, etc., que viven (a veces opíparamente) del teatro comercial ligero que el público aplaudirá tozudamente y sin remilgos durante toda la Restauración y la República, esta sensación de crisis condiciona todas las tentativas o propuestas de renovación teatral que pululan, con muy escaso éxito en la mayoría de los casos, durante más de medio siglo. Algún día habrá que aceptar el hecho de que la palabra "crisis" es también el vocablo que caracteriza el menosprecio que se tiene por el teatro "popular" (en el sentido de teatro aceptado por todos los públicos) o "comercial, o "ligero" o nacional, o como se lo quiera llamar. Cosa que, por otra parte, no es específica de España ; hacia 1900, en París, algunos hasta pregonan la desaparición total del teatro para poder arrancar a partir de bases nuevas. Todos los países de Europa occidental conocen la misma situación, entre un

¹ Primera publicación en *Studi ispanici*, Pisa-Roma, Istituti e poligrafici internazionali, 2000, p. 151-164

teatro comercial mayoritario, enraizado en tradiciones escénicas (supuestamente) vernaculares, y ansias de modernidad poco o mal satisfechas.

La gran diferencia entre España y el resto de Europa sería, quizás, que cuando en Francia, en Alemania, en Inglaterra, en Italia, surgen alternativas experimentales que articulan la renovación teatral con lo que pasa en pintura, en literatura, en música, en filosofía, en lingüística, etc., las alternativas modernas que afectan el teatro español carecen de envergadura o no se plasman en realizaciones duraderas. Dicho de otro modo, si en París, en Berlín o en Bruselas, un público sumamente minoritario, pero competente e informado, puede realmente ver cosas nuevas que ofrezcan perspectivas innovadoras, en Madrid o en Barcelona, este público de entendidos (si es que existe de verdad) no tiene nada a mano que le dé orientaciones nuevas algo sustanciosas ; algunas experiencias son confidenciales, otras son pura verborrea y las empresas de un Adrià Gual —la propuesta más novedosa y convincente— no consiguen asentar rumbos nacionales. Un Benavente, uno de los pocos bien informados y con etiqueta de moderno, no confundirá nunca sus tempranas ínfulas modernistas con su producción concreta de dramaturgo para grandes burgueses y aristócratas. Y cuando algo nuevo asoma en el panorama, las condiciones materiales o técnicas vigentes (por no hablar de las mentalidades de muchos profesionales, sin los cuales no hay representaciones) no permiten que prospere la novedad ; si no, que lo digan los espectadores que vieron, en Madrid y en Barcelona, los estrenos de los brumosos nórdicos Ibsen y Strindberg o las giras españolas de Antoine o de Georgette Legrand (la esposa de Maeterlinck, en 1904), en los teatros de la más rancia tradición costumbrista, en ropas y decorados castizos y escenografías muy caseras². Frente al barroco teatro sainetero y zarzuelero (que todos los modernos miran con soberano desprecio, salvo Valle-Inclán, y no es casualidad), la cuestión de la reforma teatral genera debates y frustraciones de todo tipo, sea por incompetencia (todo el mundo se cree con derecho a meter baza y hasta a escribir para el teatro), sea por falta del talento necesario para crear un repertorio modélico o sea por escasez de conceptos teóricos coherentes. España no posee un Paul Fort, un Antoine, un Lugné-Poe, un Appia, un Gordon Craig, etc., y los Yxart, *Zeda*, *Fray Candil*, Mariano de Cavia, Martínez Espada, etc., por muy respetables o entendidos que sean, no dejan de representar concepciones decimonónicas inmunes a toda ruptura. Sus mentalidades siguen gravadas por necesidades didácticas, éticas, morales, ideológicas (incluso los más progresistas) que los enraizan en un teatro realista o naturalista, un teatro de la palabra útil. Esto, y el hecho de que muy pocos son los que

². En el caso de las giras españolas de las compañías francesas, la culpa no la tiene toda el sistema español. También interviene cierto desdén de los profesionales franceses hacia la Península que no despierta en los profesionales franceses un gran deseo de emulación.

han podido presenciar una representación realmente moderna, como las que monta Lugné-Poe, por ejemplo, podría explicar que todo pasa por el tamiz de la lectura. Se conocen las teorías modernas, han leído a Moréas, Maeterlinck o Paul Fort, han leído reseñas del teatro de París, hasta han leído el repertorio simbolista. *La intrusa*, entre otras obras de Maeterlinck, aparte de los elegidos que la han visto en Sitges, en 1893, circula por España, en francés, en catalán y en castellano, pero se queda en "teatro para leer", "irrepresentable" para la mayoría ; pese a la "honda sensación" que esta obra provoca (un tópico en la crítica de la época), se queda en literatura dramática, en palabras editadas y no le ven ni la poética que aporta, y menos aún la novedad escénica que encierra. La cuestión del teatro "para leer", por oposición a un teatro que se considera como realmente representable, se vuelve la coartada facilona a la que echan manos casi todos. La teoría del "teatro irrepresentable", supuestamente inspirada por Mallarmé y por el mismo Maeterlinck (pero a partir de una lectura muy sesgada), anquilosará el panorama teatral nacional durante décadas, a veces con el apoyo eficaz de la crítica universitaria, y castrará incluso el mejor teatro español de un Valle-Inclán o de un Lorca, dificultándoles o incluso prohibiéndoles el acceso a la escena durante largas temporadas. Cuando, en toda Europa, la modernidad teatral pasa por la prioridad definitiva de la escena sobre la literatura, en España, el monopolio de la palabra se opone de manera duradera a la renovación por la escena.

Para la inmensa mayoría de los españoles, incluso dentro del numeroso y variopinto gremio teatral, el salto de una concepción apolínea del arte a una concepción dionisiaca es impensable. Renunciar a educar deleitando, renunciar a un teatro desprovisto de mensaje útil, no cabe en la mente de (casi) nadie, tanto en las filas tupidas de los conservadores de toda laya como desde las ópticas que se quieren más progresistas, socialistas o anarquistas, que militan a machaca martillo por un teatro realista. En poesía, hacia 1900, la batalla modernista es reñida. La rechifla o el vilipendio contra esos poetas "liliales" y "decadentes", esos enfermizos que desnaturalizan la rancia robustez hispánica, parece el pasatiempo favorito de periodistas, dibujantes y sesudos críticos españoles, pero, por lo menos, el puñado de enfebrecidos poetas (y algunos pintores) adictos a la modernidad europea se obstina en explorar territorios nuevos. Contra vientos y marea, los Juan Ramón Jiménez, los dos Machado, hasta Martínez Sierra, etc., elaboran una obra consecuente que no exige, como el teatro, un aparato comercial complejo ni un público masivo. Pero la traducción escénica de las teorías simbolistas (o modernistas, que viene a ser lo mismo) no consigue concretarse. Sin embargo, en España, no faltan obras ni dramaturgos que experimentan una escritura influida por el Simbolismo europeo (Maeterlinck, principalmente) ; paradójicamente, el repertorio de obras teatrales modernistas en España, entre 1900 y finales de los años 20,

de Benavente, Martínez Sierra, Goy de Silva, José Carner, José Francés, Adrià Gual, Pérez de Ayala o Rusiñol, a *Azorín* e incluso Baroja, es más abundante que en Francia, pero se queda en las páginas de las revistas o en publicaciones confidenciales³ y no pasa a la escena⁴. Salvo en Barcelona, con el Teatre íntim de Gual, durante un período demasiado corto y con un éxito más que regular fuera de los devotos de la "Santa Lluita", como dice Rusiñol, el teatro simbolista está ausente de las escenas nacionales ; su impacto teórico es indiscutible, pero su influencia escénica es casi nula.

En este panorama complejo, efervescente pero contradictorio, la figura de Valle-Inclán es excepcional. No tanto por su aportación teórica que, a lo largo de su vida, es más bien escasa ; no faltan declaraciones y opiniones suyas, siempre tajantes y asaz contradictorias, tan provocativas como convencidas, pero el conjunto de sus dicitos no instaura un cuerpo doctrinal homogéneo que pueda sentar rumbos modélicos, salvo lo que se quiera sacar de *La lámpara maravillosa*, en que todo el mundo cree poder sentar las bases de su estética. Sin embargo, Valle-Inclán representa (con Benavente, al principio, y, más tarde, con Martínez Sierra, Lorca y Rivas Cherif) una de las figuras decisivas del teatro español de la ruptura : porque posee una cultura enciclopédica, cosmopolita y moderna sobre literatura, teatro y pintura, porque posee una auténtica (aunque corta) experiencia de las tablas ya que hizo de actor, de director escénico... y es el marido de una actriz, y porque elabora una obra genial que rompe drásticamente con todos los moldes nacionales. Tres condiciones que bastan para elevarle la máxima (y merecida) estatua en el Parnaso español, pero que no han bastado, hasta hace poco, para concederle una presencia adecuada en los escenarios nacionales.

Cuando empieza a escribir para el teatro, a partir de 1899 y, sobre todo, a partir de 1907-08, su estética de ruptura, perfectamente enraizada en el Simbolismo, en el Expresionismo y en todo tipo de modernidad teatral, no encuentra escenarios preparados para representarlo. Como siempre, se les colgará el sambenito al público, a los empresarios, a los actores, etc. Sobre todo, los coliseos españoles, los madrileños en particular, carecen de instalaciones modernas. Siguen siendo teatros a la italiana, con escenario plano, con candilejas tradicionales (aunque la electricidad ya ofrece recursos inauditos). No hay todavía (y tardará muchísimo) escenas con planos inclinados, decorados giratorios ; el espacio escénico no está pensado en términos de volúmenes, de áreas de juego múltiples con niveles diferentes que ofrecen al director (y al actor) movimientos y desplazamientos tanto horizontales como oblicuos y verticales. Los escenarios imaginados por Appia, por ejemplo, que dan a la escena una dimensión

³. La traducción de *La intrusa*, por *Azorín*, en 1896, es un fracaso editorial total.

⁴. Salvo excepciones, como algunas obras de Gual o los cuatro (sic) breves diálogos de la trilogía de *Lo invisible*, de *Azorín*, escrita y representada en 1927, es decir, más tarde.

arquitectural, son imposibles aún en España ; ignoramos, además, lo que Valle-Inclán sabe de Appia o de Gordon Graig, a principios de siglo, aunque sí debe de conocer las teorías de Wagner, aunque sólo fuera por mediación de Gual⁵. "Es el escenario el que crea la situación. Por eso, el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto" ; esta opinión de Valle muestra su preocupación por la dimensión arquitectónica del teatro, pero, aparte de ser una declaración tardía (en *Luz*, 23 de noviembre de 1933), difícilmente encontraría su materialización en España.

Hacer teatro nuevo, en España, a principios del siglo XX, significa ni más ni menos inventar unas representaciones y una estética radicalmente nueva dentro de un marco, un sistema y unos recursos estrictamente convencionales. En el fondo, ésta sería la apuesta original y solitaria de Valle-Inclán, independientemente de toda problemática de recepción. Es quizás lo que explique que la estética teatral que elabora (y que proseguirá toda su vida) se base en los únicos dos ingredientes extremos a su alcance que puedan romper violentamente con el teatro convencional y con todo tipo de naturalismo o realismo : una lengua del exceso y de la desmesura, y una voluntad de reateatralización escénica por la plástica, especialmente por la pintura y las luces.

Para el lenguaje (que no cabe en este estudio), es evidente que Valle-Inclán, como Lorca más tarde, no renunciará nunca a la palabra. Toda su obra manifiesta una tozuda voluntad de forjar una estética y una Poética asentadas en las doctrinas simbolistas y expresionistas⁶, una poética basada en la materialidad del lenguaje, en los significantes y en la imagen. Su estética es un conjunto de ingredientes indisociables que privilegian lo sensorial ; como dirá Antonin Artaud algunos años más tarde, en el teatro todo entra por la piel.

En unos teatros donde los medios técnicos vigentes (y las mentalidades) son un obstáculo infranqueable, la plástica y la iluminación son las únicas vías posibles de renovación escénica. No es una casualidad si los auténticos renovadores del teatro español son pintores (Gual, Rusiñol) o críticos de arte, obsesionados por las cuestiones plásticas (Martínez Sierra, Pérez de Ayala y el mismo Valle). "Nos mueve la plástica antes que el concepto" (en *El Imparcial*, en 1929) es otra declaración tardía, pero se puede aplicar sin la menor duda a toda su producción. Y como dictamina, con razón, Javier Serrano, la teoría que elabora en *La Lámpara maravillosa* "no es otra cosa que un tratado de estética cuyo principal protagonista es la pintura"⁷. Valle-Inclán, sin ser

⁵. ¿Parece descabellado pensar que Valle se enterara de algunas representaciones realmente innovadoras anteriores : por ejemplo, las escenografías que realizó Brückner, en Bayreut, en 1882, para *Parsifal*, o las del mismo Appia, en 1896, también para *Parsifal*.

⁶. Cf. Serge SALAÜN, "Las *Comedias bárbaras*. teatralidad utópica y necesaria", *Lire Valle-Inclán. Les "Comédies barbares"*, Dijon, Hispanistica XX, Université de Bourgogne, 1996, pp. 21-41.

⁷. Ramón del Valle-Inclán. *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, ed de Javier SERRANO ALONSO, Madrid, Istmo, 1987, p. 29.

pintor, como Gual o Rusiñol, es un visual. Su contribución como crítica de arte es conocida⁸, como es conocida la tertulia del Café de Levante donde explica Ruskin, protege a los principiantes y ejerce de "rabino del arte" (*dixit* Gómez de la Serna), entre 1903 y 1916⁹. En 1916, es catedrático de Estética de la escuela de Bellas Artes de Madrid ; en 1932, es nombrado conservador del Tesoro Artístico Nacional y, en 1933 será director de la Academia de Bellas Artes ; es decir que su interés por lo plástico es duradero. Su cultura pictórica es propiamente enciclopédica y abarca tanto el patrimonio nacional como el internacional, el contemporáneo como el de los siglos pasados. En esto, otra vez, manifiesta su estricta identificación con los intelectuales simbolistas y expresionistas que dieron a la pintura un papel decisivo en su ejercicio de la modernidad y colaboraron estrechamente con pintores. No es exagerado decir, incluso, que la ruptura estética, en toda Europa, se inspira esencialmente de la pintura, tanto en las obras como en los escritos teóricos de unos pintores muy propensos a la reflexión doctrinal.

Hacer el inventario de las influencias, de las reminiscencias, del inmenso aparato "intertextual" pictórico de Valle-Inclán, obra por obra —si es que se puede realizar— mostraría la amplitud de su saber, su capacidad de absorción o de impregnación y su eclecticismo a la hora de reutilizar tanto material iconográfico. Siempre quedarán dudas a la hora de afirmar que Valle conoció o no a tal o cual pintor, que su acceso a la modernidad pictórica ha sido directa o indirecta, de leídas, de oídas (en su tertulia del Café de Oriente, por ejemplo) o visual. Lo que sí se puede afirmar es que la circulación de las prosas teóricas y de los debates sobre Bellas Artes es intensa a partir de los años 1880 y va acelerándose con el nuevo siglo, que algunas revistas¹⁰ o editoriales¹¹ desempeñan en este punto un papel decisivo, que las grandes exposiciones universales (como la de París en 1900, dedicada precisamente al "hada electricidad") estimulan el interés por las nuevas tendencias artísticas y que algunos escritores, como Huysmans o Maeterlinck han influido poderosamente sobre la rehabilitación y la moda de tal o cual pintor antiguo o moderno. Hacia 1900, todo viaja, gentes y obras, y la difusión configura un cosmopolitismo intenso ; se podrá objetar que el parentesco que creemos observar entre un drama de Valle y tal o cual cuadro o pintor es infundado o dudoso,

⁸. Cf. Javier SERRANO ALONSO, *op. cit.* Cf. también, Jean-Marie LAVAUD, "Une collaboration de Valle-Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'Exposition de 1912", *Bulletin Hispanique*, LXXI, enero-junio de 1969.

⁹. Cf. Francisco CALVO SERRALLER, "La influencia del simbolismo en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)", en el catálogo *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.

¹⁰. En España, o, mejor dicho, en Cataluña, hacia 1900, citemos a *Pel i Ploma*, *Joventut*, *Luz*, etc.

¹¹. Como la editorial Renacimiento, dirigida por Martínez Sierra que edita preciosos libros de arte (de Rusiñol, en particular).

pero la lógica de la intertextualidad pictórica inherente al Simbolismo y al Expresionismo abre perspectivas tan amplias que nada es imposible, todo es probable, porque todo "está en el aire" como se viene repitiendo desde entonces.

No se trata, en un espacio tan reducido como éste de mencionar todas las fuentes pictóricas posibles o probables de Valle y, menos aún de documentarlas concretamente (lo que requeriría un nutrido apéndice iconográfico) ; sólo se pretende evocar algunos nombres que pueden ofrecer modelos de composiciones y de decorados, referencias cromáticas, etc.¹²

Entre los pintores españoles, algunas referencias modélicas nos vienen sugeridas por el propio Valle. Es el caso de Velázquez, celebrado por su tratamiento de la luz "que es continuo movimiento"¹³ o de los espejos : el espectador de *Aguila de blasón* descubre a don Galán a través del espejo ("la imagen del bufón aparece en el fondo del espejo"), clara reminiscencia de la *Venus del espejo* de Velázquez. Del Greco (redescubierto por los simbolistas), también Valle admite la deuda, en particular la de *El Entierro del Conde de Orgaz* ; el Greco es la distorsión, "la angostura del tiempo"¹⁴, los fondos de tormenta o cataclismo, la estilización de algunas siluetas (el pobre de San Lázaro, por ejemplo). En cuanto a Goya —muy admirado por los expresionistas europeos de principios de siglo—, son innumerables los personajes o ambientes que proceden de las *Pinturas negras* (recién redescubiertas), de los *Caprichos*, etc. ; las ráfagas de sombras que cruzan el escenario, los frecuentes bultos negros, las galerías de fantoches o de monstruos carnalescos que pueblan las *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras* y algunos esperpentos son de evidente estampa goyesca :

Blas de Míguez guinna el ojo, tuerce la boca, saca la lengua, componiendo una mueca tragicómica de antruejo. [...] con su súbito alarido, se descalza de un zueco y, cojitranco, salta de la yacija, majando la pelambre de ríos que se encadilla con lloro de espanto, al ruedo de la vieja encamisada...(*Cara de Plata*, III, 3)

Entre los pintores clásicos, la influencia de Zurbarán o de Valdés Leal merecería estudiarse, sobre todo para los ambiente tétricos y los decorados con los símbolos del *memento mori*. Entre los modernos, los simbolistas desempeñan lógicamente un papel importante. Cabría analizar la influencia de Adrià Gual, como pintor primero (lo presentan como el introductor del Simbolismo pictórico en España), como director de teatro (el primero en España, a través de la experiencia del Teatre Íntim) y como teórico

¹². Este inventario (pintores y ejemplos sacados de Valle) debe mucho a la investigación de Cécile BASSUEL, *Les "Comédies barbares" de Ramón del Valle-Inclán. Théâtre et arts plastiques en Espagne au début du XXe siècle*, mémoire de maîtrise, Université de Paris III, juin 1999.

¹³. Citado en *Entrevistas, conferencias y cartas - Ramón del Valle-Inclán*, ed de Joaquín y Javier del VALLE-INCLÁN, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 318.

¹⁴. Cf. Javier SERRANO, *op. cit.*, p. 269-270.

de la escena, en la línea de Wagner y, sobre todo, de Maeterlinck. Concretamente, una obra como *El yermo de las almas*, de 1908, combina la influencia prerrafaelita con las teorías cromáticas de Gual, expuestas, en 1894, en *Blanc i Negre, assaig de color escènic*, que limita su paleta al blanco, al negro y a la gama de los grises, usando los colores no como representación mimética de lo real, sino como efecto sensorial inmediato, fuente de impactos síquicos. Todo el drama de Valle baña en una atmósfera que alterna el blanco y penumbras grisáceas que se van ensombreciendo conforme se prepara el desenlace de muerte : "la fachada, blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta cegar" y la cama, las sábanas, la tez y las manos lívidas de la heroína multiplican las declinaciones de lo blanco que contrasta con algunas escasas notas de color (carmesí y dorado) y con la oscuridad creciente. *El yermo de las almas*, drama del silencio y de lo invisible, drama metafísico del deseo y de la muerte, tiene evidente parecido con *Silenci*, la pieza simbolista más lograda de Gual, representada y publicada en 1898. Paralelamente a Gual, la influencia de Rusiñol parece lógica, por lo menos hasta 1908, cuando Valle deja de congeniar con el pintor catalán, después de haberlo exaltado¹⁵ ; es difícil no ver en los jardines de Valle una reminiscencia de los jardines de Rusiñol, como en la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1912) que abre con esta acotación : "Jardín con rosas y escalinatas de mármol, donde abren sus colas los pavos reales. Un lago y dos cisnes unánimes", o como en la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) que preve, en la acotación inicial de la segunda jornada, no se sabe si con sorna o como homenaje : "Arquitectónicos jardines, como pinta en Rusiñol". Y la silueta de Octavia doliente en su cama, en *El yermo de las almas*, tiene un sorprendente parecido con el impresionante dibujo de Rusiñol, *La morfínómana*, de 1894¹⁶. Más tarde, la sombra de Gutiérrez Solana —un asiduo de la tertulia del Café de Levante y un pintor que goza de una halagadora fama de moderno en París y puede representar una modalidad española del Expresionismo—, con sus máscaras, su metafísica de carnes putrefactas, se cierne sobre algunos decorados para muertes grotescas y trágicas, por ejemplo en los esperpentos. Por fin, fuera de España, pero dentro del mundo hispánico, parece muy probable que Valle-Inclán, en sus andanzas mejicanas, llegara a conocer la obra de José Guadalupe Posada, llena de muecas, de calaveras grotescas y de parodias alucinadas de Velázquez.

¹⁵. Valle fue también partidario de Romero de Torres que gozaba en París de una fama de pintor modernista. La influencia en Valle es menos evidente, pero ciertos cuadros de gitanas sensuales, hieráticas y venenosas, de factura indiscutiblemente simbolista, pudieron inspirar algunos personajes, como la hermosa y sensual Pichona de las *Comedias bárbaras*, prostituta y mensajera del destino que lee en las cartas los arcanos de la vida.

¹⁶. "En en hoyo calenturiento de las almohadas, casi desaparece la cabeza de Octavia. Si se perfila, es por la sombra que el cabello le hace en torno. Tiene una indecisión lunar, parece borrosa como una vieja medalla de plata" (Acto I).

En lo que concierne los pintores extranjeros, la lista es larga y abierta, pero siempre en la línea antirealista. Siguiendo un orden cronológico, los pintores medievales flamencos y alemanes son muy presentes en la obra de Valle-Inclán. No olvidemos que la Edad Media es la época favorita de los simbolistas, época antirealista por antonomasia, desde Rossetti hasta Maeterlinck, y que la Galicia céltica de Valle (como la Irlanda de Synge, estrictamente contemporánea de las *Comedias bárbaras*) mantiene una imagen feudal y medieval. Por otra parte, los escritores simbolistas rehabilitaron una serie de pintores medievales, por su expresionismo violento y metafísico. Maeterlinck se nutre esencialmente de los flamencos (Brueghel, El Bosco, Van Eyck, Memling —del que se inspira para los decorados y las caras de *Pelléas et Mélisande*—, Van der Goes, Van Dick, Rembrandt), mientras Huysmans dedica al retablo de Issenheim, de Grünewald, unas páginas extraordinarias, en *Là-bas*. Sin olvidar otros expresionistas alemanes como Durero o Cranach. Sin la menor duda, la memoria visual de Valle se alimenta en estas fuentes y muchos decorados evocan cuadros medievales. Algunos, como Durero, el "antipático tudesco", incluso son reivindicados por Valle¹⁷ y unos grabados como *El caballero, la muerte y el diablo*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, sin hablar del motivo del caballo y de los blasones, serían materiales lógicos para caracterizar a don Juan Manuel de Montenegro, ese "rey suevo" de ascendencia germánica, y su familia. "Los lívidos y ensangrentados pies de un Crucifijo" recuerdan inmediatamente los cristos torturados de Cranach o de Grünewald. Las escenas primitivas de fiestas pueblerinas, las "huestes" de mendigos, los ambientes de francachela entre el famulicio recuerdan a Brueghel. La asociación del jolgorio más dionisiaco con la amenaza de Tánatos, que se perfilan en muchas escenas carnavalescas, también tiene su equivalente pictórico en Brueghel o en el Bosco : la escena que asocia el erotismo tórrido de la Pichona revolcándose en la cama con Cara de Plata y el cadáver que cuece en el caldero (*Aguila de blasón*, IV, 7) es indudablemente una de las escenas más expresionistas con antecedentes picturales medievales.

Los pintores del XVII europeo son lógicamente poco representados. Se puede pensar en Watteau, sinónimo de "fiestas galantes" que, a partir del Verlaine parnasiano, inspira la poesía simbolista. Uno de los pintores que pudo impresionar a Valle sería Georges de la Tour (muchas veces confundido con los hermanos Le Nain) que se pone entonces de moda, precisamente a partir de 1900. En los cuadros de La Tour, unas velas humean y chisporrotean, iluminando manos, hombros y rostros que contrastan violentamente con

¹⁷. "Pero en las *Comedias bárbaras* todavía hay la influencia de otro antipático tudesco : el de Durero. Las estampas de la coronación de Maximiliano. Todas las figuras en un movimiento barroco y estilizado. La función decorativa de los caballos...", en *España*, 8 de marzo de 1924.

un fondo de tinieblas ; sus santos o sus versiones de María Magdalena¹⁸, en posición inmóvil y hierática, ilustran la presencia simultánea de una sensualidad carnal y de una perspectiva metafísica sumamente densa. Cualquier cuadro de La Tour pudo ayudar a escenificar las noches valleinclanianas donde vibran velas y almas.

En el siglo XIX, Valle, como todos los simbolistas y expresionistas, echa mano de todos los pintores que representan la corriente antinaturalista. Los prerafaelitas ocupan un lugar preferencial, divulgados y exaltados por los poetas, pintores e intelectuales simbolistas. A finales del siglo XIX y principios del XX, las obras prerafaelitas (pinturas, poemas, ensayos de Ruskin) circulan por toda Europa y por España ; Rossetti, Millais, Burne-Jones, Swinburne, Waterhouse, incluso, ofrecen modelos para todas las artes. Juan Ramón Jiménez y Martínez Sierra son lectores y admiradores de Rossetti. Valle-Inclán, muy aficionado a Ruskin (que —según dicen— “explicaba” en el Café de Levante), se inspiró indiscutiblemente de la estética prerafaelita en algunas de sus obras. Hay reminiscencias de la *Ofelia* de Millais (¿o de Waterhouse?) en la escena en que la Sabelita de las *Comedias bárbaras* se ahoga en las "aguas verdosas" del río, con la cabellera rubia flotando y "las manos blancas asomando fuera" (es decir, la actitud exacta de la Ofelia del cuadro de Millais)¹⁹. En *El marqués de Bradomín*, los tipos femeninos, el cromatismo y la escalinata recuerdan el cuadro emblemático de Burne-Jones, *La escalera de oro* (1880) y la silueta de Concha "sombra romántica que se destaca sobre el fondo luminoso de una vidriera", bien pudo proceder de algún retrato femenino prerafaelita. *El yermo de las almas* es quizás la obra enfocada más explícitamente en la estética prerafaelita, combinando lógicamente las reminiscencias inglesas con los modelos italianos anteriores a Rafael. Los personajes son tipos italianos renacentistas. Octavia Goldoni es hija de un pintor florentino y sus actitudes parecen sacadas de un cuadro de Rossetti donde la mujer, en actitud estilizada y casi metafísica, está rodeada de objetos, flores y plantas con alto valor simbólico : "Ella cruza las manos con una súplica dolorida que está en los ojos, y en la sonrisa y en toda la figura pálida y urgente, que parece transparentar la luz"(acto II) y, más lejos, "arrima a la vidriera un sitial gótico de talla dorada y velludo carmesí". Pedro, rubio y pálido, con la "frente orlada de rizos como la de un dios adolescente", es un tipo decadente típico : "Hay algo en aquel mozo que recuerda el retrato que pintó de sí mismo Rafael de Sanzio"

¹⁸. La Sabelita de las *Comedias bárbaras* aparece precisamente como una "Madalena", símbolo, a la vez, de pasión sexual y de aspiración a la pureza.

¹⁹. Esta Ofelia también está muy presente en *Interior*, de Maeterlinck, que tradujo Valle.

(prólogo), la referencia es explícita. Otras obras se alimentarán en Botticelli²⁰, Giorgione, otros pintores de su devoción²¹.

Paralelamente a la insistente influencia prerafaelita, conviene no olvidar otros de los grandes modelos de la pintura antirealista, a Gustave Moreau, particularmente, también fervorosamente defendido por Huysmans y los simbolistas, y que representaría, con Edgar Poe, por ejemplo, el Simbolismo "negro" de las pesadillas, de las obsesiones tétricas y de la fantasmagoría ; las figuras de Salomé, de la Esfinge y otras mujeres tan hermosas como venenosas acompañan toda la literatura y la pintura moderna de finales del siglo XIX²². El pintor suizo, Arnold Böcklin, algo olvidado hoy, gozó también a la bisagra de los siglos XIX y XX una fama excepcional : Su *Isla de los muertos* (1880) formaba parte de los cuadros emblemáticos de los decadentes.

Los pintores estrictamente simbolistas, alabados por Huysmans o divulgados por las revistas especializadas, aportan cada uno su influencia cromática o temática. Por ejemplo, Pierre Puvis de Chavannes desempeña un papel decisivo : sus frescos murales con tonos pálidos, sus espacios sin profundidad donde campean unas figuras mitológicas idealizadas, como las que adornan los anfiteatros de la Sorbona, en París, y una multitud de edificios públicos. Su cuadro, *Le pauvre pêcheur* (1881) se vuelve la referencia plástica de los simbolistas europeos y su muerte, en 1898, dio lugar a homenajes y números especiales en la prensa catalana²³. Odilon Redon (celebrado por Huysmans) y el belga James Ensor²⁴ introducen un universo de máscaras, de muecas grotescas y carnavalescas, al borde de la abstracción. Otros belgas como Fernand Khnopff (eslabón entre los prerafaelitas y un Simbolismo hierático muy metafísico), William Degouve de Nuncques y Jean Delville (con una metafísica que se expresa por lo fantástico), Félicien Rops (erótico y sardónico), son los más conocidos, o el holandés Jan Toorop que también cultiva una fantasmagoría trágica ; todos esos pintores rompen violentamente con la tradición académica, violentos y casi expresionistas unos, hieráticos otros, metafísicos todos entre el Eros y la muerte. Sin olvidar el papel decisivo de Paul Gauguin, que después de romper con su Impresionismo primero e inclinarse luego hacia Redon y Puvis de Chavannes, influenciará poderosamente los

²⁰. Botticelli ya sentenciaba que "La belleza en arte no puede en ningún caso identificarse con lo bello natural".

²¹. D'Annunzio también defendió a Botticelli, Doménico Ghirlandajo o Filippo Lippi, contra los "realistas" Giotto o Massaccio.

²². Algunas de las figuras centrales de la pintura moderna, como Gauguin, por ejemplo, han sido alumnos de Gustave Moreau.

²³. En *Luz*, en noviembre de 1898. En julio de 1899, en Barcelona, se exponen cuadros y dibujos de Puvis de Chavannes (cf. *Pel i ploma*, nº 6 (3-6-1899)).

²⁴. Por ejemplo su cuadro de 1897, *La muerte y las máscaras*.

Nabis y los Fauvistas : a la vez teórico²⁵ y espiritualista, su cuadro *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897), considerado como su testamento artístico, tendrá una amplia difusión²⁶.

Los Nabis (Denis, Vuillard, Bonnard, Sérusier y Roussel), que prolongan la aventura simbolista a la bisagra de los dos siglos, deben de haber ejercido una influencia más o menos directa sobre Valle, por varias razones. Primero porque su labor teórica es importante (mediante Maurice Denis, por ejemplo) y se divulgó ampliamente en la prensa francesa de la época. Por otra parte, son pintores que asocian ruptura radical antirealista con preocupaciones metafísicas (Denis es uno de los representantes del misticismo cristiano) ; y, sobre todo, porque colaboran activamente con el Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, la referencia máxima del teatro simbolista, incluso en España, con "decorados de sugestión".

La excepcional riqueza de esta pintura simbolista europea que acompaña toda la efervescencia literaria (poesía y teatro) tiene que haber dejado huella en la obra de Valle. La estrecha relación que existe entre las obras de Maeterlinck y Khnopff, o entre Rodenbach²⁷ y Degouve de Nuncques, por ejemplo, son claves esenciales, en una época en que, precisamente, en la línea baudelairiana de las "Correspondencias" que rige toda la producción estética, la colaboración entre todas las artes es una norma imperiosa.

Las corrientes pictóricas que pueden haber interesado y marcado a Valle en prioridad deben de ser las múltiples manifestaciones del Expresionismo europeo. Como el Simbolismo, el Expresionismo no es una escuela, ni un dogma, sino una "nebulosa" que prolonga la doctrina simbolista (antirealismo, antisicologismo, antimimetismo) con acentos más violentos, más rebeldes, incluso. El Expresionismo no se limita a unas escuelas germánicas como Die Brücke (hacia 1905) o Der Blaue Rieter, en los años 10 (con figuras tan decisivas como Kandinsky, Marc, Grozs). Ya está en germen los pintores medievales alemanes o flamencos rehabilitados por los simbolistas, también en Goya o en Ensor. El modelo moderno aparece con Munch, en un cuadro como *El grito*, de 1893, que provocó una auténtica conmoción en Europa ; Munch, además, trabajó con algunos de los directores de escena más innovadores : con Lugné-Poe, en 1896, en un montaje de *Peer Gynt*, de Ibsen y, sobre todo, con Reinhardt, en Berlín. Cada país desarrollará su Expresionismo pictórico y, en Francia, los Fauves (o Fauvistas) son unos precursores evidentes, a partir de 1904-05, con Matisse, Derain, Vlaminck,

²⁵. Según Gauguin no hay que "trabajar hacia fuera del ojo", sino explorar "el eje misterioso del pensamiento".

²⁶. Aurier, el teórico de los simbolistas, había publicado en el *Mercure de France*, en 1891, un artículo titulado : "Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin" que hacía de Gauguin el fundador de la pintura simbolista.

²⁷. Su novela *Brugges la morte* es sin duda la novela clave de la época, conocida en España

Marquet, Rouault o el mismo Van Gogh, que aportan, cada uno a su manera, un ímpetu juvenil con colores planos y arbitrarios, una sensación bruta que atrapa al espectador. Los expresionistas cultivan el desgarramiento interior, la distorsión bárbara, "la flagelación del espectador"²⁸, la violencia, la desmesura torturada, con colores y ritmos obsesivos ; en sus cuadros, el aire, las líneas y las masas se mueven, todo es vibración, una palabra tan clave en la pintura moderna (el ejemplo más conocido será el de Van Gogh) como en el teatro de Valle-Inclán²⁹ o los textos de Antonin Artaud. Un personaje como la Pichona, "desnuda, fulva y blanca" (*Cara de Plata*, II, 7) tiene reminiscencias pictóricas complejas, entre la femineidad venenosa de los prerafaelitas y la densidad cromática de los Fauves ("fulva" es un adjetivo demasiado raro en español para no sugerir parentesco).

Dentro de los precursores del amplio movimiento del Expresionismo alemán, la influencia de pintores como Klimt tuvo necesariamente que ser intensa : ¿en qué medida las mujeres desnudas, pelirrojas con pieles casi translúcidas, de cuadros como *Nuda Veritas* (1899) o, más aún, la mujer embarazada de *La Esperanza* (1903), no han inspirado el episodio de La Preñada, en las *Comedias bárbaras*, con un erotismo turbio entre la muerte y la fecundación? ¿Cuántos personajes carnavalescos o grotescos de Valle, desde las *Comedias bárbaras* hasta los esperpentos, deben su existencia al trazo vibrátil y nervioso de un cuadro o un dibujo expresionista? El caso del Abad de las *Comedias bárbaras* es el más evidente, "tonsurado, zancudo, angosto, escueto", entre Goya, Von Stuck o Egon Schiele, pura línea o sombra gesticulante ; una de las acotaciones que lo define ("el brazo perfila su trazo negro") procede indiscutiblemente del léxico del dibujo y de la pintura.

El interés de Valle por la pintura se prolonga durante toda su vida, en particular por los sucesivos movimientos vanguardistas que se multiplican a partir de 1910. La influencia del Cubismo, por ejemplo, es patente en *Cara de Plata* (1923), en las siluetas, en las perspectivas simultáneas ; la naturaleza y los seres están vistos a través de un prisma movedizo cuyas variaciones debe percibir el ojo.

Ventorrillo sobre un ribazo atalayando el mar y los faros lejanos que se encienden y se apagan con el ritmo de las estrellas. Ventorrillo de Ludivina. Medio postigo alcahuete entorna sobre el camino la luz del zaguán tabernero. Un quinqué de latón rajado el tubo y el cuerno de la luz amarillo y negro, alumbra colgado sobre el mostrador que rezuma olores de vino y aguardiente.. Detrás

²⁸. Carlos AREÁN, *La pintura expresionista en España*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones, 1984.

²⁹. En las *Comedias bárbaras*, todo vibra, especialmente el aire y la luz. "Hipnotiza el clavo amarillo de una luz de aceite" (*Cara de Plata*, III, 1) parte del impacto fisiológico del color, como en "Los reflejos del velón llenan de aladas inquietudes las paredes, y en el temblor de la luz y la sombra se hace visible el viento sobre las lívidas cales" (*Cara de Plata*, II, 6).

pueblan el sórdido anaquel, velas de sebo y serones de higos, botillería, especias y tachuela (*Cara de Plata*, II, 5).

Ciertas imágenes, en particular, podrían mostrar cómo la poética de Valle-Inclán, no sólo lo vinculan con las doctrinas estéticas modernas (heredadas, esencialmente, de las teorías de la analogía de Mallarmé, Paul Fort, Maeterlinck, etc.), sino que asocian, mediante la imagen, mediante la asociación verbal basada en la sorpresa³⁰, un componente visual que es una especie de transposición lingüística de las doctrinas pictóricas. Dicho de otra manera, la Poética de Valle-Inclán utiliza la analogía (imagen, metáfora, sinestesia, oxímoron) para instaurar un mundo complejo de impactos sensoriales, tanto visuales como imaginarios. Un solo ejemplo : "Están cerradas todas las ventanas, el sol mañanero ilumina los resquicios, y las rayolas del polvo tiemblan en impalpables escalas" (*Romance de lobos*, II, 1), es una acotación esencialmente pictórica que se anticipa a los experimentos llevados a cabo por los cubistas o por pintores como los Delaunay. También se anticipa a unos versos conocidos de Lorca, en "La monja gitana" (*Romancero gitano*) para pintar un fenómeno lumínico parecido:

La luz juega al ajedrez
alto de la celosía

La lista de reminiscencias de pintores o tendencias pictóricas podría alargarse infinitamente, con nombres y corrientes que a unos se les antojarán evidentes y a otros arbitrarios. Cada obra merecería un estudio detenido que pondría de relieve la construcción plástica. Podemos, sin embargo, apuntar una serie de criterios aplicables a Valle que intenten abarcar su riqueza intertextual.

- Su cultura pictórica es vastísima y ecléctica, sin duda superior a lo que imaginamos hoy, superior a todas las referencias explícitas que él nos dejó. No solamente es un dramaturgo con inmensa cultura sino que su memoria visual y su capacidad de impregnación son impresionantes.

- Todas las influencias se acumulan o se interpenetran, no se excluyen (dentro de una lógica antirrealista y vanguardista). No cabe duda de que los sistemas simbolistas y expresionistas dominan y se mantendrán hasta el final de su vida, pero no descartan otras reminiscencias episódicas. Valle elabora una estética personal a partir de modelos y reminiscencias libremente combinados.

³⁰. Es poeta quien une dos palabras por primera vez : esa definición de Valle, hacia 1903, lo sitúa indiscutiblemente, y muy temprano, del lado de las vanguardias.

- Todas sus obras teatrales se estructuran a partir de la pintura. Cada obra, cada escena incluso, obedece a criterios plásticos. Sus acotaciones denotan una obsesión de la línea y del color que crean el ritmo y el movimiento, de acorde con las doctrinas pictóricas modernas : "Son remotas lumbres las cimas de los montes y las faldas sinfónicas violetas. Pasa el rezo del viento por los maizales ya nocturnos, y se están transportando a la clave del morado los caminos que aún son al crepúsculo almagres y cadmios (*Cara de Plata*, II, 4) es una acotación regida por la vista y las referencias pictóricas.

- En cada obra domina una estética particular (por ejemplo, simbolista, expresionista, según los casos), pero dentro de una coherencia global pueden surgir ingredientes que impliquen choque retiniano, sorpresa visual, ruptura en la percepción ; por ejemplo, unas notas rojas o verdes, en un ambiente de blancos o grises.

- Y como en toda la pintura de ruptura antirealista, cromatismo y dibujo están estrechamente asociados con valores sinestésicos. Lo visual invoca (los simbolistas dirían que convoca) una constelación de sentidos físicos : olfato, oído, vibración y ritmo que elaboran el sentido profundo de la escena, más allá del aparato verbal. En un teatro con escasos medios técnicos como el español de principios del siglo XX, el lenguaje y la vista son los encargados de crear imágenes, impactos sensoriales directos y mecanismos síquicos. El autor podrá jugar con la combinación de los impactos, sea en complementariedad, sea en asociaciones contradictorias. Lo grotesco y el esperpento pueden así definirse como la presencia simultánea de referencias sensibles opuestas que crean la distorsión : la simultaneidad de percepciones contrarias es una de las constantes entre los pintores modernos.

Esta estrecha relación de Valle-Inclán con la pintura podría ayudar a una mejor aprehensión de su sistema de acotaciones escénicas que tantos quebraderos de cabeza ha dado a críticos y directores de escena. Se ha dicho con insistencia que las didascalias de Valle no se limitan a una información racional, verista, destinada a la representación. Con todo rigor, debería aplicarse este criterio hasta sus últimas consecuencias. Si el sistema didascálico de Valle no es mimético ni realista, hay que admitir que representa otra faceta de su Poética general, paralela (complementaria) a la de los diálogos y que la mecánica semántica de las acotaciones también es poética, es decir que no apunta a una "representación" de las supuestas informaciones objetivas que contienen sino a una percepción sensorial y síquica que un autor ofrece a su lector (sea éste lector a secas, actor, director de escena, electricista, pintor escenógrafo, etc.). Sus acotaciones son entonces una especie de transcripción verbal —como otros lo han intentado en poesía o en novela— de las teorías modernas de la imagen, de la visualidad plástica y de lo

imaginario, en la línea estricta de las estéticas simbolistas, expresionistas, cubistas, etc., conforme pasan los años. Paralelamente (y complementariamente) a los mecanismos sonoros y rítmicos que rigen esta Poética, las acotaciones elaboran una mecánica visual, a la manera de los pintores, a base de impactos y choques oculares destinados a impregnar el lector o el espectador, a sensibilizarlo directamente, sin pasar por una mediación cognitiva, intelectual o cerebral, etc. Según las necesidades, la didascalia privilegiará la luz o la oscuridad, los tonos oscuros o los tonos "espectacularmente" agresivos (las manchas rojas o, sobre todo, moradas, violetas, carmesíes, el azul de alguna vena). A veces, privilegiará la línea espesa y negra que delimita unos contornos, como estas líneas que cultivaron pintores como Matisse, Gauguin, Munch, Van Dongen, Odilon Redon, Ensor, y un largo etc., es decir, un tipo de pintura que se da definitivamente como pintura, como meta-pintura y nunca como representación de una realidad —el trazo negro que dibuja o enmarca los objetos y los personajes es precisamente lo que no existe en la realidad ni, evidentemente, en la pintura realista: figuras como el Abad y su entorno, e las *Comedias bárbaras*, las "siluetas" como en *Ligazón*, etc., nacen esencialmente de los trazos o escorzos estilizados que los "pintan". En otros casos, y particularmente para los fondos, utilizará la técnica de las masas coloreadas, combinadas arbitrariamente, con la técnica de los tonos planos o lisos, sin perspectiva ni matices, otra vez en la línea de Gauguin o de Matisse. Por fin, la vibración del aire o de la luz, también se obtiene con brochazos y asociaciones impactantes de colores (véase las técnicas de Vlaminck o de Van Gogh, las más evidentes). Que los escenógrafos y directores de teatro modernos, a partir de Lugné-Poe o de Reinhardt, hayan buscado la colaboración de los pintores modernos no es una casualidad. Para "representar", por ejemplo, un crepúsculo tétrico con cipreses, jardines y cementerio, que provoque una auténtica sensación metafísica, ya no conviene el cuadro verista, ni la minucia impresionista, definitivamente abandonada por realista y superficial, sino unas técnicas más sensualistas y metafísicas, a la manera de Böcklin, de Munch, incluso de Rusiñol.

La pintura o la plástica en general, en Valle-Inclán, se integran en una Poética enraizada en los significantes. En este sentido, el teatro de Valle es "una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo [...]un auténtico acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo"³¹. Del efecto sensorial nace la profundidad metafísica (y no lo contrario), en rigurosa conformidad con la lección simbolista que constituye los cimientos de todas las estéticas modernas del siglo XX. Sonoridad, ritmo y visualidad³² contribuyen a una intensa erotización de la escena; tanto el lenguaje

³¹. Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, ed. de 1997, p. 93.

³². Que inducen tacto y olfato, no lo olvidemos.

como las percepciones sensoriales, tanto los diálogos como las didascalias, participan de un acto sensual, y "religioso" decían Paul Fort y Mallarmé, que exige una participación activa, no la mera recepción pasiva de reconocimiento tácito de una realidad objetiva. El lector (por lo menos, el lector ideal definido por Mallarmé y Maeterlinck, capaz de asumir en su lectura privada todas las operaciones sensibles y mentales contenidas en una obra³³), el espectador y el grupo de profesionales que montan una obra de Valle deben asumir su papel y aceptar unas reglas del juego basado en la sensación y en la complicidad estética : lo que implica que lector, espectador y director de escena (entre otros) deben tener su parte de talento... lo que es arena de otro costal.

³³. Precisamente por ser poeta, por creer que la lectura es el acto más exhaustivo de percepción, Maeterlinck pretendía que los grandes "poemas" (así llamaba las grandes obras dramáticas) no debían ser representados. Y Mallarmé, en la misma línea, tachaba al actor de "indeseable". Lo que representa una actitud teórica y extrema, el acceso a un posible ideal de percepción individual ...que no hay que tomar al pie de la letra, como se hizo en España. Maeterlinck necesitaba la escena y representó sus obras.

VALLE-INCLÁN, DRAMATURGO SIMBOLISTA Y EXPRESIONISTA ¹

Serge SALAÛN,
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

“Ayuntar dos palabras por primera vez...”
Valle-Inclán

En la inmensa bibliografía valleinclaniana, no faltan artículos y libros que apuntan la influencia del Simbolismo y/o del Expresionismo (ver bibliografía), y, a veces, de manera sumamente convincente (Dougherty, Lavaud, Lyon, Serrano, etc.), sobre todo cuando recalcan las complejas relaciones entre España y las manifestaciones abigarradas de la modernidad europea, y las influencias que calan en Valle-Inclán. En particular, la inscripción en el "Modernismo" español, avalada tantas veces por Valle mismo, después de décadas de tenaz resistencia por la crítica más castiza (tanto la contemporánea de Valle como la actual), parece un hecho cada vez más admitido, aunque la identificación del Modernismo con el Simbolismo europeo (en Valle y, más generalmente, en la poesía, la pintura, el teatro, etc.) no deja de provocar urticaria todavía, cuando no lo reducen a un españolismo simplón. En cuanto al Expresionismo, pese a la aportación de algunos críticos, la batalla para integrar a Valle en este movimiento europeo dista mucho de estar ganada, y los argumentos no son siempre convincentes.

La ambición de este estudio es limitada. Sólo pretende esbozar la imagen de un Valle-Inclán permeable, a la vez, y casi simultáneamente, a las influencias del

¹ Primera publicación en *Valle-Inclán en el siglo XXI*, M. Aznar Soler y Ma Fernanda Sánchez Colomer, editores, A Coruña, Edicions do Castro, 2004, p. 125-141.

Simbolismo y del Expresionismo, con dosificaciones muy variables según las obras y las épocas, y por una razón elemental : al contrario de lo que se suele pretender, los dos "ismos", los dos movimientos no se oponen, muy al contrario, nacen casi al mismo tiempo, poseen en común los principales rasgos teóricos o doctrinales e incluso, por sus diferencias, se completan. Es evidente, también, que Valle-Inclán efectúa una asimilación y una reutilización muy personal (y española, es decir, lógicamente condicionada por su específica historia cultural y estética) del Simbolismo y del Expresionismo. Cosa que no debería de sorprender, ya que uno de los rasgos típicos de los dos movimientos es precisamente su aptitud a adaptarse a cada país y a cada expresión artística. Que España y los creadores españoles hayan producido su Simbolismo y su Expresionismo propio, articulados con su peculiar historia cultural, como hicieron todos los "modernos" europeos, es quizás la única manera de restituirles, y a Valle en particular, la magnitud que les corresponde, en un panorama no limitado a la esfera nacional.

Conviene, una vez más, volver sobre la definición polémica del Simbolismo. El Simbolismo no se reduce en absoluto a la especie de secta que lanzó Jean Moréas, en *Le Figaro*, el 18 de septiembre de 1886²: no es un grupo, ni una "generación", evidentemente, ni una escuela, ni un dogma. No tiene auténtica unidad doctrinal, ni arsenal formal homogéneo; adopta una amplitud y un carácter diferentes según las artes y según los países³. Incluso dentro de una misma expresión, puede cobrar aspectos casi conflictivos : por ejemplo, pueden cohabitar formas místicas o, al contrario, muy paganas. Como dice Juan Ramón Jiménez (para quien el Modernismo español es la síntesis del Parnasianismo y el Simbolismo, y una especie de reactivación moderna del Romanticismo), todavía en 1935, el Simbolismo es un movimiento "envolvente" : "lo que se llama Modernismo no es cosa de escuela, ni de forma, sino de actitud" y lo repetirá hasta el final de su vida.

Por no ser una escuela bien acotada y vallada, el Simbolismo se presta a todas las experimentaciones y a todas las exaltaciones, difícilmente encasillables en una doctrina

². Por un vez, las etiquetas definen bien el contenido. "Símbolo", para los simbolistas, partiendo de su significación etimológica (una moneda cortada en dos, un objeto cualquiera que sirve como señal de reconocimiento mutuo entre dos individuos), caracteriza todo tipo de asociación o de relación analógica, en cualquier dominio y, evidentemente en el lenguaje (la palabra es el primer símbolo). Una concepción simbólica del Signo verbal es ya una liquidación de la transparencia burguesa del lenguaje y su traslado hacia lo no motivado, lo arbitrario. En cuanto a la palabra "expresionismo", designa lo que se "expresa", desde dentro hasta fuera, por oposición a "impresionismo" que implica recepción, atención a lo de fuera. Por lo visto, las dos palabras son muy anteriores, en sus acepciones actuales, a los "ismos" correspondientes.

³. Según Valéry, en un artículo de 1936, con motivo del cincuentenario de su nacimiento: "Il admet, au contraire une quantité d'Écoles et des plus divergentes" (in *Variétés*, "Existence du Symbolisme").

unitaria. Sin embargo, el Simbolismo se puede definir por una serie de rasgos dominantes. Fundamentalmente, es un movimiento de reacción virulenta contra el Realismo y el Naturalismo, en pleno apogeo de Zola y del Impresionismo, denunciado éste, con un radicalismo quizás excesivo, pero comprensible, como el último avatar del Naturalismo. El anti-realismo es el artículo de fe primero, llevado hasta sus últimas consecuencias, sin concesión, proyectándose por contraste en el irrealismo, en el misticismo a veces (pero nada católico, salvo excepciones), en el satanismo, la teosofía, el ocultismo, en los mitos, las leyendas, o la aristocracia⁴ del espíritu : "Alma", "Espíritu", "Idea", "Esencia", siempre con mayúsculas, son palabras mayores. Frente al utilitarismo del Bien y de la Verdad⁵, los simbolistas proclaman la hegemonía de la Belleza. "Beauty is Truth, Truth Beauty", es su bandera que sacan de Keats ("Oda a sobre urna griega"), como "A Thing of Beauty is a joy for ever" (al principio de su *Endymion*): son esloganes que retomarán todos los modernistas españoles, Rusiñol el primero, apóstol de la "Santa Lluita" por la Belleza, desde 1893. Frente a una tradición apolínea que encadena el arte y la vida a lo útil, reivindicaban una concepción dionisiaca que legitima la belleza y el placer como fin en sí : ésa una de las lecturas básicas que hacen de Nietzsche, que tanta influencia tendrá en gente como Valle-Inclán, por ejemplo.

En la historia del Simbolismo europeo y en su extensión por toda Europa, cabría insistir en el papel de los pintores que, en cierta manera, provocan, divulgan y dinamizan el movimiento. Hasta cabe preguntarse en qué medida el formidable impacto visual provocado por ciertos pintores como Rossetti, Moreau, Gauguin, y todos los pintores adscritos en la nebulosa del Simbolismo (y del Expresionismo), más aún que la abstracción doctrinal formulada en tal o cual revista o tertulia, no es lo que más impresiona —impregna sensorialmente— los escritores ávidos de ruptura. En España, por razones comprensibles (el teatro lírico nacional es sinónimo de arte comercial "adocenado", y toda la música padece este rechazo), los dramaturgos "modernos" son "sordos", como lo confiesa Unamuno, y privilegian la vista. Los más dinámicos, en

⁴. Los modelos aristocráticos presuponen una aristocracia estética. Ahí está el ejemplo de Yeats que tiene en común, con Valle-Inclán, el pertenecer a un "finisterre", presumir de "sangre azul", ser adicto a la teosofía, a la cábala, al ocultismo, el poblar sus obras con viejas sirvientas y hadas. En los dos, lo regional reelaborado, el mundo celta, en una Europa mercantil y burguesa, representa un mundo todavía apto al mito y a la leyenda y, por ende, todavía repleto de virtud y valores genuinos, lo que también encontramos, en la misma época, en el nada aristocrático Synge. Para Yeats, como para Valle, el arte es "desinterés" hacia lo real ("el desinterés es la calidad suprema del arte", citado por Lyon, p. 15). La aristocracia también subyace en Banville, Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly, d'Annunzio, etc.

⁵. "La trinidad del Bien, la Verdad y la Belleza", como concluye Unamuno en su plúmbeo artículo sobre "La regeneración en el teatro", de 1896. Aquí la Belleza, en una perspectiva todavía muy decimonónica y clásica, viene en tercer lugar, en la estricta dependencia de la finalidad extraliteraria y apolínea de la Verdad y el Bien.

España, son precisamente pintores (Gual, Rusiñol, Picasso, Juan Ramón Jiménez incluso, Torres García) o apasionados por las artes plásticas (Martínez Sierra, Valle-Inclán, el primer Marquina, Pérez de Ayala, José Francés...).

Los pintores que, desde mediados del siglo XIX, se oponen al realismo pictórico tienen la particularidad de ser tanto teóricos como prácticos. Sus escritos, como los de Maurice Denis (el líder de los "Nabis", desde su creación, en 1891), Gauguin o Kandinsky, ofrecen a los demás creadores, simultáneamente, un arsenal doctrinal y unas realizaciones concretas que se completan y circulan abundantemente. Es decisivo, también, el apoyo de los intelectuales, poetas, novelistas, que los defienden, los divulgan, los protegen. La labor de Ruskin a favor de los prerafaelitas los popularizó en toda Europa. Los artículos de Albert Aurier, en *Le Mercure de France*, sobre Van Gogh (1890), Gauguin (1891) y "Les peintres symbolistes" (1892), ofrecen formulaciones de una claridad y una tecnicidad ejemplares. Verlaine, Mallarmé, Mirbeau, Maeterlinck, Huysmans, Verhaeren, Rodenbach, etc., muy temprano, defienden los pintores más audaces: Gauguin, Redon, Ensor, Mucha, Munch... La impresión dominante es que, desde mediados de los 80, hasta 1915, son años de una excepcional efervescencia intelectual y artística, con centros modélicos como París⁶, Berlín⁷, Munich⁸, Bruselas⁹, Viena¹⁰, Praga, sin olvidar lo que pasa en Gran Bretaña, en Suiza¹¹ y en Italia¹². Por fin,

⁶. La ciudad más cosmopolita donde todos recalcan, por temporadas a veces largas: Munch (en 1885, 89, 96), Mucha (de 1887 a 1904). Todos los españoles pasan por París, donde incluso residen años y exponen: Anglada (1897), Brull (tiene una medalla en la Exposición Internacional de 1900), Casas (1890-92), Egusquiza (vive en París), Rusiñol (1890), Díaz Olano (1881-85 y 1890-94), Angel Miguel Nieto (una medalla en 1906), Nonell (1897), Ortiz Echagüe (1893), Pichot, Plá, Sunyer, Viladrich, Zuloaga (1890-1905), considerado éste como uno de los valores seguros del Simbolismo europeo, y un larguísimo etc.

⁷. La "Secesión" de Berlín aparece en 1899. Egusquiza conoce personalmente a Wagner, en 1879, en Baviera. Brull viaja a Berlín en 1891 y 1896.

⁸. La "Secesión" de Munich nace en 1892. Uno de los co-fundadores, Franz Von Stuck, influenciado por los prerafaelitas y por Khnopff, se ha convertido al Simbolismo desde 1880. Cuadros como: *Sensualidad* (1891) y *El Pecado* (1893), son muy famosos alrededor de 1900.

⁹. La escuela belga es particularmente activa antes de 1900 y muchos escultores (Rodin), pintores (Klimt, Gauguin, los españoles Hermoso, Jaime Morera, Pichot, Anglada, Evaristo Valle) o intelectuales (Martínez Sierra, en 1905) pasan por Bruselas. Pintores belgas como Delville, Khnopff o Degouves de Nuncques, algo olvidados hoy, han ejercido, en los años 90, un magisterio notable. James Ensor, el más moderno, a mitad de camino entre Simbolismo, Expresionismo e incluso abstracción, tiene una fama precoz, antes de 1890 y cundió por España: un cuadro como *La entrada de Cristo en Bruselas*, por ejemplo, es de 1888-89.

¹⁰. La segunda gran "Secesión", creada en Viena, en 1897. Gustav Klimt, uno de los co-fundadores, tras hacer sus primeros pasos en el teatro, se hizo rápidamente famoso y viajó por toda Europa. Sus cuadros *Tragedia* (1897), *Nuda Veritas* (1899), *Judith I* (1901), *La Esperanza* (una mujer pelirroja, embarazada y desnuda, de perfil, de 1903), que bien pudo inspirar al "vientre hidrópico y lívido" de La Preñada, en *Aguila de blasón* (III, 6).

¹¹. El impacto de Arnold Böcklin fue inmenso. Su *Isla de los muertos* (1881) fue uno de los cuadros emblemáticos de los simbolistas.

habría que recalcar la labor enorme realizada por periodistas o intelectuales que cumplen una misión de "passeurs d'idées", de "intermediarios culturales", como Gómez Carrillo, Cansinos-Asséns, Bonafoux, por no citar más que unos muy conocidos, que abastecen profusamente sus lectores españoles con noticias frescas. La expansión del ferrocarril favorece el cosmopolitismo y todo circula intensamente: individuos, libros, periódicos y revistas¹³, ideas, traducciones, reproducciones de obras, informaciones sobre las exposiciones y los salones que dan lugar a batallas sonadas; el fenómeno no amainará hasta la "Gran Guerra".

Frente a este caldo de cultivo hirviente que es Europa en esa época, es impensable que España estuviera incomunicada, al margen de todo. En realidad, sabemos ahora que el debate sobre el Modernismo es intenso en España desde finales del siglo XIX, aunque más sepamos de sus detractores que de sus defensores [Serrano, 1997 y 2001]. En la prensa "modernista", la catalana esencialmente, al principio, las noticias y las reproducciones abundan. Con ocasión de la muerte de personalidades famosas, se dedican números excepcionales, como es el caso en *Luz y Pel i ploma*, para la muerte de Puvis de Chavannes¹⁴.

En cuanto a Valle-Inclán, su afición a la pintura, a la plástica, su curiosidad, su capacidad de atención a lo de fuera, dejan suponer un conocimiento muy por encima de las pocas referencias concretas que nos suelta (¡pueden ser discretitos los creadores!) en sus conocidos artículos sobre pintura. Su defensa de Romero de Torres, entonces considerado, en España y en París, como una autoridad simbolista en las artes plásticas, cosa que hoy se vuelve — ¡por fin! — a admitir, su admiración por Rusiñol (aunque la rechace más tarde, lógicamente), Anglada Camarasa y Casas (posee cuadros de los tres), etc., se manifiestan en términos de indudable adhesión a la estética simbolista. Es muy difícil saber a ciencia cierta los cuadros que ha visto y los que no, los pintores que conoce o no, pero — insisto — el debate europeo frenético de la época tiene que haberle alcanzado. Y es de suponer que aprovechara su tertulia del Nuevo Café de Levante, entre 1903 y 1916, donde ejercía de "rabino" del arte, según Gómez de la Serna, para informarse de lo que se guisaba fuera; por la tertulia ha pasado todo lo que España contaba de pintores jóvenes e inquietos, y dicen que hasta Matisse y Diego Rivera, pintores que han viajado por toda Europa, han participado en exposiciones colectivas y

¹². Pintores como Segantini, o Carrà marcaron su época. Böcklin es quizá el más fascinado por Italia, donde se instala. A Italia fueron con frecuencia los españoles: Díaz de Olano, Chicharro, A.Miguel Nieto, Morera, Néstor, Ortiz Echagüe, Ortiz de Urbina, Plá, Evaristo Valle, Viladrich, Zuloaga...

¹³. Las suscripciones a las revistas difunden las noticias hasta los rincones más apartados. En la biblioteca de Jesús Muruais, en Pontevedra, frecuentada por Valle, estaba las colecciones de *El Mercure de France*, *Le chat noir*, *Le Figaro exposition*, *Le Figaro salon*, unos 150 títulos al total (Lavaud, 1975, pp. 9-11).

¹⁴. Su cuadro, *Le pauvre pêcheur*, de 1881, se ha vuelto la referencia obligada de la pintura simbolista.

en salones y, por consiguiente, están muy al tanto de la modernidad pictórica. En cierta medida, esa tertulia puede considerarse como una caja de resonancia de las tendencias europeas y españolas.

En un panorama, tan profuso que los propios contemporáneos también se pierden algo, hay pintores que ejercen un magisterio evidente. El impacto de Gustave Moreau será decisivo tanto en los simbolistas como en los expresionistas (es el maestro de Gauguin y de otros "Fauves"). Rossetti, Burne-Jones, Millais y los demás prerafaelitas ingleses —cuya obra empieza en los años 50— también figuran como predecesores inevitables y están de moda en la última década del siglo XIX, en toda Europa¹⁵. Maeterlinck puntualiza la filiación con Cranach, Memling, Van der Goes, Van Eyck, Brueghel, El Bosco. Huysmans llama la atención sobre la modernidad de Grünevald¹⁶, Moreau, Goya, y da a conocer a Odilon Redon, desde 1884. Durero¹⁷, Goya y El Greco se vuelven modelos en toda Europa. La obsesión del Simbolismo, tanto pictórico como literario, es precisamente de enraizar en el pasado su modernidad, de ampliar al máximo su sistema de referencia, redescubriendo la continuidad antirealista que alimenta la modernidad desde la Edad Media. Esta intensa intertextualidad pictórica, este ecumenismo transecular ilustra precisamente este carácter "envolvente" del Simbolismo, opuesto a toda cerrazón de capilla minoritaria¹⁸.

En la línea abierta por los pintores ingleses o franceses, por la dramaturgia de Wagner (y su teoría del "Arte total"¹⁹) y por Baudelaire con su soneto de las "Correspondances"²⁰, los literatos españoles se dotan de una amplia cultura pictórica y se dedican intensamente a la mecánica de las correspondencias entre las artes. Aplican así, profusamente, la teoría de la analogía de Mallarmé²¹, tanto en las relaciones entre las artes como dentro de los fueros del lenguaje. Valle-Inclán tiene una cultura pictórica

¹⁵. Juan Ramón Jiménez y Martínez Sierra son lectores de Rossetti, antes de 1905. Se dice que Valle-Inclán "explica" a Ruskin en su tertulia del Nuevo Café de Levante

¹⁶. Ciertas escenas de las *Comedias bárbaras*, de Valle, delatan esta influencia.

¹⁷. La influencia de Durero en Valle-Inclán es obvia y confirmada por el autor mismo.

¹⁸. El estudio del Simbolismo pictórico español y su relación con la literatura está por hacer todavía. Señalemos sin embargo el catálogo de la exposición "Pintura simbolista en España (1890-1930)", con un excelente prólogo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997. Se le ha reprochado a esta exposición una excesiva amplitud cronológica (abarca 40 años de pintura) y la integración de pintores cuya filiación con el Simbolismo parecía dudosa. Creo, al contrario, que estos criterios amplios son característicos del movimiento, de su duración y de su flexibilidad, sobre todo en el caso de España cuya adhesión al Simbolismo pudo ser vacilante, pero duradera.

¹⁹. El wagnerismo acompaña el Simbolismo francés, desde los años 1880 (*La revue wagnérienne* lo atestigua) y cunde en España a partir de 1894, en particular en las revistas jóvenes (*Helios* o *Joventud* que es muy wagneriana de inspiración). Mallarmé (*Crayonné au théâtre, Sur Wagner*) es el que plasma mejor la continuidad entre Wagner y el Simbolismo europeo.

²⁰. Con este verso que cobra una dimensión emblemática y que todos repiten: "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent").

²¹. "Développer le système analogique du monde" es lo que pide Mallarmé (*Ébauches*).

enciclopédica y sus obras poseen una intertextualidad gráfica de una riqueza no explorada hasta ahora²². Adrià Gual y Santiago Rusiñol, las figuras centrales del Simbolismo pictórico español, son también los introductores de Wagner y de Maeterlinck en el teatro, y sus creaciones dramáticas son claras adhesiones al Simbolismo. Hasta Benavente, muy al tanto de las novedades europeas, se siente atraído por la aventura simbolista²³. La labor de Martínez Sierra (también dotado de una gran cultura plástica), en su Teatro de Arte, entre 1916 y 1930, radica mucho más en la escena, en la pintura y en la escenografía, que en su escritura ; a su manera, confirma la fusión del Simbolismo (del que fue un partidario exaltado a partir de 1899) y del Expresionismo ; el papel de Sigfrido Burmann —que se formó en Berlín, con Reinhardt y los pintores expresionistas—, en sus montajes, es determinante en la historia del Teatro de Arte. En el abundante —aunque desconocido— teatro simbolista español, que dura hasta los años 20 y 30²⁴, la huella de los simbolistas dramaturgos (Maeterlinck esencialmente), poetas o pintores es primordial.

La renovación del teatro español, a partir de 1892, no vendrá del teatro "de ideas" o "de tesis" (el de Unamuno, por ejemplo, y menos el de Dicenta), sino de la pintura que ha consumado más rápidamente su divorcio radical con la representación realista y propone aplicaciones inmediatas para los decorados y la escenografía, pese a la resistencia de la mayoría de la crítica española, incluso la más abierta o la más avanzada políticamente que apuesta ciegamente por el teatro realista. Que la renovación de la escena, en toda Europa, pase por la escena y ya no por el texto, es un inmenso progreso aportado por el Simbolismo y el Expresionismo que penetran difícilmente en España donde se cree a machacamartillo en el poder exclusivo de la palabra didáctica.

Dentro de los rasgos esenciales del Simbolismo, se suelen mencionar sus diatribas contra el "materialismo" y con el "cientificismo". Si por "materialismo", se remite al pragmatismo burgués finisecular, al utilitarismo consumerista y "ramplón" (la palabra infamante de los modernistas españoles) e incluso a las convicciones positivistas que legitiman el realismo tanto existencial como estético, es evidente que el rechazo es radical. Pero, por paradójico que parezca, lo que los modernos rehusan es el idealismo burgués enraizado en el confort de las ciencias exactas y del espejismo tecnológico ; la gran originalidad del Simbolismo europeo es, precisamente, de invertir completamente

²². "Nos mueve la plástica antes que el concepto". Esta declaración tardía (1929, en *El Imparcial*) demuestra que el fenómeno es duradero y no limitado a las fechas canónicas del Modernismo.

²³. Su *Teatro fantástico*, en 1892, es indiscutiblemente la primera manifestación de la onda simbolista en el teatro español, aunque no explote este filón tan poco rentable económicamente. También intenta colaborar con Gual, pero la empresa, por lo visto, no prosperó.

²⁴. Las piezas que constituyen *Lo invisible*, de Azorín, en 1927-28, son de una estricta obediencia maeterlinckiana.

el sistema, partiendo de lo más físico, material, del lenguaje y de las formas, y rehabilitando el cuerpo, para acceder a la espiritualidad. Con los simbolistas, el sistema de aprehensión del mundo y del arte arranca de la materia para acceder a la metafísica. No es una casualidad si el modelo filosófico deja de ser Kant, para fijarse en Bergson (para algunos, como Machado), en Nietzsche y en el Existencialismo para la inmensa mayoría ; para los dramaturgos y poetas que no son pensadores "profesionales", la afirmación de que la existencia precede la esencia es un dogma que tiene hondas resonancias. Ya lo había dicho Schopenhauer (muerto en 1860): "El mundo es mi representación"²⁵, lo que aportaba así una garantía filosófica a las reacciones antinaturalistas. Y Valle-Inclán lo decía a su manera : "El pensamiento toma su forma en las palabras como el agua en la vasija"²⁶.

En cuanto a la pérdida de la confianza en la ciencia, es verdad que cobra en algunos (Gide o Claudel) acentos vehementes, pero el fin del siglo XIX y el principio del XX favorecen la eclosión de ciencias nuevas que congenian estrechamente con las preocupaciones de los modernos. En medicina, los estudios sobre la histeria de Charcot, en París, el maestro de Freud, impresionan los intelectuales de finales de siglo y, sobre todo, abren horizontes vertiginosos sobre el inconsciente y lo irracional como constituyentes de la personalidad humana. Los primeros textos de Freud tienen en España un eco todavía tímido²⁷, pero la exploración literaria del inconsciente es un rasgo recurrente a partir de los años 90. En cuanto a la nueva lingüística, no me parece una casualidad si los estudios de Saussure, a finales del siglo XIX y principios del XX, fundan una lingüística (es decir, una teoría de la lengua y de la comunicación verbal) que legitima la participación primordial del cuerpo (el significante) en el acto de comunicación que deja de ser una construcción meramente racional e ideal. Ya no hay dicotomía entre fondo y forma, sino una compleja alquimia semántica que combina operaciones mentales y físicas, para la finalidad que sea. Hacia 1900, no deja de ser una auténtica revolución en la teoría de la comunicación.

En resumen, lo que tienen en común todas estas nuevas perspectivas filosóficas, culturales o científicas es de superar la mera Razón analítica y pragmática, instaurar y legitimar mecanismos tanto fisiológicos como irracionales de lo humano hasta ahora negados o insuficientemente valorados. El concepto de poesía no se limita al uso del

²⁵. Primera frase de *El Mundo como voluntad y como representación*.

²⁶. Y añadía : "Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima".

²⁷. La primera traducción de un texto de Freud en español, en una revista médica de Granada, es de principios de los años 90. Y Ortega es uno de los primeros en mencionar a Freud en los primerísimos años del siglo. *La interpretación de los sueños* es de 1900. En Francia tampoco se le traduce muy temprano. El caso de Freud es otro ejemplo de penetración paulatina, anterior a un conocimiento cabal de los textos de referencia.

verso. Lo que se busca es una Poética general y lo que está en juego es una nueva economía del Signo, una nueva definición de la lengua y de la comunicación verbal, lo que confirma la sensación de ruptura radical. Para Verlaine, Mallarmé o Maeterlinck²⁸, el verso es la forma o el método supremo, porque se emancipa de toda lógica referencial y contextual, es independiente de la necesidad de verosimilitud (su verdad es exclusivamente interna), concentra la mayor densidad de mecanismos físicos y síquicos, convoca (describir e incluso evocar son palabras ya inadecuadas) en un espacio reducido una "energía" (la palabra está en Yeats) y una tensión que ningún otro tipo de discurso puede proponer. El lenguaje poético ya no elabora un sentido único y lineal, sino que establece redes de significaciones donde el intelecto sólo tiene su partitura al lado de todas las partituras sensoriales e imaginarias. Esta concepción liquida el tradicional Sujeto cartesiano, inapto para aprehender el continente oscuro del inconsciente.

Después de liquidar la realidad, la historia, lo social, la intimidad afectiva, la psicología, todo lo que remitiera a un contexto o una referencia reconocibles, la lengua se vuelve a la vez objeto y sujeto, lo que explica la propensión fuertemente metapoética y metalingüística del Simbolismo. Los simbolistas se caracterizan por una extraordinaria confianza en el lenguaje, una ilusión utópica de totalidad que permitiría decirlo todo, incluso lo "indecible", lo "inefable", lo "invisible", como dice Maeterlinck. La poesía es la única en poder abordar las orillas complejas de la Psique, del inconsciente, de "las oscuras galerías del alma" (Machado) o de las grandes fuerzas invisibles²⁹ del destino que rigen la existencia humana, "las potencias superiores, las influencias ininteligibles, los principios infinitos", es decir, "la vida real", como afirma Maeterlinck³⁰. En realidad, el concepto de poética remite al Signo mismo, al lenguaje entero y el fondo del debate es menos estético que epistemológico. Lo que el Simbolismo instaura es un nuevo instrumento de comunicación, más eficaz, mucho más eficaz semánticamente y que podrá servir, en las décadas venideras, para otros tipos de discurso. Esta empresa para construir una "poética" general desbordará evidentemente el campo estricto de la poesía. Tan poética será la prosa como el verso, tanto los diálogos como las didascalias del

²⁸. Maeterlinck llama "poema" a los grandes dramas de Shakespeare y llegó a pensar que las grandes obras teatrales no debían llegar a la escena. En la misma línea, Mallarmé tachó el actor de "indeseable", argumentos que la crítica tomó al pie de la letra para desacreditar el teatro simbolista. Pero el Simbolismo se volcó hacia la escena por ser el teatro el espacio ideal de la corporeización total del lenguaje.

²⁹. "Lo invisible está probado por lo visible" (Whitman, en *Leaves of grass*). El mundo es una "selva de símbolos" (Baudelaire). "Le Poète... il arrive à l'inconnu" (Verlaine). "Inspector l'invisible et entendre l'inouï" (Rimbaud). "Que votre inconsciente Volonté / soit faite dans l'Éternité" (J. Laforgue, en "Complainte propiciatoire à l'Inconscient", en 1885). "Les végétations monstrueuses de la pensée" (Huysmans, a propósito de Baudelaire). Las formulaciones varían, pero el objetivo es el mismo.

³⁰. En *La puissance des ténèbres, Reflexions sur mon théâtre*. Esta traducción es de Martínez Sierra, in *Obras*, de Mauricio Maeterlinck, Madrid, Renacimiento, sin fecha (¿1916?).

teatro de Valle-Inclán, e incluso tanto el lenguaje poético como el lenguaje cotidiano. Es una poética la que anima la prosa de Huysmans, de Gide (Las *Nourritures terrestres* son de 1895) o de Valle en las *Sonatas* y, un poco más tarde, las de Joyce y de Proust. Como sentencia Mallarmé: "le vers est partout dans la langue où il y a du rythme [...]: en vérité, il n'y a pas de prose". Expresado con mayor o menor énfasis y precisión, el proyecto simbolista tiene sin duda una ambición infinita, que tardará un siglo en madurar, pero enuncia una verdad que los lingüistas del siglo XX adoptarán : el arte y el signo rompen con su tradición aristotélica y la lengua se asume definitivamente como ficción y nunca como espejo de la realidad. El viejo debate entre Crátiles y Hermógenes sigue en pie, pero Crátiles pierde terreno. Se les acusará a los simbolistas de practicar cierto autismo humano o social, pero su empresa experimental sobre el lenguaje y las formas interviene en una época de crisis mayor de Europa. El "arte por el arte", una fórmula que procede de los parnasianos, no existe. La crisis literaria y verbal alrededor de 1900 es la forma exacta de la crisis de la sociedad entera y una vía de superación, aunque, de momento, se limite a una labor experimental, bastante heroica o esquizofrénica. Los expresionistas prolongarán esta labor por la violencia, abriendo el camino a una rehumanización del arte.

En España, no hay manifiestos ni teorizaciones coherentes que puedan competir con la ideología realista o el "mercado" intelectual dominante ; el equivalente de la labor de Aurier, Gauguin, Denis o Kandinsky en la pintura, de Maeterlinck en el teatro, de Huysmans en la novela, etc., no existe. Las revistas, incluso las mejor informadas y excelentes como *Avenç*, *Pel i ploma*, *Luz*, realizan una importante labor de divulgación, pero no se pueden considerar como los órganos de un movimiento constituido, el simbolista por ejemplo, lo que no favorece una implantación más nítida, ni la constitución de un público homogéneo. El caso de las experiencias teatrales de Benavente (el "Teatro artístico" de 1899) o de Alejandro Miquis ("Teatro de Arte", en 1908-1911) son confidenciales e inconsecuentes, carecen de profesionalidad para sentar cátedra y no se pueden comparar en nada con lo que hacen en París Paul Fort o Lugné-Poe. Sólo Adrià Gual, en Barcelona, con su "Teatre íntim", ofrece una alternativa moderna, insuficientemente respaldada por las instituciones y los intelectuales catalanes.

La "profesión de fe" (1908) modernista de Valle-Inclán (que rechaza "el palacio frío de los parnasianos" [Cardona, 520-521]) es conocida. Un Modernismo fervoroso que entronca con los preceptos básicos del Simbolismo europeo. No sería difícil demostrar como sus declaraciones o sus escritos "teóricos", hasta su muerte, se estructuran alrededor de las bases doctrinales de los simbolistas: anti-naturalismo, anti-realismo, anti-impresionismo [Serrano, 1987, pp. 231, 232, 235, 264, etc.], su obsesión por "la

plástica", su proximidad con los prerafaelitas, con Boticelli³¹, con Goya, Durero. Detrás de su retórica florida, afloran los conceptos y hasta los términos arquetípicos de los simbolistas, prueba de que los ha leído, que se ha impregnado. En 1902, su formulación del modernismo es un calco patente de las teorías francesas : "Esta *analogía y equivalencia* de las *sensaciones* es lo que constituye el modernismo en la literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de *los sentidos*, que tienden a multiplicar sus *diferentes percepciones* y *corresponderlas entre sí*, formando un *solo sentido*, como uno solo formaban ya para Baudelaire"³²; una afirmación que refleja clarísimamente su adhesión a la analogía y a la sinestesia. Por ejemplo, las palabras "sensación"³³, "sugestión"³⁴, "emoción" o "ensueño" encajan perfectamente con los tópicos del momento. *La Lámpara maravillosa*, por lo menos en los primeros capítulos³⁵, sigue afirmando la vigencia de la doctrina, con presencia insistente de la pintura, con ecos de Nietzsche³⁶ y de Dionisos, de Wagner, de Mallarmé³⁷ y de Maeterlinck: con la sensación, siempre, con la palabra "belleza" (con o sin mayúscula³⁸), en cascadas insistentes, con "el milagro musical" y y sentencias de estricta obediencia simbolista, como ésta: "la creación estética es el milagro de la alusión y de la alegoría".

En la práctica teatral, la filiación es aún más evidente. Los decorados serán "evocación y sugestión, alusión o analogía" [Bablet, 1970, 184], por la arquitectura, la gestualidad, los movimientos de las masas corales. Cada escena y cada cuadro obedece a criterios visuales y plásticos, en la estructura global (como en los trípticos de Maeterlinck, en *La Intrusa*, por ejemplo), en la intertextualidad pictórica muy intensa que evocan las gamas cromáticas hondamente simbolistas y en la prioridad concedida a la luz, porque la tarea del dramaturgo es, como sentencia Paul Fort, "traduire visuellement certains schémas d'idées" (Bablet, 1970, 154). Hasta en la lengua, la

³¹. "Lo bello, en arte, no puede, de ninguna manera, identificarse con lo natural", decía ya Boticelli.

³². En *La Ilustración española y americana*, del 22-2-1092. Subrayo yo (S.S.).

³³. Los jóvenes deben expresar "sensaciones más que ideas" (1903). "La sensación se presenta desnuda, está en nuestros nervios, sacudiéndolos [...], pero hay que transmitirla, hay que darle forma con la palabra" (1907). "El moderno es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender" (1910, en *La Nación*).

³⁴. "Suggérer, voilà le rêve", es una frase de Mallarmé que también habla de "misterio" y de ambiente "religioso".

³⁵. El delirio teosófico y cabalístico de muchas páginas de la obra, no lo olvidemos, también es de pura cepa simbolista.

³⁶. "El alma demiúrgica está en nosotros", p. 103.

³⁷. "El poeta, cuanto más oscuro, más divino", una fórmula que recuerda otra de Mallarmé (que prefiere claridad a divinidad).

³⁸. "La Belleza", "la eterna belleza" (p. 66), "la suprema esencia bella" (p. 65), "la belleza es la intuición de la unidad" (p. 77). A este propósito, Valle-Inclán entronca plenamente con la postura filosófica de los simbolistas en su obsesión por la recuperación de la unidad del mundo, del "Todo" donde comulgaran la infinita variedad de las partes, en lo físico y las aspiraciones metafísicas.

Poética de Valle obedece a las normas nuevas que dan la prioridad a la "energía, a la materialidad, a la densidad física de las palabras, más destinadas a impactar los "nervios"³⁹, con esdrújulos, exclamaciones, interjecciones, gritos, que a suscitar conexiones lógicas. La estrambótica traducción (según nuestras normas académicas) que se le atribuye a Valle de *Interior*, de Maeterlinck, revela su atención a los desplazamientos, a los mecanismos de las pausas y de los silencios⁴⁰, a la dicción. Su poética dramática se funda en el ritmo, en una sucesión de secuencias rítmicas reconocibles⁴¹ que alternan la letanía, la hipnosis, con momentos de excitación y de climax. Como lo reclamaba Mallarmé, la liturgia dramática se quiere encarnación y sensación inmediata. "Yo quiero que las palabras puedan desgranarse una a una sin que se desvanezca el ritmo de la cláusula, y se vean como las perlas del collar" [in Serrano, 1997, 7]; esta cita, de 1914, recuerda la "froide ciselure des mots, [...] le tremblement du frémissement mystique [qui] se reflète dans les yeux, les lèvres, les sons, dans la façon de prononcer les mots. [...] Un calme extérieur dissimulant des émotions volcaniques" que Meyerhold aplica a Maeterlinck. El drama no está en la naturaleza sino en el interior de los seres.

Dentro de esta lógica simbolista ortodoxa, no sería difícil leer las obras de Valle en clave simbolista, sobre todo hasta 1908-10. la *Tragedia de ensueño* es un evidente ejercicio maeterlinckiano. *El marqués de Bradomín* (1906), tachada en su tiempo de "literatura decadente", tiene "escasa acción", prosa rítmica e imágenes simbolistas; los tipos femeninos acusan una fuerte ascendencia prerrafaelita, en particular recuerdan a Burne Jones y su *Escalinata de oro* (1880). *El yermo de las almas* proclama también su deuda hacia Maeterlinck, tanto en la dramaturgia (la pasión "volcánica" contenida, hasta la muerte, en un ambiente de tensión hiéatica, personajes como "marionetas" zarandeadas por el destino⁴²), como en la teatralidad, con una sinfonía de blancos y negros, manchas rojas a la vez discretas y violentas, un tipo femenino también prerrafaelita y un juego de luces que evoluciona sutilmente con el estado de salud de Octavia, desde el deslumbramiento del principio hasta el crepúsculo final⁴³. Y la poética

³⁹. Como dice Valle... y Ortega, en 1904, a propósito de Maeterlinck: "esas cosas que están más allá de la palabra, [...] que pasan por "las entrañas, los músculos y sobre todo los nervios", in "El poeta del misterio", *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp.30-31.

⁴⁰. Llama la atención, en un teatro español tan atiborrado de palabras, la preocupación de Valle por el silencio, otra vez en la línea de Maeterlinck (ver su extraordinario artículo sobre el silencio, en *Le trésor des humbles*).

⁴¹. El teatro de Maeterlinck se construye sobre algunos soportes rítmicos, el hexámetro francés, sobre todo, que alterna con octosílabos o rupturas de tono. Valle y Martínez Sierra, entre otros, proceden de esta nueva manera de "respirar" el lenguaje.

⁴². Como define Artaud el teatro de Maeterlinck.

⁴³. Ciertas escenas de Octavia en su cama blanca recuerdan el extraordinario cuadro de Rusiñol, *La morfínomana*, de 1894.

y la polifonía de colores y luces de las *Comedias bárbaras* es una suntuosa demostración de los cánones simbolistas. Y podríamos seguir con las otras obras de Valle anteriores al esperpento: cada drama es ejercicio, experimentación, búsqueda, práctica apasionada de los preceptos modernos.

La relación entre el Simbolismo y el Expresionismo no es, en absoluto, tan conflictiva como lo pretenden. Al contrario, los dos parten de los mismos presupuestos doctrinales que caracterizan la ruptura definitiva con las normas académicas, contra el teatro burgués y comercial. Los dos parten de la misma radical reivindicación antinaturalista, antirealista. Los dos rechazan con la misma vehemencia el arte fotográfico y mimético. Es decir que los dos se inscriben en la misma crisis de la representación, en una perspectiva no aristotélica; ya no se trata de copiar la realidad sino de bucear en las profundidades síquicas o en los grandes misterios del destino.

Como para el Simbolismo, conviene no encerrar el Expresionismo en los límites estrechos de una escuela, un país o un género. Es un movimiento que cobra desde el principio una amplitud europea; emerge en la última década del siglo XIX y abarca todas las artes⁴⁴, es decir que también es rigurosamente contemporáneo del Naturalismo, del Impresionismo y del Simbolismo, y se desarrolla en cada país con tonalidades específicas. Nietzsche y Freud son fuentes de inspiración común. Por esto, no conviene limitar la etiqueta o erigir en modelos exclusivos a algunas escuelas nacionales como, por ejemplo, la versión expresionista del teatro o de la pintura tal como cundió en Alemania; el teatro expresionista alemán, más tardío, cala muy poco en España, salvo a través de las escenografías de Reinhardt y, luego, de Bürmann (es decir, otra vez por la plástica). Incluso la influencia de las grandes escuelas pictóricas alemanas —"Die Brücke" en Berlín (a partir de 1905) y "Der Blaue Reiter", en Munich, a partir de 1910—, salvo que se investigue más detenidamente, no parece haber cundido en España⁴⁵. En cambio, el impacto de Von Stuck o de Klimt, considerados como simbolistas, pudo muy bien provocar un choque visual en Valle, antes del expresionismo violento de Dix, Grosz o Egon Schiele. En realidad, sabemos muy poco, y la circulación de las informaciones pudo ser mucho más intensa de lo que se cree.

Mucho más convincente me parece esta especie de fusión o confusión posible entre Simbolismo y Expresionismo que caracteriza la situación europea entre 1890 y 1915. Las manifestaciones supuestamente "doctrinales" de la modernidad estética, en Europa,

⁴⁴. Entre 1910 y 1921, la época de esplendor del Expresionismo europeo, se contabilizan más de 100 revistas, unos 2500 autores, 700 pintores y músicos, unas 100 editoriales.

⁴⁵. La opinión de Matilla, uno de los más convencidos de la influencia expresionista en Valle-Inclán, merecería comprobarse: "Valle-Inclán ha llevado su expresionismo al mismo ritmo que el alemán", p. 298.

se caracterizan precisamente por su ambigüedad. Un teórico como Aurier, por ejemplo, en 1891, distingue dos Simbolismos : el "blanco", que se enraiza en Svedenborg, en los Prerrafaelitas, en Puvis de Chavannes, y cultiva los tonos claros, los personajes femeninos estáticos rodeados de flores, y uno "negro", procedente de Poe, Blake, Goya y Gustave Moreau, donde predominan las atmósferas de pesadilla, lo fantasmático, obsesivo, con tonos negros; de éste último vendrá Gauguin, el "salvaje innato" y los "Fauves", la primera versión francesa de la pintura expresionista. Un cuadro como *El grito*, de Edvard Munch, de 1893, se suele considerar como el precursor del Expresionismo y su resonancia será enorme⁴⁶. Ensor, Van Gogh, Gauguin, luego los Nabis y los "Fauves" franceses, ilustran esta continuidad expresiva y la relación estrecha entre Simbolismo y Expresionismo. Los dos se caracterizan por la misma preocupación de una continuidad estética del antirealismo a través de los siglos y reivindican los mismos modelos, por ejemplos pictóricos (los pintores expresionistas medievales flamencos o alemanes —Durerro, Cranach—, o Goya y El Greco que toda Europa redescubre). Ya en 1900, Kandinsky define la pintura como la manifestación externa de un contenido interior, es decir, que el arte, al definirse como exteriorización, se independiza definitivamente del objeto real: la definición vale para los dos.

Hasta 1910-14 (la Primera Guerra mundial marca una etapa), es un período de tanteos, de sincretismos o de "revoluciones" más o menos violentas⁴⁷. Es difícil, por ejemplo, distinguir, en la pintura de Kandinski, lo que diferencia el Simbolismo del Expresionismo. El que ilustra mejor esta confusión sería Apollinaire que sueña con un arte ecléctico y ecuménico que abarcaría todas las tendencias del arte nuevo: Impresionismo, Cubismo, Expresionismo, Orfismo, Fauvismo, todo lo que él llama "l'Art Nouveau". Y la música, la pintura (Apollinaire habla de "dinamismo plástico"), la poesía, el teatro deben unirse para reconstituir "la lira de Orfeo"⁴⁸. Dada y el Surrealismo, a partir de 1916, prolongan esta exploración subversiva.

La cosa se complica aún cuando se analiza la recepción de ciertos autores venidos de las "brumas del norte" o cómo se les representa en los escenarios. De Wedekind, el verdadero anunciador del expresionismo escénico, hay poca constancia en España, pero su *Lulú* pudo circular. El caso de Strinberg es más interesante. Calificado de "expresionista" por Bablet, su estética alterna lo mágico-maravilloso con "el grito del

⁴⁶. Munch pintará para el teatro simbolista francés (con Paul Fort y con Lugné-Poe) y para el expresionista alemán (con Reinhardt, en Berlín).

⁴⁷. El papel del Futurismo sigue poco valorado en España, injustamente. Introduce la subversión, la concreción, el goce iconoclasta inmediato, "las palabras en libertad", como exige Marinetti que preconiza la analogía y la supresión de la comparación. El arte es conquista cotidiana, "obsesión lírica de la materia" y no una categoría divina.

⁴⁸. APOLLINAIRE, Guillaume, "Moteur à toutes tendances", in *L'antitradition futuriste*, Paris, 23 de junio de 1913.

alma" (Bablet, 1970, 99) y con la violencia acusadora, desde finales del siglo XIX, con una dramaturgia explícitamente no aristotélica : "se han abolido las leyes del espacio y tiempo" (en 1902, [Wentzlaff-Eggebert, 266]). Su repertorio circula por toda Europa, pero con puestas en escena contrastadas; Lugné-Poe da un Strinberg simbolista y Reinhardt un Strinberg expresionista, mientras que, en España, se le tira hacia el Naturalismo, con montajes, trajes y decorados convencionales. Hasta Ibsen es objeto de lecturas divergentes. Maeterlinck elogia la dimensión simbolista de su teatro : en *Spectros*, "éclate, dans un salon bourgeois, aveuglant, étouffant, affolant les personnages, l'un des plus terribles mystères des destinées humaines. [...] le mystère, l'inintelligible, le surhumain, l'infini —peu importe le nom qu'on lui donne"⁴⁹. Sin embargo, en 1893, ciertas representaciones de *Solness el constructor* dan lugar a escenografías y decorados calificados de "expresionistas", donde se utiliza el primer plano inclinado de la historia del teatro contemporáneo. Visto desde España, es evidente que el panorama teórico y las manifestaciones de la modernidad pueden resultar un tanto aleatorios, tanto para el texto como para la escena, y las escenografías tardan mucho en amoldarse a las exigencias antinaturalistas, pero cabe insistir en que toda Europa se entrega a esas lecturas diferentes, con claves estéticas distintas que tienen en común la experimentación antirealista. El siglo XX implica la asunción del director de escena, con sus compinches indispensables que son los pintores, los escenógrafos y los técnicos en iluminación.

En realidad, la única diferencia reside en la nota rebelde y mucha más violenta del Expresionismo, mientras se suele ver en el Simbolismo una "révolution douce", con posturas más estáticas, hieráticas incluso, con una visión más contemplativa de las cuestiones metafísicas, conteniendo la inexorable violencia del destino hasta el límite de la locura.

L'expressionnisme résiste à la définition. Plus qu'un style, c'est une attitude de l'esprit à l'égard de l'homme, du monde et de l'art susceptible de les saisir et de les exprimer dans leurs rapports les plus profonds. Faute de trouver l'équilibre auquel il aspire dans l'univers des apparences immédiates, la réalité matérielle et la société qui l'entoure, l'homme se détourne du monde extérieur et tente de le dominer en se réfugiant dans les visions intérieures, la pensée, le rêve. Le naturalisme ne peut plus le satisfaire qui lui offre seulement la copie du monde extérieur dont il tente de s'évader. Né de l'angoisse, de l'insécurité, l'expressionnisme est la traduction artistique d'une révolte"⁵⁰.

⁴⁹. M. MAETERLINCK, *La puissance des ténèbres, Reflexions sur mon théâtre*.

⁵⁰. Denis BABLET, "L'expressionnisme à la scène", *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Études réunies par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris CNRS, 1989, T.1, p. 193. Esta definición excelente resume también muchos puntos de convergencia con el Simbolismo.

El modelo simbolista podría ser el personnage inmóvil, el "personnage sublime" de Maeterlinck que acecha los signos fatales del destino. Si la muerte y el amor son los dos principales protagonistas del teatro simbolista, con fuerte dosis de fatalismo estoico, los artistas expresionistas privilegian la "révolte". La expresión de la obsesión interna, del "desgarro interior", del trauma psíquico pasa por lo grotesco, el horror, la desmesura, la distorsión, la animalización carnalesca, la marionetización⁵¹, como manifestaciones de rechazo hacia una humanidad injusta y brutal. En un universo que ha perdido definitivamente toda armonía y toda lógica, el lenguaje deja también de ser lógico para interiorizarse, ser manifestación sensorial de una Psique neurótica. El grito —como en el cuadro de Munch—, exhalación de las angustias síquicas, trastorna el orden del mundo, trastorna las leyes de la perspectiva y de la razón, desconstruye la realidad objetiva⁵². Pero esta "révolte" expresionista es esencialmente de índole existencial y estética y no suele llevar, salvo excepciones más tardías (Grosz), a posturas políticas radicales explícitas. En los años treinta, Brecht acusará a los expresionistas de esteticismo, de haber olvidado la dimensión social y revolucionaria del arte, lo que confirma la proximidad con el Simbolismo artístico.

El concepto de "vibración" es quizás lo que ilustra, a la vez, los parentescos y las diferencias entre Simbolismo y Expresionismo. En Maeterlinck, también, la vibración es omnipresente; pero es sobre todo el alma la que vibra, interiormente, perceptible (para el espectador) en la tensión rítmica de la oración, el silencio, el temblor de una vela, la luz que filtran unas vidrieras, un gesto paralizado ante la inminencia de la tragedia⁵³. En el Expresionismo, la vibración se exterioriza, se "expresa" con vehemencia, desde adentro para afuera siempre. En el cuadro de Munch, el aire y la naturaleza entera vibran bajo el grito; las obras de Van Gogh, Rouault, Derain, Vlaminck, Kokoshka, etc., son himnos a la vibración. Kandinski teoriza sobre la vibración del color : "La couleur est donc un moyen d'exercer une influence sur l'âme. [...] L'artiste [...] met l'âme humaine en vibration"⁵⁴. Artaud es el que lleva más lejos la teorización de la vibración en el teatro: "Ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans

⁵¹. Maeterlinck también calificó sus obras cortas de "teatro de marionetas". Craig sirve tanto para unos como para otros.

⁵². También hay gritos en el Simbolismo. Piénsese en el grito final de *La intrusa*, de Maeterlinck, tanto más estremecedor y violento que culmina una fase de espera de máxima tensión.

⁵³. En pintura, ver Böcklin, los Nabis, los belgas...

⁵⁴. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 12.

l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité"⁵⁵. Su "Théâtre de la cruauté" est la concretización escénica de la violencia interior, del paroxismo sensorial, en particular con la dimensión lumínica ("l'action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid", [*Ibid.*, 111]), la agresión auditiva y el movimiento. La extraordinaria fórmula de Artaud: "c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits" [*Ibid.*, p. 153) ilustra muy bien la estética expresionista, en lo que tiene de común con el Simbolismo de búsqueda de un "arte total".

La relación de Valle-Inclán con el Expresionismo europeo es evidente, y muy tempranamente⁵⁶. La desmesura, la violencia, el grito, la distorsión, el desplante gestual o verbal, lo grotesco, el satanismo, el sadismo retumban en las *Comedias bárbaras*. Los "esperpentos", con su dimensión de agresión política y humana, confirman aún mejor el parentesco. La carnavalización del mundo es la versión estética de la rebelión expresionista, como ya lo anticipaban ciertos cuadros de Goya o de James Ensor, el pintor que quizás mejor articule Simbolismo y Expresionismo.

El teatro de Valle es un prodigioso representante de una estética moderna de la vibración y de la convulsión que "entra por la piel". En sus obras, todo vibra: el aire, el viento, las luces y las sombras, los cuerpos, el lenguaje. Muchas escenas nocturnas —en las *Comedias bárbaras*, por ejemplo, y también en *Ligazón* y otros esperpentos—, transcurren bajo la luz vacilante de velones, velas o candiles que sacuden las sombras y retuercen las expresiones de los rostros: "En el hogar arde un alegre fuego que pone un reflejo temblador y rojizo sobre aquellos rostros aldeanos, [...] alargando las lenguas de la llama como para oír las voces fabulosas del viento", (*Aguila de blasón*, III, 1). Las palabras "temblor" o "vibrar" son recurrentes: "Los reflejos del velón llenan de aladas inquietudes las paredes y en el temblor de la luz y la sombra se hace visible el viento sobre las lívidas cales" (*Cara de Plata*, II, 6). Las acotaciones son teoría y práctica de la herencia simbolista que cobra a menudo amplitud y violencia expresionistas. Una expresión como: "Hipnotiza el clavo amarillo de una luz de aceite" (*Cara de Plata*, III, 1) parece adelantar una formulación de Artaud : "des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité des spectateurs, pris dans le théâtre comme dans un

⁵⁵. Anonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, folio, 1964, p. 138. Más lejos habla "des vibrations et des qualités de voix" (p. 140), "des vibrations de sons absolument inaccoutumés" p. 147.

⁵⁶. Domingo PÉREZ MINIK parece el primero en hacer la comparación, en 1953 : "El teatro de Valle-Inclán es "una manifestación, la única en nuestro país, del expresionismo dramático, si bien de signo contrario al alemán", p. 130. Sastre, en 1961, emite una opinión vecina: Valle descubre el expresionismo de manera "autónoma" (?), sin influencia del teatro alemán. Matilla admite correspondencias "abrumadoras" entre Valle y el Expresionismo, pero "independientemente de influencias transpirenaicas" y reduciendo el Expresionismo al teatro alemán de los años 1910-1925 (p. 160). Loureiro es el que más teoriza sobre la identidad entre Valle y el Expresionismo, desarrollando 16 puntos de convergencia sin ver que sus puntos, salvo el que concierne la distorsión y lo grotesco, están ya presentes en el Simbolismo, como "el uso de la pausa y del silencio" o la expresión del inconsciente.

tourbillon de forces supérieures". En cambio, esta otra acotación : "De pronto pasa una ráfaga de silencio" (*Romance de lobos*, I, 2), revela que la herencia maeterlinckiana sigue vigente. Los quince años que median entre las dos primeras *Comedias bárbaras* y *Cara de Plata*, también demuestran la continuidad de la búsqueda estética de Valle, esta especie de sincretismo que realiza entre un Expresionismo dinámico, más actual en los años 20 (estética e ideológicamente) y las bases esenciales del Simbolismo. Curiosamente, se observa que *Cara de Plata*, contemporánea de los Expresionismos más "orgánicos" o de las vanguardias (el Cubismo, por ejemplo), en pintura y en teatro, es —salvo algunas escenas increíblemente expresionistas, como la del caldero— más tensa, casi hierática a veces, menos gesticulante.

Es evidente que, en 1920-23, el Simbolismo, cuando cunde la fiebre de las vanguardias estéticas, no parece de actualidad; el "coro de los modernistas" de *Luces de Bohemia*, ilustra su degradación en una poesía ñoña, artificial, falsamente musical y lírica, degenerada por su propio éxito y la vulgarización cometida por los poetas menores, pero con fama (de Villaespesa a Carrere). El Modernismo provocó un alud de poesía musical y "lilial" hasta el empacho, caricatura de lo más superficial del Simbolismo, mientras que el Expresionismo se abría a una perspectiva más combatiente del arte. Pero la aportación esencial del Simbolismo y del Expresionismo no desaparece para nada. Ahí quedan como punto de partida de las estéticas venideras, incluso las que, como el Futurismo, el Ultraísmo o el Creacionismo, se declaran en contra o se creen superación de unos movimientos insuficientes. Todas las Vanguardias estéticas, en España y en toda Europa, y en todas las artes, parten del Simbolismo. Incluso los surrealistas, como André Breton y Antonin Artaud⁵⁷, proclaman su deuda hacia Maeterlinck⁵⁸ y la estética simbolista, y realizan algo así como la síntesis con el Expresionismo. A partir de 1923, cuando las Vanguardias estéticas ya se agotan en España como laboratorios de formas y de lenguaje, la literatura española vuelve clarísimamente al símbolo, a la metafísica, a la exploración metapoética, a la intertextualidad fecundante. Lorca es otro ejemplo de poeta y dramaturgo totalmente impregnado de Simbolismo, de Maeterlinck entre otros, y por el Expresionismo, pero con "dosificación" diferente de Valle, menos de "cartelón de feria", quizás menos expresionista y más simbolista, mientras que la nota expresionista se exagera en Valle,

⁵⁷. Todo el teatro contemporáneo, hasta nuestros días, se alimenta de Artaud y de su "Théâtre de la cruauté", que armoniza las aportaciones simbolistas y expresionistas. Meyerhold, como Artaud, es un admirador de Maeterlinck.

⁵⁸. Tanto su teatro como sus poesías. *Serres chaudes* (¡publicadas en 1889!) contiene sin duda el modelo de las modernas metáforas. El Modernismo español exploró más el universo de los significantes (ritmo, sonidos, prosodia...) que la gama moderna de imágenes (metáfora, sinestesia, oxímoron) . Serán las Vanguardias estéticas y la literatura de los años 20 y 30 las que explotarán sistemáticamente estos mecanismos de la analogía preconizada por Mallarmé.

para finalidades más políticas o humanas, y quizás porque lo grotesco y la violencia obran como sustitutos agresivos de la tragedia y de la catarsis imposibles.

Colgarle a Valle-Inclán el doble sambenito de simbolista y expresionista no es una cuestión de matiz, de equilibrio entre los defensores de uno u otro movimiento, o de capricho para intentar renovar algo el debate crítico. Más allá de la figura de Valle, se trata, en primer lugar, de enraizar la historia literaria y la historia cultural de España en Europa, a la cual pertenece por derecho propio, de donde procede y en la cual participa, a su manera. No es ofender a Valle integrarle en el prodigioso dinamismo cultural y estético que caracteriza a toda Europa desde finales del siglo XIX hasta la primera e incluso la segunda guerra mundial: en cambio, es prestarle un flaco favor encerrarle en los límites de una provincia o de un casticismo empobrecedor. Este "insularismo" (como dice Ricardo Gullón), cultivado y perpetuado por el aparato cultural dominante (escuela, universidad incluso, crítica, editoriales, radio, televisión...) contribuye a cultivar una imagen nacional autónoma, casi autárquica, gloriosamente diferente del resto del planeta y condenada a considerar el propio ombligo como el centro del mundo, un centro amenazado por fiebres malignas procedentes de fuera. Para la crítica dominante, el Romanticismo español es un vago, tardío y limitado eco del Romanticismo europeo⁵⁹, del Futurismo no hay rastro, el Simbolismo no afectó a la Península (el "Modernismo" es estrictamente carpetovetónico), el Expresionismo es otro invento extranjero, las Vanguardias (Ultraísmo y Creacionismo) son unos "sarampiones" sin trascendencia y el Surrealismo no contaminó seriamente a nadie. Según esta lógica, España se mantendría inmune a todos los contagios exteriores, al margen de las grandes conmociones de la cultura que marcaron dos siglos (como mínimo) de historia. El supuesto método (sic) de las "generaciones"⁶⁰ es el último búnker erigido para prolongar la "excepción cultural". El resultado más catastrófico es que a España se la ignora, no figura en los grandes libros o las antologías de referencia que se publican en Europa sobre todos estos grandes movimientos literarios o culturales⁶¹. Lo realmente útil sería analizar los intercambios, las conexiones con

⁵⁹. Y encima, Bécquer es un "nórdico". En Francia, el Romanticismo nacional empieza cuando el alemán y el inglés (casi) ya han terminado, y cobra visos distintos... lo que no molesta a nadie allende los Pirineos.

⁶⁰. Del "98", del "27" y todas las habidas y por haber... No es una casualidad si se han canonizado todas y hasta creado la mayoría (las de "14", "27", "50" o "medio siglo", etc.) durante y por el franquismo y si las más enraizadas, las más "sólidas", sean precisamente la del "98" y la del "27", que corresponden a épocas de mutaciones decisivas en Europa que provocaron, en España, violentas reacciones de anti-cosmopolitismo, anti-modernidad, por parte de los sectores dominantes.

⁶¹. Un sólo ejemplo. En el monumental libro de Michael Gibson sobre *Le Symbolisme*, en el capítulo : "Les pays méditerranéens", hay algunas líneas sobre Brull y Gual, un parrafito sobre Néstor y

Europa, lo que sí permitiría calibrar la originalidad del caso español, su aportación, en todos los campos. Lo que permitiría, por ejemplo, darle, por fin, a Valle-Inclán el puesto preferente que le corresponde en el Simbolismo y en el Expresionismo europeos.

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

BABLET, Denis (1957), "La mise en scène et le décor expressionniste", *Théâtre populaire*, n° 22, Paris, pp. 5-21.

BABLET, Denis (1970), *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS.

BABLET, Denis (1989), "L'Expressionnisme à la scène", *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Études réunies par Denis BABLET et Jean Jacquot, Paris CNRS.

CARDONA, Juan (2000), "Valle-Inclán desde el 98", in *Valle-Inclán (1898-1989)*, Actas del Seminario Internacional de Santiago de Compostela, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, Universidad de Santiago.

GONZÁLEZ del VALLE, Luis T. (2000), "Valle-Inclán y la tragedia. El caso de *Voces de gesta*", *Valle-Inclán (1898-1989)*, Actas del Seminario Internacional de Santiago de Compostela, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, Universidad de Santiago.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1973), *La poesía de Valle-Inclán: del Simbolismo al expresionismo*, Universidad de Puerto Rico.

GRAVIER, Maurice (1959), "Les héros du drame expressionniste", *Le théâtre moderne: hommes et tendances*, Paris, CNRS.

HINTERHAÜSER, Hans (2000), "Valle-Inclán, autor fin de siglo", in *Valle-Inclán (1898-1989)*, Actas del Seminario Internacional de Santiago de Compostela, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, Universidad de Santiago, pp. 39-49.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1972), *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Ed. A. Corazón.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (1995), "Valle-Inclán, el modernismo y la modernidad", *Valle-Inclán y su obra*, Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán, editores: Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez, Barcelona, Cop d'idees/Taller d'investigacions valleinclaniana.

JEREZ-FARRÁN, Carlos (1989), *El expresionismo en Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica*, La Coruña, Ediciones do Castro.

LAVAUD, Jean-Marie (1974), "Un prologue et un article oublié: Valle-Inclán théoricien du symbolisme", *Bulletin Hispanique*, T. LXXVI, n° 3-4, juillet-décembre 1974.

LAVAUD, Jean-Marie, 1975, "Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (de J. Muruais hacia Valle-Inclán)", Pontevedra, Museo de Pontevedra.

—curiosamente— una página sobre Gaudí. En los equivalentes libros sobre Expresionismo, España ni se menciona.

- LAVAUD, Jean-Marie (1992), *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU.
- LOUREIRO, Ángel G. (1988), "A vueltas con el esperpento", *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La guerra civil*, Barcelona, Anthropos.
- LYON, John (1983), *The Theater of Valle-Inclán*, Cambridge University Press.
- MATILLA RIVAS, Alfredo (1972), *La "Comedias bárbaras": historicismo y expresionismo dramático*, Madrid, Anaya.
- MONTESINOS, José F. (1966), "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", *Revista de Occidente*, n° 44-45 (noviembre-diciembre 1966), pp. 146-155.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1953), *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones.
- RISLEY, William R. (1992), "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *Suma valleinclaniana*, ed. de John P. Gabriele, Barcelona, Anthropos.
- SASTRE, Alfonso (1961), "Encuesta sobre el teatro de Valle-Inclán", *Ínsula*, n° 176-177 .
- SERRANO ALONSO, Javier (1987) *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo.
- SERRANO ALONSO, Javier (1997), "La poética modernista de Valle-Inclán", *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Actas del Seminario Internacional de Santiago de Compostela, ed de Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, Universidad de Santiago.
- SERRANO ALONSO, Javier (2001), "El antimodernismo como tópica. Un debate olvidado: Cansinos-Asséns versus José Ferrándiz (1905)", *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Universidad de Santiago de Compostela.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (1989), "Las *Comedias bárbaras* y el expresionismo alemán", in *Valle-Inclán: quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán*, ed. de J.A. Hormigón, Madrid, Ministerio de Cultura

**LECTURE SYMBOLISTE ET EXPRESSIONNISTE DE *LUCES DE BOHEMIA*
(VALLE-INCLAN), *EL HOMBRE DESHABITADO* (ALBERTI) ET *LA CASA DE
BERNARDA ALBA* (LORCA)**

Adeline CHAINAIS,
Université Paul Verlaine (Metz) - CREC

« L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse ».

Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, p. 129-130.

Les différentes tentatives de rénovation du théâtre espagnol dans les années 1920-1930 ont été fortement influencées par deux courants artistiques majeurs du début du XX^e siècle : le Symbolisme et l'Expressionnisme. Les profonds changements que connurent les scènes européennes dans le premier tiers du siècle doivent autant au premier (qui est né en France dans les années 1880) qu'au second (qui fit son apparition en Allemagne dans les premières années du siècle suivant). Ces deux courants, loin d'être des écoles ou des cercles isolés, sont des mouvements artistiques de grande ampleur, qui ont affecté tous les domaines de la création. À la fin du XIX^e siècle, alors que les valeurs dominantes (le matérialisme et le positivisme) sont peu à peu remises en cause, les artistes réagissent contre le goût bourgeois, notamment contre le Réalisme. Symbolisme et Expressionnisme sont inséparables de cette crise de confiance dans le

Progrès, la Science, la Raison, le Langage, etc., et apparaissent comme des remous lointains du tremblement de terre que constitua le Romantisme par rapport à la culture classique. Mais si les deux mouvements sont unis par un socle commun (le refus de l'imitation de la réalité comme principe créateur), les voies explorées par les auteurs de l'un et l'autre divergent : tandis que les symbolistes (qui rejettent le Réalisme), s'emploient à faire disparaître tout lien avec un réel identifiable en créant des mondes imaginaires et oniriques, les expressionnistes (qui réagissent surtout contre l'Impressionnisme) font passer le réel par le prisme du regard de l'artiste et donnent à voir une réalité déformée, disloquée et dispersée. Dans les deux cas, on assiste à la construction d'une réalité nouvelle dans et par l'œuvre d'art, et à une revalorisation du langage, envisagé dans sa fonction créatrice — les symbolistes, notamment, jouent avec les nombreuses possibilités de la langue, créant ainsi un style chargé qui leur a souvent été reproché.

Cette nouvelle conception de l'objet et de la création artistique est à l'origine de profondes transformations dans la façon de penser le théâtre et, surtout, la scène. À partir de la fin du XIX^e siècle, celle-ci n'est plus envisagée comme une « boîte à illusion », mais plutôt comme un lieu où l'on construit l'espace et où on lui donne du sens. Nombreux sont ceux qui remettent en question le « théâtre à l'italienne »¹, qui connut son heure de gloire aux XVIII^e et XIX^e siècles, et envisagent de le remplacer par une scène plus ouverte et plus flexible, une scène qui rende possible l'expérimentation. La représentation théâtrale apparaît désormais comme une création, au même titre que l'écriture, et ce n'est pas un hasard si la figure du metteur en scène émerge à la même époque. Les manifestations de ce que l'on a appelé, pour désigner toutes les expériences scéniques novatrices de cette époque, le Théâtre d'Art (Dusigne), apparaissent dans plusieurs pays d'Europe (l'Angleterre, la France, l'Allemagne, la Suisse, la Russie, etc.), et sont menées par des théoriciens qui sont aussi des praticiens (Craig, Antoine, Lugné-Poe, Reinhardt, Meyerhold, Appia, Stanislavski, etc.). Différentes voies sont explorées (de la recherche du naturel à la stylisation, voire l'abstraction), mais il est possible de dégager des traits communs, qui sont autant de clés pour comprendre les différentes expériences destinées à rénover le théâtre espagnol, et notamment les trois œuvres étudiées ici. Car si l'Espagne connaît un retard par rapport aux avancées européennes dans ce domaine (dû principalement au poids de la bourgeoisie, à l'inertie

¹ Le théâtre dit « à l'italienne » naît dans l'Italie de la Renaissance et du XVII^e siècle et domine la scénographie jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Il se caractérise par une scène fermée sur trois côtés, qui fait face à une salle compartimentée en étages et en loges. Pour plus de vraisemblance, les décors sont peints sur des toiles. Le jeu des acteurs se caractérise par la déclamation. Voir les entrées « Scène et mise en scène » et « Scénographie » dans le *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Albin Michel et *Enciclopedia Universalis*, 2000, p. 648-667.

du système commercial de production théâtrale et au peu d'intérêt de l'État pour ces questions), des voix s'élèvent pour dénoncer le théâtre en vogue (les pièces « costumbristas » de Carlos Arniches et des frères Álvarez Quintero, ou le théâtre historico-poétique d'Eduardo Marquina et de Francisco Villaespesa) et proposer de nouvelles formes théâtrales.

Je me propose d'étudier ici, à travers les trois œuvres citées, en quoi le Symbolisme et l'Expressionnisme ont formé un socle à partir duquel se sont élaborées les différentes tentatives de rénovation de la scène espagnole et, surtout, comment les diverses expérimentations menées par les artistes de ces deux courants ont été reçues et réutilisées par les trois plus grands dramaturges espagnols du premier tiers du XX^e siècle : Ramón del Valle-Inclán, Rafael Alberti et Federico García Lorca. Plus qu'aux modèles qui ont pu exercer une influence sur ces trois auteurs, je m'intéresserai au résultat, c'est-à-dire à la manière dont réapparaissent, de façon plus ou moins déformée, dans leur œuvre, certains traits propres au Symbolisme et à l'Expressionnisme. Dans les pièces qui figurent au programme du CAPES et de l'agrégation d'espagnol 2008, chacun des trois auteurs exploite les innovations de ces deux courants de manière différente : si Valle-Inclán choisit une voie très proche de l'Expressionnisme – notamment par le biais de sa théorie de l' *esperpento* –, auquel il aboutit après avoir exploré, dans ses premières œuvres, une voie symboliste qui n'est pas totalement absente de *Luces de Bohemia*, Lorca écrit un théâtre plus minimaliste, qui a été comparé aux expériences menées par Jacques Copeau dans le cadre du Théâtre du Vieux-Colombier. Quant à Alberti, il combine des techniques propres au Symbolisme (le souci de déréaliser l'espace et les personnages) et à l'Expressionnisme (la composition géométrique des décors). Les limites qui me sont imposées pour ce travail ne me permettant pas de mener une étude exhaustive de chacune des trois œuvres, je me contenterai de proposer des pistes de lecture, qu'il s'agira de compléter, par la suite, à l'aide de la bibliographie indiquée, ainsi que — et surtout — par une lecture personnelle des œuvres.

« ¡Muera la podredumbre de la escena española! » (Alberti)

Si l'on peut établir une filiation entre les créateurs du Théâtre d'Art et les trois auteurs qui nous intéressent ici, c'est, tout d'abord, par le regard pour le moins négatif qu'ils portent sur le théâtre de leur époque, dont le retard est dû principalement à l'inertie d'un circuit théâtral commercial qui privilégie le rendement et ne laisse aucune place à l'innovation. L'un des points communs aux promoteurs du Théâtre d'Art a été la volonté de réformer le système de production théâtrale afin de le rendre plus souple.

Diverses propositions ont été faites, visant à modifier la structure des compagnies et la conception architecturale des théâtres, à améliorer la formation des acteurs et à libérer le théâtre de l'emprise qu'exerçaient sur lui les investisseurs (Dusigne). Les trois auteurs qui nous intéressent ici ont cherché, eux aussi, à modifier la production théâtrale en Espagne : Valle-Inclán participa à l'expérience du *Teatro Artístico* de Jacinto Benavente, qui avait pour objectif de créer une scène alternative ; Lorca, quant à lui, annonça la fin irrémédiable d'un théâtre entièrement soumis au pouvoir de l'argent : « mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirán cada día más, sin salvación posible » (Lorca, 2004, p. 24). La Seconde République donna à Lorca les moyens de mettre en pratique sa conception de la scène, notamment dans le cadre des Missions Pédagogiques et de *La Barraca*. Quant à Alberti, on connaît le célèbre cri qu'il lança après la première de *El hombre deshabitado* au sujet de la « podredumbre de la escena española ».

La scène qu'ils critiquaient n'offrait pratiquement aucun débouché à leurs œuvres, dans la mesure où leurs pièces allaient à l'encontre de l'esthétique privilégiée par le public. Ils restèrent tous les trois en marge du circuit habituel : *Luces de bohemia* fut représentée pour la première fois en 1963, à Paris — il faudra attendre 1970 pour voir l'œuvre représentée en Espagne (Oliva, 2006) — ; *El hombre deshabitado*, mis en scène par la compagnie de Margarita Xirgu en 1931, fut la première pièce d'Alberti représentée dans un théâtre commercial ; quant à la première de *La casa de Bernarda Alba*, elle n'eut lieu qu'en 1945, à Buenos Aires. Elle fut dirigée, elle aussi, par Margarita Xirgu, la seule actrice du circuit commercial espagnol qui s'efforçât de rénover la scène de l'époque.

Exclus des scènes commerciales, les trois auteurs avaient pourtant une expérience non seulement comme auteurs, mais comme hommes de théâtre, ce qui constitue un autre point commun aux rénovateurs des différentes scènes européennes. Valle-Inclán, en plus d'être un spectateur assidu des théâtres madrilènes, traduisit des œuvres dramatiques, incarna lui-même certains personnages à la scène et fut conseiller auprès de troupes professionnelles comme « El mirlo blanco » ou « El cántaro roto » (Rubio Jiménez, Cardona). Lorca exerça la fonction de metteur en scène (Vilches) et collabora avec Rivas Cherif — qui connaissait les théories de Craig et s'était formé en Allemagne auprès de Max Reinhardt —, ainsi qu'avec l'actrice Margarita Xirgu et les décorateurs Bartolozzi et Ontañón, entre autres. Pour lui, le travail de mise en scène était aussi important que l'écriture, et il affirmait : « un teatro es ante todo un buen director » (Vilches). Fortement influencé par les Ballets Russes de Diaghilev (Plaza Chillón), qui donnèrent plusieurs représentations en Espagne, Lorca s'inspira de cette esthétique dans

ses œuvres et dans les décors de théâtre qu'il conçut. Enfin, Alberti, qui reçut également l'influence des Ballets Russes, côtoyait lui aussi ce milieu et connaissait personnellement les figures les plus importantes de la scène commerciale de l'époque, telles que Margarita Xirgu.

Pour Lorca et Alberti, la rénovation de la scène devait passer également par l'élargissement du public. Ainsi, Lorca écrit : « se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso » (Plaza Chillón, 254) ; de la même manière, Alberti estime que « hay que abrir los teatros a las gentes que normalmente no pueden entrar, gentes que no tienen dinero » (Monleón, 489) et rêve de faire « un gran teatro de la calle, una gran manifestación poética que sirviera para algo, para hacer la revolución, para cambiar lo que está mal » (433). Loin de s'adresser uniquement aux classes dominantes, ils souhaitent tous deux créer un théâtre véritablement populaire, à visée éducative, qui permette au spectateur de sortir de la réalité environnante par le biais de la poésie.

« El teatro ha de tener un gran aliento poético » (Alberti)

Les trois auteurs reprochaient aux œuvres représentées dans les théâtres commerciaux leur souci de réalisme et leur prosaïsme. Il faut dire que la grande majorité des pièces de l'époque répondaient pleinement au goût bourgeois, et les auteurs à la mode — hormis ceux du théâtre historico-poétique — s'employaient à reproduire la réalité quotidienne des spectateurs. Contre cette conception caduque de la création artistique, Valle-Inclán, Lorca et Alberti, comme d'autres dramaturges de leur temps, prônent un théâtre poétique, un théâtre qui crée une réalité différente de la réalité visible à l'œil nu. Les trois auteurs rejettent le réalisme et ses différentes manifestations littéraires (le Naturalisme, le Régionalisme, le « Costumbrismo ») : « ¡uno no debe ir al teatro a ver tomar el té, sino a ver cómo se matan o algo así mientras lo toman! » (Monleón, 475), affirme Alberti, qui voit le théâtre comme « un lugar donde, aunque se reflejen hechos reales, uno va para ver lo que no puede ver en casa » (423) et considère que les plus grands dramaturges ont été les grands poètes. Mais il ne s'agit pas seulement d'écrire un théâtre en vers, comme le firent certains auteurs des années 1910 (Eduardo Marquina ou Francisco Villaespesa) : « el teatro ha de tener un gran aliento poético » (488) et ne doit pas se contenter d'une poésie purement formelle.

Quel est, dès lors, le rapport de l'œuvre au réel ? Loin de le reproduire fidèlement, Valle, Alberti et Lorca s'en affranchissent, comme le firent avant eux les symbolistes, ou bien le déforment et le distordent, à la manière des expressionnistes. Dans *Luces de bohemia*, Valle nous donne les clés de son interprétation du réel, à travers sa théorie de

l' *esperpento* : « el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada » (Valle-Inclán, 162). Valle donne à voir le réel dans un miroir concave, qui déforme tout. Il le présente de manière grotesque, voire burlesque, qu'il s'agisse des décors et des personnages — j'aurai l'occasion de revenir sur ces deux points — ou des situations dramatiques (le cas le plus explicite dans l'œuvre est sans doute la « fausse mort » de Max Estrella dans la scène 13). Pour ce qui est de *El hombre deshabitado*, c'est essentiellement par l'abstraction, ainsi que, dans une moindre mesure, par la déformation, qu'Alberti rompt avec un réel identifiable. Il utilise l'allégorie, comme l'avait fait avant lui le dramaturge symboliste belge Maurice Maeterlinck dans *L'Oiseau bleu*, et atteint ainsi un degré de généralisation qui frôle l'universel. Quant à Lorca, il brouille les pistes dans *La casa de Bernarda Alba*, œuvre dans laquelle le problème du réel est posé dès le départ comme ambigu : l'information qui nous est donnée dans la première didascalie (« el poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico »), ainsi que le décor sobre et relativement réaliste des trois actes, contraste avec les tableaux évoqués dans le décor du premier acte (« cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda ») et le désir d'ailleurs exprimé par Magdalena : « vengo de correr las cámaras. Por andar un poco. De ver los cuadros bordados de cañamazo de nuestra abuela, el perrito de lanas y el negro luchando con el león, que tanto nos gustaba de niñas. Aquélla era una época más alegre » (Lorca, 1980, 37). Lorca ne suggère-t-il pas ainsi que derrière le réel visible à travers l'objectif d'un appareil photo se cache une autre réalité, exotique, merveilleuse, fantastique, et surtout poétique ? Le dramaturge s'emploie à faire rentrer l'extraordinaire dans le familier, comme en témoignent les tableaux merveilleux du premier acte qui suggèrent un monde de rêve typiquement symboliste et renvoient aux œuvres des peintres du début du siècle, tels que Gustave Moreau². Les tableaux évoqués par Lorca constituent des ouvertures dans un décor bourgeois étouffant, représenté par les « cortinas de yute rematadas con madroños y volantes » (12) et les « muros gruesos » (12) (Fernández Cifuentes, Samper).

Nous n'avons affaire, dans aucune des trois œuvres, à une imitation pure et simple de la réalité. Celle-ci passe systématiquement par le prisme, plus ou moins déformant, du regard de l'artiste. Aucun des trois auteurs ne prétend à l'objectivité (pas même Lorca et ses fausses indications documentaires), car celle-ci, après le passage du Symbolisme et de l'Expressionnisme, est considérée comme dépourvue d'intérêt. Ce qu'il faut voir dans les trois œuvres, c'est l'expression assumée et revendiquée de la subjectivité de l'auteur et la recherche d'une réalité autre que celle que nous voyons au quotidien, une

² Voir illustration, p. 26.

« réalité de second plan » (Fernández Cifuentes), recréée par différents moyens expressifs. Car comme l'affirme Alberti : « la realidad transpuesta a un plano poético sigue siendo realidad » (Monleón, 423). La « réalité vraie » est celle que l'auteur et le metteur en scène construisent sur scène, dans le but d'ouvrir les yeux du spectateur, de la même manière que le Veilleur de nuit dans *El hombre deshabitado* fait découvrir à l'homme, au début du Prologue, tout ce qui est autour de lui et qu'il ne voyait pas.

La recherche de l'âme

Les auteurs du théâtre poétique partent à la recherche de l'âme des choses, du mystère des êtres, animés et inanimés, ce qui constitue l'un des thèmes privilégiés des dramaturges symbolistes, parmi lesquels Maurice Maeterlinck, qui consacre un chapitre du *Trésor des humbles* à ce thème. Alberti insiste sur ce point dans *El hombre deshabitado*. L'homme répète le terme « alma » plusieurs fois, pour se familiariser avec cette idée nouvelle : « el alma...el alma...el alma... » (Alberti, 148). Sont évoquées ensuite « la pasión por lo infinito » (151) et « la pureza del alma » (156), qui suggèrent une quête qui ne peut être réduite à une simple observation de la réalité. Quant à la notion de mystère, elle est incarnée par la femme qui, lors de sa première apparition, est décrite comme « un misterio enfundado en una cinta blanca » (152).

Dans *La casa de Bernarda Alba*, le mystère, ou l'inconnu, prennent une autre forme : Bernarda évoque « la cosa muy grande » (Lorca, 1980, 83), « la cosa tan grande » (106) qui est sensée se passer sous son toit, selon les dires de La Poncia. L'œuvre entière est parsemée de neutres et d'indéfinis (recensés par Fernández Cifuentes [Fernández Cifuentes, 196]) qui suggèrent le lien qui nous unit à une réalité invisible et préfigurent la mort d'Adela à la fin de la pièce. Le procédé utilisé par Lorca rappelle l'écriture dramatique de Maeterlinck dans *L'Intruse* ou *Les Aveugles*, deux œuvres dans lesquelles les personnages pressentent l'arrivée de la mort et devinent sa présence.

La quête de l'âme et du mystère des choses conduit les artistes à explorer de nouvelles pistes et à créer de nouveaux langages. La Raison n'est plus, désormais, la seule voie d'accès à la Vérité. D'autres modalités permettent de l'atteindre, comme la folie, qui suscite de nombreuses interrogations, au début du XX^e siècle, dans le domaine scientifique, et que les artistes considèrent comme une autre façon de voir le monde. Lorca reprend ce thème dans *La casa de Bernarda Alba*, par le biais du personnage de María Josefa, dont la folie perturbe l'ordre bourgeois de la maison, mais est aussi riche de sens par rapport à la problématique globale de la pièce : María Josefa exprime différents désirs (le désir de se marier, d'avoir des enfants, etc.) que les filles de Bernarda ressentent également, mais n'expriment pas (à l'exception d'Adela). Le

personnage de María Josefa éclaire également la personnalité de la mère, Bernarda, qui affirme avec conviction : « aunque mi madre esté loca, yo estoy en mis cinco sentidos y sé perfectamente lo que hago » (Lorca, 1980, 47). Si Bernarda n'est pas atteinte par la psychose de sa mère, il est aisé, en revanche, de mettre en lumière les différents aspects de sa névrose (un besoin de tout contrôler qui débouche sur un autoritarisme extrême et différentes formes de violence, tant verbale que physique). L'évocation de la folie, qui apparaît comme un sujet tabou [« no habléis de locos. Aquí es el único sitio donde no se puede pronunciar esta palabra » (58)] est riche de sens et permet d'éclairer différents aspects de l'œuvre et des personnages.

Le mysticisme fait partie, lui aussi, de ces nouvelles pistes à explorer pour élargir la connaissance du réel. Au moment où naît le mouvement symboliste, l'ésotérisme devient à la mode et des associations et revues en tous genres se créent autour de cette activité. Dans *Luces de bohemia*, Valle-Inclán parodie de nombreux aspects du comportement des écrivains symbolistes et raille, notamment, leur intérêt pour les sciences occultes. Dans la scène 7, Don Filiberto se définit comme un théosophe (Valle-Inclán, 109), ce qui donne lieu à une conversation « très sérieuse » autour de « la noble Doctrina del Karma » et de la Kabbale. Dans la scène 9, Rubén et Don Latino échangent leurs connaissances en matière de Gnose, de Magie et autres « mathématiques célestes » (137). La religion constitue, elle aussi, une échappatoire à la Raison pour connaître le réel. Si certains symbolistes rejettent l'ordre moral que suppose le christianisme, ils valorisent toutefois le spiritualisme des différentes religions comme alternative au matérialisme dominant. Dans la deuxième scène de *Luces de bohemia*, les personnages font l'apologie de la religion et appellent à une « Révolution Chrétienne » qui assurerait, selon eux, le salut de l'Espagne : « si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba » (54). À l'athéisme de Max Estrella (« para mí no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo » [139]) s'oppose le christianisme, certes ambigu, mais revendiqué, du Marquis de Bradomín : « yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego » (186). Ce qui est recherché, ce n'est pas le cadre moral imposé par la religion, mais l'élévation de l'âme. C'est en ce sens que doit être interprétée également la didascalie de la fin de la scène 6 : « Max Estrella tanea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática » (104). Max Estrella rentre en lui-même, part à la recherche de son « espace intérieur », afin de trouver la lumière au milieu de l'obscurité et fuir l'injustice et la cruauté du monde qui l'entoure.

Cette recherche de l'âme conduit parfois à une dévalorisation, voire à une négation, du corps. En privant le protagoniste d'un des sens les plus essentiels à l'Homme, la vue, Valle-Inclán modifie les paramètres habituels de notre approche du monde. Max ne peut

plus utiliser ses yeux, ce qui constitue pour lui un handicap majeur pour exercer ses activités d'homme de lettres, comme il l'explique, avec humour, dans la scène 8 (125). Pourtant, sa cécité ne l'empêche pas de voir : à deux reprises dans la pièce, il dit voir le monde. Dans la première scène, il s'exclame : « ¡Espera Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veo! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente! » (42), et dans la scène 12, avant sa mort, il se voit avec Don Latino à l'enterrement de Victor Hugo (166). Les symbolistes s'étaient intéressés au thème de la cécité : dans *Les Aveugles*, Maeterlinck met en scène un groupe d'aveugles perdus dans la forêt et qui ne se rendent pas compte que le prêtre qui les guidait gît mort parmi eux. Ce procédé permet de mettre l'accent sur d'autres facultés, telles que la mémoire, l'intuition ou le pressentiment, qui sont autant de sources d'information, considérées comme trop peu valorisées, dont dispose l'Homme.

Le corps apparaît même, parfois, comme un obstacle à la connaissance du monde, et les symbolistes tentèrent de le faire disparaître ou de le dématérialiser. Au théâtre, on remplaça, à diverses reprises, le corps trop encombrant de l'acteur par des marionnettes ou par des ombres projetées sur un rideau. De la même manière, Valle-Inclán et Alberti s'emploient à dématérialiser leurs personnages à travers le langage, en les comparant à des marionnettes, des fantômes ou des ombres — ceci n'apparaît pas chez Lorca, qui accordait un rôle primordial au corps dans la représentation théâtrale. Dans *Lucas de bohemia*, Valle-Inclán qualifie tel ou tel personnage de « fantoche » (Valle-Inclán, 53, 171), « sombras en las sombras de un rincón » (60), « espectro del pasado » (122), « fantasma » (128), « sombras rezagadas » (185). Dans *El hombre deshabitado*, l'Homme s'exclame : « yo soy [...] una sombra » (Alberti, 148) et il est comparé à un somnambule (168). La Femme, elle, est décrite comme « un misterio enfundado en una cinta blanca » et son fantôme revient dans l'Épilogue pour tuer l'Homme : « la mujer (en espectro, transparentándole una tela de araña del fondo del granero) » (173).

L'affirmation du corps

Pourtant, en ce début de XX^e siècle, la pluriséculaire opposition entre corps et âme disparaît, de même que la hiérarchie selon laquelle la seconde serait supérieure au premier. Les auteurs ont conscience que le corps et les sens participent à la connaissance qu'ont les hommes du monde. L'un des concepts-clés du Symbolisme est, précisément, la sensation, qui se traduit, sur le plan littéraire, par la synesthésie, à laquelle Valle-Inclán adhère pleinement :

Esa analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el modernismo en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y

corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire (Serrano Alonso, 74).

Les œuvres dramatiques de Valle-Inclán s'adressent aux différents sens et l'auteur multiplie les indications à ce sujet pour créer des atmosphères différentes. Dans *Luces de bohemia*, Valle-Inclán inclut, dans les didascalies, des précisions sur les odeurs qui, certes, sont difficilement traduisibles dans la représentation théâtrale, mais participent à la création d'une réalité autre : dans la scène 5, il indique « aire de cueva y olor frío de tabaco » (Valle-Inclán, 90) et dans la scène 8 : « olor de brevas habanas » (118).

Dans *El hombre deshabitado*, la matérialisation — par le biais de l'allégorie — des cinq sens donne un poids considérable au corps. On assiste, dans le Prologue de la pièce, à une découverte des sens et du plaisir qu'ils procurent. Mais ce sont pourtant eux qui conduisent l'Homme à sa perte, malgré les mises en garde du Veilleur de nuit : « su salvación o perdición están en ellos » (Alberti, 153). Dans l'Acte central, Alberti donne à voir la façon dont ces être malicieux anéantissent la volonté de l'Homme et le précipitent vers sa fin : « haced de mí lo que queráis. Me abandono a vosotros. Tendrá que ser así. No puedo más » (167). Les sens sont montrés du doigt comme les responsables du malheur de l'Homme et sont stigmatisés dès le début : le costume, oscillant entre Expressionnisme et Surréalisme, de chacun d'entre eux, ainsi que leur caractère monstrueux, évoqué à plusieurs reprises dans la pièce, révèlent la menace qu'ils constituent pour l'Homme : « la Vista es un *monstruo* todo lleno de ojos (149) ; « me espantan vuestras voces, vuestras *máscaras horribles y monstruosas* (166) ; « tú, en vida, me rodeaste de *monstruos* sólo para perderme » (178)³. La beauté des sensations, supposées conduire l'Homme au bonheur comme l'annonce le Veilleur de nuit dans le Prologue, cède la place au harcèlement et à l'horreur.

On retrouve cette monstruosité chez Valle-Inclán, qui déforme le corps humain et le ridiculise par le biais du grotesque et du burlesque. Les personnages sont comparés à des animaux ou à des objets, tel Zaratustra, décrit dans la deuxième scène de la manière suivante : « abichado y giboso – la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente – [...] » (Valle-Inclán, 49). Don Latino est comparé à plusieurs reprises à un chien (« Don Latino interviene con ese matiz del perro cobarde que da su ladrido entre las piernas del dueño » [50]) ; « como un perro que se expulga » (65), ainsi qu'à un bœuf (« como te has convertido en buey. No podía reconocerte. » [162]) et les doigts de Don Filiberto sont comparés à des crochets dans la scène 7 : « un hombre calvo, el eterno redactor del perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas » (105). La déformation du corps touche également Max Estrella au moment de sa mort,

³ Je souligne.

comme cela apparaît dans les propos de Don Latino : « no tuerzas la boca, Max » (164), « deja la mueca » (165).

De façon plus subtile, Lorca déforme, lui aussi, les personnages de *La casa de Bernarda Alba*. Il le fait non pas dans les didascalies, comme Valle-Inclán, mais dans les dialogues, par le biais des insultes, notamment. Le corps des personnages est assimilé à des objets. Les doigts de Bernarda, tout comme ceux de Don Filiberto dans *Luces de bohemia*, sont comparés à des crochets [« tiene unos dedos como cinco ganzúas » (Lorca, 1980, 12)], ce qui rappelle certaines images du film expressionniste *Nosferatu*⁴, et sa langue prend la forme d'une lame de couteau [« ¡Lengua de cuchillo! » (21)] ; Angustias est décrite comme « un palo vestido » par sa sœur Magdalena (40). C'est également à des animaux que sont comparés les personnages : La Poncia rêve de voir Bernarda se transformer en « un lagarto machacado por los niños » (15) ; celle-ci est ensuite évoquée sous les traits d'une « vieja lagarta » (21). La femme est considérée comme « una perra sumisa que les dé de comer [a los hombres] » (37) et les sentiments et la conduite d'Adela prennent la forme de « una lagartija entre los pechos », selon La Poncia (51). Enfin, Bernarda crie à sa fille Martirio qu'elle n'est qu'une « mosca muerta » (76). La déformation des personnages par l'animalisation et la réification permet d'élaborer une esthétique du laid, qui s'apparente à l'esthétique expressionniste.

L'autre aspect qui rapproche *La casa de Bernarda Alba* de cette esthétique, c'est l'expression, tout au long de la pièce, de la violence, notamment la violence des pulsions. C'est par une violence verbale inouïe que La Poncia présente le personnage de Bernarda : « si Bernarda no ve relucientes las cosas, me arrancará los pocos pelos que me quedan » (13) ; « ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero » (14). La violence des pulsions est exprimée dans les propos de la grand-mère, qui a perdu la raison, et surtout dans ceux d'Adela : « por encima de mi madre saltaría para apagar me este fuego que tengo levantado por piernas y boca » (62). L'image du feu et de la chaleur (« subía fuego de la tierra » [52]), omniprésente dans la pièce, symbolise le désir des jeunes filles, et notamment celui d'Adela, qui l'assume et le revendique. De la même manière, les coups de l'étalon contre le mur font écho aux pulsions sexuelles des filles de Bernarda. À la violence d'une sexualité frustrée s'oppose la violence castratrice de la mère, qui tente de faire régner, coûte que coûte, l'ordre sous son toit. Cette violence, symbolisée par le bâton qu'Adela détruira à la fin de la pièce, s'exprime à plusieurs reprises, tant verbalement que physiquement. Bernarda frappe Angustias qui s'est mis de la poudre sur le visage (29), puis s'en prend à Martirio, qui avoue avoir dérobé à sa sœur le portrait de Pepe. La violence peut aussi

⁴ Voir illustration p. 28.

devenir collective, lorsqu'il s'agit de punir « la hija de la Librada » pour le péché qu'elle a commis (non pas d'avoir tué son bébé, mais d'avoir fauté hors du mariage). Tous les personnages sont d'accord pour la frapper à mort, excepté Adela qui, s'identifiant à cette jeune fille qui a désobéi à l'ordre moral imposé par le groupe, tient son ventre dans une attitude qui rappelle les personnages féminins de Klimt — dont l'œuvre peut être envisagée comme une synthèse du Symbolisme et de l'Expressionnisme —, notamment le tableau de 1909 intitulé *Judith II (Salomé)*⁵.

La répression des pulsions par une société bourgeoise et chrétienne conduit les personnages à se rebeller. Dans *El hombre deshabitado*, l'Homme se rebelle contre son créateur : « yo también te maldigo », « te aborreceré siempre » (Alberti, 181). Cette révolte prend la forme du cri, un des thèmes préférés des expressionnistes, représenté notamment par Edvard Munch⁶ dans son célèbre tableau — que Denis Bablet considère comme la première mise en scène expressionniste (Bablet, 188) — : « permíteme una sola palabra, un grito, algo que la conmueva un segundo » (Alberti, 178). Dans *La casa de Bernarda Alba*, Adela se rebelle contre l'ordre imposé par sa mère et par le groupe social dans lequel elle vit. Elle n'hésite pas à affirmer : « ¡yo hago con mi cuerpo lo que me parece! » (Lorca, 1980, 59), « mi cuerpo será de quien yo quiera » (60). À la fin de la pièce, elle s'affirme en tant qu'individu libre et s'oppose fermement à sa mère : « Adela (*Haciéndole frente*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela le arrebatada un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora » (120). Dans le cas de *Luces de bohemia*, la rébellion prend une dimension créatrice, puisque Max Estrella énonce, avant sa mort, la théorie de l'esperpento : « los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato » (Valle-Inclán, 162).

À travers la recherche de l'âme et l'affirmation du corps, les trois auteurs aspirent à saisir l'individu dans toute sa complexité. Les personnages ne sont pas, dans les trois œuvres étudiées ici, des types prédéfinis comme ils pouvaient l'être dans le théâtre « costumbrista » de l'époque. Ils ne sont pas des copies de personnes que l'on peut trouver dans le monde réel et ce n'est pas leur psychologie qui intéresse Valle-Inclán, Alberti et Lorca. Bien au contraire, ils cherchent tous les trois à rendre leurs personnages universels. Valle-Inclán fait de Max Estrella — pourtant inspiré d'un personnage réel, Alejandro Sawa — l'emblème de l'artiste maudit, en contradiction totale avec le monde dans lequel il vit. Lorca, bien qu'ayant choisi pour cadre un village à la campagne, ne se situe pas dans une optique « localiste », mais tend à la généralisation, comme le prouve le sous-titre de l'œuvre (« drama de mujeres en los

⁵ Voir illustration, p. 27.

⁶ *Idem.*

pueblos de España »), qui élargit considérablement le cadre géographique de la pièce. Quant à Alberti, il cherche à atteindre l'universalité, en choisissant de ne pas donner d'identité propre aux protagonistes (« el Hombre », « la Mujer ») et en ayant recours à l'allégorie. Les personnages apparaissent comme des archétypes dans lesquels les spectateurs peuvent se reconnaître.

La construction de l'espace : formes, lignes et couleurs

Si les personnages sont des constructions destinées à saisir l'individu dans sa globalité, il en va de même pour l'espace, qui n'est pas simple imitation de lieux réels, mais construction matérielle et symbolique destinée à accompagner l'action.

Le rôle primordial que les symbolistes donnaient à la sensation se traduit, à la scène, par une volonté de faire participer tous les sens du spectateur à la représentation théâtrale. Le théâtre fait appel à d'autres arts, tels que la peinture, la musique ou la danse, dans le but de constituer un spectacle total, conforme aux théories de Richard Wagner. La scène est désormais envisagée dans ses trois dimensions et les décors peints sur des toiles, typiques du « théâtre à l'italienne », disparaissent. Les auteurs et les metteurs en scène jouent avec la profondeur, créent des perspectives et superposent différents langages (visuel, sonore, voire olfactif) qui participent au sens global de la représentation.

Aux antipodes de l'illusion de réalité, propre au théâtre réaliste, les dramaturges symbolistes s'emploient à déréaliser la scène et à créer un espace qui rappelle le monde des rêves. Dans certaines didascalies de *Luces de bohemia*, Valle-Inclán adopte ce mode d'écriture théâtrale typiquement symboliste, qui rappelle le *teatro de ensueño* des premières années du XX^e siècle : « las sombras y la música flotan en el vaho de humo y en el lívido temblor de los arcos voltaicos » (Valle-Inclán, 132) ; « el perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche » (143). Les différentes sensations se mêlent pour créer une atmosphère onirique et envoûtante. À la fin de la scène 9, le spectre de Verlaine traversant la scène participe à cette déréalisation. Dans *El hombre deshabitado*, le décor idyllique de l'acte, bien qu'il soit plus stylisé que dans les représentations du début du siècle — l'étang est de forme ronde et il est situé sur un plan incliné qui fait face au public —, rappelle certains tableaux symbolistes, tels que *Ensomni* du peintre catalan Joan Brull ou *La Muse au lever du soleil* d'Alphonse Osbert⁷. L'Homme, la Femme et les cinq sens sont au bord d'un lac entouré d'arbres. Leur attitude rappelle les personnages symbolistes qui se laissent aller à la rêverie : « el

⁷ Voir illustrations, p. 25.

hombre, *soñoliento*, con un libro medio cerrado en la mano, se halla sentado en un banco de madera, situado al pie del árbol [...]. La mujer, *distraída*, al borde del estanque, mirando al agua. Los cinco sentidos, *aletargados*, también están en el jardín »⁸ (Alberti, 155). Il s'agit d'un décor changeant : l'Homme et la Femme aperçoivent au fond du lac différents paysages (des villes inconnues qui disparaissent pour laisser la place à un désert blanc, puis à une autre ville, connue cette fois-ci). Au cours de l'acte, les différents éléments du décor s'animent et prennent la parole : « árboles del jardín, respondedme. Soy la voz del estanque » (167) ; « el mar pide socorro a lo lejos. ¿Qué sucede esta noche? ¿Qué pasa que nosotros, pobres cañas, haces de trigo, objetos tristes y arrumbados en este granero sin día no podemos cerrar los ojos? » (168). Même la nuit est personnifiée : « silencio de muerte. Yo soy la noche » (168). Le décor prend vie, donnant ainsi une dimension fantastique à la pièce et créant une sensation de mystère et d'angoisse, qui rappelle les œuvres de Maeterlinck.

À cette déréalisation de l'espace contribue amplement l'utilisation que font les trois auteurs de la lumière. Valle-Inclán utilise ses nombreuses nuances, de la lumière du soleil couchant (« hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol » [39]) à celle, vacillante, d'une flamme (« el parpadeo azul del acetileno » [62]) ; « sótano mal alumbrado por una candileja » (97) ; « en la llama de los faroles, un igual temblor verde y macilento » (73) ; « bajo la luz de una candileja » (90) ; « ante la chimenea que aventa sobre la alfombra una claridad trémula » (131) ; du clair de lune (« la luna lunera » [140]) ; « la luna clara » (159)] à la lumière électrique [« el temblor de los arcos voltaicos » (132) ; « los focos de un auto » (152)], etc. Le dramaturge joue aussi avec les reflets : « traen la luna sobre los cascos y en los charrascos » (82) ; « las luces en el fondo de los espejos » (132) ; « el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme » (171). Alberti, lui, choisit une lumière colorée dans *El hombre deshabitado* : « farolillo rojo de luz parpadeante » (Alberti, 145) ; « resplandor mortecino de una luz de acetileno » (146) ; « prolonga una luz amarilla de su linterna » (147) ; « proyecta una luz verde de su linterna »⁹ (148), etc. Lorca nous donne moins d'indications sur ce sujet. Seule la didascalie du troisième acte apporte une information quant à l'éclairage : la nuit teinte les murs de bleu (un bleu qui déréalise la scène et préfigure sans doute la mort qui survient à la fin de l'acte) et « las puertas iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena » (Loca, 1980, 93). Au centre de la scène, la lumière du quinquet (93) crée une atmosphère intimiste. Dans les trois œuvres, la lumière apparaît comme un élément central de la mise en scène, dans la mesure où elle donne le ton de chaque scène ou de chaque acte. Elle prend une

⁸ Je souligne.

⁹ Je souligne.

dimension symbolique et crée des effets qui viennent compléter les dialogues. Son langage se superpose au langage verbal conformément au souhait des symbolistes qui voyaient dans le théâtre un art total.

Chez Valle-Inclán et surtout chez Alberti, la lumière a également un pouvoir créateur, dans la mesure où elle fait exister ce qui auparavant était caché, donc inconnu. Dans la scène 6 de *Luces de bohemia*, c'est quand le prisonnier catalan sort de l'ombre que Max Estrella découvre sa présence : « sale de la tiniebla el bulto del hombre morador del calabozo. Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre » (97). De la même manière, c'est avec sa lanterne que le Veilleur de nuit fait découvrir à l'Homme le monde qui l'entoure : « prolonga una luz amarilla de su linterna, y enfocándola hacia el ángulo superior derecho de uno de los bastidores del fondo, aparece la esquina de una calle cualquiera » (148) ; « apaga la linterna y la calle desaparece » (148). Il fait ainsi apparaître puis disparaître les âmes des hommes, puis les cinq sens, les étoiles, la tempête, l'arc-en-ciel, la rose blanche, l'orange et enfin la Femme, avant d'offrir à l'Homme, à la fin du Prologue, la lumière elle-même, qui peut être interprétée dans ce cas comme un symbole de liberté et rappelle le mythe prométhéen. L'utilisation de la lumière chez Alberti rappelle celle qu'en faisaient les expressionnistes dans leurs mises en scène. Pour Fernando Doménech, la lumière de *El hombre deshabitado* est « una luz irreal de fuertes contraluces sobre un fondo de perpetua oscuridad », ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Denis Bablet au sujet de la scène expressionniste :

À l'éclairage général, le metteur en scène préfère un éclairage par zones, par flashes [...]. La scène sera tantôt maintenue dans la pénombre, tantôt rayée de faisceaux lumineux, tantôt animée de violents contrastes, les couleurs se modifieront. “ Accompagnement arbitraire ” de l'action, a-t-on dit. Arbitraire si l'on se place par rapport à la réalité habituelle, mais logique du point de vue de la technique scénique expressionniste (Bablet, 198).

La lumière, enfin, joue un rôle dans la composition de l'espace. Elle détermine des lignes qui participent à la construction géométrique des différents lieux. Les mises en scène expressionnistes de Richard Weichert (*Der Sohn, Tambours de la nuit*), Leopold Jessner (*Guillaume Tell, Richard III*) ou Arthur Hopkins (*Macbeth*), entre autres, donnaient déjà à la lumière ce rôle structurant. Dans la mise en scène de *Der Sohn*, le personnage principal, installé dans un fauteuil au milieu de la scène, était cerné par un cône lumineux qui partait du plafond. Dans *Macbeth*, trois personnages réunis au centre de la scène étaient éclairés par six faisceaux lumineux partant de trois masques situés au-dessus de la scène. De la même manière, dans *Luces de bohemia*, la lumière sert à tracer des lignes : le visage de Zaratustra est ainsi coupé en deux, « media cara en

reflejo y media en sombra » (Valle-Inclán, 53) ; la lumière de la scène 4, décrite dans la didascalie initiale, divise les espaces : « la luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio [...] una banda de luz parte la acera » (73) ; dans la scène 7, la lumière de la lampe dessine « un círculo luminoso y verdoso » sur la grande table noire (105). Cette utilisation de la lumière rappelle, elle aussi, les décors de films expressionnistes, tels que *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Weine.

La géométrie est un élément de la composition de l'espace qui revient dans les trois œuvres et qui rappelle les tableaux ou les décors — de théâtre et de cinéma — expressionnistes. Les trois auteurs jouent avec les lignes et créent des espaces qui, loin d'être réalistes, accompagnent et donnent du sens à l'action. Le décor du Prologue de *El hombre deshabitado* est constitué presque uniquement de formes géométriques : la grille de la bouche d'égout (carré), les piquets plantés dans le sol (triangle), le cône de charbon, la pyramide de chaux, les tonneaux (cylindres), les rails (lignes), etc. Mais comme le remarque très justement Ana María Gómez Torres, la géométrie est systématiquement déformée, distordue, de la même manière que dans l'esthétique expressionniste. Les traits sont irréguliers, à l'image des trois piquets « retorcidos ». Avoir en tête les décors des films expressionnistes allemands (*Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Weine, *Le Golem* d'Henrik Galeen et Paul Wegener, *L'étudiant de Prague* d'Henrik Galeen, *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau, etc.)¹⁰ est indispensable pour se représenter les décors de *El hombre deshabitado*, mais également ceux de *Luces de bohemia*. Les scènes d'intérieur ou de rue du premier « esperpento » de Valle-Inclán renvoient aux décors de ces différents films. Si Valle-Inclán n'a pas recours aussi facilement qu'Alberti aux formes géométriques, il n'en reste pas moins qu'il compose l'espace et dispose les formes et masses avec la rigueur d'un architecte. Toutes les scènes de la pièce devraient être analysées sous cet angle, mais je me contenterai de dire quelques mots sur la scène 9 uniquement. La scène se passe dans la salle d'un café, meublée de tables blanches et de banquettes rouges qui semblent se reproduire à l'infini dans les miroirs [« un café que prolongan empañados espejos » (132)]. L'espace est à la fois agrandi (les miroirs semblent augmenter la surface : « espejos multiplicadores » (132) et décomposé, fragmenté. Le résultat est un décor irréel, mais rigoureusement composé, selon une « geometría absurda » (132). Rien n'est laissé au hasard, tous les éléments sont disposés avec précision et participent à l'effet d'ensemble. Dans *La casa de Bernarda Alba*, les décors sont moins travaillés. Lorca se contente d'un décor minimaliste, peu détaillé dans les didascalies et l'espace est à peu de choses près le même dans les trois actes (Fernández Cifuentes). Pourtant, cet espace est riche en

¹⁰ Voir illustrations p. 29-30.

symboles et lourd de sens. Les murs épais, évoqués à plusieurs reprises dans la pièce, symbolisent l'enfermement des jeunes filles ainsi que le poids de l'ordre moral qui pèse sur elles, et les tableaux du premier acte matérialisent leur désir refoulé d'ailleurs. Lorca joue surtout avec les couleurs : la robe verte d'Adela ainsi que l'éventail à fleurs vertes et rouges qu'elle tend à sa mère contrastent avec le noir et le blanc qui prédominent dans la pièce. L'auteur privilégie la simplification et la stylisation des décors et semble appliquer à la lettre les théories de Craig : « c'est par la suggestion que vous créez à la scène l'illusion de toutes choses [...] et non pas en luttant avec la nature elle-même pour lui arracher ses trésors et nous les mettre sous les yeux. [...] La réalité, l'exactitude du détail sont inutiles à la scène » (Craig, 56).

À cet ensemble composé de lumière, de couleurs, de lignes et de formes s'ajoute un dernier élément : les sons, qui contribuent à créer un « espace rythmique » ou « dynamique » (Bablet, 195). Les trois œuvres s'inscrivent dans une dialectique du son et du silence, qui accompagne, elle aussi, l'action et les dialogues. De la même façon que la lumière s'inscrit dans l'obscurité, les sons résonnent dans le silence : au début de la scène 7 de *Luces de bohemia*, « se abre la mampara y el grillo de un timbre *rasga el silencio* »¹¹ (105). La dernière didascalie de la scène 10 entremêle les deux problématiques : dans l'obscurité apparaissent « la brasa de un cigarro », « los focos de un auto », « el farol de un sereno » et le silence fait place à « la tos asmática de Don Latino », « el trote de una patrulla de Caballería », « el quicio de una verja » (152). L'atmosphère de cette scène rappelle le climat angoissant de *L'Intruse* de Maeterlinck, dans laquelle différents bruits extérieurs rompent le silence qui règne dans la maison et inquiètent les personnages. Les didascalies, qui, depuis les symbolistes, ont acquis une valeur littéraire et font partie du texte au même titre que les dialogues, soulignent par moment cette interruption du silence : « repentinamente, *entrometiéndose en el duelo*, cloquea un rajado repique, la campanilla de la escalera »¹² (171). Les objets à l'origine des différents bruits sont même parfois doués de volonté, comme dans la scène 12 : « el eco de los golpes tolondrea por el ámbito lívido de la costanilla y, *como en respuesta a una provocación*, el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta »¹³ (165). De la même manière, chez Alberti, le son est inséparable du silence : « se oye el silencio nocturno, lleno de ruidos lejanos » (146) ; « se oye el chirrido metálico y artificial de una chicharra. De pronto, silencio » (155) ; « silencio corto, lleno de ruidos y silbidos nocturnos » (167) ; « silencio. [...] Lejísimo suena el quejido de una sirena ». Le personnage de l'Ouïe souligne cette alternance entre silence et son : « Silencio.

¹¹ Je souligne.

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

Zumbido de ascensores lejanos. Silencio absoluto. Sueño » (157), qui rappelle, là encore, certaines œuvres de Maurice Maeterlinck. Celui-ci a consacré un chapitre de *Trésor des humbles* au silence, qu'il considère comme porteur de sens et supérieur à la parole : « le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer » (Maeterlinck, I, 298). C'est en ce sens que doit être interprété le silence dans les trois œuvres étudiées ici : il s'agit d'un silence actif, signifiant. C'est par « un silencio lleno de estupor » (178) que l'Homme exprime son désespoir lorsqu'il voit partir la Femme avant qu'il n'ait pu lui demander pardon ; et c'est dans l'obscurité et le silence que le Veilleur de nuit quitte la scène après avoir maudit l'Homme.

C'est sans doute chez Lorca que la dialectique silence/son est la plus riche. Le mot « silencio » est à la fois le premier et le dernier que prononce Bernarda dans la pièce. Les occurrences du silence apparaissent tant dans les dialogues que dans les didascalies, et remplissent différentes fonctions, brillamment analysées par Dru Dougherty dans un article consacré à ce sujet (Dougherty). Outre la fonction symbolique et signifiante qu'il a dans la pièce, le silence « dilate les limites de l'expression scénique » (Dougherty, 107) en laissant le spectateur imaginer et ressentir ce que les mots ne peuvent dire. Sur cette toile de fond que constitue le silence, les sons retentissent avec d'autant plus de force et rythment l'action et les dialogues. Au début du premier acte, Lorca indique que « un gran silencio umbroso se extiende por la escena » (Lorca, 1980, 11). Au moment où le rideau se lève, les cloches de l'église viennent interrompre ce silence ; elles accompagnent le dialogue entre La Poncia et la « Criada » et cessent de sonner lorsque La Poncia s'exclame : « ¡Buen descanso ganó su pobre marido! » (13). Elle reprennent peu après (« suenan las campanas » [15]), soulignées par la réplique de La Poncia (« el último responso. Me voy a oírlo » [15]) et reprises sous forme d'onomatopées par les deux femmes : « tin, tin, tan » (16). Elles cessent à nouveau lorsque la mendicante entre en scène puis se remettent à sonner lorsque la « Criada » évoque la mort (« ojalá que un día no quedáramos ni uno para contarlo » [17]) ; elles annoncent ainsi l'arrivée des femmes qui portent le deuil, et de Bernarda et ses cinq filles (18). Le son des cloches remplit à la fois une fonction référentielle (elles suggèrent la messe d'enterrement d'Antonio María Benavides), une fonction symbolique (elles représentent la mort et le repos éternel) et une fonction scénique (elles rythment le dialogue et annoncent l'entrée des personnages principaux en scène). De la même façon qu'il construit l'espace scénique, Lorca construit un espace sonore dans lequel s'inscrit la représentation théâtrale.

La construction de l'espace scénique, chez les trois auteurs qui nous intéressent ici, passe par l'utilisation de différents langages et l'exploitation de tous les moyens

d'expression qu'offre la représentation théâtrale. Le théâtre, pour eux, ne se limite pas à un texte, mais constitue un tout dont ils ne sont pas les seuls créateurs : le metteur en scène interprète le texte et le complète en utilisant les différentes possibilités qu'offre la scène moderne. Il participe ainsi, tout autant que l'auteur, à la construction du sens de la pièce.

Loin d'avoir disparu peu après leur création, comme ce fut le cas pour la plupart des « ismes » du premier tiers du XX^e siècle, Symbolisme et Expressionnisme ont perduré dans les courants qui leur ont succédé et ont profondément modifié notre rapport au réel, ainsi que les principes de la création artistique. Comme j'ai essayé de le montrer dans cette étude, la rénovation théâtrale espagnole des années 1920-1930 doit beaucoup à ces deux mouvements, dont l'ampleur et l'impact sur la culture occidentale du XX^e siècle, jusqu'à aujourd'hui, méritent d'être révisés. Contrairement à certaines idées reçues, l'Espagne n'est pas restée en marge de cette révolution artistique et culturelle : elle a largement contribué à donner un nouveau souffle à la création artistique et, notamment, à l'art théâtral. Rares, pourtant, sont les manuels, catalogues d'exposition et autres encyclopédies consacrés à ces deux mouvements qui font référence aux expérimentations qui ont eu lieu dans l'Espagne du premier tiers du XX^e siècle, comme si les années de dictature avaient effacé, aux yeux du public non-spécialisé, toutes les innovations — réussies — que ces trente années virent naître. Valle-Inclán, Alberti et Lorca sont les dignes héritiers des plus grands artistes européens des premières années du XX^e siècle et d'excellents représentants de l'esprit de rénovation qui régnait sur le continent à cette époque. Chacun à leur manière, ils ont reçu les nouveautés, les ont « digérées » et ont créé des formes et des styles d'expression artistique qui, s'ils n'ont pas été bien accueillis en leur temps, n'en ont pas moins influencé l'art théâtral, mais également cinématographique, jusqu'à aujourd'hui. Continuer à étudier la culture espagnole comme une sorte d'îlot coupé du reste du monde ne permettra jamais de rendre à ces auteurs la place qu'ils méritent dans l'art européen. Montrer, au contraire, comment ils s'insèrent dans un élan créateur supra-national — sans nier pour autant leur spécificité hispanique — constitue la meilleure façon de rendre hommage à ces trois artistes qui ont su, à la fois, rénover les langages et moyens d'expression artistiques — théâtraux en l'occurrence — et nous donner à voir une réalité empreinte de poésie, capable de changer notre regard sur le monde.

ILLUSTRATIONS

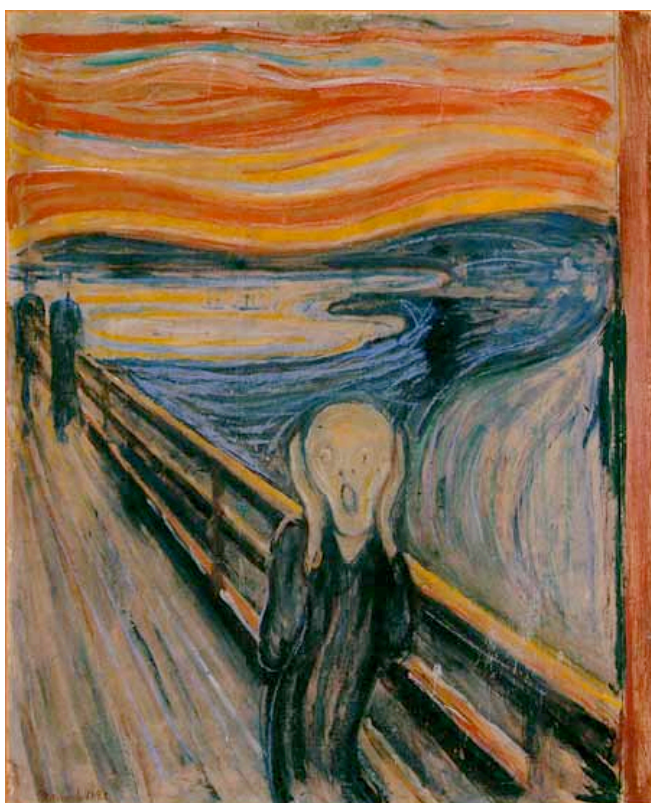
Santiago Rusiñol, *Ensomni*, 1898Alphose Osbert, *Muse au lever du soleil*, 1918



Gustave Moreau, *Paon en compagnie de Junon*, 1881

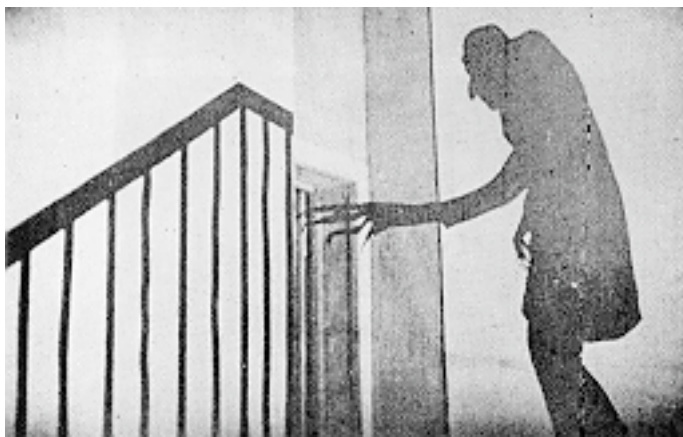


Gustave Moreau, *Jupiter et Sémélé*, 1895.

Gustav Klimt, *Judith II (Salomé)*, 1909Edvard Munch, *Le Cri*, 1893.



Images du film *Nosferatu le Vampire*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1922)



Images du film *Nosferatu le Vampire*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1922)



Décors du film *Le Cabinet du docteur Caligari*, de Robert Weine (1920)



Décors du film *Le cabinet du docteur Caligari*, de Robert Weine (1920)



Décors du film *Le Cabinet du docteur Caligari*, de Robert Weine (1920)



Décors du film *Le Cabinet du docteur Caligari*, de Robert Weine (1920)

BIBLIOGRAPHIE

- Alberti, Rafael, *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el museo del Prado*, edición crítica y estudio preliminar de Gregorio Torres Nebrera, Sevilla, Alfar, 1991.
- Bablet, Denis, « La scène expressionniste », in Lionel Richard, *Encyclopédie de l'expressionnisme*, Paris, Somogy, 1993, p. 187-212.
- Craig, Edward G., *De l'art du théâtre*, préface de Monique Borie et Georges Banu, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.
- Dictionnaire du théâtre*, Paris, Albin Michel et *Enciclopædia Universalis*, 2000.
- Doménech, Fernando, « ¡Muera la podredumbre de la escena española! », en *ADE Teatro*, 93, novembre-décembre de 2002, pp. 147-152.
- Dougherty, Dru, « El lenguaje del silencio en el teatro de Lorca », en *ALEC*, 11, 1986, p. 91-110.
- Dusigne, Jean-François, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Editions théâtrales, 1997.
- (textes réunis et présentés par), *Du Théâtre d'Art à l'art du théâtre. Anthologie de textes fondateurs*, Paris, Editions théâtrales, 2002 [1997].
- Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1986.
- García Lorca, Federico, « Charla sobre teatro », in *Teatro completo I*, edición y prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, Mondadori, 2004, p. 23-26.
- , *La casa de Bernarda Alba. La zapatera prodigiosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1980 [1973].
- Gómez Torres, Ana María, « La metafísica del vacío: el teatro mental de Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*) », in Serge Salaün et Zoraida Carandell (coord.), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 211-244.
- Maeterlinck, Maurice, *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Complexe, Bruxelles, 1999, 3 vols.
- Monleón, José, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto, Fundación Rafael Alberti, 1990.
- Oliva, César, « Valle-Inclán visto por Tamayo », in *Ínsula. Valle-Inclán en escena*, t. LXI, n° 712, abril de 2006, p. 2-5.
- Plaza Chillón, José Luis, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, Biblioteca Ensayo, 1998.
- Rubio Jiménez, José Luis, « Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán », en Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas y Javier Serrano Alonso [*et al.*] (ed. a cargo de), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Congreso internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995, Santiago de Compostela, Universidade, 1997, p. 385-409.
- Salaün, Serge, « Valle-Inclán, dramaturgo simbolista y expresionista », dans Manuel Aznar Soler y María Fernanda Sánchez Colomer (coord.), *Valle-Inclán en el siglo XXI*, A Coruña, Edición do Castro, 2004, p. 125-141.
- Samper, Edgar, « La figuration de l'espace dans *La casa de Bernarda Alba* », dans Jacques Soubeyroux (coord.), *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe-XXe siècles)*, Université de Saint-Étienne, 1993, p. 175-193.

Serrano Alonso, Javier, « La poética modernista de Valle-Inclán », en Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas y Javier Serrano Alonso [*et al.*] (ed. a cargo de), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Congreso internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995, Santiago de Compostela, Universidade, 1997, p. 59-81.

Valle-Inclán, Ramón del, *Luces de bohemia. Esperpento*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 2004 [1961].

Vilches de Frutos, María Francisca, Dougherty, Dru, « Federico García Lorca como director de escena », en *El teatro en España. Entre tradición y vanguardia 1918-1939*, Madrid, CSIC- Fundación García Lorca, 1992, p. 241-249.

SON, VOIX ET SILENCE DANS *LA CASA DE BERNARDA ALBA* DE FEDERICO**GARCIA LORCA : ENTENDRE LA TRAGEDIE.****LE « SILENCE ENDEUILLÉ »**

Florence L glise,
CREC, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

« Silence,  a tourne ! »

Avant le lever du rideau, les trois coups retentissent, la salle est plongée dans l'obscurité et le silence se fait parmi les spectateurs. D'ici peu, au noir et au silence de la salle vont se substituer l'éclairage, les voix et les corps sur la scène. Les conditions requises sont remplies, la re-présentation peut commencer. Sous nos yeux rivés sur cet espace éclairé et dans le silence de l'écoute, l'univers de la scène peut prendre vie, les personnages s'animer...

Parce que le th tre est spectacle et pas seulement genre littéraire, parce que le texte ne s'accomplit pleinement que sur la scène — lorsque les mots sont mis en voix, lorsque les disdascalies silencieuses sont traduites scéniquement — je voudrais entendre le texte écrit : laisser les mots s'envoler dans l'univers scénique et surtout sonore. Ainsi, j'aimerais mener ici une expérience quelque peu originale en faisant de la scène un espace acoustique et en m'intéressant dès lors à la dramaturgie du son, de la voix et du silence ainsi qu'à la r ception¹ auditive de cette pièce. Il est bien connu que le th tre,

¹ Il s'agira d'une réception potentielle puisque je ne travaille qu'à partir du texte et non des mises en scènes. Un prolongement possible de ce présent travail consisterait bien entendu à considérer la

par les différents éléments qu'il exploite — les personnages qui s'expriment par leur voix, mais aussi leur corps, les couleurs et formes des décors, objets et costumes ainsi que la lumière et la technique d'éclairage employée et, enfin, les bruits, sons ou musique de la bande-son, etc. — peut donner lieu à un spectacle total qui convoque plusieurs sens à la fois.

Or, la mémoire visuelle du spectateur est souvent plus marquée que sa mémoire auditive, comme si le paysage visuel qu'offre la scène effaçait, ou tout au moins, primait sur le paysage sonore². Toutefois, même si l'on comprend aisément que les signaux visuels peuvent parasiter ou faire passer sous silence les stimuli acoustiques, la réception optique, certes plus consciente, ne va jamais sans une réception auditive. Je soutiendrais même que, pour ce qui du pouvoir de commotion, le son ainsi que son double, le silence, sont bien supérieurs au visuel : on est davantage remué par les vibrations sonores qui se propagent jusque dans notre corps que par les ondes optiques. On sursautera, surpris par un bruit violent, on sera viscéralement touché par des pleurs déchirants et presque contagieux, on goûtera un profond silence après un bruit assourdissant ou des cris, on sera séduit par une voix... Il apparaît que le corps est plus profondément impliqué dans la réception auditive que dans la réception visuelle³.

Fermons donc les yeux et tendons l'oreille... Laissons-nous bercer par les jeux sur les sonorités — matière physique du langage — surprendre et émouvoir par les cris, les pleurs et les rires... Dans cette œuvre, hautement musicale et parfaitement orchestrée, nous le verrons, je m'attacherai d'une part à écouter les sons, les voix ainsi que les silences qui s'élèvent de la scène et d'autre part à montrer en quoi ils permettent d'entendre la tragédie. L'entendre, non seulement par les sens (dans ce cas, l'ouïe), mais aussi par l'intellect : ainsi s'agira-t-il de saisir le sens tragique construit par le son mais aussi, paradoxalement, par le silence. En effet, reconstruire le paysage sonore de la scène dans une pièce, c'est également (et peut-être surtout) laisser sa place au silence.

Il conviendra tout d'abord de définir de silence en le repérant, mais surtout d'en dégager la signification et la portée, en lien avec la dimension tragique. Il semble, en

dimension sonore dans les adaptations scéniques de cette œuvre et sans doute serait-il pertinent également de comparer les différents choix effectués par les metteurs en scène.

² J'emprunte l'expression à Alain Corbin, *Les cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIX siècle*, Paris, Flammarion, 2000, 359 p., ouvrage brillant où cet historien du sensible fait parler des traces peu loquaces. Je me suis bien sûr inspirée de sa réflexion pour analyser le son des cloches qui ponctue la pièce.

³ Peut-être cela pourrait-il donner lieu à des expérimentations au plan dramaturgique.

effet, que le silence prenne la parole et peut-être nous dit-il, précisément, ce que ni les mots ni les voix ne peuvent exprimer. L'imminence de la tragédie ? Or, dans cette pièce, véritable tragédie muette, le silence tente de régner en maître : silence de la mort et du deuil, silence forcé (silence des mots et du corps) qu'impose Bernarda à ses filles, silence pour désamorcer et faire taire la rumeur. Dans cette tragédie, nous écouterons, non pas la « voix endeuillée »⁴ mais le « silence endeuillé ».

Silence et enfermement : la voix libératoire ?

La pièce s'ouvre sur les obsèques du mari de Bernarda et la cérémonie des condoléances tandis qu'elle se clôt sur le suicide de la cadette des cinq filles, Adela. Tout au long des trois actes, Bernarda réitère sa volonté de vivre la période de deuil dans le silence et l'ombre protecteurs de sa maison — « En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. » (p.128⁵) — et c'est sur l'interjection « Silencio ! », répétée plusieurs fois, que se referme la pièce. Bernarda, parce qu'elle se méfie profondément de la parole, impose sans cesse le silence : la parole, selon elle, est synonyme de « qu'en dira-t-on ». Les voisines venues présenter leur condoléances à peine parties, elle leur lance : « ¡Andar a vuestras casa a *criticar* todo lo que habéis visto! ¡Ojalá tardéis muchos en pasar el arco de mi puerta! ». Pour celle qui pense que la parole n'est que critique de mauvaises langues⁶, ce témoignage de solidarité dans la douleur que sont les condoléances ne saurait être sincère. Mieux vaut, pour se protéger de la rumeur, s'enfermer chez soi.

Aussi, tout au long de la pièce, nombreux sont les impératifs et les ordres qu'elle formule pour réclamer le silence. C'est souvent par une exclamation ou une phrase courte et percutante qu'elle réprime la parole et, de façon plus générale, la voix : « ¡Calla esa lengua atormentadora ! » lance-t-elle à La Poncia⁷ puis « menos gritos y

⁴ C'est le titre du bel essai de Nicole Loraux sur la tragédie : *La voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, 185 p.

⁵ Pour les citations, la pagination est celle de l'édition utilisée : Federico García Lorca, *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2004.

⁶ p. 127 : « La Poncia. No tendrás queja ninguna. Ha venido todo el pueblo. Bernarda : Sí ; para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas. ».

⁷ Celle-ci lui répond : « Contigo no se puede hablar. », p. 134

más obras »⁸ à la bonne qui exprime bruyamment sa douleur face à la mort. Parfois, elle profère une onomatopée qui semble plus silencieuse et discrète: « Chiss », dit-elle à Magdalena⁹ qui verse une larme. En effet, de même que le cri, les pleurs, autre manifestation non verbale de la voix, sont proscrits : « Magdalena, no llores, si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído? » Il apparaît donc que le silence non seulement de la parole, mais plus largement de la voix ou de tout bruit du corps, fonctionne comme un instrument de pouvoir pour celle qui veut vivre dans l'ombre muette de sa maison.

Quand donner de la voix ne lui permet pas d'obtenir le silence, quand parler pour dire de se taire n'est pas suffisant, Bernarda frappe violemment le sol avec sa canne¹⁰, insulte son interlocuteur ou lui assène des coups. Que les coups atteignent le sol, l'oreille de l'interlocuteur — quand il s'agit d'attaques verbales comme les injures¹¹, par exemple — ou son corps, il s'agit de le sidérer, de lui ôter toute capacité de réaction et de le réduire à l'immobilité et au silence. Le bruit soudain et inattendu, la blessure (par les mots) ou la douleur (du corps) peuvent ainsi faire violence : le destinataire en reste sans voix. La violence symbolique de la parole réprimée et la violence verbale sont parfois accompagnées de violence physique. C'est une arme pour Bernarda afin d'asseoir son autorité qu'elle utilise volontiers dès que sa voix ne suffit pas à faire plier son adversaire, soit pour le faire taire, soit au contraire pour le faire parler et avouer. C'est le cas lorsque Angustias¹² ne veut pas lui révéler ce qu'elle épiait depuis la fenêtre. Le silence doit être subi, c'est un espace de soumission et non de dissimulation ; en aucun cas, il ne peut être synonyme de secret gardé.

Dans son bel essai sur la tragédie grecque, *La Voix endeuillée*, Nicole Loraux met l'accent sur la dimension antipolitique de la tragédie dans laquelle les mères endeuillées expriment, par l'oratorio et le chant de deuil, la douleur qu'elle ne peuvent dire sur la place publique. En effet, ces femmes, non-citoyennes, telles Clytemnestre ou Antigone, sont seules à porter le deuil de ceux dont la Cité veut oublier la mort : cette voix douloureuse, étouffée sur l'agora, retentit alors sur la scène. À l'opposé, Bernarda, telle

⁸ p. 122.

⁹ « A Magdalena que inicia el llanto », p. 126.

¹⁰ Par exemple à la page 145 ou 168.

¹¹ P. 168.

¹² « Bernarda : ¡Contesta ! ¿ A quién mirabas ? / Angustias : Yo.../ Bernarda : ¡Tu ! Angustias : ¡A nadie/ Bernarda (avanzando y golpeándola) : ¡Suave ! ¡Dulzarrona ! », p. 131.

la voix de la Cité, face au double deuil, refuse toute extériorisation de l'émotion : silence, retenue, et émotions contenues. Même face à la mort de sa fille cadette, imperturbable, elle continue à se faire le porte-parole des lois de la Cité :

¡Mi hija ha muerto virgen ! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡ Nadie diga nada ! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. [...] Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡ Silencio ! ¡ A callar he dicho ! ¡ Las lágrimas cuando estés sola ! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿ Me habéis oído ? ¡ Silencio, silencio he dicho ! ¡ Silencio !

Ainsi, l'individu ne doit-il pas entrer en conflit avec la société ni s'exposer à ses regards : la douleur individuelle, même au sein de la famille, doit être maîtrisée et tue. Face au silence de l'individu, Bernarda rappelle la nécessaire diffusion sonore, à travers le village, de la nouvelle de la mort par le son des cloches. Par ailleurs, lorsqu'elle répète, comme une imprécation, la phrase : « ¡ ella ha muerto virgen ! », elle sous-entend le danger de la rumeur. La naissance possible de cette rumeur n'est d'ailleurs jamais formulée explicitement comme si la dire, c'était la faire advenir, et la taire, la faire taire. La dimension collective apparaît donc, tout à la fois, avec le glas et la voix publique que Bernarda veut étouffer. Afin de museler le qu'en dira-t-on et éviter le déshonneur, tous doivent croire que cette sa fille est morte vierge : face à la voix publique, la voix officielle (la sienne et celle du glas) et le silence (des témoins de la scène et du mensonge).

Parce qu'il est conforme aux lois de la Cité qui visent à éviter désordres et troubles en séparant radicalement sphères privée et publique, le silence représente pour Bernarda un idéal¹³ à préserver, elle en fait une priorité au sein du foyer : « En esta casa no hay ni un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo. »

Effectivement, la maison résonne rarement de rires et de cris, les filles de Bernarda vivent cloîtrées, respectant, la plupart du temps en tout cas, ce dogme du silence et se rappelant à l'ordre mutuellement : elles se surveillent, s'empêchent réciproquement d'élever la voix, ravalent larmes, cris et rires. Par exemple, quand Adela refuse l'enfermement et s'exprime, tout à la fois, par les pleurs, les cris que traduisent les

¹³ Bernarda jouit du silence qui est tranquillité alors qu'elle craint la parole et la rumeur : « disfrutando este silencio », p. 192, et, pour cela elle traque le moindre bruit : ¡Aquí no se vuelve a dar un paso sin que yo lo sienta! »

exclamations et les mots, ce sont ses sœurs, relais de leur mère, qui la font taire en lui rappelant les dangers de la parole :

- Adela (rompiendo a *llorar* con ira) : No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. *No quiero* que se me pongan las *carnes* como a vosotras ; no quiero perder mi *blancura* en estas *habitaciones*, mañana me pondré mi vestido *verde* y me echaré a pasear por la *calle*. ¡ *Yo quiero* salir !)
- Magdalena (autoritaria) : ¡ Adela ! [...]
- Martirio : ¡ Calla ! [...](Adela se calma.)
- Magdalena : « Ha estado a punto de oírte la criada. »

Adela, contre les normes du deuil, — silence, obscurité et flétrissement du corps — clame haut et fort son désir : elle assume le « je » et répète plusieurs fois « yo quiero ». Elle désire non seulement sortir (la rue comme espace de libération), laisser parler son corps (la 'blancheur' de son corps jeune et ferme) ainsi que les couleurs (le 'vert' rompt le noir et blanc de l'univers de la maison). Mais, pour cette fois, elle se calme et bâillonne son désir.

Plus tard, au début de l'acte II, lorsque La Poncia raconte comment son mari a su lui parler et la séduire pas seulement par les mots¹⁴, les jeunes filles, croyant que leur mère arrive, répriment leur rire : « Amelia : ¡ Ay !, creí que llegaba nuestra madre. Magdalena : Buenas nos hubiera puesto (siguen riendo). Amelia : ¡ Chiss ! ... ¡ Que nos van a oír ! ». Tandis que cette maisonnée qui porte le deuil se referme sur elle-même dans le silence et l'isolement, les maison voisines, elles, retentissent de rires et de bruits synonymes de vie : « Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos ! », fait remarquer La Poncia. (p. 159). Enfin, Martirio, ayant avoué le vol du portrait de Pepe dans la chambre de Angustias et prétextant une blague gratuite à sa sœur, préfère se taire quant à ses motivations lorsqu'Adela la pousse dans ses retranchements : « No ha sido broma, que tú nunca has gustado de juegos. Ha sido otra cosa que te reventaba en el pecho por querer salir. *Dilo* claramente ». Parler serait exprimer ses sentiments et la honte l'en empêche : « *Calla y no me hagas hablar*, que *si hablo* se van a juntar las paredes unas con otras de *vergüenza* ! ». Martirio, contrairement à Adela, continue à respecter cette loi du silence et ces normes sociales qui la forcent à se taire. Pourtant, elle s'est déjà quelque peu libérée de cette autorité qu'exerce sur elle, comme sur ses sœurs, sa mère,

¹⁴ « Evaristo se acercó, se acercó que se quería meter por los hierros, y dijo con voz muy baja : Ven que te tiente ! » (Ríen todas.) p. 152.

puisqu'elle, peu avant, elle a su élever la voix et s'opposer à elle, à la fois verbalement et physiquement en l'écartant :

- Martirio : (Fiera) : ¡No me pegue usted, madre!
- Bernarda : ¡Todo lo que quiera!
- Martirio : ¡Si yo la dejo! ¿Lo oye¹⁵ ? ¡Retírese usted! »

Les rares fois où les femmes qui entourent Bernarda tentent de s'exprimer, lorsqu'elles ne se répriment pas elles-mêmes, elles le font volontiers par des cris, des injures ou des déclarations incohérentes. Ce n'est que rarement par la parole ou par le discours de la raison qu'elles lui font face, mais plutôt par la voix : elles hurlent, elles pleurent, elles l'insultent, elles délirent. Car rompre la loi du silence, réussir à s'affirmer par la parole, c'est se libérer. Adela, quant à elle, saura joindre le geste à la parole : elle sera la seule à imposer son verbe et son être, en brisant cette canne, symbole d'autorité de Bernarda.

C'est d'abord La Poncia qu'Adela fait taire en couvrant sa voix. Nous assistons là à un duel verbal où, en passant par les larmes, les menaces, les rappels à l'ordre (l'Ordre divin), les insultes, etc... Chacune élève le ton et tente de soumettre l'autre en la réduisant au silence :

- Adela : [...]mi cuerpo será de quien yo quiera.
- La Poncia : (con intención y en voz baja) : De Pepe el Romano. ¿No es eso?
- Adela (sobrecogida) : ¿Qué dices?
- La Poncia : Lo que digo.
- Adela : ¡Calla!
- La Poncia : ¿Crees que no me he fijado?
- Adela : ¡Baja la voz!
- La Poncia : ¡Mata estos pensamientos!
- (Adela llora)
- La Poncia : [...] pero no vayas en contra de la ley de Dios.
- Adela : ¡Calla!
- La Poncia : ¡No callo!
- Adela : Métete en tu cosas, ¡oledora!, ¡pérfida!
- La Poncia : Sombra tuya he de ser.
- Adela : En vez de limpiar la casa y acostarte para rezar a tus muertos, buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos.
- La Poncia : ¡Velo! Para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta.
- [...]
- La Poncia : No me desafíes, Adela, no me desafíes. Porque yo puedo dar voces, encender luces y hacer que *toquen las campanas*.

¹⁵ En plus des impératifs et les exclamations qui traduisent le ton agressif et autoritaire de Martirio, l'interrogation exprime sa détermination, elle veut s'assurer que sa mère, peu habituée à ce qu'on lui réponde, comprend bien sa révolte. La Poncia estime qu'il s'agit d'insolence : « *No faltes a tu madre.* »

- Adela : Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podra evitar que *suceda* lo que *tiene que suceder*. [...]
- La Poncia : Yo *no te puedo oír*.
- Adela : Pues *me oirás* : Te he tenido miedo. Pero ya yo soy más fuerte que tú ! [...]
- Adela : ¡Y chitón!
- La Poncia : ¡Lo veremos!

Adela, vainc non seulement La Poncia par la parole, mais en plus, elle la contraint au silence, avec des propos que celle-ci ne peut entendre. Cette gardienne de l'ordre social qui veille à ce que la rumeur n'entache pas la maisonnée de Bernarda — celle qui éloigne les « crachats » de la voix publique, celle qui peut faire retentir les cloches de la censure publique¹⁶ ne peut que se taire face à la tragédie muette mais inévitable que prophétise Adela. Les conseils, remontrances ou menaces ne peuvent rien contre cette tragédie. Adela n'a plus peur ni des pouvoirs de La Poncia ni des lois de Dieu et sait pertinemment que la tragédie silencieuse est en marche.

Plus tard, Adela défie de la même façon sa mère, mais elle ajoute le geste à la parole en brisant sa canne, symbole viril de son autorité : « Aquí se acabaron las *voces de presidio* (Adela arrebató un *bastón* a su madre y lo parte en dos). Esto hago yo con la *vara* de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda más que Pepe. » Adela, par son cri de révolte, fait taire sa mère à double titre : sa voix — instrument de domination — n'aura désormais plus de pouvoir sur elle et le coup de canne sur le sol ne retentira plus.

María Josefa, quant à elle, doublement privée de liberté, enfermée dans cette prison qu'est la maison, tient souvent des discours complètement décousus et en apparence absurdes. En effet, dès que sa voix dérange, Bernarda l'isole :

- Bernarda : ¡Calle usted, madre!
- María Josefa : No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría.
- Bernarda : ¡Encerradla!
- María Josefa : ¡Déjame salir, Bernarda! p. 146.

Dès lors, elle semble se réfugier dans la divagation et choisir un autre langage, comme pour s'évader, portée par ses visions aux accents poétiques et érotiques. De fait,

¹⁶ Ces cloches sont celles de la *cencerrada* qui manifestent de façon sonore la condamnation des mauvaises mœurs par la communauté. Dans la réplique de La Poncia, à la censure sonore, s'ajoute la « censure lumineuse ».

elle se libère de la raison et du silence par ses rêveries à voix haute, de son enfermement en imaginant son départ vers un ailleurs lointain, du tabou de la sexualité par des allusions fortement sensuelles. Par exemple, la nuit du suicide d'Adela, cherchant à s'enfuir, une brebis dans les bras, elle chante les vers suivants :

Ovejita, niño mío
vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta,
Yo te daré la teta y el pan.
Bernarda,
cara de leoparda
Magdalena,
Cara de hiena
¡Ovejita!
Meee, meee
Vamos a los ramos del portal de Belén.
Ni tú ni yo queremos dormir
La puerta sola se abrirá
Y en la playa nos meteremos
En un choza de coral. p ;197.

Bien qu'inouï et inattendu, ce soliloque touche l'ouïe du spectateur par le rythme, les rimes et les onomatopées. Ludiques, les insultes s'apparentent à un jeu de mots car elles sont soulignées par la proximité phonique : elles ne séduisent pas seulement l'oreille, mais aussi l'esprit. Il n'y a dans ces vers qu'une seule rime consonante, et qui a donc plus de poids et de présence phonique que les rimes assonantes : celle qui rapproche « Bernarda » de « leoparda » et « Magdalena » de « hiena ». Les paradoxes et incongruités troublent également le spectateur : la brebis à laquelle l'on chante une berceuse et à laquelle une vieille femme promet le sein et le pain. Or, dans ce chant, c'est le son qui porte le sens et oriente, de manière parfois déroutante certes, la lecture ou plutôt l'écoute : « hormiguita » fait écho à « ovejita », « mar » à « pan » et « puerta » à « teta », dont le prosaïsme ne laisse pas de surprendre.. Dans les vers finaux, après le refrain d'insultes, de même, c'est tout un réseau de sons qui tisse le sens. L'étonnante rime assonante en 'é' met en relation l'onomatopée « Mee » et « Belén » tandis que celle en « a » associe « abrirá » et « coral »¹⁷ ; enfin, l'ouïe glisse, grâce à la paronomase, de « vamos » à « ramos » puis « queremos ».

¹⁷ Dans ce monde du noir et de l'obscurité, après la référence à la *teta*, la couleur du corail, qui plus est associée au verbe s'ouvrir, a sans doute une connotation érotique.

Tandis que le son nous conduit de mot en mot, en même temps, il nous dérouté : la voie du son ne semble pas être celle du sens, celui de la raison en tout cas. Quoi de plus normal puisqu'il s'agit d'un discours à mi-chemin entre la folie et la poésie, et d'une voix qui cherche à percer face à la loi du silence : une voix qui, pour s'élever, emprunte les voies de la vision poétique...

En contrepoint du silence à l'intérieur de la maison et comme pour mieux le souligner et marquer la limite entre le dedans et le dehors, à l'extérieur, résonnent les cloches : « Un gran *silencio umbroso* se extiende por la escena. Al levantarse el telón, la escena esta sola. Se oyen doblar las *campanas* »¹⁸.

Cloches et prières : point de salut ?

Les cloches que l'on entend fréquemment comme l'indiquent les didascalies ou les remarques des personnages rythment la pièce et fonctionnent comme un marqueur temporel pour les personnages sur scène, mais aussi pour les spectateurs. La pièce se déroule symboliquement en un jour, depuis les cloches matinales de la messe d'obsèques jusqu'aux cloches du soir annonçant le rosaire. Ces cloches constituent donc un repère temporel et scandent pour ainsi dire le temps : le temps liturgique et cérémoniel et le temps physique de la vie quotidienne. Au début, lors des obsèques¹⁹, c'est grâce aux cloches que La Poncia sait qu'il s'agit du dernier répons et qu'elle part l'écouter à l'église. Plus tard, les cinq sœurs mesurent le temps dans cet univers sombre et silencieux où il pourrait bien s'être arrêté en évoquant le son des cloches: « Magdalena : Ya deben ser las doce. Angustias : Tanto ? Amelia : estarán al caer. » (p.139) De même, trois heures plus tard selon la chronologie interne, les cloches qui retentissent, comme si elles étaient fort loin, soulignent ainsi non seulement le temps, mais aussi l'enfermement: « (Se oyen campanillos lejanos como a través de varios muros.) La Poncia : Hace un minuto dieron las tres. » (p. 160). Enfin, dans le dernier acte, lorsque Prudencia dîne avec Bernarda et ses filles, elle s'inquiète de l'heure qu'il est : « ¿Han dado el último toque para el rosario? La Poncia : Todavía no (Prudencia se

¹⁸ Didascalie du premier acte.

¹⁹ Au début, les cloches retentissent à plusieurs reprises et permettent de suivre le déroulement de la messe puis d'annoncer l'arrivée des femmes dans la maisons venant présenter leur condoléances « Se oyen doblar las campanas » (p. 116) ; « Cesan las campanas »(118), « Suenan las campanas », répété deux fois à la page 120, « Vuelven a sonar las campanas » (p. 121).

sienta²⁰) » et ce n'est que lorsque ces cloches retentissent qu'elle prend congé de la maisonnée : « (Se oyen lejanísimas unas campanas.). Prudencia : ¡El último toque! A Angustias.) Ya vendré a que me enseñes la ropa. » (p. 186)

Or, si elles servent en quelque sorte d'horloge parlante publique, parfois, l'emprise sonore de ces cloches semble étouffante comme le souligne la toute première réplique de l'œuvre qui rompt donc — et ce n'est sans doute pas un hasard — le silence inaugural de la salle dans l'attente et l'écoute : « tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes », se plaint la Criada. La Criada ne supporte plus la présence obsédante de ces cloches : elle emplissent l'espace public et leur l'écho se prolonge jusque dans les têtes. Et, effectivement, on imagine très bien ce son des cloches qui se propage dans tout l'espace public et auquel on ne peut échapper : il rythme la journée, appelle au recueillement, annonce naissances et décès ou propage la rumeur comme nous l'avons vu dans le cas de la *cencerrada*, cette volée de cloches qui déclare publiquement la censure des mauvaises mœurs. Ainsi, la voix des cloches n'est-elle pas seulement expression de la voix de l'Église, mais aussi de la voix de la Cité et de la voix publique. C'est donc à plusieurs titres qu'elles peuvent être voix de l'autorité et signifier un nouvel enfermement, à moins de se défaire de leur emprise sonore. C'est précisément ce que fait la Criada²¹ dès le début, en élevant sa voix contre celle des cloches :

(La criada limpia. *Suenan las campanas*). La Criada : (Llevando el *canto*). *Tin, tin, tin. Tin, tin, tin. ¡Dios lo haya perdonado! [...] Tin, tin, tin. Que nos espere muchos años. Tin, tin, tin. [...] (Vuelven a sonar las campanas.) ¡Sí sí vengan clamores ! ¡Venga caja con filos dorados y toalla para llevarla! ¡Que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídate, Antonio Maria Benavides, tieso con tu traje de pana y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!* (p. 120-21).

Par ce chant fait d'onomatopées qui imite le son des cloches, ces interjections prosaïques (« ¡venga! ») qui font allusion au glas qui accompagne le cercueil (« la

²⁰ P. 181, début du troisième acte.

²¹ On peut, à mon sens, interpréter de la même façon les jeux parodiques et d'imitation de La Poncia, elle se moque des chants sacrés en latin qu'elle qualifie de « *gori-gori* » (p. 116) en référence à « *gloria* » et compare le chant chevrotant du curé à un bêlement d'animal : « A mí me gusta mucho como canta el párroco. En El Pater Noster subió, subió la voz que parecía un cántaro de agua llenándose poco a poco, claro que al final dio un gallo, pero da gloria oírlo. Ahora que nadie como el sacristán Tronchapinos. En la misa de mi madre, que esté en la gloria, cantó. Retumbaban las paredes, y cuando decía Amén era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. (*imitándolo*). *Amé-én ! (Se echa a toser)*. » p. 120. En effet, comme la Criada, au lieu de se taire face à la mort (celle de sa mère à laquelle elle fait allusion), elle joue sur les mots et avec sa voix.

caja ») avant la mise en terre et, enfin, par les insultes lancées au mort (« !fastídiate! »), la Criada désacralise les funérailles, en se moquant, tout à la fois, du caractère sacré du son des cloches, du cercueil luxueux et du cadavre bien vêtu, mais froid et raide. La Criada, quand elle est seule, au lieu de respecter le silence de la mort et du recueillement, prend sa revanche : dans la mort, tous sont logés à la même enseigne, maître comme serviteur. Pourtant, dès que le cortège de condoléances entre dans la maison, elle change de langage pour adopter celui de la douleur²² et se transformer en pleureuse aux gestes de contrition quelque peu exagérés. Elle ne peut en aucun adopter une attitude de défi face à des témoins : la voix individuelle de la vengeance se tait alors face à la voix officielle du chœur, face à la « voix endeuillée » et ambiguë de ce personnage choral.

Ces femmes dont le statut est assez proche des pleureuses antiques (des tragédies latines et grecques) sont ici aussi des « langues de vipères ». Venues partager la douleur de la veuve en récitant des prières destinées à accompagner l'âme du mort, elles l'insultent, mais à voix basse. Ce n'est qu'à demi-mots et en aparté que les pleureuses la critiquent avant de réserver leur voix à la proclamation de la litanie :

- Mujer 2 (aparte, en *voz baja*.) ¡Mala, más que mala!
- Mujer 3 (lo mismo.) : ¡Lengua de cuchillo!
- [...]
- Mujer 1 (*En voz baja*.) : ¡Vieja lagarta recocida!
- Mujer 2 (*Entre dientes*.) : ¡Sarmentosa por calentura de varón!
- Bernarda : ¡Alabado sea Dios!
- Todas. (*Santiguándose*.) : Sea por siempre bendito y alabado.
- Bernarda : ¡Descansa en paz con la santa
Compañía de cabecera!
- Todas : ¡Descansa en paz!
- Bernarda : Con el ángel San Miguel
Y su espada justiciera
- Todas : ¡Descansa en paz!
- Bernarda : Con la llave que todo lo abre
Y la mano que todo lo cierra
- Todas : ¡Descansa en paz!
- Bernarda : Con los bienaventurados
Y las lucecitas del campo
- Todas : ¡Descansa en paz!
- Bernarda : Con nuestra santa caridad
Y las almas de tierra y mar.

²² « Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar MUJERES DE LUTO, con pañuelos grandes, faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena. La CRIADA, rompiendo a *gritar*.) ¡Ay Antonio Maria Benavides, que ya no verás estas paredes ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que mas te quiso de todas las que te sirvieron. (*Tirándose del cabello*). ¡Y he de vivir yo después de haberte marchado ?.... », p.1 21.

- Todas : ¡Descansa en paz!
- Bernarda : Concede el reposo a tu siervo Antonio Maria Benavides y dale la corona de tu santa gloria.
- Todas : Amén.

Bernarda, objet de violentes d'injures, parvient par une formule magique (« ¡Alabado sea Dios ! ») à faire taire les mauvaises langues et à imposer sa voix, la voix de la prière. C'est elle qui mène le chant et prononce les paroles incantatoires de la litanie tandis que les pleureuses répondent en chœur en répétant, tel un refrain, sans cesse la même phrase. Cette litanie, inventée par Lorca, flatte l'ouïe du spectateur à plusieurs égards : la répartition des voix (la soliste et le chœur), le rythme (deux vers, octosyllabe puis décasyllabe, pour la soliste, un pentasyllabe pour le refrain du chœur), le mètre (identique dans chaque *pareado*, il s'allonge) les rimes introduisent une musique régulière. Cette litanie rituelle s'accompagne de gestes (les femmes se signent) et se clôt sur un chant sacré en latin²³ à l'adresse de Dieu (« Concede el reposo... », « Domine »). Au cours de cette prière, cette parole collective et partagée permet l'expression d'« une voix endeuillée », qui, précisément pour faire le deuil, s'adresse au mort (« ¡Descansa en paz! ») puis à Dieu, auquel elle remet l'âme du défunt. Comme la fumée du sacrifice, ce chant rituel matérialise le passage de l'ici-bas, d'où s'élève la voix du deuil, à l'au-delà (« la santa compañia », « el ángel San Miguel », « los bienaventurados », « la santa caridad »).

Il y a dans cette parole figée et convenue de la prière, dans ce rite accompli par la voix, une dimension performative²⁴ : les pleureuses croient accomplir un acte tant en récitant la psalmodie qu'en interprétant le chant sacré. Éloignant peut-être ainsi le danger du psittacisme, les fidèles attribuent à leur voix un pouvoir d'action : accompagner le mort jusque devant Dieu et dans sa nouvelle vie. Cet acte de parole n'est compréhensible qu'en raison de la foi qui, seule, fait de ces formules des énoncés performatifs : pour un non-croyant, une prière ne constitue pas un rite. On parle effectivement de *dire* la messe quand il s'agit de célébrer, dans l'union des fidèles, cet office qui commémore le sacrifice du Christ, *dire* ses prières pour entrer en contact avec Dieu et renouveler ainsi sa foi. Dans les deux cas, c'est la parole (du prêtre, du fidèle)

²³ « Bernarda. (Se pone en pie y canta.) « Requiem aeternam dona eis Domine ». Todas. (De pie y cantando al modo gregoriano.) « Et lux perpetua luceat eis. » (Se santiguan.) » p. 126.

²⁴ Pour comprendre la dimension performative, lire le théoricien Austin, et plus précisément, *Quand dire, c'est faire*, traduction de *How to do things with words*, Paris, Ed. de Minuit, 1986.

qui accomplit le rite, on lui confère un pouvoir sacré et magique : celui de faire acte de foi.

Mais, outre cette profession de foi, que dit-on réellement dans une prière ? La voix individuelle n'est-elle pas étouffée sous cette voix collective, solennelle et attendue ? Sous ce « prêt à parler », cette « langue de bois », entend-on encore la voix individuelle ? Ne serait-ce pas une voix dictatoriale voilée, en somme, une autre modalité du silence imposé ? J'entends par « langue de bois » tout discours préconçu (presque extérieur au locuteur), hypnotique et martelé qui, finalement, ne dit rien : « Par définition, la langue de bois ne transmet aucun message, mais envahit *l'espace sonore* et l'occupe pour empêcher tout autre discours de se faire entendre [...] ; c'est ne rien dire tout en donnant *l'illusion que le message est plein* »²⁵.

Et qu'en est-il des messes basses, ces insultes prononcées à mots couverts ? En quoi réside leur dimension performative ?

Maudire et médire: insulte et rumeur, entre libération et soumission ?

De même que pour la prière, on peut considérer les insultes²⁶ comme un acte de parole : il s'agit d'attaquer verbalement l'interlocuteur et de le faire entrer, bien que symboliquement, dans la catégorie utilisée dans l'injure. En insultant, on porte un coup à l'interlocuteur : « Ese día me encerrará con ella en un cuarto y le estará escupiendo un año entero. « Bernarda, **por esto, por aquello, por lo otro** », hasta **ponerla como lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela.** »²⁷. Cette réplique de La Poncia illustre bien la violence verbale et sa dimension performative : les métaphores (« escupir », c'est-à-dire « cracher à la face de quelqu'un », pour désigner l'insulte et l'image du lézard écrabouillé) renforcent cette violence en la rendant visible ; or, elle est aussi audible. La violence est palpable tant visuellement que phoniquement grâce aux allitérations en « p » et « k » (ou « gu » la sonore), des occlusives qui, par leur nature phonologique, sont à même de traduire le choc, mais

²⁵ GOLDSCHLAGER, Alain, 2001, *Laïcité. La pensée et les hommes : la langue de bois*, Bruxelles : l'Université de Bruxelles, p. 7.

²⁶ L'étymologie même du mot « insulte » (sédition, attaque) confirme cette idée de coup que l'on porte par les mots.

²⁷ P. 119.

aussi grâce au rythme ternaire puis binaire qui allonge la phrase qui se prolonge dans une envolée vengeresse.

L'insulte, souvent prononcée en l'absence de la victime symbolique de l'attaque, fait office d'exutoire libérateur dans cet univers dans lequel le silence est subi ou la parole contrainte : c'est ce que nous avons vu dans la scène des pleureuses où les langues de vipères se taisent subitement pour donner à Bernarda la réplique. Il en est de même lorsque Magdalena refuse le sort qui lui est réservé (broder, plongée dans l'obscurité, un trousseau qu'elle n'utilisera probablement pas) c'est-à-dire le sort fait aux femmes en général: « Malditas sean las mujeres²⁸ » rugit-elle. Dans le silence auquel elle est promise, puisqu'elle ne pourra plus aller se confier à son père comme le souligne de façon perfide Bernarda²⁹, cette malédiction résonne comme une sourde révolte.

La révolte individuelle, le cri ou l'injure libérateurs risquent de déclencher la rumeur : le silence reste donc le meilleur moyen de ne pas éveiller ce qu'en dira-t-on. Le bouche à oreille se nourrissant du moindre bruit, de la moindre information, il convient de se murer dans la discrétion et le silence de son foyer. Telle est la préoccupation de Bernarda qui se soucie de ne pas alimenter ce ouï-dire : « ¡Qué escándalo es éste en mi casa y en el silencio del peso del calor! ¡Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques! »³⁰ C'est pour la même raison qu'elle recommande aux bonnes de ne pas laisser María Josefa s'approcher du puits, non pas à cause du danger, mais à cause des voisins qui, de là, peuvent la voir³¹. De même, lorsqu'Adela s'est enfermée dans sa chambre et qu'un coup vient de retentir, la Criada s'inquiète car le bruit a réveillé les voisins³². Dans l'épisode final, pour ne pas défrayer la chronique, Bernarda ordonne de garder le silence : personne ne doit révéler quoi que ce soit, tous croiront qu'Adela est morte vierge. Bernarda veut, jusque dans la mort, cacher la relation illégitime entre Adela et Pepe. Refusant la loi du silence imposée par Bernarda, Adela a voulu laisser s'exprimer son corps. Croyant au mensonge de sa sœur, et face au silence écrasant de la disparition de celui qui a su libérer ce corps inerte et comme aphone, elle choisit de s'abîmer dans ce bruyant mutisme, ce silence qui hurle³³ : le

²⁸ P. 128.

²⁹ « Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. ».

³⁰ P. 166.

³¹ « Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana. », p. 130.

³² « Se han levantado los vecinos ! », p. 205.

³³ Il s'agit d'un silence paradoxal : un silence par trop plein de voix.

suicide. C'est cette voix discordante, cet ultime cri de rébellion que Bernarda, par crainte de la rumeur, prétend étouffer.

Mais ne s'agit-il pas en réalité de se tromper elle-même et de préserver, artificiellement, le silence dans la maison ? Ce mensonge n'est-il pas en réalité à usage interne ? Un refus de regarder en face, non pas la mort, mais la rumeur qui, déjà, frémit dans le village. C'est l'analyse que mène Torrente Ballester³⁴:

El mundo doméstico de Bernarda se ha desmoronado : las *últimas palabras* de la matrona implican la confesión de su derrota. Su *última orden* es especialmente patética porque es la orden de *una gran mentira, de la mentira* que nadie creará : « La hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen. » Bueno, Pepe el Romano *no se callará* y La Poncia tampoco ; Bernarda Alba y su casa *andarán* desde ahora *en lenguas*, pero Bernarda está dispuesta a no enterarse, a *engañarse a sí misma* [...].

Je pense également que ce silence final, cette mise entre parenthèses muette de la vérité ne pourra couvrir le cri d'Adela et sa révolte contre le respect aveugle des traditions. Plus rien ne sera comme avant dans la maison de Bernarda Alba. Le silence final n'a pas du tout le même sens que le silence inaugural ; le silence, instrument de pouvoir pour Bernarda, se fait aveu d'échec, silence pathétique et inutile du mensonge. Le silence sera désormais lourd de sous-entendus : jalousies remords, qu'en dira-t-on... Un seul exemple suffira à illustrer mon propos : « Dichosa mil veces ella que lo pudo tener », dit Martirio, face au corps sans vie de sa sœur. Proche des phrases des Béatitudes telles que : « Heureux les pauvres de cœur, le Royaume des Cieux est à eux » ou : « Heureux ceux qui sont persécutés pour la justice, le Royaume des Cieux est à eux », cette formulation en est pourtant l'inversion parfaite. Martirio envie et considère heureuse celle qui a su profiter de la vie d'ici bas et des plaisirs du corps³⁵. Sa parole, loin de répéter la parole biblique, se fait personnelle et même transgressive.

Ainsi le suicide d'Adela n'est-il pas vain : il clame bruyamment non seulement son innocence, mais aussi et surtout l'extrême urgence de prendre la parole contre ces lois et normes injustes qui briment l'individu, les femmes en particulier. Adela, de fait, n'est en rien coupable de s'être libérée, son suicide ne traduit pas un sentiment de culpabilité mais, au contraire, le volonté de ne pas se résigner au silence passif de la soumission.

³⁴ Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 250.

³⁵ Le verbe *tener*, mettant l'accent sur la possession physique, est à cet égard révélateur.

Elle croit Pepe mort, tué par sa mère³⁶ à qui, en quelque sorte, elle refuse de laisser le dernier mot. Ce silence assourdissant du suicide éclate tel un coup de tonnerre dont l'écho se propagera de maison en maison, car, comme le disait Bernarda à sa fille cadette : « No creas que los muros defienden de la vergüenza »³⁷.

Aussi la voix et la vindicte publiques exigent-elles le sacrifice des femmes coupables : c'est le cas de la fille de La Librada. Celle-ci est la proie de justice publique car, doublement fautive d'avoir eu un enfant hors mariage et de l'avoir tué pour laver sa honte, elle sera mise à mort par les hommes, porte-parole de la loi de la Cité. Dénonçant la faute de cette femme, un grondement accusateur, presque surnaturel, monte dans tout le village : « Se oyen rumores lejanos »³⁸, « se siente crecer el tumulto »³⁹, « Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos de olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos »⁴⁰, « Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor »⁴¹. La réaction des femmes dans la maison de Bernarda est intéressante car, ayant pleinement intégré le système de valeurs, toutes, excepté Adela (qui s'identifie) réclament la punition de la coupable. Bernarda, la première, participe par la parole au rite sacrificiel ; avec les imprécations d'une prêtresse, elle appelle de ses vœux (au subjonctif et à l'impératif) la violence des hommes contre la femme pécheresse : « Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos par matarla », « ¡Que pague la que pisotea la decencia! », « ¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! Carbón ardiendo en el sitio de su pecado ! », « ¡Matadla! ¡Matadla! ». Outre qu'elle souhaite appliquer une justice locale avant l'arrivée de la justice officielle, elle suggère une technique de torture qui consiste, en quelque sorte, à purifier par la brûlure, l'organe du péché : contre la fièvre de la luxure, le feu du châtement.

Or, face au corps soit muselé soit torturé des femmes, s'épanouit le corps libre et sensuel des hommes.

³⁶ Il est vrai que Bernarda a bel et bien voulu tuer Pepe (« ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta ? »), mais, femme, avoue-t-elle, elle n'a pas su imposer par les armes (et donc le meurtre) le mutisme à un homme : « Bernarda : No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar. », p. 204.

³⁷ P. 205.

³⁸ P. 177.

³⁹ P. 178

⁴⁰ P. 179. Les cris vengeurs que poussent les hommes sont si puissants et si tonitruants que même la nature, comme effrayée, tremble.

⁴¹ P. 179

Parole et mots d'hommes, silence et maux de femmes : inégalité face au dire

La Poncia semble reconnaître les besoins physiques et érotiques des hommes quand elle fait allusion aux moissonneurs⁴² à peine arrivés au village qui, la veille, se sont payés les services d'une fille de joie et, au passage, elle précise avoir donné de l'argent à son fils autrefois⁴³. Adela, rageuse, dénonce cette acceptation tacite de tels agissements chez les hommes : « *Se les perdona todo.* »

Par ailleurs, ces mêmes moissonneurs, ravissent, par leur chant, les femmes de la maisonnée qui écoutent dans un silence religieux et immobile :

Se oyen, panderos y carracañas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol⁴⁴.

Ya salen los segadores
En busca de las espigas
Se llevan los corazones
De las muchachas que miran. [...]
Abrir puertas y ventanas
Las que vivís en el pueblo
El segador pide rosas
Para adornar su sombrero.

À l'inverse du chœur féminin des pleureuses, ce chœur masculin et dionysiaque, célèbre la vie la séduction et la sensualité : ils volent les cœurs, cueillent les roses. La Poncia est fascinée, à la fois séduite — elle fait taire⁴⁵ les jeunes filles pour pouvoir attendre le chant mélodieux — et craintive. Elle met en garde les filles de Bernarda contre le danger de ces jeunes hommes séduisants et forts qui, d'un regard (« las muchachas que miran ») subjuguent ; mieux vaut ne pas se faire remarquer et rester, silencieuses, dans l'entrebâillement de la porte : « Tened cuidado con no entreabrir la mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira. »⁴⁶

⁴² La Poncia explique que les moissonneurs et le femme sont étrangers (« ¿De dónde son este año De muy lejos. Vinieron de los montes »), peut-être précisément pour cette raison, la liberté de mœurs est-elle possible ? La rumeur n'aurait pas de prise hors du village.

⁴³ « Hace años vino otra de éstas y yo mismo di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas. », p. 161.

⁴⁴ Ce soleil, repris par la chaleur et les flammes dans la bouche d'Adela et de Martirio peut être interprété comme un appel à la sensualité auquel les jeunes filles ne sont pas sourdes : « Adela : ¡Y no les importa el calor! Martirio : Siegan entre llamaradas. »

⁴⁵ « ¡Callar! ¡Callar! », p. 162.

⁴⁶ P. 163.

Hormis ces moissonneurs séducteurs, dans les relations hommes femmes, peu de place est accordée à la séduction et, quoi qu'il en soit, ce sont les hommes qui parlent et les femmes qui écoutent. L'expérience d'Angustias n'est pas celle d'une déclaration d'amour, mais celle d'une demande en mariage de principe car l'union est déjà convenue : « cuando un hombre se acerca a una reja ya sabe por los que van y vienen, llevan y traen, que se le va a decir sí », dit-elle à Martirio qui s'étonne de la rapidité des événements et de l'absence de période de séduction⁴⁷. Dans les propos de la demande en mariage de Pepe qu'elle cite — « Ya sabes que ando detrás de ti, *necesito* un mujer buena, modosa, y esa eres tú si me das la conformidad », le langage de la raison, du besoin et des qualités morales l'emporte sur le langage des sentiments et de l'émotion. Il me semble important de souligner, dans les mots employés, la place de l'homme et de la femme : l'homme, sujet (« ando detrás ») a des vues sur une femme, objet (« ti »), il éprouve le besoin d'une femme bien et travailleuse, et il propose à Angustias d'être cette femme. La seule fois où la femme est sujet (« eres tú »), c'est pour est enfermée dans le statut de femme-objet de première nécessité, même si elle semble avoir le choix de disposer (« dar la conformidad »), quand Pepe propose. Plus loin, Angustias précise qu'elle était totalement incapable de formuler le moindre mot, comme si, à force d'être privées de parole et murées dans le silence, les femmes étaient débordées par leurs sentiments : « Sí, siempre hablé él. [...] Yo no hubiera podido. Casi me salió el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre. »⁴⁸ De même, dans la vie en couple, selon Bernarda ou La Poncia, c'est encore l'homme qui a voix au chapitre et la femme qui dit amen. Pour ne pas souffrir (et *pourrir*⁴⁹), l'épouse doit accepter sagement son sort et respecter le silence de son mari : « No le *debes preguntar*. Ya cuando te cases, menos. *Habla si él habla* y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos. » lui conseille sa mère⁵⁰.

Enfin, il y a une radicale différenciation entre les conversations des hommes et celles des femmes qui n'est qu'une manifestation supplémentaire de cette séparation des sexes perceptible à plusieurs niveaux : lors de la cérémonie des condoléances, la séparation est physique (les femmes dans la maison et les hommes dans le patio), on retrouve la même

⁴⁷ « Verdaderamente es raro que dos personas que no se conocen se vean pronto en una reja y ya novios », p. 150.

⁴⁸ P. 151.

⁴⁹ « La que no se conforma, se pudre llorando en un rincón. », p. 152.

⁵⁰ P. 188.

dichotomie pour ce qui est des représentations et du statut social : « Hilo y aguja para las *hembras*. Látigo y mula para el *varón*. »⁵¹ rappelle Bernarda à ses filles. Cette séparation est vraiment ressentie comme un antagonisme biologique, de sexes (« hembra », « varón »), et non culturel⁵². À partir de là, la remise en question de l'inégalité semble difficile. Pour rester à leur place, les femmes doivent donc faire la sourde oreille aux conversations des hommes. C'est justement ce que n'a pas fait Angustias qui, pour cette raison, s'attire les foudres (et par la même occasion les coups) de sa mère. Oreille prude, elle ne devait pas écouter les bavardages déplacés et honteux (pour une femme) des hommes :

- La Poncia : « Luego estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, *no se puede oír*. » [..]
- La Poncia : *Contaban* muchas cosas más.
- Bernarda : ¿Cuales?
- La Poncia : *Me da vergüenza* referirlas.
- Bernarda : ¿Y mi hija las oyó?
- La Poncia : ¡Claro!
- Bernarda : Esta sale a sus tías, *blandas y untuosas* y que ponían los ojos de carnero al pirolo de cualquier barberillo. ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado! (p. 133).

Aux yeux de Bernarda, la parole des hommes est dangereuse car elle use de compliments et de mots charmeurs qui attendrissent les femmes — les femmes fragiles et « cœur d'artichaut » uniquement — et invite à l'indécence. Or, elle inculque à ses filles tout le contraire : ne pas regarder les hommes⁵³ et à être sourdes à leurs voix de sirènes.

Au terme de l'analyse et pour compléter la remarque d'Adela qui déplore d'être femme car cela signifie, selon elle, être privée de son corps : « Nacer mujer es el mayor castigo. [..] Ni nuestros *ojos* nos pertenecen »⁵⁴, on pourrait ajouter « tampoco la *voz*, tampoco *el oído* ».

Dès lors, que sont ces femmes sans yeux, sans voix et sourdes ? Des fantômes ? Des corps déshabités ?

⁵¹ P. 128.

⁵² C'est en ce sens que le genre (le *gender* des « *gender studies* »), construit est différent du sexe, donnée physiologique.

⁵³ « Las mujeres en la iglesia no deben de mirar mas hombres que al oficiante, y ese porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana », p. 124.

⁵⁴ P. 161.

D'or (tu dors ?) : « La parole est d'argent et le silence.... »

« La parole est du temps, le silence de l'éternité »⁵⁵

« Les âmes se pèsent dans le silence, comme l'or et l'argent se pèsent dans l'eau pure, et les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent », Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*.

Tout comme il peut sembler gratuit de demander à quelqu'un s'il dort — car c'est soit supposer que non, soit attendre qu'il se réveille pour répondre et sortir du silence — de même, il peut paraître paradoxal de dire que le silence prend la parole. Or, dans les deux cas, j'ai le sentiment que c'est la fonction phatique⁵⁶ du langage qui se trouve convoquée : la question à l'adresse de l'interlocuteur ainsi que le silence mesurent l'écoute et évaluent ainsi la possibilité de l'échange. Question et silence, de même que le « allô » au début d'une conversation téléphonique, vérifient tous deux si le canal de communication fonctionne, si la réception du message est bonne avant de poursuivre. Ce n'est que confronté au silence que l'interlocuteur, soit pour le meubler car il trouve cet espace vide de non-dit inquiétant, soit au contraire parce qu'il y voit un l'espace de liberté (de liberté d'expression) peut prendre la parole. Aussi me semble-t-il que le silence, condition nécessaire de l'écoute⁵⁷ et donc du dialogue, fait pleinement partie de la situation de communication.

Voilà pourquoi le silence — absence de mots ou de voix, interruption d'un propos — participe du processus de signification d'un dialogue et d'un discours fait de pleins et de creux, toute parole, tout son n'étant audible et intelligible que sur fond de silence :

Le son est un événement : il vient rompre, lorsqu'il naît, un silence originel et s'achève dans un silence final. Et, comme le son, la musique projette sa forme sur un fond silencieux que toujours elle présuppose. La musique naît, se développe et s'accomplit dans le silence : c'est en lui qu'elle découpe ses mouvantes

⁵⁵ Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Ed. Labor, 1986.

⁵⁶ La fonction phatique est une des six fonctions du langage répertoriées par Roman Jakobson dans *Essai de Linguistique Générale*, Paris, Ed. du Seuil, 1981.

⁵⁷ « Mais quand deux hommes s'entretiennent, il y a toujours un tiers présent : le silence ; il écoute. Ce qui donne de l'ampleur à la conversation, c'est que les paroles ne se meuvent pas dans l'espace étroit des interlocuteurs, mais qu'elles viennent de loin, de là où le silence écoute », Max Picard, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

arabesques qui le détermine sans l'abolir. L'œuvre musicale comme la sonorité, se déploie entre deux silences : le silence de sa naissance et le silence de son accomplissement. Et en cette vie temporelle où elle ne cesse de naître, de mourir et de renaître, le silence toujours fidèlement l'accompagnera.⁵⁸

En conclusion, et c'est ce que j'ai voulu montrer, le silence se révèle indispensable pour porter le sens, pour faire advenir les mots ou même la voix. Il en dit parfois plus que la parole : c'est la différence entre parler et dire, on peut parler pour ne rien dire et à l'inverse, il est possible de dire, c'est-à-dire de signifier sans parler. Le théâtre, d'ailleurs, utilise souvent le langage non-verbal. Ce paradoxe admis, nous pouvons désormais écouter les voix du silence, ce silence qui dit notre rapport à l'Être : notre façon de nous installer dans le monde et ses bruits.

C'est précisément ce que Bernarda n'a pas su faire. Désirant ne plus rien entendre, pas même le moindre pas, elle a vainement voulu faire taire la rumeur, le monde, les corps, les cœurs. Son erreur consiste à ne voir dans le silence (qu'elle remplit paradoxalement de cris, d'invectives et d'ordres) qu'un non-dit reposant, un rempart contre l'inquiétude. Ce silence est figé, comme vide et béant, or, il peut être dynamique et vivant, tendu vers l'avenir et écho du passé, potentiellement riches de sons aussi :

À y bien réfléchir, la forme musicale, mouvante synthèse de *souvenir et d'attente*, vit autant de silence que de sons. Car elle se réalise par liaison *du passé et de l'avenir*, du silence de ce qui n'est plus et du silence de ce qui n'est pas encore. [...]

On pourrait dire que le silence est la *matière même* de la musique, puisqu'en lui les sons particuliers se résolvent en la possibilité de tous les sons. Ainsi la forme sonore serait-elle comme la détermination d'un silence originaire où sommeilleraient toutes les virtualités sonores⁵⁹.

Dès lors, il convient d'écouter le silence, de saisir ses gammes, ses modulations afin d'entendre ce qu'il y a en lui d'in-ouï. Voilà pourquoi, à force de vouloir imposer le silence endeillé, elle ne perçoit pas les murmures de la voix de la tragédie. À l'inverse de la Poncia qui sait voir derrière le voile épais du silence et entendre le tonnerre gronder : « ¿Tú ves este silencio? Pues hay una *tormenta* en cada cuarto »⁶⁰, Bernarda

⁵⁸ BRELET, Gisèle, *Le temps musical, essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF, 1949.

⁵⁹ BRELET, *op. Cit.*

⁶⁰ P. 194.

n'y est pas sensible: « Disfrutando este silencio y sin lograr ver por parte alguna “la cosa tan grande” que aquí pasa, según tú. », p.192

En somme, entendre le bruissement de la tragédie dans *La Casa de Bernarda Alba*, c'est écouter la tragédie du mutisme (des filles muselées et réduites au silence), mais aussi percevoir la tragédie de la surdité de Bernarda qui, à force de silence forcé — silence du non-dit et du refoulement — devient aveugle⁶¹ face à l'imminence du scandale.

J'ai dit !

Rideau..... (Extrait)

(Deuxième acte : Son, voix et silence dans *El Hombre Deshabitado* de Rafael Alberti : entendre la tragédie. Le silence de Dieu et la métaphysique du vide)

BIBLIOGRAPHIE

- BRELET, Gisèle, *Le temps musical, essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF, 1949.
- BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam, 2004.
- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIX siècle*, Paris, Flammarion, 2000.
- GOLDSCHLAGER, Alain, *Laïcité. La pensée et les hommes : la langue de bois*, Bruxelles, l'Université de Bruxelles, 2001.
- JAKOBSON, Roman, *Essai de Linguistique Générale*, Ed. du Seuil, 1981.
- LORAU, Nicole, *La voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Ed. Labor, 1986.
- PICARD, Max, *Le monde du silence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.

⁶¹ Assez tôt, La Poncia essaie de faire en sorte que Bernarda réalise ce qui se passe sous son toit : « Yo sólo digo : *abre los ojos y verás*. [...] *Has visto lo malo de la gente a cien leguas ; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega* », p. 171.

L'ESPACE SONORE DANS
LUCES DE BOHEMIA ET LA CASA DE BERNARDA ALBA :
ENTRE AGITATION ET SILENCE

Delphine CHAMBOLLE,
Université de Lille 3

Ramón del Valle Inclán et Federico García Lorca sont incontestablement les deux dramaturges du premier tiers du XXe siècle qui ont le plus contribué à la rénovation de la scène espagnole. Il ne s'agit plus d'écrire un théâtre centré sur le texte, mais un théâtre qui utilise le langage physique de la scène. Le corps et ses mouvements, la lumière, les rythmes et les sons jouent entre eux dans une représentation qui réveille les sens du spectateur. Le son, habituellement oublié et laissé pour compte au théâtre, obtient une place de premier choix dans les deux pièces dont nous nous occupons. Nous parlons bien de son et non pas de musique, quand souvent le sonore est réduit au musical, à la bande son qui accompagne le déroulement de la pièce. Les sons foisonnent dans *Luces de bohemia* : grincements, coups, bris de verre, sonneries, bruits qui témoignent de l'agitation politique, moteur de l'action : « resuena el golpe de muchos cierres metálicos », « grupos vocingleros », « eco de la patrulla », « suena un toque de atención », « descuella el grito ronco de una mujer », etc. D'autre part, la scène se déroule durant la nuit et, de ce fait, le son, souvent privé de l'image qui correspond à sa source, a davantage de puissance. Enfin, le personnage principal Max Estrella est

aveugle, ce qui le rend particulièrement sensible aux bruits qui l'entourent. Les sons circulent librement, d'un espace à l'autre, entre intérieur et extérieur, champ et hors champ, permettant l'inévitable confrontation entre le monde fictionnel et le monde réel.

La scène de *La Casa* représente un lieu clôt, protégé de l'extérieur, comme le décrit la première didascalie du premier acte : « interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos » (I, p. 139). L'extérieur n'est pas visible, l'unique contact avec la rue est un patio, et l'on a peur de ce qui peut être vu : « Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana » (Acte I, p. 160). Dans cet enfermement imposé par Bernarda, les sons restent le seul lien possible avec l'extérieur. Ils témoignent de la vie qui se déroule dans le village. Le son est à la fois un souffle de liberté qui permet d'imaginer la vie au dehors, mais aussi un danger. Les oreilles sont à l'affût du moindre bruit, du moindre chuchotement qui pourrait renseigner sur l'autre et le perdre. Le verbe « oír » dont l'occurrence est fréquente, est souvent prononcé avec crainte ou désapprobation : « Estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, no se puede oír » (Poncia, I, p. 162), « Chissss...¡Que nos va a oír ! » (Amelia, II, p. 197). Enfin, les didascalies indiquent aussi bien les sons que l'on entend en hors champ, « suenan las campanas », « cesan las campanas », « se oye un canto lejano », « fuera se oye un grito », que les nombreuses nuances produites par la voix : « rompiendo a gritar », « en voz baja », « en voz más alta », pour donner seulement quelques exemples. Les sons, dans ces deux pièces, par leur circulation et la manière dont ils sont distribués, organisent l'espace scénique. L'alternance entre l'agitation et les silences structure l'œuvre et la rythme, d'une manière différente dans chaque pièce, selon l'esthétique défendue par chacun des auteurs, mais avec de nombreux points communs dans ce désir d'écrire un théâtre qui ébranle le spectateur.

Répétition des sons et circularité

Certains sons se répètent tout au long des deux pièces. Ce sont des sons qui font partie du hors champ, la rue, que l'on entend plus ou moins distinctement, qui s'approchent, s'éloignent, s'intensifient, et parfois font irruption dans l'espace in. Dans *Lucas de bohemia*, les bruits sont nombreux et divers, mais beaucoup se répètent, et forment une esthétique du « grincement » : sonneries dégoulinantes, portes qui couinent,

bris de verre crissant sous les pas. Un autre bruit revient sans cesse et rythme la pièce : c'est celui que produit la patrouille en parcourant les rues madrilènes. À partir de la scène 3, l'agitation extérieure apparaît avec les manifestations des ouvriers, faisant écho à des événements comme celui de la semaine tragique de Barcelone, en 1917 : « grupos vocingleros corren por el centro de la calle, con banderas enarboladas. Entran en la taberna obreros golfantes » (sc 3). Ensuite, jusqu'à la scène 11, où un enfant meurt tué par une balle perdue, on ne cesse d'entendre la patrouille à cheval, les bruits des sabots martelant les pavés. Dans la scène 4, la didascalie décrit les traces de l'agitation précédente : « faroles rotos », et indique : « De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados romanos. Sombras de guardias. Se extingue el eco de la patrulla ». Remarquons au passage que dans cette didascalie se répondent parfaitement les signes acoustiques et visuels. Échos lointains, ombres, mouvements chancelants, « se tambalean », « caminan y tambalean », lumières vacillantes, « temblor verde y macilento ». Ce tableau donne l'impression d'un instant hors du temps, sensation que produit le tremblement, passage des ombres, va et vient des sons, ainsi que la répétition des mêmes expressions, au début et à la fin de la didascalie, refermant l'image sur elle-même, et la plaçant, de cette façon, hors du temps. C'est alors au metteur en scène de faire surgir de ce tableau une image qui suscitera ces impressions à la fois symbolistes et expressionnistes si l'on prête attention aux couleurs (« verde y macilento »), aux correspondances, et aux lignes géométriques de ce tableau (« partiendo la calle por medio », « una banda de luz parte la acera », la línea luminosa de los faroles »). Plus tard au cours de la scène, ces mêmes bruits reviennent brutalement : « Gran interrupción. Un trote épico y la patrulla de soldados desemboca por una calle traviesa ». Cette fois, les bruits de la patrouille qui, avant, provenait du hors champ, sont présents sur le plateau, puis, à nouveau, disparaissent : « resuena el trote sonoro de la patrulla que se aleja » (*id.*, p. 86). Ensuite, ce son restera toujours off. On l'entend, de temps en temps, comme une menace qui sourde jusqu'à la scène 11 où ont lieu les deux incidents tragiques, la mort de l'enfant et celle de l'ouvrier catalan. Dans la scène 6, depuis le cachot où est jeté Max, on entend : « llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos ». Dans la scène 10 qui se déroule dans un jardin, endroit protégé, la fin de la dernière didascalie nous rappelle toujours la situation sociale agitée : « Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de

caballería », avant que la situation n'explode dans la scène suivante : « Ilega un tableteo de fusilada ». La répétition de ces sons fait de la situation politique une question centrale dans cette pièce. À cette société en pleine mutation doit répondre un nouveau genre théâtral, l'*esperpento*, miroir déformant, capable de refléter les traits absurdes et grotesques de l'Espagne.

Dans *La Casa* c'est le tintement des cloches de l'église du village qui sonne régulièrement. C'est le premier son que l'on entend à l'ouverture du rideau : « se oyen doblar las campanas », puis les didascalies suivantes indiquent : « cesan las campanas », « suenan las campanas », puis à nouveau : « cesan las campanas » suivi de « cesan las campanas », et enfin « vuelven a sonar las campanas ». Dans ce long premier acte, ce sont souvent les sons qui découpent les différents mouvements. Les cloches vont tinter jusqu'à l'entrée de Bernarda ordonnant le silence. Puis un autre mouvement s'initie, la conversation avec les femmes du village, qui se termine par une pause et le bruit des éventails qui s'agitent. Les cloches, outre le symbole évident de la mort du père, représentent d'abord le village, elles sont la manifestation de ce qui se passe au dehors. Leur son, toujours off, accompagne l'entrée des femmes chez Bernarda. Le tintement, dès le début, est intense, insistant. Il trouble le silence de la maison : « gran silencio umbroso », et on a l'impression qu'il s'introduit à l'intérieur pour troubler l'immobilisme de ce lieu, tout comme l'entrée des femmes. Au commencement, la servante exprime cette sensation : « ya tengo el doble metido entre las sienes ». Celle-ci semble possédée, peu à peu, par le son des cloches, qui finit par prendre toute la place dans sa tête : elle se met à imiter leur chant « tin tin tan », puis à s'énerver, enfin, à crier, pleurer et partir en sanglotant. Cette manifestation physique des sentiments est réprimée brutalement par Bernarda. Le son des cloches n'accompagnent pas seulement l'expression de la douleur, mais c'est comme si le son, devenant insupportable pour la servante, inaudible, à force de répétition et d'insistance, la poussait à crier, provoquait cette extériorisation de l'émotion. Les cloches symbolisent la douleur que personne, dans l'entourage de Bernarda, n'a pas le droit d'exprimer. Dans le deuxième acte, la maison se referme sur elle-même. Les bruits extérieurs sont plus faibles : « se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros ». Le son des cloches donne de l'épaisseur à l'espace, et le structure dans l'imaginaire du spectateur. C'est un élément sonore qui symbolise la vie de l'extérieur, et l'intensité du son, ses variations,

permettent, par conséquent, d'apprécier le degré d'enfermement de ce lieu. C'est grâce aux sons que les sœurs peuvent imaginer ce qui se passe dehors :

Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros

Magdalena : Son los hombres, que vuelven al trabajo

Poncia : Hace un minuto dieron las tres [...]

Se oye un canto lejano que se va acercando

Poncia : Son ellos. Traen unos cantos preciosos.

Amelia: Ahora salen a segar.

Dans le dernier acte, les cloches continuent à sonner et annoncent la fin de la journée : « se oyen lejanísimas unas campanas », Prudencia commente : « el último toque ». Ce son est de plus en plus faible, « lejanísimas », continuant à symboliser la rupture avec la vie extérieure, et l'enfermement qui devient de plus en plus insupportable pour Adela. Cet éloignement du tintement préfigure alors le drame. Le son dessine la forme circulaire, renforçant l'aspect dramatique de la pièce, qui commence avec ce tintement et finit par l'évocation de celui-ci par Bernarda : « ¡Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas ! ». Dans cette agitation finale, Bernarda, à nouveau, comme au début, commande le silence, mot qui clôt la pièce. Le son des cloches participe à la construction de l'espace scénique. Il permet au spectateur d'établir une limite entre l'espace intérieur et extérieur, et d'imaginer celui-ci. Les cloches, dans ce sens, structurent l'espace, mais également rythment la pièce, en introduisant différents mouvements dans le déroulement de chaque acte et, aussi, parce que ce son opère un découpage temporel, indiquant les différents moments de la journée marqués par la prière. Le son a cette richesse de pouvoir à la fois circuler dans l'espace et dans le temps. Comme le font les sœurs de *La Casa*, à partir de ce qu'il entend, l'auditeur invente d'autres espaces, ceux du hors champ, qui s'étendent au-delà du décor, comme les champs brûlants de soleil où vont travailler les hommes.

Lorca montre dans cette pièce une conscience de la pensée sonore extrêmement moderne. Le son est considéré comme un *continuum*. Il ne s'arrête jamais. On entend toujours quelque chose. C'est un bruit particulier qui cesse, comme celui de l'éventail, et qui laisse place à un mot, à un autre son, ou bien à un silence furtif. Chez Valle-Inclán, l'utilisation du son est moins symbolique, mais sa distribution est sensiblement similaire. Le son est également pensé comme un *continuum*, et il se présente à nous,

comme dans la réalité, dans un va-et-vient continu. Ce n'est pas une bande son qui diffuserait en continu les mêmes bruits, comme si dans *La Casa*, on entendait en bruit de fond les cloches du village. Notre oreille entend constamment quelque chose, mais elle fait le tri. C'est ce que reproduisent Lorca et Valle.

Alors que dans *La Casa*, les sons des cloches permettent à plusieurs reprises de découper des mouvements à l'intérieur d'un acte, dans *Luces*, pièce morcelée, car écrite en une succession de quinze tableaux, on a plutôt l'impression que les sons, comme celui de la patrouille, donnent une unité à la pièce. Au bout du compte les éléments sonores dans les deux pièces sont utilisés à des fins rythmiques, et leur répétition, dans les deux cas, participe à la forme circulaire des œuvres. *Luces* se termine, comme l'avait prévu Claudinita, à la taverne de Pica Lagartos et, comme le disait Max, par un suicide. Dans les deux pièces, on ne peut échapper au « círculo infernal ». Cependant, dans le drame lorquien la forme circulaire est parfaite, comme le souligne la répétition des sons, et des mêmes mots, ce qui n'est pas le cas dans l'*esperpento*. Dans cette forme originale inventée par don Ramón, le cercle n'est jamais parfait, il se brise, et c'est dans cette rupture qu'apparaît le nouveau genre. En effet, la mort du poète engendre l'*esperpento*, et donne lieu à des scènes grotesques autour du cadavre de Max. L'imperfection de la forme circulaire, cette répétition des cercles brisés qui s'engendrent les uns les autres, à la manière de la pierre jetée dans l'eau¹, correspond au nouveau genre de l'*esperpento*, laissant loin derrière la tragédie, tournée en dérision dans la scène 14, parodie de *Hamlet*.

Agitation et saturation sonore : la puissance vibratoire du cri

Valle-Inclán et Lorca ont la même façon de faire monter l'intensité sonore à la fin d'une scène pour le premier, et pour le second, à la clôture d'un acte ou d'un mouvement. Il s'agit, là encore, de savoir garder le rythme. Afin qu'un changement de décor, ou bien seulement de scène avec des personnages différents, ne risque pas de faire retomber le rythme, la fin du mouvement est accéléré, puis s'interrompt

¹ Les liens entre circularité, quiétude et beauté sont développés dans l'œuvre de Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, n°368, 1997. Par exemple, dans « Piedra de sabio », p. 161, il est dit : « Toda expresión de la suprema belleza es un divino centro que engendra infinitos círculos ».

brutalement, pour repartir ensuite. L'interruption, passage au second acte, ou au tableau suivant, équivaut à un silence créé par le contraste avec l'agitation précédente. C'est cette alternance qui crée l'impression de rythme, ce que l'on retrouve à l'intérieur des scènes. Reprenons le début de l'acte I de *La casa*. Nous avons déjà décrit l'alternance entre le son des cloches et l'arrêt du son. D'autre part, nous avons vu que le son des cloches devient plus insistant, et que l'humeur de la servante semble suivre le rythme des cloches :

La criada limpia. Suenan las campanas.
 Criada (*llevando el canto*) :
 Tin, tin, tan. Tin, tin, tan. ¡Dios lo haya perdonado!

Suit l'entrée de la mendicante qui vient demander les restes et le ton monte chez la servante : « irritada ». Puis, à nouveau, les cloches cessent. Le ton de la servante semble rester le même, comme le montre la teneur des dialogues et le début de son monologue : « fuera de aquí ». Mais, lorsque le tintement reprend, « Vuelven a sonar las campanas », le rythme de ses phrases s'accélère, les exclamations augmentent, ainsi que les impératifs, le ton est de plus en plus vif, l'intensité de la voix s'amplifie jusqu'à éclater : « rompiendo a gritar », pour s'arrêter brutalement au son de la voix de Bernarda ordonnant le silence. Les gestes accompagnent la violence du cri : « tirándose del cabello »². Alors que le son sature l'espace, la scène, peu à peu, dans un mouvement lent et ordonné se remplit : « Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto [...] Entren lentamente hasta llenar la escena. [...] Terminan de entrar las doscientas mujeres ». Agitation et lenteur se mêlent. Si notre oreille est abasourdie par le son des cloches et les cris de la servante, elle est aussi sûrement sensible au silence que produit cette entrée progressive des femmes qui se faufilent sur scène comme des ombres. Cette double alternance entre agitation et silence et entre les mouvements agressifs et ordonnés donne à la scène un rythme particulier. Les contrastes créent la poésie particulière au théâtre de Lorca, où le sens des mots compte parfois moins que leur son, l'intensité de la voix, des gestes qui se déplient ou s'agitent. Image et son, ici, se répondent, correspondent ou parfois se heurtent produisant, tour à tour, chez le spectateur, le plaisir et le trouble que crée le contraste et même, pourrait-on dire, la dissonance.

² Cette expression peut être rapprochée des descriptions de Claudinita dans *Luces*, « toda nervios, comienza a quitarse las horquillas del pelo » (scène 1), « comienza a batir la cabeza contra el suelo » (scène 13). On retrouve chez les marionnettes de *Martes de Carnaval* exactement ce même geste, ce qui nous montre que, dans *La Casa*, Lorca ne met pas complètement de côté l'intérêt qu'il a toujours porté aux pantins. Certains dialogues rapides, peuvent sembler mécaniques, comme à la fin de l'Acte II. À ce propos, nous signalons la mise en scène de Andrea NOVICOV de la *Maison de Bernarda Alba*, création reprise au théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis du 7 janvier au 3 février 2008. S'inspirant du théâtre du guignol, le jeu des comédiennes mi-humaines, mi-marionnettes mettent à jour les déformations mentales que subissent les héroïnes sous le poids des conventions et des lois.

Dans l'*esperpento*, les scènes qui se terminent dans l'agitation et les cris (scènes 1, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13) alternent avec des scènes plus tranquilles qui se déroulent sur le rythme de la conversation, comme la scène 2 chez le libraire Zaratustra, la scène 9 au café Colón, etc. Comme dans *La Casa*, c'est de l'espace extérieur que vient le danger. Madama Collet et Claudinita tentent de protéger Max et de l'empêcher de sortir dans la première scène. Mais le pouvoir de la rue est plus fort. Ce lieu ne reste pas en dehors du plateau, il envahit la scène, et les espaces intérieurs et extérieurs se confondent. Alors que dans le premier acte de *La Casa*, l'extérieur fait une irruption momentanée sur scène, dans la scène 3 de *Luces*, l'agitation de la rue entre avec fracas dans l'espace in, et bouleverse l'espace scénique : « El Chico de la taberna entra con azorado sofoco, atado a la frente un pañuelo con roeles de sangre. Una ráfaga de emoción mueve caras y actitudes ; todas las figuras, en su diversidad, pautan una misma norma ». L'entrée du garçon provoque une interruption violente du cours de la scène : « azorado sofoco », « roeles de sangre », « ráfaga de emociones ». En même temps, son irruption entraîne une surprise générale qui fige les personnages dans leur mouvement : « pautan una misma norma ». Nous retrouvons, dans cette scène, l'alternance entre les mouvements agités et l'immobilité qui crée un tableau au rythme particulier. Ensuite, le dialogue et les cris reprennent, la confusion grandit et s'amplifie jusqu'à la fin de la scène. Les échanges entre l'espace intérieur et extérieur s'intensifient : « Grupos vocingleros corren por el centro de la calle [...] Entran en la taberna obreros golfantes ». Les personnages sont alors happés par l'agitation extérieure, les espaces se mélangent dans le bruit assourdissant des rideaux des commerces qui ferment : « La florista y el coime salen empujándose, revueltos con otros parroquianos. Corren por la calle tropeles de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos ». Alors que tous les bruits et cris proviennent du hors champ, peu à peu celui-ci s'impose pour passer au premier plan, la scène se termine par un cri anonyme, la voix de la rue : « ¡Mueran los maricas de la Acción Ciudadana ! ¡Abajo los ladrones ! ». Confusion, saturation sonore, contrastes, bruits gênants : le désordre est total dans *Luces de bohemia*, c'est la seule loi en vigueur. Il est la véritable image du monde contemporain dans lequel les normes classiques sont désuètes, tout comme le personnage de Max qui n'y a plus sa place. Pour don Ramón, le son qui convient aux temps modernes est la dissonance : « Zaratustra, [...] promueve con su caracterización de fanteche, una aguda y dolorosa

disonancia muy emotiva y muy moderna ». Ici, la dissonance désigne la déformation des gestes des acteurs du théâtre contemporain, leurs attitudes empruntées et leurs expressions exagérées. Ces mouvements dans l'*esperpento* donnent ceux du pantin. Dru Dougherty analyse cette dissonance en terme de dissonance plastique, qui naît de la permanence des normes propres à la tragédie dans un contexte qui leur est étranger³. Dans cette scène se trouvent confrontés, les gestes classiques du poète Max : « el poeta saca el brazo por entre los pliegues de su capa, y lo alza majestuoso, en un ritmo con su clásica cabeza ciega » et les mouvements des fantoches qui l'entourent : « en el paso de la tragedia al esperpento [...] la norma de la quietud se sustituye por un dinamismo escénico en que se destacan la gesticulación desmesurada y el movimiento acelerado »⁴. Comme le sait le poète Max, et comme il le répète, son destin est scellé, sa seule sortie possible est la mort. Mais l'*esperpento* continue après sa mort, et les personnages sont alors dépourvus d'humanité, transformés en fantoches. La loi de l'*esperpento*, la déformation de manière mathématique des normes classiques, crée la dissonance sonore et plastique : les mouvements saccadés de la marionnette, l'agitation, les cris. C'est un choix à la fois politique et esthétique. Il s'agit pour Valle-Inclán de prendre position comme le montrent les scènes qu'il rajoute dans la deuxième édition de *Lucas* en 1924. Le mouvement esthétique qui correspond à la critique sociale qu'il défend, à l'image d'un monde en morceaux, est l'expressionnisme, ce qui n'empêche pas que certains traits harmonieux ou correspondances symbolistes soient présents dans cette œuvre, d'où sa complexité.

Le terme de dissonance est plus souvent attribué à l'œuvre de Valle-Inclán, mais il me semble que l'on peut aussi en parler dans celle de Lorca. Elle est moins systématique que dans le théâtre de don Ramón, et surtout présente, comme nous l'avons montré, dans les contrastes. Poncia, lorsqu'elle décrit les chants du curé, dit bien : « ¡Claro es que al final dio un gallo, pero da gloria oírlo ! ». Cette réplique nous indique que la dissonance est utilisée chez Lorca pour la sensation qu'elle procure, le plaisir, ou bien l'effroi, ce que l'on retrouve chez Valle-Inclán.

³ Dru DOUGHERTY, « De la tragedia al esperpento : el movimiento escénico en el teatro », in *Químera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán* (Juan Antonio HORMIGÓN, éd.), Actas del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, mai 1986, Madrid, ministerio de Cultura, 1989, 2 tomes, p. 161-167.

⁴ *Id.*, p. 163.

Les deux dramaturges cherchent à atteindre le public dans sa chair. Les scènes où les cris retentissent l'illustrent bien. La scène 11 de *Luces*, et la fin de l'acte II de *La Casa* présentent plusieurs ressemblances. Dans les deux cas, le drame se noue autour d'une femme et de son enfant dans la rue. Les autres personnages sont spectateurs, commentent la scène, particulièrement, au premier plan, d'un côté, Max et Don Latino, de l'autre, Bernarda et ses filles par l'intermédiaire de Poncia qui fait le lien entre l'intérieur et l'extérieur. Dans *Luces de bohemia*, comme l'indique la didascalie, le drame a déjà eu lieu : « Una mujer despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala ». Max est le seul qui soit touché par les cris de la mère : « Me ha estremecido esa voz trágica », « Esa voz me traspasa », « ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica! ». Les autres craignent les paroles de la mère, rejettent sa douleur et se cachent derrière des lieux communs : « Está con algún trastorno, y no mide palabras », « Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden ». Même Latino commente : « Hay mucho de teatro ». Et il n'a pas tort, car les exclamations de la mère ont tout l'air de sortir d'un mauvais feuilleton : « ¡El fuego del Infierno os abraza las negras entrañas! », « ¡Que me maten como a este rosal de mayo! ». De cette façon, impossible d'éprouver de l'émotion pour cette femme dont la douleur est tournée en dérision, d'une part dans les commentaires du voisinage, et d'autre part, dans les phrases toutes faites qu'elle prononce. On est dans l'*esperpento*. En revanche, ce qui ébranle Max c'est la voix de la mère, son timbre, sa façon de retentir, comme le décrit la didascalie : « descuella el grito ronco ». Les mots qu'utilise Max montrent qu'il est touché physiquement : « estremecido », « traspasa ». Tout, dans cette scène, est mis en place pour détourner le sens tragique de la situation. Cependant, si le cri de la femme est dépossédé de sa valeur tragique, il reste le pouvoir qu'a le son d'atteindre physiquement le spectateur. Le drame et la douleur de la tragédie sont évacués, et il n'y a alors pas d'identification possible avec la scène qui est représentée. Pourtant la cruauté est présente, au sens que lui donne Antonin Artaud. Ce théâtre ne veut pas montrer la fureur, mais la provoquer en utilisant un langage physique et non psychologique.

À la fin de l'acte II de *La Casa*, de la même manière que dans la scène 3 de *Luces*, une servante entre et annonce ce qui se passe à l'extérieur : « ¡En lo alto de la calle hay un gran gentío y todos los vecinos están en sus puertas ! », mais les mouvements vers

l'extérieur sont entravés par Bernarda, « ¡Vosotras al patio ! », « Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la puerta de salida ». La frontière est infranchissable. Seuls les sons, encore une fois, peuvent passer d'un espace à l'autre ; les bruits hors champ commencent à se faire entendre, lointains, « se oyen rumores lejanos », puis progressivement plus forts : « se siente crecer el tumulto ». Pourtant, l'agitation extérieure a un effet sur l'espace intérieur, comme le montre l'échange entre Martirio et Adela. Lorsque Poncia rapporte ce qu'elle a appris, le rythme s'accélère, les phrases s'enchaînent rapidement dans un système d'opposition, Adela d'un côté, défendant la femme infanticide, les autres criant et demandant sa mort. C'est d'abord la description des faits par Poncia qui déchaîne les commentaires. Elle parle des cris des hommes : « dando unos voces que estremecen los campos » ce qui déclenche la réaction de Bernarda : « sí que vengan todos [...] que vengan todos para matarla », suivie de celle d'Adela : « ¡No, no, para matarla no! ». Plus les cris à l'extérieur sont forts, plus les revendications des femmes sont lapidaires. C'est de cette manière que l'extérieur agit sur la maison. « Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor ». Les cinq dernières répliques sont des exclamations, de plus en plus courtes, les cris d'Adela qui protestent : « ¡No! ¡No! », et ceux de Bernarda qui condamnent : « ¡Matadla! ¡Matadla! ». Le son qui se déplace en vibrant dans l'espace provoque l'énervement des personnages, au sens propre du mot, modifie leur état. On retrouve le même verbe que chez Valle-Inclán pour décrire la puissance vibratoire du cri : « estremecen ». Le tragique s'observe dans les changements qui affectent physiquement les personnages. Tout comme le théâtre de Valle-Inclán, celui de García Lorca est un théâtre de sensations. Elles sont auditives, « se siente crecer el tumulto », et on les ressent physiquement⁵, « voces que estremecen los campos », jusque dans les entrailles, parfois, comme Adela, « cogiéndose el vientre ». Le sens des mots est tourné en dérision dans des phrases toutes faites, comme nous l'avons vu chez Valle. Bernarda emploie des expressions qui ressemblent à des proverbes : « que pague la que pisotea su decencia », ou « ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado ! ». On retrouve ce même procédé au début de l'acte I, avec les commentaires des femmes qui assistent au désespoir de la servante : « Los pobres sienten también sus penas », « Comer es

⁵ Le son dans sa nature vibratoire a un pouvoir érotique que suggère Lorca à plusieurs reprises dans des expressions telles que « lo sentí toser y oír los pasos de su jaca » (Acte II, p. 193) qui montrent que ce que l'on entend peut devenir si proche que l'on a l'impression d'un contact physique, « sentí ».

necesario para vivir », ce qui nous rappelle la scène 11 de *Luces*. Ce ne sont pas les mots qui provoquent l'émotion, mais les cris et les gestes d'Adela, ou bien le cri de la femme dont l'enfant est mort. Ainsi, le cri est utilisé pour sa qualité vibratoire, exactement ce que souhaitait Artaud, et ce qu'il a tenté de faire dans cette courte expérience du Théâtre Alfred Jarry dont le manifeste mettait en garde le spectateur en disant :

Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. [...] Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier⁶.

Nous pensons que Valle-Inclán comme Lorca, au-delà de leurs différences esthétiques et politiques, s'inscrivent tous deux dans un théâtre de la rénovation, avec la même force qu'un Antonin Artaud, en s'efforçant de mettre en scène un langage physique capable de déployer une énergie poétique qui « nous réveille : nerfs et cœur »⁷.

Nécessaire Silence

Le silence est ce qui permet de créer le rythme. C'est de l'alternance, entre le dialogue et les pauses, entre les mouvements et l'arrêt du mouvement, que naît l'impression de rythme. Dans les deux œuvres, le rythme est pensé de manière précise. Les interruptions, les pauses, un mouvement qui s'immobilise, tout est scrupuleusement noté dans les didascalies. Pas de moment de flottement, ni dans *Luces*, ni dans *La Casa* ; le rythme est soutenu, vif, plus saccadé dans *l'esperpento*, à cause de la forme en tableaux et parce que les mouvements sont mécaniques, se rapprochant davantage de la chorégraphie chez Lorca. Mais c'est toujours le contraste qui crée le rythme. Ainsi, dans *Luces*, par exemple, chaque entrée d'un personnage ou d'un groupe constitue une pause qui permet de relancer l'action. Observons l'entrée du compagnon de Enriqueta dans la scène 3 : « Un golfo largo y astroso, que vende periódicos, ríe asomado a la puerta... ». El Rey de Portugal s'arrête sur le seuil, se montre, se présente, comme s'il saluait avant

⁶ Antonin ARTAUD, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1981, tome II, p.17.

⁷ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, p. 131.

d'entrer en scène. C'est un procédé habituel utilisé chez Valle-Inclán afin de rompre la possibilité d'identification avec l'action. Ainsi, il rappelle au public que l'on est au théâtre et que les personnages ne sont que des personnages. Nous avons déjà cité l'irruption du garçon de café, dans cette même scène, « entra con azorado sofoco » qui provoque une immobilisation de la scène « asustada mudez ». Enfin, rappelons-nous, dans la scène suivante, après la chanson du chœur des modernistes, « Gran interrupción. Un trote épico... ». Le rythme, si difficile à décrire, car il relève de la sensation, sorte d'énergie qui circule entre la scène et le public, est le produit d'une rupture : « Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores » (*La Casa*, acte II, p. 218). Valle-Inclán et Lorca ont la même façon d'utiliser les ruptures pour créer les contrastes et le rythme. Le silence est ce qui permet cette rupture. Dans l'interruption, le moment de surprise ou d'immobilisation de la scène, dans les silences, enfin, se trouve l'essence de l'action. Cette conception du silence, où l'indicible devient sensible, est l'héritage⁸ de la pensée maeterlinckienne exposée dans *Le Trésor des humbles*. Pour l'écrivain belge, le silence est au-delà des mots et dit bien plus que la parole. Il est capable d'exprimer tout ce qui ne peut s'énoncer, comme les sentiments les plus forts. C'est pourquoi le silence est tellement redouté. Il se tapit, et surgit par surprise. Maeterlinck distingue deux sortes de silence :

Je ne m'approche ici que du silence actif, car il y a un silence passif, qui n'est que le reflet du sommeil, de la mort ou de l'inexistence. C'est le silence qui dort ; et tandis qu'il sommeille, il est moins redoutable encore que la parole ; mais une circonstance inattendue peut l'éveiller soudain, et alors c'est son frère, le grand silence actif, qui s'intronise. Soyez en garde. Deux âmes vont s'atteindre, les parois vont céder, les digues vont se rompre, et la vie ordinaire va faire place à une vie où tout devient très grave, où tout est sans défense, où plus rien n'ose rire, où plus rien n'obéit, où plus rien ne s'oublie...⁹.

Le silence est un instant éternel où les âmes entrent en communication, soit dans le sentiment amoureux, soit dans des moments plus graves comme la mort. Ce sont là deux manifestations différentes du silence : « Il n'y a pas de silence plus docile que le silence de l'amour : et c'est vraiment le seul qui ne soit qu'à nous seuls. Les autres

⁸ À ce sujet, voir l'article de Serge SALAÜN : « Maeterlinck en Espagne », Actes du colloque sur les apports étrangers en Espagne, 1999, p. 10.

⁹ Maurice MAETERLINCK, *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 17.

grands silences, ceux de la mort, de la douleur et du destin, ne nous appartiennent pas. Ils s'avancent vers nous, du fond des événements, à l'heure qu'ils ont choisie »¹⁰.

On retrouve cette distinction entre « silence passif » et « silence actif » chez Valle-Inclán et Lorca. Les deux dramaturges critiquent une même forme de stérilité et de lourdeur dans la société, même si ce n'est pas dans le même domaine, à travers un immobilisme, un silence improductif. Dans *Luces*, cela est particulièrement remarquable dans les scènes 5, 7 et 8 menant une critique acerbe contre un système bureaucrate. La didascalie de la scène 7 décrit la rédaction du journal « El Popular ». L'endroit est usé, « roídas carpetas », sans vie, « sillas vacías », pas d'activité, comme le symbolise la blancheur aveuglante des feuilles « que destacan su blancura en el círculo luminoso y verdoso de una lámpara ». Le personnage du journaliste est en harmonie avec ce lieu : « un hombre calvo, el eterno redactor de perfil triste ». Aucune vie dans ce lieu immobile, tout comme le rédacteur qui semble figé dans ses

attributs : « el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas ». C'est un son qui déclenche l'action : « el grillo de un timbre rasga el silencio ». Le silence est ici le symbole de la passivité et de l'inaction. Cette situation est à rapprocher de celle de la scène suivante qui a lieu chez le ministre. On y lit une phrase parmi les plus célèbres des didascalies : « De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático ». Le ministère apparaît comme le cœur de la bureaucratie, protégé, « regazo », et sali par n'importe quelle intervention de l'extérieur, comme la sonnerie du téléphone qui urine. Le son est perturbateur et met en valeur l'immobilisme de ces lieux plongés dans un silence pesant. La sonnerie semble d'ailleurs réveiller le personnage : « pega tres brincos y se planta la trompetilla en la oreja ». Dans *La Casa*, Bernarda représente ce silence stérile qu'elle revendique et défend envers et contre tout : « Disfrutando este silencio y sin lograr ver por parte alguna « la cosa tan grande » que aquí pasa según tú » (III, p. 256), « Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio ! ». « Silencio » est le premier mot qu'elle prononce et le dernier qui clôt la pièce. Selon Bernarda, le silence est le garant de la loi, du maintien des conventions, de l'immobilisme, c'est le contraire de l'émotion. Pourtant, elle aussi, finit par crier lorsqu'elle comprend le geste de Poncia qui porte ses mains à son cou.

¹⁰ *Id.*, p. 21.

Le silence ne protège pas de l'extérieur, malgré l'épaisseur des murs qui entourent la maison. Il n'est pas synonyme de tranquillité, au contraire, dans le silence la tension est palpable, comme avant que l'on puisse ouvrir la porte et que l'on découvre Adela : « ¡Abre, porque echaré abajo la puerta ! (Pausa. Todo queda en silencio.) » (III, p. 278). L'absence de réponse et le silence qui la remplace sont lourds de signification et annonciateurs de la mort. Ce lien entre silence et mort est omniprésent dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck, en particulier dans *L'Intruse*. Les nombreuses pauses qui ponctuent le dialogue laissent place à des silences pleins de murmures, de frôlements qui deviennent insupportables à l'heure où l'on redoute l'intrusion de la mort. De même, dans *La Casa*, les pauses sont nombreuses dans les dialogues et laissent s'installer un «embarazoso silencio » (II, p. 221). C'est le cas, par exemple, dans la scène où Martirio hésite à révéler à Amelia ce qu'elle a découvert en commençant par dire qu'elle a entendu des voix :

Amelia : ¡Hay que prevenir!

Martirio : ¡No, no! No digas nada. Puede ser un voluto mio.

Amelia : Quizá. (Pausa. Amelia inicia el mutis.)

Martirio : ¡Amelia!

Amelia (*En la puerta.*) : ¿Qué? (Pausa.)

Martirio : Nada. (Pausa.)

Amelia : ¿Por qué me llamaste? (Pausa.)

Martirio : Se me escapó. Fue sin darme cuenta.

(Pausa.) (II, p. 217)

L'action se prolonge, les gestes sont ralentis, alors qu'Amelia s'apprêtait à sortir, elle reste sur le pas de la porte. On retrouve ce même lien entre immobilisation des mouvements, silence et mort, dans la scène 14 de *Lucas*, qui met en scène le Marquis de Bradomín et Rubén Darío, se retrouvant au cimetière, après l'enterrement de Max : « Hablan en voz baja y caminan lentos, parecen almas imbuidas del respeto religioso de la muerte ». Dans ce lieu, le temps se prolonge, la marche des deux amis est ralentie, retardant le moment de sortir du cimetière, comme pour mieux éloigner le jour où ils devront affronter la mort. Les didascalies qui suivent déclinent cette même action d'avancer, en reprenant certains éléments, jusqu'à l'immobilisation complète du mouvement : « Callan y caminan en silencio. [...] Sobre el muro de lápidas blancas, las dos figuras acentúan su contorno negro. Rubén Darío y el Marqués de Bradomín se detienen ante la mancha oscura de la tierra removida », puis « En silencio y

retardándose, siguen por el camino de los sepultureros ». Les indications scéniques ponctuent le dialogue entre les deux amis de longs silences qui se substituent aux mots, et surtout, à l'évocation de leur mort prochaine, dont Rubén ne veut pas parler : « ¡Marqués, no hablemos de Ella ! ». Par ailleurs, le silence est directement lié à la lenteur du mouvement, à sa suspension : « Callan y caminan en silencio », « En silencio y retardándose ». Les mouvements des fossoyeurs suivent ce même rythme lent : « Las sombras negras de Los Sepultureros — al hombro las azadas lucientes — se acercan por la calle de tumbas. Se acercan », « En silencio, retardándose, siguen por el camino de Los Sepultureros, que, al revolver los ángulos de las calles de tumbas, se detienen a esperarlos ». Les tirets, les virgules constituent des parenthèses qui séparent le sujet du verbe, laissant l'action en suspens, et la répétition du verbe donne l'impression d'une scène tournée au ralenti. Les personnages de cette scène ressemblent à des fantômes, « sombras », le noir et le blanc forment de violents contrastes, les silhouettes noires se détachant sur les stèles blanches, l'éclat des pelles sur les épaules noires, qui se mêlent à la géométrie des allées formées par les tombes. En arrivant à la porte du cimetière, c'est comme si cet enchantement cessait, et que le temps reprenait son cours normal : « Caminan muy despacio. Rubén, meditabundo, escribe alguna palabra en el sobre de la carta. Llegan a la puerta, rechina la verja negra. El Marqués, benevolente, saca de la capa su mano de marfil y reparte entre los enterradores algún dinero ». Le mouvement de la marche est ralenti au maximum, « caminan muy despacio ». Le grincement de la grille marque la fin de la scène et la sortie du cimetière. C'est le seul bruit indiqué dans les didascalies de ce tableau et, à partir de ce moment, plusieurs actions différentes succèdent à nouveau, les unes après les autres, en gardant une certaine lenteur marquée par l'apposition des adjectifs, « meditabundo » et « benevolente », qui séparent, encore une fois, le sujet de son verbe. Le temps à l'intérieur du cimetière correspond à celui de l'instant suspendu, qui devient éternel. La même action se passe en silence, dans l'ombre, et se répète à l'infini, mais toujours inachevée. Il s'agit de la représentation d'un temps spécifique : celui de la mort qui survient et fige l'instant où la vie est reprise. Cette scène est une illustration fidèle de la phrase de Maeterlinck (reprenant et modifiant la maxime connue : « la parole est d'argent, et le silence est d'or »), : « La parole est du temps, le silence de l'éternité »¹¹. Dans *l'esperpento*, le silence est le

¹¹ Maurice MAETERLINCK, *Le Trésor des humbles...*, p. 15.

moment où l'action s'immobilise et où les sens communiquent, établissant des correspondances, dans la lignée du symbolisme. Comme chez Maeterlinck, l'harmonie de cette communication indicible des signes entre eux a lieu la nuit. La scène 10 de *Luces* suggère le calme mystérieux d'une nuit dans un jardin public de Madrid : « Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas ». De nombreuses expressions font penser au style des didascalies du dramaturge belge : « luna lunera », « silencioso y luminoso », « sombra clandestina de los ramajes ». En hors champ, on distingue toujours les bruits de la patrouille, une voiture qui roule, puis sur scène des frôlements, les pas des prostituées faisant leur ronde. Dans la nuit, les sons deviennent silence, comme le montre l'expression, apparemment contradictoire : « Silencioso y luminoso, rueda un auto ». Le bruit d'une voiture qui passe, la nuit, résonne curieusement. Isolé de l'activité diurne, nous entendons ce son de manière différente. Mais au lieu de déranger le silence, ce bruit l'engendre, car la possibilité de l'entendre d'une autre manière, sans qu'il soit lié à d'autres sons, fait apparaître le silence. La phrase « silencioso y luminoso, rueda un auto », nous indique les rapports entre le son et le silence. Mais cette expression nous montre, d'autre part, l'union réalisée (et matérialisée par la rime), des sons et des lumières. La nuit permet de jouer sur les contrastes, comme le montre la suite de la didascalie de cette scène 10 de *Luces* :

En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. Max Estrella y Don latino caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche.

Aux lumières des feux de la voiture répondent les différentes taches d'ombre formées par les feuillages, ou bien, par les corps endormis. Ceux-ci, immobiles, paraissent inanimés, « yacen », et contrastent fortement avec les visages expressionnistes des prostituées qui ressemblent à des masques peints. Cette étrange harmonie nocturne est complétée par le parfum des lilas décrit dans la dernière phrase de la didascalie. Le silence est le moment où les sens réunis communiquent entre eux dans un même rythme.

Cette expression, « silencioso y luminoso », trouve son écho dans *La Casa de Bernarda Alba*, dès la première didascalie qui décrit : « un gran silencio umbroso se extiende por la escena ». À nouveau, c'est un autre sens, la vue, qui permet de qualifier le silence, à nouveau, le silence s'unit à l'ombre. Dans l'acte II, le silence se fait plus pesant, il correspond au secret, mais également à un autre moment de la journée : « ¡Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques » (II, p. 220). Nous retrouvons le contraste entre cri et silence et, cette fois, le silence est mis en relation avec une autre sensation, la chaleur, comme si elle pouvait modifier la perception en rendant le silence plus tangible, plus épais, ce qui permettrait aux sons de circuler plus facilement, aux oreilles de mieux entendre les mots qui circulent. À l'ouverture du dernier acte, le silence est toujours présent, cette fois encore, lié au soir et à la nuit : « Al levantarse el telón hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos » (III, p. 241). Silence et sons vont de pair et s'engendrent mutuellement. Le bruit des assiettes et des couverts qui s'entrechoquent font apparaître le silence. Le silence naît bien de la rupture, « interrumpido ». Nous observons également des éléments communs aux didascalies de *l'esperpento*, essentiellement, au niveau des lumières et des contrastes, et surtout, de la lumière vacillante, « dan un tenue fulgor a la escena », qui permet de jouer sur les formes, les contours et les ombres. Les rapprochements synesthésiques, tels que « silencioso y luminoso », « silencio umbroso », « silencio del peso del calor », véritable hommage rendu à Maeterlinck, montrent l'attachement des deux auteurs au courant symboliste, mais, surtout, l'importance qu'ils donnent aux sens dans leur théâtre.

Cris et silences sont les éléments qui permettent de produire les ruptures nécessaires à la création du rythme. Leur répartition dans l'espace et dans le temps dessinent des lignes et des cercles dont les traits se croisent et se cassent provoquant des chocs. Chez Valle-Inclán, la rupture provoque la distance du spectateur par rapport au spectacle, réveille ses sens, et correspond aussi à une philosophie proche du quiétisme qu'il développe dans *La Lámpara maravillosa*¹². La rupture est recherchée pour créer l'immobilité et le silence propices aux correspondances dans la lignée du symbolisme,

¹² Sur le thème de l'harmonie et de la quiétude dans *l'esperpento*, consulter, Delphine CHAMBOLLE, thèse de doctorat sous la direction de Serge SALAÛN, Université Sorbonne Nouvelle, déc 2004, « Mécanique acoustique et rythmique dans les *esperpentos* de Valle-Inclán », p. 337 et suivantes.

ce qui n'empêche pas Valle-Inclán, comme nous l'avons vu, de se rapprocher de l'esthétique expressionniste dans l'*esperpento*. Il ne s'agit pas d'une contradiction, les deux esthétiques se complètent, l'une provoquant les ruptures nécessaires à l'autre. Ainsi, aux cris répond le silence. Cette alliance des contraires est aussi présente dans l'œuvre de Lorca, de manière moins contrastée, davantage tournée vers le symbolisme, mais elle s'inscrit dans la même recherche d'un théâtre qui cherche à toucher le spectateur, le faire frémir, « estremecerse ».

LA CASA DE BERNARDA ALBA OU ŒDIPE REVISITE

Catherine Flepp,
Université de Valenciennes

Étrange fascination qu'exerce sur nous *La casa de Bernarda Alba*, champ clos où vont s'affronter les pulsions des femmes qui y sont confinées, sous le regard d'un spectateur muselé, bâillonné, au même titre que les filles, par la triple injonction au silence proférée par Bernarda¹. Serions-nous condamnés à une totale passivité, témoins impuissants d'un drame que nous avons vu se précipiter vers sa fin et auquel nous sommes si souvent invités à participer, ne serait-ce que par tous ces blancs, ces silences qu'il nous appartient de compléter, ces mots laissés en suspens qui dévoilent en voilant, au plus près du conflit qui se livre alors, ce qui restera tu, cette pensée informulée néanmoins intelligible de l'interlocuteur et du spectateur². Si nous sommes l'oreille qui sait déchiffrer ce qui ne peut être avoué : « los pensamientos escondidos » (p. 173) et décrypter le sens second qui échappe à des personnages emmurés dans leur psyché cloisonnée à l'instar de la maison, nous sommes aussi l'œil que sollicite Adela, quand elle s'affiche la nuit, nue à sa fenêtre, ce dehors vu et voyeur, passif et actif, exclu de la scène et si étonnamment partie prenante, à l'image du monde extérieur à la maison, jamais visible et pourtant si présent, objet de toutes les excitations et sollicitations, quels que soient les efforts pour le tenir à distance. Il sera passible d'un farouche décret d'expulsion quand la maison se refermera sur son « secret » (p. 173), mais les cloisons

¹ Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 122, 170 et 205.

² On peut consulter : Dru Dougherty, « El lenguaje del silencio en el teatro de Federico García Lorca », *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, 1988, p. 23-39.

sont bien peu hermétiques et aucun mur ne protège de la honte ni du désir: « No creas que los muros defienden de la vergüenza ». Bernarda ne croyait pas si bien dire...

Témoins directs du drame, nous voilà à nouveau violemment exhortés au silence (4 fois, l'ordre est proféré) témoins indésirables, au même titre que La Poncia (p. 170), la femme couverte d'yeux (p. 156). Ne sommes-nous pas, nous aussi, cet « œil en trop »³, nous qui avons vu ce que Bernarda se refuse à voir, en dépit des injonctions que lui adresse La Poncia : « abre los ojos y verás » (p. 171), Bernarda qui semble, à première vue, l'envers symétrique d'Œdipe. Œdipe, ignorant des faits, soucieux de mener plus loin l'enquête, confronté à l'insoutenable vérité, se crève les yeux, parce qu'il ne saurait de quels yeux regarder son père, sa mère, ses enfants à son arrivée dans l'Hadès⁴, Bernarda, « aveugle » (p. 171) n'ouvrira les yeux que pour regarder la mort en face et surtout pas la vérité — peut-être cela lui aurait-il rendu la vue. À refuser toute « mésalliance avec le désir »⁵, voilà ce qu'elle y perd ! À nous d'y gagner en sagesse, lorsque le rideau tombé, Bernarda, impuissante et pathétique dans son naufrage (p. 205), se dérobera à notre regard, incapable d'accepter ce qui serait pour elle une abdication.

Et si on n'en sort pas — d'une certaine façon, on a pénétré dans la maison — indemne, c'est parce que, très habilement, Lorca a su, en unissant la scène où se joue la fiction représentée à cette autre scène qu'est l'inconscient du spectateur, susciter en nous tout un questionnement sans lequel il n'est ni sagesse ni savoir, cette sagesse et ce savoir qui font si cruellement défaut à Bernarda : « Yo no pienso [...] ordeno » (p. 171), confie-t-elle à La Poncia.

Le *túrannos* et le *pharmakós*

De ces liens étroits entre le théâtre et l'inconscient témoigne, dans l'œuvre de Freud, l'approfondissement de son intérêt pour la tragédie. Dans la Lettre à Fliess du 15 octobre 1897, il fait part à son ami de sa découverte de son propre complexe d'Œdipe et explique, à la lumière de cette découverte, l'impact saisissant de la pièce de Sophocle sur le spectateur : « chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel »⁶. Pour mieux étayer sa thèse d'une faute qui ne serait que la révélation d'un complexe affectif qui nous affecte tous, Freud n'hésite pas à passer sous silence l'ignorance d'Œdipe — il

³ Hölderlin, « En bleu adorable ».

⁴ Sophocle, *Œdipe Roi*, 1368-1408.

⁵ N'a-t-elle refusé un possible bonheur conjugal à sa fille Martirio au motif de son rang : ce serait mésalliance pour une Alba que d'épouser un Humanas (p. 172).

⁶ Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1969, p. 198.

ne sait pas quand il tue Laios qu'il tue son père, il ne sait pas davantage qu'il couche avec sa mère. Qu'importe puisqu'au fond son ignorance est aux yeux de Freud le signe de l'inconscience dans laquelle a sombré son complexe parricide et incestueux. Son cheminement vers la vérité, qui ne fait qu'accomplir l'oracle, constitue l'action tragique et apparaît comme le signe du destin, d'un destin qui nous condamne tous à la même traversée. Pour Aristote qui pose, dans *La Poétique*, l'ensemble des règles qui régissent l'« invention » d'une tragédie, ce passage de l'ignorance à la reconnaissance est partie intégrante de la faute et de l'agencement des faits — le *muthos* — à l'origine du renversement, indissociable de l'émotion esthétique — la *catharsis* — et des fameux effets tragiques : la crainte et la pitié⁷. Dans *Œdipe Roi*, la reconnaissance de son identité coïncide avec la péripétie⁸ : le roi divin, l'homme puissant, se découvre *pharmakós*, tels sont les deux visages d'Œdipe qui oscille entre le *túrannos*, le surhumain, le mal qui vient par le haut et le *pharmakós*, celui qu'il faut, selon le rituel athénien, expulser pour que la cité redevienne pure. Et si Sophocle choisit ce couple du *túrannos* / *pharmakós* c'est, selon Jean-Pierre Vernant, parce que « dans leur opposition ces deux personnages apparaissent symétriques et à certains égards interchangeables. L'un et l'autre se présentent comme des individus responsables du salut collectif du groupe »⁹. Reste à savoir si le couple Bernarda / Adela n'incarne pas les deux pôles de cette dualité. Bernarda, « Tirana de todos los que la rodean » (p. 118), dans son orgueil et sa folie, se prend pour Dieu dont elle dénature les commandements (p. 185) ou pour Zeus, Dieu souverain et tout puissant (p. 203). Elle est l'anti-Sagesse, l'anti-Prudencia, elle lutte comme un homme (p. 183) pour faire régner l'ordre et soumet à son autorité tyrannique et brutale ses filles, contraintes de se tenir tranquilles. Or l'orgueil n'est-il pas l'apanage du tyran¹⁰, ainsi que le rappelle le chœur, seul moment de la pièce où il adopte vis-à-vis d'Œdipe une attitude négative¹¹. À l'autre pôle, Adela, prête à être l'opprobre de sa famille, du village, une « traînée » (p. 203) aux yeux de sa mère, est celle qu'il faut expulser : « ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más ! » (p. 204) et pourtant, à bien des égards, si semblable à sa mère, se mesurant à elle, la défiant et finalement sacrifiée sur l'autel du mensonge, de la haine et de l'hypocrisie pour assurer le salut collectif du groupe. À quel prix ! et pour quel ordre ! C'est sur Pepe que pèse la responsabilité de la souillure et de la honte, introduites dans la maison et contre lesquelles Bernarda avait cru se prémunir, en interdisant à ses filles l'accès aux

⁷ Aristote, *La Poétique*, chapitre 13.

⁸ Aristote, *La Poétique*, chapitre 11.

⁹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome I, Paris, La Découverte, 2001, pp. 99-131.

¹⁰ Sophocle, *Œdipe Roi*, 861-890.

¹¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* ... p. 129.

hommes, en bannissant toute forme de sexualité de ce village maudit (p. 127) d'où Eros — pourtant si présent, ne serait-ce que dans les nombreux récits qui mettent en scène des « mauvaises femmes » (p. 132) — doit être à tout prix écarté. Bernarda, à qui La Poncia rappelle que ses filles sont toutes en âge de se marier, s'emporte, considérant qu'elles peuvent très bien se passer d'hommes (p. 133). D'ailleurs, est-il d'autre voie, à en croire Bernarda, que le lupanar (p. 173) ou la virginité ?

Ôter la tache¹²

Empêchée dans sa propre sexualité : « sarmentosa por calentura de varón » (p. 124), Bernarda choisit de vouer ses filles à la mort : le corps est muré à l'instar de la maison-couvent, de la maison-tombe dont elle souhaiterait qu'elle fût un grand corps sans tache, au grand dam des domestiques qui n'en finissent pas d'astiquer pour effacer toute trace de tache : « Limpia bien todo, si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan » (p. 117), « tú, empieza a blanquear el patio » (p. 134). «Lave-moi pour que je sois plus blanc que neige », implore David dans son Psaume de pénitence (LI, 9).

« Extirper de ce sol la souillure qu'il nourrit »¹³, en effaçant la tache du sang de Laios dont le Dieu rappelle la mort, retrouver l'indiscernable trace d'un crime ancien, c'est en ces termes qu'Œdipe, aux suppliants venus lui demander de l'aide, définit sa mission, prêt à tout tenter pour « réussir grâce au dieu ou succomber »¹⁴, sans savoir que celui qu'on acclame comme sauveur rejoindra, au terme de l'enquête, le criminel souillé qu'il se fait fi de retrouver et d'expulser. On ne comprend pas bien ce qui peut justifier, chez Bernarda, une telle hantise compulsive et obsessionnelle de la souillure : pas de trace d'un crime ancien... Elle a beau interdire à ses filles toute satisfaction érotique avec un homme, elle est finalement défiée par sa fille qui revendique la jouissance de son corps (p. 155) et sa soumission totale à Pepe (p. 203) avant de se donner la mort : affrontement final du *túrannos*, Bernarda et du *phármakos*, Adela. La polarité, incarnée dans le personnage d'Œdipe, représentée comme nous venons de le voir à chacun de ses pôles par la mère et la fille, retrouve son unité dans la maison, principal protagoniste de la pièce¹⁵, vaste chœur, vaste corps œdipien devenu un corps souillé. La malédiction,

¹² Sophocle, *Œdipe Roi*, 126-150.

¹³ Sophocle, *Œdipe Roi*, 126-150.

¹⁴ Sophocle, *Œdipe Roi*, *id.*

¹⁵ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza editorial, 1981, p. 372-397. Dans les pages si précieuses consacrées à *La casa de Bernarda Alba*, il souligne le « protagonismo » de la Casa : « El vigor dramático del personaje central, Bernarda, acaba por oscurecer la intención del título : *La casa de Bernarda Alba*. El « sujeto » es la casa », p. 381.

à plusieurs reprises proférée par La Poncia contre Bernarda, s'est accomplie ainsi que la prophétie : « aquí pasa una cosa muy grande » (p. 172). La Poncia, puis Bernarda découvrent le corps pendu d'Adela, comme Œdipe découvre celui de Jocaste. Il ne reste plus aux Alba sur qui pèsent, comme sur la lignée d'Œdipe : « gémissement, malédiction, mort et honte »¹⁶, qu'à s'engloutir dans une mer de deuil, sans qu'aucune génération, en cela semblable aux Labdacides¹⁷, ne libère la suivante : aucune génération ne sauve l'autre. La malédiction est un fait du destin, elle doit être supportée par chaque membre de la famille : « lo que sea de una será de todas » (p. 143).

De ces trois générations de femmes, de leur histoire, on pourrait dire ce que Martirio dit d'Adelaida, fruit de ce que Françoise Héritier¹⁸ qualifie d'inceste du deuxième type : « Pero las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró » (p. 136). Le destin y est figuré, comme pour les Alba, par une histoire de famille — tragique de la répétition, répétition d'un destin infantile qui, sans cesse, selon Freud, nous tire en arrière. Certes, Bernarda et María Josefa n'ont pas partagé le même homme et Adela n'est pas le fruit d'un inceste du deuxième type. Force est de reconnaître, toutefois, que l'époux défunt de Bernarda semble bien peu présent en regard du père de Bernarda, ce Père mort, en mémoire duquel à la mort de son second mari, elle impose à ses filles une mort en vie (p. 128). Bernarda n'est ni Œdipe, ni Hamlet, contraint de regarder en face le père mort ou plutôt mort-vivant, Hamlet qui rappelait que les tombes sont pour les morts, pour le père mort de Bernarda, pour le second mari défunt dont on célèbre les funérailles. Et pourtant n'est-ce pas dans une maison-tombe, dont elle fait l'espace muré de sa culpabilité et de sa folie¹⁹ et où règne en maître des lieux le souvenir du Père, que Bernarda enferme ses filles et sa mère folle.

Bernarda ou le totem du père

Enchaînée au père dont elle perpétue ainsi la mémoire, elle offre la contrefaçon tragique de ce que le père qui fonde le mythe freudien peut avoir de plus monstrueux, en condamnant ses filles à une existence murée sous la garde de la Loi, devenue l'effigie, le totem du Père vénéré et redouté après qu'on l'a mis à mal. N'est-ce pas, transposée

¹⁶ Sophocle, *Œdipe Roi*, 1247-1286.

¹⁷ Sophocle, *Antigone*, 575-603.

¹⁸ Françoise Héritier, *Les deux sœurs et leur mère*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1994.

¹⁹ Folie de la grand-mère, folie de la mère bien qu'elle la nie : « Aunque mi madre esté loca, yo estoy en mis cinco sentidos y sé perfectamente lo que hago » (p. 145), regard fou d'Adela (p. 153). Et s'il ne faut pas parler de corde dans la maison d'un pendu..., mieux vaut ne pas parler de fous dans la *Casa de Bernarda* : « es el único sitio donde no se puede pronunciar esta palabra » (p. 153)

dans un univers féminin où les fils rebelles sont des filles, les frères des sœurs, le fils la fille, le Père la Mère, la fable originaire exposée par Freud, dans *Totem et tabou*, qui va se jouer à nouveau dans *La casa de Bernarda*. Bernarda, acteur d'un jeu qu'elle a parfois avoir du mal à jouer, un jeu joué au nom du Père, sans cesse sous le masque d'un autre, toute en extériorité (p. 154) — d'ailleurs seul compte ce qu'on voit : « yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar » (p. 187) — au point de paraître vouée au théâtre de soi et de donner l'impression qu'un autre tire les ficelles. Quand elle s'effondre, devenue acteur / spectateur de son propre je / jeu, soudain plus humaine, comme vaincue, surgit la figure du Père qui lui redonne, au plus fort de son abattement, la force de poursuivre le combat ou plutôt qui lui impose, par inféodation à sa loi, cette obéissance poussée au paroxysme de l'horreur, cette mission monstrueuse, surmoïque et inhumaine : « Bernarda : acuérdate que esta es tu obligación » (p. 170). Tel est l'ordre qu'elle s'intime au nom du père et c'est alors qu'on apprend que la maison de Bernarda est la maison du père, tombe / prison (p. 203) construite pour que personne ne puisse être témoin de sa détresse, seule avec le fantôme du père, ses cinq filles et cinq chaînes pour les mater.

Elargissant sa réflexion sur la tragédie des temps originaires à des considérations sur le tragique, Freud situe le héros entre le totem et le Dieu qui l'a remplacé. Le système totémique établit une sorte de contrat conclu avec le père, après la victoire remportée par les fils qui choisissent un totem, en lieu et place du père, sur lequel, une fois l'an, on reproduit solennellement le meurtre du père, en mettant en pièces l'animal révéral, puis en le dévorant. La horde paternelle est alors remplacée par le clan fraternel fondé sur les liens du sang²⁰ or, dans *La Casa*, le pacte conclu avec le Père, dans le cadre de la religion totémique, échoue, puisque on ne peut pas vraiment dire que la horde paternelle soit remplacée par le clan fraternel, quand rien ne subsiste du lien sororal dans *La casa*, justement parce qu'il n'y pas d'hommes et que continue de régner en la personne de Bernarda le Père de la Horde primitive : « Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre » (p. 195). Adela, avant de se tuer — et je reviendrai sur ce suicide d'Adela — et de retourner sur elle une violence destinée à un(e) autre, dans un ultime geste de défi brise le bâton / totem de Bernarda, afin de mettre fin à son omnipotence et à sa tyrannie : « ¡Aquí se acabaron las voces de presidio ! (Adela arrebatada un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora » (p. 203).

Du père au fils

²⁰ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1971, p. 168.

C'est bien cette révolte du héros contre le père que Freud considère comme étant à l'origine du tragique et de la « culpabilité tragique », culpabilité qu'il serait difficile de démontrer autrement²¹. La victoire du monothéisme qui succède à la religion du totem, en tant que restauration du père primitif, constitue, aux yeux de Freud, une tentative d'expiation plus sérieuse que le pacte conclu avec le totem²². Que reste-t-il alors, dans ce que Freud qualifie de religion du père, de l'ambivalence et de la haine meurtrière des fils envers le père ? Le sentiment de culpabilité, le remords d'avoir péché qui tire son origine d'un sentiment réprimé d'hostilité ou d'une offense commise envers le père²³. À l'horizon du tragique, dans la pensée de Freud, « la tragédie qui s'était jouée autour de la personne du père primitif »²⁴, l'antagonisme filial que le christianisme résolut en devenant — je cite — la religion du fils : « Certes, le fait principal y était la réconciliation avec Dieu le Père et l'expiation du crime perpétré envers celui-ci, mais d'autre part, un sentiment inverse se manifestait également du fait que le Fils, en se chargeant de tout le poids du péché, était lui-même devenu Dieu aux côtés ou plutôt à la place de son Père »²⁵.

Dans *La casa*, il semble que le péché est entré dans le monde et par lui la mort et la haine (Ep. Rom, 5, 12), pourrait-on dire en reprenant Saint Paul sans qu'aucun au-delà de la faute, aucune rédemption ne se laisse entrevoir. Et suivant la lecture freudienne de Saint Paul, derrière le sentiment d'avoir péché, le meurtre du Père : « Si nous sommes aussi malheureux, c'est parce que nous avons tué Dieu le Père »²⁶ et l'expiation du meurtre par le sacrifice d'une vie, ce que Saint Paul ne pouvait bien sûr saisir que sous la forme erronée du sacrifice rédempteur : « Nous voilà débarrassés de toute culpabilité depuis que l'un d'entre nous a donné sa vie pour le rachat de tous nos péchés »²⁷. La tache qu'on s'emploie sans cesse à effacer dans la maison de Bernarda serait-elle la marque du péché, en lieu et place du meurtre du père, que ne rachète en aucune façon le sacrifice d'une vie, celle d'Adela. Plus que jamais règnent la haine et l'enfer d'une culpabilité qui, au-delà de l'affrontement du père et du fils, est l'expression de la lutte entre l'Eros et l'instinct de mort, qui finit par l'emporter. Conclusion d'un pessimisme accablant, d'autant que les imprécations de Bernarda augurent des sombres années que l'Espagne va connaître. Peut-on considérer alors que ce qui commença par le père, au

²¹ Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948, p. 134.

²² Sigmund Freud, *Totem et tabou...* p. 171.

²³ *Id.*, p. 176.

²⁴ Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme...*p. 202.

²⁵ *Id.*, p. 204.

²⁶ *Id.*, p. 202.

²⁷ *Ibid.*

sein de la famille, et prit la forme d'une culpabilité exacerbée, avec pour exutoire un féroce Surmoi-comment ne pas songer à Bernarda- s'étend à la communauté des citoyens, interpellée par Bernarda, par ce « nous » qui nous englobe et atteint un niveau de souffrance difficilement tolérable. « Toute faute s'expie ici-bas », dit Freud, citant Goethe, dans *Malaise dans la civilisation*, dans une mer de deuil...selon Lorca.

Freud, étendant sa réflexion à la tragédie grecque, considère le héros comme le rédempteur du chœur²⁸, puisqu'il prendrait sur lui la responsabilité du crime –la révolte contre le père- qui pèse sur les membres du chœur, sur la bande des frères, à l'origine de la « culpabilité tragique », qu'il serait difficile de démontrer autrement²⁹. Le héros tragique, chargé de la « faute tragique », doit souffrir parce qu'il est le « héros de la grande tragédie primitive ».

De la tragédie grecque à la Passion du Christ, c'est la reprise du drame originaire réaffirmé depuis *Totem et tabou* : « Il est fort probable que le héros et le chœur représentent les mêmes héros rebelles, la même conjuration des frères et il n'est nullement indifférent de constater qu'au Moyen Âge le théâtre renaquit avec l'histoire de la Passion »³⁰.

Les origines de la tragédie, telles qu'elles sont exposées dans *Totem et tabou*, tendent à en faire un rituel sacrificiel. Aux souffrances du bouc divin, Dionysos³¹, font écho les plaintes et les lamentations du chœur qui tournerait autour de l'autel où s'effectuerait le sacrifice du bouc. La tragédie serait issue de la ronde de ceux qui conduisaient le dithyrambe³², en l'honneur de Dionysos, dont il n'est pas certain qu'elle ait été dansée et chantée par des hommes-boucs, pas davantage que l'autel autour duquel tournait le chœur ait été celui où s'effectuait le sacrifice du bouc.

Entre le sacrifice du bouc dont la fonction religieuse serait de purifier la cité et le sacrifice du Christ, il n'y a qu'un pas franchi par Freud et par tous ceux qui ont voulu voir dans la tragédie l'immolation d'une victime expiatoire, un rituel sacrificiel qui, en focalisant tout le mal sur celui qu'on expulse, permettrait de se libérer de ses fautes et de ses tensions. Il pourrait être tentant de suivre une telle lecture et de considérer la mort d'Adela comme la manifestation de cette « crise sacrificielle », au terme de laquelle l'ordre est à nouveau assuré, purifié de toute ses impuretés, d'autant plus tentant que la mort d'Adela est annoncée par ce qui évoque une Passion à la fin de l'acte II. Rapportée par La Poncia, le lynchage de La librada, livrée à la vindicte des deux agents de la mort d'Adela, Martirio et Bernarda, qui souhaitent qu'elle paie : « Bernarda : « Y que pague

²⁸ Sigmund Freud, *Totem et tabou*...p. 178.

²⁹ Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*...p. 134.

³⁰ *Id.*...p. 134.

³¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*...p. 179.

³² Aristote, *La Poétique*, 49a12.

la que pisotea la decencia » / « Martirio : « ¡Que pague lo que debe ! », Bernarda réclamant vengeresse qu'on la tue : « ¡Matadla ! ¡Matadla ! » nous évoque les cris des grand prêtres, des chefs et du peuple convoqués par Pilate, prêt à relâcher Jésus, et qui tous en chœur vocifèrent : « Crucifie-le ! Crucifie-le ! » (Luc, 23, 21). Passion suggérée, encore, par la berceuse de la grand-mère où l'agneau — agneau christique — remplace le fils de Dieu, livré aux femmes de la maison. Il est toutefois difficile d'inscrire la mort d'Adela dans une perspective de salut et de rachat : sa mort est, au contraire, une mort accusatrice qui consacre la défaite de Bernarda. Néanmoins, n'est-on pas fondé, ne serait-ce que par la présence en filigrane de la figure christique, à voir dans la mort d'Adela une forme de théologie négative qui serait une mise en accusation du Père, du Père tout puissant et qui entérinerait la victoire du fils sur le Père, d'une certaine façon mis à mort : terrifiante et pathétique défaite du père primordial de la horde, Bernarda. Eliminer le père, sans doute, est-ce un des sens du geste d'Adela, mais si on retrouve Œdipe, l'histoire d'Œdipe, faut-il le rappeler, ne s'inscrit pas dans une préhistoire de salut, pas plus que la figure christique qu'incarnerait Adela n'ouvre sur un quelconque au-delà. La mort d'Adela ne revêt pas à mes yeux un caractère sacrificiel, j'insiste, c'est avant toute une mort accusatrice.

Bernarda n'est pas la seule à se soumettre ainsi à la loi du père, Yerma, condamnée à vivre dans une maison / tombe : « Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas »³³ (p.76), s'interdit, au nom de son sang, au nom de sa caste, au nom de son père, toute relation avec un autre homme que celui choisi par le père, Juan (p. 56). Yerma, maudite parce que fille de son père (p. 97) va, à défaut d'un enfant du père, s'enfermer dans le rêve d'un enfant né d'une « semence sans tache »³⁴, sans péché, un enfant du Saint Esprit. Reste alors le couple de la mère et du fils, ce qui est aussi une façon de conduire le père à se retirer derrière le fils, comme Bernarda, malgré ses violentes injonctions au silence, disparaîtrait derrière Adela. Yerma et Bernarda, maudites parce que nées du père, maudite est sa loi...Car du jeu plus que jamais outrancier de Bernarda, intimant à tous de se taire, dont on a vu qu'il est le signe de son accouplement mortifère avec la loi³⁵, on peut se demander s'il n'est pas aussi le signe que la loi du père appartient au passé, qu'elle est inopérante, guère plus crédible que le mensonge officiel de la mort d'Adela -un ordre qui bien qu'appelé à durer semble bien fragilisé.

De la tragédie au drame

³³ Federico García Lorca, *Yerma*, Madrid, Ed. Cátedra, 2006.

³⁴ St Ambroise de Milan, *Traité sur l'Évangile de Saint Luc I*, Annonce à Zacharie, 5-25.

³⁵ Christine Buci-Glucksmann, *Tragique de l'ombre*, Paris, Galilée, 1990.

Bernarda dont on a pu voir qu'elle se prend pour Dieu tout puissant est rappelée à plus d'humilité par sa fille Martirio : « Bernarda : « Las cosas son como uno se las propone » / Martirio : « O como Dios dispone ». Dieu aurait présidé au destin d'Adela puisque les choses sont « como Dios dispone » (p. 185), à en croire Martirio, l'agent du « crime », qui laisse ainsi entendre que l'ordre du monde est un ordre transcendant — curieuse allégation dans la bouche de celle qui, par sa méchanceté, précipite le drame vers l'issue fatale et que le vol du portrait met sur le devant de la scène, multipliant alors, jusqu'à l'affrontement final, les sous-entendus à l'intention de sa sœur.

Pas d'intrigue, pas vraiment d'histoire dans *La casa*, et si on se situe en bonne orthodoxie aristotélicienne, c'est-à-dire du point de vue du texte, on aurait du mal à parler de l'agencement des faits en système³⁶, de lien de causalité logique autre que cette chaîne de mobiles — jalousie, envie, convoitise — plus ou moins explicités, tissée par les conversations des femmes, par ces mots qui blessent et cherchent à s'immiscer dans le secret des êtres, souvent guettés par le silence, et toujours la souffrance d'une existence en attente.

Il n'y a pas, dans *La casa*, antériorité d'un destin déjà accompli à la découverte duquel progresse le héros, en conformité absolue avec la prédiction de l'oracle, selon un double mouvement, conjointement prospectif, Œdipe précipitant sa chute, par volonté de tout savoir, et rétrospectif, puisqu'au terme de son analyse, nous découvrons avec lui que tout avait été prédit par les différents oracles consultés et confirmé par le divin prophète dans le face à face du voyant aveugle, Œdipe, et de l'aveugle clairvoyant, Tiresias. Néanmoins, ce sont les mêmes effets d'annonce dans *La casa* où la Poncia (p. 171-173) joue le rôle de l'oracle et suscite le même agacement hautain de Bernarda que Tiresias auprès d'Œdipe. La Poncia prévient, avertit, met en garde contre la marche du destin, et Bernarda, pour une fois étonnamment lucide, pressentant parfaitement d'où vient le mal, devance même La Poncia : « Poncia : « Claro, hay que retirarla de aquí » / « Bernarda : « No a ella, ¡A él ! » (p. 170) Malgré sa colère et son irritation, elle l'exhorte à parler en la relançant, un peu à la façon d'Œdipe, interrogeant Tiresias³⁷, par une sorte de curiosité malsaine et masochiste, comme si elle cherchait à faire confirmer par celle qu'elle humilie les soupçons qu'elle éprouve. Complexes sont les rapports qui unissent les deux femmes qui, à elles deux, énoncent l'issue de la pièce : tout est dit dans cette scène, tous les ingrédients du drame sont là, les murs qui ne protègent pas de la honte, quoiqu'en dise Bernarda, et les Alba « camino del lupanar ». La leçon d'humilité de La Poncia, lourde de pressentiments tragiques : « ¡Nadie puede conocer su

³⁶ Aristote, *La Poétique*, chap. 6, chap. 10.

³⁷ Sophocle, *Œdipe Roi*, 343-373.

fin ! » s'inferme du point de vue du spectateur, à qui s'adresse aussi cette réplique et qui, à l'inverse de Bernarda, a compris ce que sera cette fin dont La Poncia dit que personne ne peut la deviner. N'est-ce pas le ressort du tragique que le spectateur sache là où le personnage ignore, si bien que le contenu de cette réplique définit l'essence même du tragique : l'écart entre le personnage qui ne sait pas et le spectateur qui lui sait.

Dans *La casa*, nulle péripétie ne vient attester l'irruption du passé dans le présent, hormis celui généalogique des trois générations de femmes ou le retour sur scène, à la toute fin de la pièce, avec la mort d'Adela, d'un passé tout proche, celui de la mort du père : la boucle est fermée. Tout s'écoule, dans cette pièce ancrée dans le présent, vers une fin tout à la fois prévisible et accidentelle — j'y reviendrai — et cet échange au présent entre la scène et la salle qui partage l'expérience singulière de la communauté des femmes contribue à rompre avec la clôture illusionniste de la scène. Certes, on peut considérer comme rétroversion du passé dans le présent la fatalité du malheur — l'*at-* des grecs, cette démente envoyée par les dieux, cette folie de la faute qui apparaît comme une malédiction qui pèse sur les femmes, en vertu de laquelle tout est joué d'avance, tout est d'avance perdu. La tragédie serait alors le récit d'une expiation et le personnage tragique représenterait l'expiation du péché d'être né, formulé de façon éclatante par Calderón : « pues el delito mayor / del hombre es haber nacido », et dans *La casa*, le délit d'être née femme : « nacer mujer es el mayor castigo » (p. 161).

Face à un destin tracé d'avance, Adela décide de faire face par son choix : fuir cette maison de mort : « He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía » (p. 200). Ce choix est à son tour signifié comme un destin : « Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder » (p. 157). Elle ira jusqu'au bout, elle ne soumettra pas (p. 203), persuadée d'être la plus forte, en cela si semblable à sa mère (p. 145) toutes deux en marche vers un dénouement qui s'avèrera en tout contraire à ce qu'elles escomptaient : la souillure pour Bernarda, la mort pour Adela qui aimait si passionnément la vie. Ce choix revendiqué comme un défi témoigne de son *èthos*, caractère : « He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes » (p. 200), dit-elle à Martirio, cet *èthos* qu'elle partage non seulement avec sa mère mais aussi avec sa grand-mère, toutes trois d'une certaine façon de la même trempe, mais il résulte aussi d'une force qu'elle subit et qui l'entraîne. Juste après l'incident du portrait et avant le lynchage de la Librada, à sa sœur Martirio qui lui dit qu'elle peut lui être reconnaissante de ne pas l'avoir dénoncée, elle confie comme pour se justifier : « Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma » (p. 178) et à nouveau, lors de leur affrontement final, quand elles parlent à cœur ouvert, dans un élan soudain de pitié et de tendresse, elle redit : « Yo no tengo la culpa » (p. 200), à la fois agent d'une action induite par son tempérament et entraînée par une force qui la

dépasse, abandonnée de tout soutien : « Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca » (p. 202). Adela, « agent tragique », écartelée entre deux directions contraires, est bien *aitios*, cause responsable de ses actes — ses rendez-vous nocturnes avec Pepe — en tant qu'ils expriment son caractère, et là on retrouve Aristote pour qui le caractère n'est pas dans les paroles, mais dans ce qui est de nature à manifester un choix qualifié (50 b8). Elle est aussi victime d'un destin qui semble s'attacher à elle comme à toutes les femmes de sa race. Adela a choisi d'y échapper et c'est justement sur le chemin où elle s'engage pour ne pas sombrer dans la folie de cette maison de mort qu'elle va tomber, ce qui constituerait l'essence même du tragique, pas tant la mort, l'anéantissement du héros que la transformation, le renversement du salut en son contraire³⁸. Pour avoir voulu échapper au destin, cherché son salut avec Pepe, elle est rattrapée par le destin — c'est un bien grand mot- plutôt par la méchanceté de Martirio et la maison dont elle a souhaité sortir se referme sur elle. Elle se tue parce qu'elle a pris sa sœur au mot, parce qu'elle a cru sa mère capable de tuer. Cette erreur d'interprétation, nous la partageons nous aussi avec Adela le temps d'une réplique, celle de La Poncia qui demande incrédule « ¿Pero lo habéis matado ? » (p. 204) parce qu'elle ne s'y est pas laissée prendre, d'autant plus avisée qu'est justifiée notre erreur et celle d'Adela par le coup de feu qui retentit, la sortie précipitée des deux femmes qu'Adela, retenue par Angustias, ne peut suivre et par les propos équivoques de la mère : « Atrévete a buscarlo ahora » (p. 204), relayée par Martirio : « se acabó Pepe el Romano ». Or, contre toute attente, nous apprenons que Pepe n'est pas mort : voilà l'effet de surprise qui n'est lié ni au hasard, ni à l'action providentielle du destin mais à la maladresse bien réelle de Bernarda...et à la duplicité de la parole de Martirio, parole équivoque et de ce fait assassine. Pepe vit grâce à la maladresse de Bernarda — voulait-elle le tuer, je ne pense pas — Adela meurt à cause de sa méprise : sous l'emprise de la passion, elle ne s'est pas donnée pas le temps de la réflexion. On imaginait mal une issue heureuse à la pièce, nous étions préparés à une fin tragique, et c'est aussi pour cela que nous sommes piégés par la parole de Martirio, comme Adela, cette parole qui d'une certaine façon fait advenir le déjà là du drame, faisant coïncider la fin avec ce qui était inscrit, écrit, annoncé et perçu du spectateur au sein d'une structure close, étouffante au même titre que la maison. Bien qu'elle se soit mise en marche pour contrecarrer le destin, Adela ne pouvait que mourir or cet inévitable repose sur une méprise si bien que dans l'après-coup de sa mort, la fin annoncée fait figure de scandale, non qu'elle constitue une surprise, car on a du mal à imaginer Adela accomplissant son destin avec Pepe, libérée de sa mère et de la maison,

³⁸ Jean Bessière, *Théâtre et destin*, Paris, Champion, 1997.

que parce que soudain elle nous confronte à la contingence du drame — une femme qui ne sait pas viser — et aux passions les plus basses d'une sœur dévorée par la jalousie. La tragédie est comme concurrencée et dépassée par le drame. La malencontreuse interprétation d'Adela, partagée par le spectateur, invalide la double énonciation, propre au tragique, fondée sur un savoir du spectateur et sur l'ignorance du personnage, sur la clairvoyance de l'un et l'aveuglement de l'autre, puisque nous sommes l'un et l'autre captifs d'un sens unique et pourtant équivoque : « Se acabó Pepe el Romano » (p. 204). Notre prétendu savoir, notre présumée clairvoyance ne nous préserve pas d'une interprétation erronée qui impose à Adela, pourtant si combattive et déterminée, l'accomplissement de l'événement annoncé : « la cosa muy grande » de La Poncia. Tout est conforme à ce qu'est le tragique : « C'est propre la tragédie. C'est reposant, c'est sûr [...] Dans la tragédie, on est tranquille [...] Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir, qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat »³⁹. Or, voilà que ce qui est l'essence même du tragique est comme annulé, car à la fatalité se substitue la contingence du drame. Absurdité et scandale de la mort d'Adela dont la vie rendrait difficile de retracer les moments d'un désir voué à la mort. C'est en cela que j'ai qualifié cette fin d'annoncée et d'accidentelle.

Les effets tragiques

Revenons aux fameux effets tragiques, « l'effet propre de la tragédie » (chap 13), « le plaisir qui lui est propre » (chap 14), ce plaisir qui vient, poursuit Aristote, de la pitié et de la frayeur éveillées par le déroulement de l'action qui mène à leur perte des héros dont le spectateur rapporte à lui-même les malheurs représentés, tout en s'apitoyant sur leur infortune et de ce fait pour que puissent se produire ces affects tragiques, il faut jouer de l'identification et de la distance entre la scène et la salle. Or Lorca use très habilement de la dimension réflexive entre le personnage et la scène, favorisant tantôt notre identification par ces silences, ces non dits qui sollicitent notre activité mentale et psychique, tantôt nous maintenant à distance — ce qu'a bien vu Freud quand il compare le théâtre au jeu⁴⁰ — cette distance nécessaire au fonctionnement de l'illusion : « Aussi sa jouissance présuppose-t-elle l'illusion, c'est-à-dire l'adoubement de la souffrance par l'assurance que premièrement c'est un autre qui agit et souffre là bas sur la scène et que deuxièmement ce n'est finalement qu'un jeu d'où il ne peut découler aucun dommage pour sa sécurité personnelle » (p. 125), un jeu où est fantasmée la figuration d'un destin

³⁹ Anouilh, *Antigone*, La Table ronde, 1952, p. 54-56, cité par Michel Lioure, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, A. Colin, 1973, p. 187.

⁴⁰ Freud, *Résultats, idées, problèmes...*1, p124

qui est celui d'un autre — ses conflits et ses ambiguïtés, ses combats, ses dénis — et auquel nous assistons impuissants — jamais nous ne pourrions infléchir le cours des choses — tout en nous sentant les plus forts, capables de déchiffrer les paroles échangées par des personnages qui n'en perçoivent pas les retombées, parce qu'ils n'entendent qu'un sens ou n'en mesurent pas toute l'ambiguïté — univocité d'un sens qui les perdra comme il perd Adela. Satisfaction narcissique du spectateur, toujours ou presque toujours, comme nous venons de le voir avec les propos ambigus de Martirio, en avance sur l'issue fatale et annoncée, plaisir de l'intelligence quand il prend la mesure de l'ironie tragique : ainsi, lorsque Bernarda confie à La Poncia, alors que le drame est imminent : « esta noche voy a dormir bien », pourtant mise en garde de « cette chose si grande » qui couve sous son toit (p. 172), plus que jamais enfermée dans ses certitudes, quand au plus près du dénouement, elle nargue La Poncia : « ésa es la cosa tan grande que aquí pasa, según tú » (p 192). L'ironie tragique va souvent de pair avec l'opacité des personnages à eux-mêmes, incapables de percevoir le sens second et contraire au sens littéral, ou pris au mot d'une vérité qui se retournera contre eux. Et c'est seulement — et je citerai J.P. Vernant — « entre l'auteur et le spectateur qu'un autre dialogue se noue où la langue récupère sa vertu de communication et comme sa transparence [...] Dans le moment où il voit sur la scène les protagonistes adhérer exclusivement à un sens et, ainsi aveuglés, se perdre eux-mêmes ou se déchirer les uns les autres, le spectateur est conduit à comprendre qu'il y en réalité deux sens possibles, ou davantage »⁴¹.

Nulle pièce n'illustre mieux qu'*Œdipe Roi* ce fonctionnement de l'ironie tragique : *Œdipe* pris au piège d'une vérité — la sienne — qu'il s'obstine à ne pas comprendre alors que Jocaste, elle, a compris quand le messager de Corinthe vient dire qu'il est un enfant trouvé, or cette transparence du sens est pour *Œdipe* d'une opacité terrifiante : il ne voit pas ce que nous avons vu, il continue d'enquêter sans se reconnaître comme étant lui le maudit, l'assassin. Trop sûr de lui, orgueilleux, *Œdipe* est contraint de faire l'expérience d'un sens qu'il s'obstine à ne pas reconnaître et qu'il s'acharne à vouloir déchiffrer, en cela différent de Bernarda.

L'autre condition nécessaire aux effets tragiques est que le héros tragique soit un héros « intermédiaire », passible de « quelque faute », pourvu qu'elle relève d'un cadre éthique vraisemblable pour ne pas risquer de sombrer dans le monstrueux : « miaron » (ch,13) qui, parce que trop brutal, susciterait l'aversion et la répulsion, contraires au plaisir de la tragédie⁴². Parmi les événements « effrayants et pitoyables », sont privilégiés ceux où la violence éclate au cœur même d'une alliance. Nul ne saurait nier

⁴¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie*, I...p. 100-130.

⁴² Je renvoie aux analyses de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans leur commentaire de *La Poétique*.

que Bernarda est la figure qui suscite en nous les deux émotions tragiques. Bernarda, terrifiante, mais aussi pathétique dans sa défaite, serait-elle pour nous un support d'identification transférentielle et en quoi ?

Si je reprends la réflexion de Freud sur le théâtre, à son tout début, dès la lettre à Fliess, elle s'inscrit d'emblée dans un modèle économique. Les fameux « pathèmata » tragiques sont, selon Freud, proportionnels à l'intensité du refoulement, puisque chaque auditeur d'*Œdipe Roi* frémit « suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel »⁴³, ce qui revient à dire, si je comprends bien, qu'il n'y aurait de plaisir tragique que pour un public de névrosés. Dans un court texte (1905-1906) publié de façon posthume en 42: « personnages psychopathiques à la scène », Freud reconnaît explicitement que « la condition de la jouissance est ici que le spectateur soit aussi un névrosé. Car ce n'est qu'au névrosé que la mise à nu et la reconnaissance en quelque sorte consciente de la motion refoulée peuvent procurer du plaisir au lieu d'une simple aversion »⁴⁴. Selon l'hypothèse de Freud, il ne peut y avoir plaisir au théâtre que s'il y a échec du refoulement, ce qui requiert la « labilité névrotique » du spectateur et tout l'art du dramaturge. La levée du refoulement, condition du plaisir et de la *catharsis* — d'une *catharsis* entendue en son sens médical en tant que décharge d'affects personnels déchaînés — justifie que nous prenions en sympathie les personnages les plus monstrueux, condamnés par Aristote au nom du vraisemblable éthique. Nous aurions le sentiment d'avoir quelque chose de commun avec eux, et Freud, dans son essai « Quelques types de caractère », s'appuyant sur l'exemple de Richard III, soutient qu'il n'est au fond qu'un « agrandissement immense de ce côté de nous-mêmes que nous sentons aussi en nous [...] Nous réclamons tous des compensations à de précoces mortifications de notre narcissisme, de notre amour-propre »⁴⁵. Nous serions tous de petits Œdipes et de petits monstres blessés et meurtris...

L'effet tragique — il n'est question que de la frayeur — ne peut se produire que s'il y a reconnaissance de la motion refoulée, au terme d'un combat qui engage nos résistances et où il y va de notre libération ou de notre inhibition. Consubstantiel au drame psychopathologique⁴⁶, l'affrontement de deux motions, l'une consciente et l'autre refoulée, situe la réflexion dans une perspective qui est aussi métapsychologique. Le spectateur observe le combat qui se joue dans l'enceinte de la scène, en l'occurrence l'enceinte / forteresse de la maison, qui abrite ces « hôtes » que Bernarda a bien du mal

⁴³ Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1969, p. 198.

⁴⁴ Freud, *Résultats, Idées, Problèmes*, I, Paris, PUF, 1984, 1, p. 127.

⁴⁵ Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 111.

⁴⁶ Sigmund Freud, *Résultats, Idées, problèmes I*,... p. 127.

à maîtriser, en dépit de ses efforts pour claquemurer la maison, de la surveillance constante qu'elle exerce et de l'illusion dont elle se berce qu'elle est la plus forte dans cette bataille que livre le *Ça* au *Moi* sous la haute surveillance du *Surmoi*. Cette résistance à la vérité dont Œdipe constitue un exemple éclatant, a fait l'objet d'un petit texte de Freud : « Une difficulté de la psychanalyse » où il considère les humiliations narcissiques de l'homme : humiliation cosmologique avec Copernic, biologique avec Darwin et humiliation psychologique –je cite :

L'homme, quelque rabaissé qu'il soit au dehors, se sent souverain dans sa propre âme. Il s'est forgé quelque part, au cœur de son *moi*, un organe de contrôle qui surveille si ses propres émotions et ses propres actions sont conformes à ses exigences [...]. Dans certaines maladies et, de fait, justement dans les névroses, que nous étudions, il en est autrement. Le moi se sent mal à l'aise, il touche aux limites de sa puissance en sa propre maison, l'âme [...]. Ces hôtes étrangers semblent même être plus forts que ceux qui sont soumis au moi [...] Le moi se dit que c'est là une maladie, une invasion étrangère et il redouble de vigilance, mais il ne peut comprendre pourquoi il se sent si étrangement frappé d'impuissance⁴⁷.

La maison ne serait-elle pas alors une sorte de métaphore d'un psychisme humain malade, sa représentation figurée par toutes ses cloisons derrière lesquelles on écoute, on épie, parcourue de tant d'instincts sexuels — tous ces récits lascifs que Bernarda qui n'en est pas moins friande (p.132) que ses filles — a cru pouvoir contrôler. De fait, Prudencia a bien raison de lui dire qu'elle lutte (p. 183). Championne du refus de voir, de la dénégation, au plus fort des évidences, elle continue de nier. En cela, elle incarne, plus que tout autre personnage de la pièce, ce qu'est le tragique, par l'écart qui se creuse entre elle et nous, témoins de son aveuglement. Souveraine, présument de ses forces, elle n'est informée que lorsque tout déjà est accompli, parce il lui est impensable de ne pas être maître en la demeure et d'admettre ce désaveu à sa souveraineté.

De la défaite du *túrannos*

Nous sommes témoins de la défaite de Bernarda, de la jouissance presque masochiste : « La muerte hay que mirarla cara a cara » de celle qui vaincue a osé braver plus fort qu'elle — Dieu, le Père — et qui par cette disposition ne peut laisser indifférent, presque forcer l'admiration. Bernarda impuissante, croyant tout maîtriser : « Mi vigilancia lo puede todo » quand tout lui échappe, même Pepe qu'elle rate,

⁴⁷ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 144.

incapable de reconnaître son impuissance et d'admettre la leçon de sagesse de Poncia : « Nadie puede vigilar por el interior de los pechos » (p192).

Œdipe, au terme de son enquête qu'il pousse toujours plus loin, découvre qu'il est le contraire de ce qu'il croyait être : un monstre, une énigme. « Limier sur sa propre trace, criant sous le mauvais traitement que lui infligent ses propres mains, on ne peut trouver en ses discours aucune pensée, voire aucune réflexion »⁴⁸, plus proche de Bernarda qu'il ne semble, puisque elle non plus ne pense pas. Incapable de regarder en face ses enfants, incapable d'assumer ce savoir, il se crève les yeux. Bernarda est tout aussi incapable d'assumer une vérité qu'elle refuse délibérément de voir, à l'opposé d'Œdipe : « es tan orgullosa que ella misma se pone una venda en los ojos » (p 194). Quand il sait, Œdipe s'aveugle, Bernarda, quand la vérité éclate au grand jour, perpétue, à jamais murée et muette, le mensonge : « ¡Mi hija ha muerto virgen ! », mensonge social, vital à sa survie ou plutôt à cette anti-vie qui est la sienne. Face à la déchéance sociale, pour Bernarda, face à la déchéance totale pour Œdipe, devenu une pourriture, un moins que rien, il semble que l'un et l'autre ne trouvent refuge que dans la noirceur absolue d'une mer de deuil, Bernarda, ou de la nuit, Œdipe : « Mais s'il existait, pour la source de sons / qu'écoutent les oreilles, une clôture, je ne manquerais / d'en ceindre la misérable charpente de mon corps, / Afin d'être tout à la fois aveugle et privé d'ouïe » (1386-1389), l'un et l'autre muets : « Le héros tragique n'a qu'un langage qui lui corresponde parfaitement : le silence, précisément »⁴⁹.

La casa ne met pas en scène un passé périmé et légendaire, connu de tous, elle nous met en présence d'un vaste chœur de femmes et, loin d'être des témoins passifs, nous sommes en quelque sorte une des composantes de cette polyphonie chorale, éclatée en une multitude de voix féminines qui constituent le chœur de *La Casa*, ce collectif qui les réunit toutes, sans que pour autant on risque de les confondre.

Quant au héros tragique, Bernarda, il est difficile de le considérer sans ce qui constitue son complément, Adela, au point de voir dans le couple Bernarda / Adela la diffraction d'un seul et unique modèle, Œdipe, dont on sait qu'il oscille entre le *pharmakos* et le *túrannos*. Or, évoquer la figure d'Œdipe, c'est susciter aussitôt ces deux affects propres à la tragédie — terreur et pitié — par excellence, les affects œdipiens, présents dans *La casa*.

Au-delà de la figure d'Œdipe et de la tragédie de Sophocle, inscrite en filigrane dans la pièce, c'est la tragédie des temps originaires — le meurtre du père, le père de la horde

⁴⁸ Walter Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 336.

⁴⁹ Franz Rosenzweig, *L'étoile de la rédemption*, cité par W. Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 337.

— qui s'y joue et qui, selon Freud, constitue l'essence du tragique puisque il n'est de héros sans affrontement de la figure du Père.

De la tragédie grecque à la mort rédemptrice du Christ, c'est le même antagonisme filial : « un crime que seul le sacrifice d'une vie pouvait racheter pouvait-il être autre chose qu'un meurtre »⁵⁰, interroge Freud. La fable de *Totem et tabou* s'achève sur un contrat social, destiné à tisser des liens entre les frères, le sacrifice du Christ par le rachat des péchés et la réconciliation du père et du fils ou plutôt, selon Freud, par le triomphe du fils qui — je cite : « en se chargeant de tout le poids du péché, était lui-même devenu Dieu aux côtés ou plutôt à la place du Père ». Dans *La casa*, je ne vois d'autre issue que celle désespérante du triomphe de Thanatos sur les forces de vie, sauf à considérer que par sa mort, Adela, loin de parvenir à une réconciliation avec le Père, disqualifie l'ordre qu'il incarne, ce qui engage alors la collectivité des spectateurs à une réflexion politique — ô combien prémonitoire- où nous sommes juge et partie, d'autant plus qu'il semble qu'Adela est devenue comme étrangère à sa mère — elle est « la fille de Bernarda » — et qu'elle appartient à la communauté du village, redoutée au nom du qu'en-dira-t-on, et à celle des spectateurs dont sans cesse Lorca questionne la place qui lui revient.

En cela, il se montre étonnamment novateur, tout en renouant avec ce qu'était le chœur dans la tragédie grecque, un élément qui « irradiait vers tous les gradins » et auquel, en retour, le public répondait par sa propre parole, immergé dans l'acte tragique, à l'opposé de notre théâtre de Boulevard où il n'est plus qu'une « collection de voyeurs »⁵¹.

Tantôt dedans — dans la maison de Bernarda — tantôt dehors, le spectateur et la place qu'il occupe dans la relation qui unit les deux espaces — la scène et la salle — tantôt unifiés, tantôt séparés, constitue sur scène la matière même de la pièce par le jeu entre le dedans et le dehors de la maison. Le spectateur peut n'être que témoin, d'autres fois invité à participer, ou enfin tout simplement exclu d'une scène qui se soustrait à son regard, renvoyé alors au parterre.

Le spectacle auquel il participe par le regard a tout d'un jeu qui, l'espace d'une représentation, lui donne l'illusion d'être grand, le plus grand, le plus intelligent, et pourtant, à ce jeu, le plus fort c'est l'auteur, qui se joue de lui, qui tire les ficelles et choisit de faire basculer la tragédie dans le drame. En jouant de la terreur et de la pitié, il a par la mort d'Adela construit un univers privé de sens et de tout espoir.

⁵⁰ Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*...p. 203.

⁵¹ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 35-45.