

Membre de l'université Paris Lumières

Inès Guégo Rivalan

Les enjeux du renouveau du théâtre espagnol, forces et pouvoirs des synesthésies (1916-1934)

VOLUME THÈSE



Thèse présentée et soutenue publiquement le 04/06/2018
en vue de l'obtention du doctorat de Langues, littératures et civilisations romanes: Espagnol
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Zoraida CARANDELL (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur :	M. Manuel Aznar Soler	Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona
Rapporteuse :	Mme Monique Martínez Thomas	Professeure, Université Toulouse Le Mirail
Membre du jury :	M. Christian Biet	Professeur, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Zoraida Carandell	Professeure, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Delphine Chambolle	Maître de conférences, Université Charles de Gaulle - Lille 3
Membre du jury :	M. Javier Huerta Calvo	Professeur, Universidad Complutense de Madrid

Image de couverture :

C. de Rivas Cherif préparant une représentation à El Dueso. Photographe inconnu. Photographie localisée par le chercheur Juan Aguilera Sastre. Image disponible en ligne, <http://www.elfaradio.com/2016/02/09/los-titiriteros-de-el-dueso/>

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de recherches mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse Madame la Professeure Zoraida Carandell, pour son accompagnement durant ces années de thèse,

Je tiens aussi à remercier Begoña Riesgo, qui m'a donné le goût de la recherche et du théâtre à l'âge d'argent, Javier Huerta Calvo, pour les découvertes théâtrales lors de mon année de Master 2 à Madrid, et Fernando Doménech Rico, pour son aide et les échanges féconds sur le théâtre espagnol.

Merci également à Idoia Murga Castro pour ses conseils, et aux bibliothécaires et archivistes de la Fundación Juan March et de la Biblioteca Nacional de España à Madrid, aux archivistes de la Sociedad General de Autores y Escritores (Cedoa), et du Museo Nacional del Teatro de Almagro, pour leur disponibilité.

Merci à tous ceux qui d'une façon ou d'une autre ont contribué à l'aboutissement de ce travail, et pour leur soutien sans faille, à mes parents et à mon frère.

Enfin, je souhaite associer à ces remerciements les membres du jury, M. Manuel Aznar Soler, M. Christian Biet, Mme Delphine Chambolle et Mme Monique Martínez Thomas, qui ont accepté de lire et d'évaluer ce travail.

**Les enjeux du renouveau du théâtre espagnol. Forces
et pouvoirs des synesthésies (1916-1934)**

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*
(1857)

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
– O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! –

Arthur Rimbaud, « Voyelles » (1871)¹

El teatro no es ni puede ser otra cosa que emoción y poesía, en la palabra, en la acción y en el gesto.²

En el buen baile se juntan todas las más bellas cosas: la música, el color, la belleza, el movimiento, el arte, la línea. Yo no voy a ningún teatro sino a ver bailar.³

¹ RIMBAUD, Arthur, « Voyelles », in *Arthur Rimbaud. Œuvres Complètes. Correspondance, Poésies 1870-1871*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1992, p. 96.

² GARCÍA LORCA, Federico, cité par M^a Carmen Gil Fombellida, in UCELAY, Margarita, « La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca », *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, diciembre, 1989 (*op. cit.*, p. 34).

³ Ramón del Valle-Inclán, en CARRETERO, José María, *El Caballero Audaz, Lo que sé por mí (confesiones del siglo)*, Serie segunda, Madrid, Editorial Mundo Latino, p. 42.

Introduction. Les défis du théâtre espagnol au début du XX^{ème} siècle

La thèse intitulée « Les enjeux du renouveau du théâtre espagnol. Forces et pouvoirs des synesthésies (1916-1934) » s'articule autour des synesthésies⁴, procédés littéraires et dramaturgiques permettant d'exprimer l'idée d'une perception simultanée, liée la stimulation sensorielle. Moment *sensible* et infralinguistique de la métaphore⁵ mettant en jeu au moins deux sens du récepteur de théâtre⁶, les synesthésies « reposent sur des analogies purement perceptives entre les contenus qualitatifs des différents sens⁷ » dont l'avènement « *entre deux idées [...], par transport de l'une à l'autre⁸* », rend possible la production du *sens*, dont elles sont le lieu privilégié. D'après Paul Ricœur,

Les « transpositions sensorielles » conjuguant deux domaines perceptifs différents (une couleur *chaude*, une voix *claire*), viennent aisément s'inscrire dans la grande famille des métaphores, les synesthésies constituant un cas de perception spontanée des ressemblances, en fonction toutefois des dispositions mentales des locuteurs. Les correspondances sensorielles s'accordent sans peine avec les substitutions de noms, puisque les unes et les autres sont des cas d'association par ressemblance entre « sens » ; la différence de niveau entre ressemblance sensorielle et ressemblance sémantique est atténuée par le fait que c'est en passant par une étape langagière que les synesthésies elles-mêmes se font reconnaître, comme l'atteste le fameux sonnet « Correspondances » de Baudelaire.⁹

⁴ Afin de bien insister sur le fait que les combinaisons synesthésiques mobilisent, selon diverses modalités, les cinq sens, j'emploie à dessein la notion au pluriel.

⁵ RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, éd. du Seuil, Points, Essais, 1975.

⁶ « Rares dans le théâtre contemporain, et bien plus rares dans le répertoire, sont en effet les signes olfactifs, de même que les signes propres au toucher et au goût. [...] Si les fêtes de cour ou de palais, aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, prévoyaient bien des lampes de verre pleines d'huiles odorantes et multicolores, si à Bordeaux, en 1789, *Le Ballet de la paille ou la Fille mal gardée*, de Dauberval, plaçait au centre du dispositif scénique (un repas de moissonneurs) une soupe aux choux fort odorante, et si Paul Fort, en mettant en scène au Théâtre d'Art (1892) *Le cantique des cantiques*, mêlait texte, musique, projections colorées et vaporisation de parfums, on ne peut parler d'un théâtre olfactif. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Folio Essais inédit, 2006, pp. 275-276.

⁷ *Op. cit.*, p. 236.

⁸ *Op. cit.*, p. 77.

⁹ *Op. cit.*, pp. 154-155.

Au théâtre, les sens sont sollicités de façon permanente le temps du spectacle¹⁰. Ils mobilisent l'énergie des artisans de la scène et des acteurs (lesquels mettent en œuvre un certain nombre de savoir-faire), mais aussi celle des spectateurs. La synesthésie, comme trope poétique né des mouvances modernistes et de la poétique des correspondances des auteurs français de la fin du XIX^{ème} siècle, m'est rapidement apparue comme une notion pouvant être analysée en interaction privilégiée avec le théâtre. Ainsi, dans ce travail, les synesthésies sont envisagées en lien avec la métaphore, en raison du « dynamisme sémantique caractéristique de l'ordre métaphorique »: « Deux énergies se rencontrent ainsi: l'effet gravitationnel exercé par le champ de référence second sur la signification – et qui donne à celle-ci la force de quitter sa région d'origine – et le dynamisme de la signification elle-même, en tant que principe inducteur de sens. »¹¹ Elles sont étudiées dans leur dimension littéraire, dramaturgique, plastique et il s'agit également de comprendre et d'esquisser les possibles liens ayant existé dans le premier tiers du XX^{ème} siècle avec les avancées scientifiques de l'époque, en particulier avec celles liées à l'essor des neurosciences¹² et à la diffusion des découvertes dans des centres de recherche connus des créateurs, afin de vérifier la démarche des dramaturges d'un théâtre qui rejoint celui que Jesús Rubio qualifie de « teatro poético », en posant la question de la réception des pièces de théâtre à l'époque sous l'angle nouveau de l'émotion. Comme l'indique Gabriele Sofia,

[L]es premiers rapports entre théâtre et neurosciences coïncident avec la naissance d'une pédagogie de l'acteur, à savoir lorsque les grands metteurs en scène ont commencé à étudier une série de pratiques et d'exercices visant la production de nouveaux systèmes d'apprentissage [...] « Est-il possible – se demande Stanislavski [...] à la fin des années 1920 [...] d'identifier les moyens qui permettent, de manière volontaire et consciente, d'induire cet état créatif que les génies obtiennent naturellement et sans effort? »¹³

¹⁰ « Nulle essence éternelle [...] mais un dispositif [...] organisant des perceptions ». BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 11.

¹¹ RICŒUR, Paul, op. cit., p. 379.

¹² À propos des nombreux échanges entre les cultures théâtrales et les sciences du système nerveux au XX^{ème} siècle, et afin d'identifier les dynamiques et de dessiner une histoire des rapports entre théâtre et neurosciences, Gabriele Sofia explique qu'il existe « des lignes de recherches communes permettant de relier ces différentes expériences et de mettre en évidence leurs influences réciproques. » SOFIA, Gabriele, « Vers une histoire des relations entre théâtre et neurosciences au 20^{ème} siècle. », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e-*, 2(1-2). <http://p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1281&lang=fr>, pp. 1-2.

¹³ *Ibid.*, p. 2.

Le terme de « synesthésie »¹⁴ est « un emprunt tardif, scientifique (1865) au grec *sunaiesthêsis* » (*syn*, « ensemble, avec » et *aesthesis*, « sensation ») permettant d'exprimer l'idée d'une « perception simultanée ». Quel que soit le champ artistique où elle éclot, elle est liée à la stimulation simultanée de plusieurs sens, dans une perspective antéprédicative où la sensibilité prime sur l'intellect¹⁵. À l'origine phénomène neurologique¹⁶, la synesthésie a vu peu à peu son acception s'élargir et investir les champs du poétique et de la linguistique pour se référer à la convocation simultanée d'au moins deux sens du récepteur d'une œuvre d'art¹⁷, à travers le croisement concomitant de différents *stimuli* déclenchés par l'emploi conjoint de divers procédés littéraires et/ou plastiques. Le verbe *sunaiesthai*, dont est dérivé le terme de « synesthésie », signifie « ressentir avec », ce qui peut impliquer une perception par différents sens convoqués en même temps, mais aussi, ouvrir d'autres perspectives, notamment si l'on envisage ce qui lie ensemble une assemblée de récepteurs d'une œuvre, le « *religare* » qui se produit lors de la réception d'une œuvre théâtrale. Outre un rassemblement de la communauté face au spectacle, cette communion se produit aussi entre la scène et la salle: l'ensemble synthétique¹⁸ original de sensations rendu préhensible par le travail de différents « acteurs » (au sens large du terme) de théâtre destiné à des yeux, des oreilles – à des corps, qui sont ceux des spectateurs¹⁹.

Afin d'étudier l'émergence d'un théâtre « synesthésique » en Espagne je propose de partir d'un corpus s'inscrivant dans la tradition théâtrale espagnole et de la poétique des correspondances, ainsi que dans une période d'histoire culturelle particulièrement signifiante. En 1916 meurt José Echegaray, homme de sciences mais aussi dramaturge dont l'œuvre est empreinte de mélancolie romantique puis de réalisme (critique sociale). Avec lui une époque

¹⁴ Définition du *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, 1995.

¹⁵ « L'ontologie des « correspondances » se cherche une caution dans les attractions « sympathiques » de la nature, avant le tranchant de l'entendement diviseur. » RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 314.

¹⁶ « [L]e mot s'emploie en médecine et en psychologie pour désigner le phénomène par lequel une sensation objectivement perçue s'accompagne de sensations supplémentaires, dans une région du corps différente de celle qui a été excitée ou dans un domaine sensoriel différent. » REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert*, *op. cit.*

¹⁷ « Le sujet, comme conscience subjective individuelle, est en relation avec ce qui lui est étranger, extérieur, par un ensemble de flashes d'ordre chimico-neuro-psychiques. » MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, Formes Sémiotiques, 1998, p. 8.

¹⁸ « *Le Manifeste du théâtre synthétique* (1915) indiqua qu'il fallait compresser en quelques minutes, en quelques mots et en quelques gestes, des situations, des idées, des sensations, des faits et des symboles en utilisant simultanément les décors, les costumes et la diction. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, *op. cit.*, p. 753.

¹⁹ « Le spectacle est donc situé dans un espace et dans un temps intermédiaires, des carrefours, des croisements, des systèmes d'intersection, qui ne sont ni tout à fait le temps et l'espace de la fiction, ni tout à fait le temps et l'espace des spectateurs. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, *op. cit.*, p. 213.

s'achève. La période retenue commence aussi en 1916 avec la première pantomime centrée sur le mouvement en noir et blanc, du dramaturge et homme de théâtre Tomás Borrás, *El Sapo enamorado*. L'année de cette première est encore celle de l'arrivée des Ballets Russes en Espagne (première saison) à propos desquels Idoia Murga fait le commentaire suivant: « el libreto, la música, la escenografía, el figurinismo y la coreografía trabajados por expertos en cada área, quedan finalmente integrados en un resultado sinérgico: la verdadera obra de arte total, de influencia wagneriana (*gesamtkunstwerk*). »²⁰. La période s'achève avec les années 1933-1934 qui correspondent également sur le plan littéraire à la revisitation d'un genre personnifiant la sensorialité (*l'auto sacramental*), sur le plan de l'Histoire culturelle et de la danse, à la fondation et à la dissolution de la Compañía de Bailes Españoles par Encarnación López, *La Argentinita* et Federico García Lorca, et sur le plan scientifique, à la mort de Santiago Ramón y Cajal, figure de proue des découvertes en neurosciences au tournant du XX^{ème} siècle.

Partant des synesthésies, procédés poétiques qui structurent les courants esthétiques comme le symbolisme en Europe au début du XX^{ème} siècle²¹, et de la construction rythmique des œuvres de théâtre et des spectacles, l'étude envisagera les œuvres de théâtre pour en dégager l'énergie plastique, dans toutes ses dimensions, sur le plan scénique, lorsque les œuvres ont pu être représentées à l'époque, comme sur le plan textuel. Elle porte ainsi sur les formes et les implications de ce procédé plastique d'expression. En effet, la poésie de la synesthésie se déploie dans différents espaces: espace textuel²² des œuvres de théâtre, mais aussi espace scénique, autre lieu privilégié d'une recherche plastique où auteurs et artistes œuvrent de conserve pour créer sur scène, une énergie susceptible d'être reçue par le public²³.

Possible phénomène majeur de renouvellement du théâtre du premier tiers du XX^{ème} siècle, les synesthésies sont ici étudiées au sein d'un ensemble d'œuvres comprises entre 1916 et 1934. Cet empan chronologique, choisi pour étudier l'histoire de la scène espagnole du début du XX^{ème} siècle en partant des *textes* de théâtre, m'a semblé intéressant pour mon étude,

²⁰ MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Artes y artistas, 2009, p. 16.

²¹ La consultation de différents ouvrages me conduit à penser qu'en France, le changement de paradigme théâtral s'opère autour de 1890, en Espagne autour de 1916.

²² « On définira le *lieu textuel* comme la matérialité du texte, avec la notation de ce qui doit être prononcé et de ce qu'il est recommandé – le plus souvent par l'auteur, parfois aussi par l'éditeur – de représenter. [Il est dit] « espace textuel réalisé » lorsqu'il est joué et prononcé par le comédien. Enfin, on pourra parler d'espace textuel quand l'effet de lecture se met en place, et qu'il s'oriente vers la constitution, dans l'imagination du lecteur, à la fois d'une mise en scène complexe et d'une représentation individuelle de la fiction. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., pp. 83-84.

²³ « Le lieu scénique et l'espace scénique sont ainsi des éléments qui sont déterminés par le corps du comédien à partir de la réalité scénique qu'il se propose d'investir. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 88.

en raison de ses enjeux thématiques, historiques, esthétiques et littéraires, parce que situé au croisement de l'émergence d'un théâtre du corps²⁴, principalement cantonné jusqu'alors aux genres assimilés à la revue, et de la naissance des grandes compagnies de danse de l'époque, au moment du plein épanouissement de l'âge d'argent de la culture espagnole (la Edad de Plata)²⁵. Cette délimitation chronologique répond à un intervalle temporel signifiant du point de vue esthétique et de l'histoire culturelle des spectacles en Espagne. Entre 1916 et 1934, dates-clés de l'histoire de la scène espagnole, la production théâtrale est aussi caractérisée, d'un point de vue littéraire²⁶, par un théâtre dont je me propose de montrer qu'il est avant tout synesthésique, en me fondant sur différents critères de choix qui justifient la pertinence des œuvres retenues, car il convoque la sensorialité de façon simultanée²⁷. Il est possible d'objecter que tout théâtre convoque les synesthésies mais, dans ce corpus, et plus largement dans le théâtre de cette époque, la convocation se fait dans toutes les composantes et de façon exacerbée. Une partie fondamentale du travail consistera à étudier les réponses apportées par des dramaturges soucieux de semer, dans leurs textes dramatiques, les éléments d'un possible renouveau du théâtre espagnol de leur temps, en ayant recours à l'emploi dynamique des croisements sensoriels.

Les modalités de convocation de la sensorialité au théâtre, ainsi que les multiples implications de la synesthésie, notion polymorphe et dynamique car aux prises à de multiples

²⁴ « Es evidente que el teatro del verbo, incluso el ligero y cómico, está en fase de decadencia, en todas las clases sociales, sobre todo para las clases más humildes que prefieren un espectáculo de cuplés o de bailes a una comedia más o menos aburrida o a un dramón moralizante. La paradoja es que los intelectuales y los críticos, hasta los más progresistas, militan por un teatro de la palabra y del mensaje, a contracorriente de la evolución de la escena, tanto la frívola como la más vanguardista. Son escasísimos los que, en España, incluso entre los dramaturgos profesionales (a excepción de Valle-Inclán que, sin embargo, no renunciará nunca a la palabra), comprenden que la jerarquía texto/escena se ha invertido y que el siglo XX impone la preeminencia de lo escénico. » SALAÛN, Serge, in SALAÛN, Serge, RICCI, Évelyne, SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 2005, p. 16.

²⁵ MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, cuarta edición, Madrid, Cátedra, crítica y estudios literarios, 1987. Après bien des hésitations, pour la désignation de cette période dite de l'âge d'argent et afin de la différencier des périodes homonymes dans la mythologie et en Russie dans les arts à la même période, orthographiées avec une majuscule, je fais le choix de suivre Brigitte Manien qui dans un article, « Temps de crise et années folles en Espagne » (in BOUCHARENC, Myriam, LEROY, Claude, *L'année 1925. L'esprit d'une époque*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012) parle de « l'âge d'argent de la culture espagnole ». Désormais, « âge d'argent » traduit « *Edad de Plata* » dans le texte.

²⁶ La choréologie, étude de la danse et du mouvement, est ici appliquée aux textes littéraires d'un corpus qualifié de « synesthésique ».

²⁷ « Le spectateur sait qu'il lui manque toujours trois sens sur cinq pour *faire comme si*, ou plutôt qu'il doit admettre que le théâtre a installé un *comme si* bien spécifique, fondé sur la vision et l'audition. L'effet repose [...] sur la participation émotionnelle du spectateur, sur l'activation de ses sens – goût, toucher, odorat – afin qu'il soit simultanément transporté et renvoyé à ce qu'il a de plus intime [...] c'est [...] un lien qui se met en place et que l'une et l'autre partie peuvent activer à l'intérieur d'une relation complexe où réel et fiction s'entremêlent, et où l'expérience des sens, en principe exclus de la représentation théâtrale, joue son rôle. » BIET, Christian, TRIAU Christophe, *op. cit.*, pp. 282-283.

égards avec la notion de correspondance sensorielle, laissent à penser qu'il existerait, tant dans les textes que sur scène, un lien entre synesthésie et danse (entendue comme mouvement ou chorégraphie), dont la retranscription littéraire serait la métaphore à proprement parler, et qui mettrait en jeu les notions de rythme, d'énergie et de vibration.

L'inclusion de la danse (comprise comme « *mouvement rythmique du corps* »²⁸) et du geste (compris comme « *activité corporelle particulière d'une personne* »)²⁹ comme matériaux premiers de ma réflexion et axes d'analyse privilégiés pour mon étude m'a semblé une donnée incontournable pour caractériser ce théâtre synesthésique qui s'est déployé à l'époque; elle me semble également incontournable pour comprendre et mieux apprécier les enjeux de ce théâtre, dont la prégnance et la force jusqu'à nos jours s'expliquerait par la grande richesse du matériau artistique, sémiotique (littéraire et scénique) et par l'énergie nouvelle que procurait à ses auteurs et artisans une recherche langagière basée sur la convocation concomitante des sens. La danse (ou le théâtre gestuel), telle qu'elle imprègne les œuvres que j'ai choisi d'étudier, implique du point de vue littéraire (dramatique) autant que dramaturgique et de la réception, la mise en jeu de nombreuses fonctions du système nerveux qui invite à une pensée de l'espace et du corps redéfinissant par là même les contours de la relation entre les acteurs et le public.

En Europe et dans le monde, le renouveau du paysage littéraire et artistique du début du XX^{ème} s'accompagne, sur le plan des arts scéniques, d'une nouvelle conception de l'espace liée à une redéfinition de la spectacularité, que les Ballets Russes à partir de 1909 à Paris, de 1916 en Espagne, puis les Ballets Suédois prendront eux aussi le parti d'explorer³⁰. Au début du vingtième siècle, différents courants se succèdent et l'Art nouveau, équivalent français du *modernismo* espagnol qui émerge au début des années 1890 (et dure jusqu'en 1914) s'étend rapidement à travers l'Europe et les États-Unis. Empreint de nouveauté, de virtuosité et de technicité (il se définit par des lignes sinueuses, asymétriques et des formes organiques abstraites), et placé sous le signe du « *design* » avant la lettre, il choisit la rupture et la réaction contre l'éclectisme décadent du Second Empire.

²⁸ Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=568256535;r=1;nat=;sol=3>, page consultée le 6 avril 2016.

²⁹ Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?53;s=568256535;r=2;nat=;sol=0>; *ibid.*

³⁰ L'usage rythmique de la couleur se concrétise dans les travaux de F. Léger, en écho à ceux du Bauhaus ou d'écoles comme l'Atelier Dullin en France ou Hellerau en Allemagne. Voir le volume d'Annexes, Figures 102 a) et b).

Les *-ismes* des avant-gardes ont bientôt fait d’occuper le devant de la scène. Le Symbolisme, à partir des années 1880, puis le Futurisme acté à partir de 1909 par le Manifeste de Filippo Tommaso Marinetti qui met en lumière la « conquête moderne » de la vitesse et du mouvement. Les artistes et les architectes impriment un rythme géométrique aux œuvres picturales³¹, bien que de façon non systématique puisque certaines estampes n’ont pas nécessairement donné lieu par la suite à une mise en costume ou en décor concrète. Ces mouvements ont une certaine influence sur la production artistique des décorateurs ou concepteurs espagnols. Sur la période étudiée, les influences de l’expressionnisme sont décelables à partir de 1901, celles du Cubisme à partir de 1907, et les échos du Dadaïsme, du Constructivisme et du Fauvisme³² sont prégnants, dans la mesure où les subversions littéraires, poétiques et dramaturgiques se multiplient en diverses propositions permettant d’aller vers le « renouveau » appelé de leurs vœux par les dramaturges de l’époque. Comme l’indiquait Ramón María del Valle-Inclán,

El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios ha sabido triunfar en todo el mundo...³³

L’exploration de nouvelles possibilités scénographiques (le corps et son mouvement dans un espace lui-même mobile) s’inscrivent alors en Espagne, dans les œuvres qui lui font une place, dans le contexte d’un souci de renouveau du théâtre, de « reteatralización », selon l’expression de R. Pérez de Ayala³⁴. C’est pourquoi l’analyse interroge la synesthésie en considérant, dans la mesure du possible, les œuvres dans leur réalisation concrète sur scène et,

³¹ Je renvoie au volume d’Annexes, Figure 91 *sqq*, qui reproduit des extraits du Manifeste du Théâtre futuriste de Filippo Tommaso Marinetti avant sa publication dans le journal français *Le Figaro* en 1909.

³² Je renvoie aux pages de l’ouvrage collectif coordonné par Manuel F. Vieites, *Cente vinte e cinco anos de Teatro en Galego, No aniversario da estrea de A fonte do xuramento, 1882-2007*, Vigo, editorial Galaxia, Xunta de Galicia, 2007, (« Unha aproximación ao deseño escénico », pp. 371-390), qui synthétisent les apports des *-ismes* et des avant-gardes au théâtre.

³³ Le théâtre doit émouvoir les hommes ou les divertir; peu importe. Mais s’il s’agit de créer un théâtre dramatique espagnol, il faut attendre que ces interprètes, déformés par un théâtre maladif, disparaissent. Et alors il faudra faire un théâtre sans récits, ni décors uniques; il lui faudra suivre l’exemple du cinéma actuel, qui, sans mots et sans intonations, rien qu’en se servant du dynamisme et de la variété des images, a su triompher des scènes du monde entier... VALLE-INCLÁN, Ramón del, « Luz », Madrid, 23 novembre 1933. Sauf indication particulière, je suis l’auteure des traductions.

³⁴ PÉREZ DE AYALA, Ramón, « Las máscaras. La reteatralización », *España*, 44, Madrid, 25 de noviembre de 1915. Citado por Jesús Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral española de 1900. Manifestos y ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

le cas échéant, en travaillant à partir de traces ou de témoignages de leurs représentations (cahier de metteur en scène, partitions, articles de presse, interviews...).

L'hypothèse faite est qu'en Espagne la rénovation de la scène n'a pu se faire que par un processus de *reteatralización* au cœur duquel les synesthésies auraient joué un rôle déterminant. Initié en 1892³⁵, date de publication de *Teatro Fantástico*, manifeste théâtral moderniste de Jacinto Benavente³⁶, qui acte³⁷ le nécessaire renouveau du théâtre espagnol³⁸, le processus de *reteatralización* ne prendra toute son ampleur qu'à partir de 1916. Le début de cette période correspond à la date du transfert de Santiago Ramón y Cajal de la Chaire d'Histologie de l'Université de Barcelone à celle de Madrid³⁹ où, avec d'autres il impulse un mouvement éducatif qui permet la diffusion des découvertes en sciences du système nerveux. Les conditions de ce renouvellement, auquel s'attelèrent d'autres écrivains après ceux dits de la génération du « désastre »⁴⁰, se mettent alors en place et vont permettre l'éclosion de nouvelles formes théâtrales dans les décennies à venir.

Par ailleurs, le renouveau des arts vivants et plastiques passe, en Europe et dans le monde (il est aussi importé des Amériques), par la danse,⁴¹ et, dans des perspectives bien éloignées du ballet classique traditionnel ou de l'art figuratif de Degas, les travaux de Mary Wigman, Loïe Fuller ou Isadora Duncan entrent en consonance avec les esthétiques *Art nouveau* et la « Modernité ».⁴² En France, des peintres tels Paul Signac participent d'un

³⁵ Le terme de « *reteatralización* » date de 1915. Voir PÉREZ DE AYALA, Ramón, « Las máscaras. La *reteatralización* », *España*, 44, Madrid, 25 de noviembre de 1915.

³⁶ Je renvoie à la thèse d'Emilio Peral Vega, qui a choisi cette borne chronologique de départ pour l'étude du renouveau du théâtre de cette époque. La prégnance du renouveau scénique (visuel) de la spectacularité des Ballets Russes me fait retenir la date de 1916 pour le choix des œuvres du corpus de cette étude.

³⁷ De même que « El teatro del pueblo » (1909). BENAVENTE, Jacinto, Librería de Fernando Fé, 1909.

³⁸ C'est aussi la date de la publication de *La psicología des ideas-force* où Fouillée définit l'émotion, sa capacité à modifier le cours des idées et sa valeur comme directrice des formes de conscience créatrice, qui inclut l'intelligence, la sensibilité et la volonté. Cf LLANAS AGUILANIEDO, J. M., *Alma contemporánea* (1899), 2^{ème} partie, chapitre IV.

³⁹ LÓPEZ PIÑERO, José, GLICK, F., NAVARRO BROTONS, Víctor, PORTELA MARCO, Eugenio, *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, vol. II (M-Z), Barcelona, ed. Península, Serie Universitaria, Historia/Ciencia/Sociedad 181, 1983, p. 213.

⁴⁰ L'année 1898 est marquée par la perte des anciennes colonies la dernière étant Cuba, suite à l'attaque du navire *Maine*. Le terme « *generación del 1898* » est désormais contesté par une partie de la critique. Cependant il a longtemps structuré l'historiographie de l'Espagne et en dehors de l'Espagne. Voir SALAÜN, Serge, SERRANO, Carlos, *Histoire de la littérature espagnole. XIXème-XXème siècles. Questions de méthode*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

⁴¹ SUQUET, Annie, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Histoires, Centre National de la Danse, Pantin, 2012. Pour les échanges avec les États-Unis je renvoie aussi aux travaux d'I. Murga Castro. Voir par exemple *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Madrid, AC/E, Residencia de Estudiantes, 2017, p. 79.

⁴² « Una de las paradojas de la época es que, en España aún más que en el resto de Europa, son los espectáculos supuestamente frívolos los más receptivos a todo tipo de modernidad: técnica (iluminaciones, decorados, atrezzo...) e incluso estética, con la revalorización del cuerpo y del gesto (en la línea de Loïe Fuller e Isadora

renouveau de la forme passant par la déréalisation poétique du corps transposé à l'espace de la toile⁴³. Avec l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes à Paris⁴⁴, l'année 1925 constitue également un tournant vers un nouvel état d'esprit où la géométrie, mais aussi le mouvement, dominant dans la recherche d'un nouvel art de vivre où l'élégance et la simplicité des formes sont prépondérants. En Espagne, selon des modalités propres, la danse fascine également et donne lieu à différentes représentations iconographiques et littéraires des espaces de réalisation de la danse⁴⁵ et du corps de la danseuse, puisant dans la richesse énergétique d'un terreau national, notamment andalou, mais aussi dans les ambiances moins profondes – et plus commerciales – des cafés-concerts parisiens et madrilènes. Cette importance de la *danse* transparait aussi dans la volonté d'Adolfo Salazar, théoricien de la danse et du ballet⁴⁶, de rapprocher chorégraphes et dramaturges:

La importancia del ballet y su huella en un movimiento de renovación del teatro en el que participaron muchos de los dramaturgos en ciernes del 27 ya en su momento llamó la atención de importantes intelectuales y de una figura primordial del 27 en lo que respecta a las relaciones de la música con la literatura y el teatro, el crítico y compositor Adolfo Salazar, que en su correspondencia anima a García Lorca a escribir argumentos para la compañía de Diaghilev. Salazar fue un firme defensor de las posturas más avanzadas de los músicos e influyente teorizador del nuevo arte sonoro, relacionado con las más importantes figuras del momento en todos los campos de las artes, y a quien Alberti sin duda trataba por medio de la amistad común con músicos como los hermanos Halffter o Gustavo Durán, ya que, según cuenta en *La arboleda perdida*, a finales de los años veinte intentó que Salazar apadrinara, nada menos que ante Darius Milhaud, una de sus piezas coreográficas: “Con un nuevo libreto – El colorín colorete - me fui a ver a Adolfo Salazar, proponiéndole se lo enviase a un músico francés: a Darius Milhaud, por ejemplo. Fracaso, como era natural, a pesar de estar escrito en un lenguaje inventado, que hacía innecesaria su traducción”. En sus reflexiones en la prensa diaria luego recogidas en libro, de gran influencia en los círculos artísticos del 27 dada

Duncan, bailarinas y cantantes como la Argentina, Tórtola Valencia o Pastora Imperio, vinculadas con todas las vanguardias europeas, son infinitamente más revolucionarias que la inmensa mayoría de las obras teatrales que se estrenan en coliseos supuestamente serios). » SALAÛN, Serge, in SALAÛN, Serge, RICCI, Évelyne et SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 2005, p. 15.

⁴³ Dans une lettre de 1916 à un critique, l'artiste a annoté un croquis de son tableau *Portrait of a cloud*: la forme vaporeuse qui se déploie en haut à gauche du tableau « *Antibes, The Pink Cloud* » 1916 est Loïe Fuller, « dancer who took Paris by storm in the 1890's ».

⁴⁴ Voir PALAZZOLO, Claudia, *Mise en scène de la danse aux expositions de Paris – 1889-1937. Une fabrique du regard*, Paris, L'œil d'or, 2017.

⁴⁵ Je pense au « Bodegón Flamenco » de Tomás Borrás dans *Palmas Flamencas* (Madrid, Compañía Librería española, 1936), par exemple, qui esquisse un espace presque dramatique de déploiement du corps dansant.

⁴⁶ Il a ainsi publié *Sinfonía y ballet* (1929), *La danza y el ballet* (1948) et *La música y el ballet* (1951).

la relevancia del autor, ya señala Salazar que “la genealogía del ballet moderno es doble y cómo este arte nuevo, que participa por iguales mitades del arte de la danza y del de la escena, es una creación nueva que trae al mundo moderno un poderoso elemento de belleza.”⁴⁷

À partir de l’introduction dans les années 1890 du théâtre de pantomime⁴⁸, et surtout à partir de celle des Ballets Russes en Europe, dont l’arrivée à Paris en 1909 a tôt fait de bouleverser le travail des scénographes⁴⁹ et d’amener à repenser le lien du corps à l’espace sur scène, un théâtre du corps et du geste prend son essor en Espagne. Contre la déclamation et le théâtre « parlé » ou « dit », et dans le contexte de l’émergence de travaux autour des forces du subconscient, les dramaturges dialectisent eux aussi leur travail avec la problématique du théâtre « à lire » « impossible » ou « irreprésentable » avec les territoires possibles ouverts par le geste et le pouvoir de ce qui échappe au langage parlé. Cette problématique affecte un nombre important d’œuvres de l’époque. À propos du théâtre de pantomime, Hélène Beauchamp identifie les perspectives nouvelles ouvertes par le genre pantomimique au-delà de l’objet livre:

Si la réforme théâtrale reste en Espagne largement cantonnée au théâtre « à lire », elle se fait néanmoins en partie grâce au corps moderne de la pantomime, transfiguré par l’écriture, et libéré par son impossibilité même d’exister sur la scène. La pantomime ouvre ainsi

⁴⁷ L’importance du ballet et son empreinte dans un mouvement de renouveau du théâtre auquel ont participé nombre de dramaturges en herbe de la génération de 27 déjà à l’époque a attiré l’attention d’éminents intellectuels et d’une figure primordiale de la génération de 27 en ce qui concerne les relations entre la musique, la littérature et le théâtre: le critique et compositeur Adolfo Salazar, qui dans sa correspondance encourage García Lorca à écrire des trames de pièces pour la compagnie de Diaghilev. Salazar fut un fervent défenseur des postures les plus avancées des musiciens et un influent théoricien du nouvel art sonore, en lien avec les figures les plus importantes du moment dans tous les champs des arts. C’est très certainement par son intermédiaire qu’Alberti était en contact, par des amitiés communes, avec des musiciens comme les frères Halffter ou Gustavo Durán, puisque, d’après ce qu’il raconte dans *La arboleda perdida*, à la fin des années vingt il tenta rien de moins que de faire que Salazar parraine auprès de Darius Milhaud l’une de ses pièces chorégraphiques: « Avec un nouveau livret – *El colorín colorete* – je suis allé voir Adolfo Salazar, et lui ai proposé qu’il l’envoie à un musicien français: à Darius Milhaud, par exemple. Échec, comme il fallait s’en douter, même s’il était écrit dans un langage inventé, qui rendait superflue sa traduction. » Dans ses réflexions dans la presse quotidienne rassemblées ensuite sous forme de livre, de grande influence dans les cercles artistiques de la génération de 27, étant donné l’importance de leur auteur, Salazar indique déjà que « la généalogie du ballet moderne est double et comment cet art nouveau, qui participe à parts égales de l’art de la danse et de celui de la scène, est une création nouvelle qui offre au monde moderne un puissant élément de beauté.

MATEOS, Eladio, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/alberti-vanguardias.pdf>.

⁴⁸ Voir PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 à 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

⁴⁹ « Le travail du scénographe est d’écrire dans l’espace, avec ses signes propres, pour les comédiens, avec le metteur en scène, et en tant que plasticien, un système cohérent disponible au jeu des acteurs et à l’interprétation du spectateur. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu’est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 172.

à la littérature espagnole des territoires dramaturgiques
et thématiques inédits.⁵⁰

Dans cette perspective, parmi les textes retenus ici, le livre de pantomimes *Tam, Tam* de Tomás Borrás offre une intéressante synthèse pour l'étude. Jesús Rubio explique que les carences du système de production théâtral sont responsables de nombreux cas de propositions très novatrices de théâtre qui ne furent pas représentées à l'époque, malgré la qualité des éditions illustrées des pièces, qui déjà proposaient des pistes pour la mise en scène:

Las carencias del sistema de producción teatral hicieron que las propuestas más avanzadas quedaran con frecuencia en mero *teatro para la lectura*, aunque el auge de las ediciones artísticas propiciado por el modernismo, hizo que en ocasiones las ediciones teatrales ilustradas contuvieran verdaderas propuestas de puesta en escena.⁵¹

Par ailleurs, le théâtre de pantomime, qui revalorise le théâtre du corps et du geste, se construit en lien direct avec le renouveau européen des arts vivants (entre autres la danse), ainsi qu'avec les réflexions autour de nouvelles possibilités expressives liées à la redécouverte du corps. Dans la continuité des rêveries « modernes » de Baudelaire, les premières pantomimes de Ramón Gómez de la Serna proposent au lecteur la vision de corps dansants sous forme de « peintures » narratives (*Tapices*), ou de pièces caractérisées dans certains cas par une esthétique expressionniste. C'est là le fantôme narrativisé tantôt d'un narrateur sous hypnose, pour les textes les plus intéressants et « séduisants » (« El garrotín »), tantôt spectateur froid de danses sans âme lors de la convocation de référents choréutiques particuliers, comme dans le cas de la chorégraphie « chaotique et criminelle » de la danse Apache⁵², ou les spectacles de la Polaire. Ces premières pantomimes sont autant de brouillons

⁵⁰ BEAUCHAMP, Hélène, « Les théâtres impossibles de la pantomime en Espagne (1900-1930) in RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, Le Spectaculaire, 2009, p. 194.

⁵¹ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (éd.), *La renovación teatral de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998, p. 52. Voir aussi « Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena », *Revista de Literatura*, 105, 1991, pp. 103-150. Dans l'article de Juan Aguilera Sastre, in SALAÛN, Serge, RICCI, Évelyne et SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada*, op. cit., p. 188.

⁵² « Soixante ans après la publication des *Mystères de Paris*, l'imaginaire transatlantique amalgamait une énergie criminelle, urbaine, et française avec le nom d'une tribu américaine, sous forme de la *danse apache*. Cette danse « sauvage », devenue populaire dans les *dance-halls* de New York et les cabarets de Paris à la Belle Époque, mime les gestes violents des gangsters des faubourgs (souvent proxénètes) contre leurs femmes (ou prostituées): avec une frénésie croissante, le cavalier fait tourner sa partenaire en rond, la tire par les cheveux, et la projette brutalement contre le sol pendant qu'elle joue la victime aux membres de polichinelle. » Andrea Goulet, « Chorégraphies criminelles: Combat, chahut et danse apache, des *Mystères de Paris* à *The Wire* [également disponible en anglais] », *Médias 19* [En ligne], *Le devenir des Mystères urbains*, Publications, Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle: Circulations, transferts, appropriations*, mis à

pour l'auteur des *greguerías*⁵³ dont la recherche tendait en fait à affirmer un idéal libéral, avec la conscience de ses limites et de sa dimension utopique⁵⁴. Ignacio Soldevilla fait remarquer à propos de Ramón Gómez de la Serna:

No tardó en descubrir que el teatro podía ser un eficaz portavoz ideológico. Sus primeros textos teatrales, enteramente ajenos a las tendencias usuales en la escena española [...] están inspirados en modelos del teatro europeo de entonces (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, D'Annunzio, Rachilde, Hauptmann, Wilde, Shaw...) que Ramón calificaba de teatro « imposible ».⁵⁵

L'époque est aussi aux recherches et, outre Loïe Fuller et ses expérimentations autour du mouvement du corps et de l'électricité, François Delsarte, auteur de travaux qui ont permis de réfléchir aux équilibres mécaniques du corps et la marche⁵⁶, fut une personnalité importante dans la trajectoire d'Isadora Duncan, dont le caractère novateur des propositions a consisté à retrouver, dans la simplicité originaire, la dimension organique du mouvement. La danse fascine et donne lieu à différentes représentations du corps de la danseuse, tant iconographiques que littéraires. Le premier tiers du XX^{ème} siècle s'avère un moment de changements esthétiques, culturels ou politiques où le corps est convoqué à des fins de renouveau esthétique et de progrès social. Les pièces de Ramón Gómez de la Serna reflétaient un effort qui accompagnait l'idéal de théâtre utopique du dramaturge et l'exigence d'une réforme radicale dans l'éducation de l'enfance et de l'adolescence qui était la sienne⁵⁷.

jour le : 04/03/2015, URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=21375>. La réception d'une telle danse est d'ailleurs parodiée par le personnage de Charlot dans le film *Les lumières de la ville* (1931).

⁵³ Pour une étude plus approfondie des œuvres de Ramón Gómez de la Serna je renvoie aux travaux de Laurie-Anne LAGET, et en particulier *La fabrique de l'écrivain. Les premières Greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

⁵⁴ *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cahier dirigé par Ángel García Pintado et Jerónimo López Mozo, Madrid, Centre de Documentation théâtral, 1985. Bibliothèque de la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

⁵⁵ Il ne tarda pas à découvrir que le théâtre pouvait être un efficace porte-parole idéologique. Ses premiers textes théâtraux, entièrement étrangers aux tendances usuelles sur la scène espagnole [...] sont inspirés de modèles du théâtre européen d'alors (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, D'Annunzio, Rachilde, Hauptmann, Wilde, Shaw, que Ramón qualifiait de théâtre « impossible ». SOLDEVILLA-DURANTE, Ignacio, « Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia », in DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁶ La réflexion de François Delsarte est menée dans une perspective assez personnelle, en lien avec le spirituel. Je renvoie sur ce point aux travaux de F. Waille qui étudie les travaux théoriques et pratiques de F. Delsarte. WAILLE, Franck, *Corps art et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871): des interactions dynamiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Dominique Durand soutenue à Lyon 3 en 2009, Lille, ANRT, 2011 et *La méthode somatique expressive chez François Delsarte*, Montpellier, L'Entretiens, Champs Théâtral, Les Voies de l'acteur, 2016.

⁵⁷ Je renvoie à l'ouvrage de Dru Dougherty et M^a Francisca Vilches la dimension didactique du théâtre de Gómez de la Serna. Lire aussi l'œuvre *La utopía I* de R. Gómez de la Serna, publiée dans la revue *Prometeo* en 1909.

Les travaux de Vsevolod Emilievitch Meyerhold autour de la « biomécanique », ceux de Kleist (*Sur le théâtre de marionnettes*), d'Ibsen, de Maeterlinck et de Craig⁵⁸, constituent, en tant que prémices d'une réception de théories européennes du théâtre, des points de repère importants, bien qu'ils n'aient pas tous eu la même influence en Espagne, où l'époque était davantage caractérisée par un paysage théâtral qui, en dehors de la sphère commerciale, suscitait bien peu d'enthousiasme et où le cinéma commençait à détourner le public:

Si tuvimos interesantes artesanos que ejercieron de directores de escena, faltaron los auténticos creadores escénicos con una talla similar a los Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavsky, Artaud, Piscator o Brecht. Y esto quizá fue debido a que no existía una sociedad civil que demandara un teatro actual, contemporáneo o moderno, sino ver noche tras noche en los escenarios los mismos clichés escénicos de siempre [...] Es justo que el público deserte de los teatros e invada cinematógrafos, circos y music-halls, pues en puridad una película afortunada, un clown dotado de fantasía grotesca o una bailarina hermosa..., suscitan sensaciones de orden estético más complejas y genuinas, más dinámicas, más modernas que la mayor pieza teatral.⁵⁹

L'apport de Craig aux éléments de réflexion de la scène théâtrale du début du XX^{ème} (la scène cinétique) et sa réflexion sur le décor de théâtre, développées autour de 1907, s'articulent aussi à une théorie de la réception théâtrale, puisque le décor, « orchestré par des effets de lumière élaborés, devait créer une expérience symphonique émotionnelle pour les spectateurs. »⁶⁰ Cipriano de Rivas Cherif, mais aussi Adrià Gual, ont été les récepteurs de ces théories ainsi que d'autres, comme celles du « Cartel des Quatre » en France, celles de Jacques Copeau, rétif au « cabotinage » des acteurs au théâtre, et qui en prenant le parti de la

⁵⁸ Au début du XX^{ème} siècle E. G. Craig, qui désespérait comme tant d'autres de la « dégénérescence » du théâtre de son époque, avait publié dans *On the art of theatre* rédigé de 1905 à 1911, et dans *Scene* (1922) ses théories de la Surmarionnette.

⁵⁹ Si nous avons eu d'intéressants artisans qui exercèrent la profession de metteurs en scène, les authentiques créateurs scéniques d'une envergure similaire aux Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski, Artaud, Piscator, ou Brecht ont manqué à l'appel. Et cela est peut-être dû au fait qu'il n'existait pas une société civile qui demande un théâtre actuel, contemporain ou moderne, mais à voir soir après soir sur scène les mêmes clichés scéniques de toujours. [...] Il est juste que le public déserte les théâtres et envahisse les cinémas, les cirques et les music-halls, dans la mesure où, en réalité, un bon film, un clown doté de fantaisie grotesque ou une belle danseuse..., suscitent des sensations d'ordre esthétique plus complexes et authentiques, plus dynamiques, plus modernes que la plus grande pièce de théâtre. HERAS, Guillermo, « Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30 », in DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, M^{re} Francisca, *Op.cit.*, p. 139.

⁶⁰ « orquestado con elaborados efectos de luces, debía crear una experiencia sinfónica emocional para los espectadores ».

simplicité scénique avait séduit Cipriano de Rivas Cherif⁶¹. Celles encore, du comédien désincarné de Louis Jouvet, celles de Stanislavski et ses réflexions sur la formation de l'acteur et la construction du personnage..., ainsi que, dans une moindre mesure, celles de la *Rythmique* d'Émile Jacques Dalcroze. Ils ont œuvré en Espagne en ce sens, comme nous aurons l'occasion de le voir, bien que toutes ces théories n'aient pas eu un ancrage d'égale importance dans toute l'Espagne, ni en comparaison avec d'autres pays européens⁶². Pour Rivas Cherif qui voyait en Gordon Craig la possibilité de rompre avec le réalisme et le naturalisme, les deux mots d'ordre étaient alors *simplicidad* et *estilización*:

Este es el caso de Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Adolphe Appia, Max Reindhart, Sergei Diaghilev o V. S. Meyerhold, cuyos innovadores planteamientos escénicos serán puestos en práctica en muchos de los montajes dirigidos por Rivas Cherif, tanto en los pequeños grupos experimentales por él creados, durante los años veinte, como junto a la actriz Margarita Xirgu, ya al frente de una compañía profesional y estable, en los años treinta.⁶³

L'analyse textuelle et l'étude de documents d'archives permet de comprendre ce que peuvent être les répercussions des synesthésies sur le jeu de l'acteur et la scénographie, par les suggestions faites par l'auteur des pièces au metteur en scène à travers les didascalies, mais surtout grâce à une énergie plus « invisible » du texte, par les choix dramaturgiques opérés et, *in fine*, par l'interprétation de l'acteur, lorsque les œuvres ont donné lieu à des représentations scéniques. Les exemples vont de la tension qui peut exister entre image et parole, au pouvoir du mutisme dont le théâtre peut s'inspirer, notamment dans la pantomime; en passant par les jeux scéniques/dramaturgiques possibles à travers l'exploration de différentes combinatoires, comme le choix de l'ombre ou lumière, des sons ou du silence⁶⁴, le tout menant à l'étude des mécanismes de définition d'une énergie scénique et plastique renouvelées.

⁶¹ Il le considérait en fait « el más peculiar realizador, a la francesa, de las teorías de Gordon Craig » (Gil Fombellida, M^a Carmen, *op. cit.*, p. 25).

⁶² Voir FRISON, Hélène, *La réception des Ballets Russes à Madrid et à Barcelone (1916-1929)*, thèse sous la direction de M. le Professeur Serge Salaün, soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, novembre 2014.

⁶³ C'est le cas d'Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Adolphe Appia, Max Reindhart, Sergei Diaghilev, ou V. S. Meyerhold, dont les propositions scéniques novatrices seront mises en pratique dans nombre de montages dirigés par Rivas Cherif, tant dans les petits groupes expérimentaux créés par lui, durant les années 1920, qu'avec l'actrice Margarita Xirgu, alors à la tête d'une compagnie professionnelle et stable, dans les années trente. M^a Carmen Gil Fombellida indique que les écrits de Craig, rédigés entre 1904 et 1910, furent reçus par Rivas Cherif entre 1911 et 1914 (*op. cit.*, p. 22).

⁶⁴ « Une autre dimension du lieu, mais qui fait appel à l'autre sens majeur que convoque le théâtre, l'ouïe [...] est celle du son. Et le son est aussi pris dans la catégorie de l'espace: lorsque le spectateur entend un son, il

L'influence de Maeterlinck et du symbolisme fut considérable dans ces dramaturgies qui révoquaient en doute le naturalisme du théâtre purement commercial et proposaient de nouveaux langages. En ce sens, Adrià Gual a été un grand théoricien du théâtre catalan du tournant du siècle dont l'œuvre symboliste, en accord avec le théâtre populaire⁶⁵, et l'esthétique *noucentista* dépassent le décadentisme de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Ses apports furent considérables dans l'évolution interne du « modernisme », notamment avec sa *Teoría escènica*, qui figure en prélude à *Nocturn*, mais également avec sa *Teoria del color a les taules* défendue dans *Blanc i negre* (1895): les concepts proposés dans *Teoria escènica* sont alors inédits. Carles Battle⁶⁶ insiste sur la question de la couleur pour laquelle Gual applique au théâtre les théories chromatiques modernes de critiques tels Raimon Casellas dans le domaine de la peinture.

Alors que la « modernité » bat son plein, Gregorio et María Martínez Sierra récupèrent l'héritage du symbolisme de Maeterlinck pour créer un « Teatro de arte » dans le souci de faire du théâtre un art « total » dont l'importance est immense pour la création et la mise en scène d'œuvres qui intègrent danse, musique et pantomime, entre autres⁶⁷. Premier volume des Ediciones de la Esfinge, l'ouvrage *Un teatro de arte en España* dresse le bilan des huit années passées par G. Martínez Sierra à la direction du Teatro Eslava de Madrid. C'est l'occasion pour des écrivains, des dessinateurs, des photographes de mettre en évidence le travail de rénovation scénographique mené par G. Martínez Sierra⁶⁸. D'autres encore ont contribué au renouveau d'une pensée de la scène en Espagne, alternatives aux propositions « modernes » d'Unamuno dans *La regeneración del teatro español* qui, à sa façon, avait

l'identifie et, par là, en cherche la provenance. [...] au théâtre, [...] le son c'est aussi l'absence de son, c'est-à-dire le silence. » BIET, Chrisitan, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., pp. 338-339.

⁶⁵ « montrer ce qui est simple et laisser ce qui est profond » (« mostrar lo senzill i deixar lo fondo »).

⁶⁶ Il insiste entre autre sur le fait que la théorie de Gual associe la musique et la couleur: « C'est donc grâce à la synesthésie que se clôt toute la trame de correspondances: d'abord entre l'artiste et la réalité; ensuite, entre le personnage et son contexte; enfin, entre l'œuvre d'art et le récepteur. Et le plus important est de communiquer un sentiment déterminé, une émotion déterminée, un état d'esprit déterminé, à la personne qui contemple l'œuvre d'art. Finalement et pour enfoncer le clou, la peinture décorative doit aussi être en parfaite concordance avec l'espace – le local, la chambre – qu'il doit décorer. » (« Gràcies a la sinestèsia, doncs, es tanca tot el tram de correspondències: primer, entre l'artista i la realitat; segon, entre el personatge i el seu context; tercer, entre l'obra d'art i el receptor. I és que el més important és comunicar un determinat sentiment, unadeterminada emoció, un determinat estat d'ànima, a la persona que contempla l'obra d'art. En última instància i per reblar el clau, la pintura decorativa també ha d'estar en perfecta concordança amb l'espai – el local, l'habitació – que ha de decorar. ») C. BATTLE I JORDÀ, *El teatre d'Adrià Gual*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p. 59.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Un teatro de arte en España. 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926. Cet ouvrage bénéficie de la contribution des écrivains Manuel Abril, Tomás Borrás, Rafael Cansinos-Assens et Eduardo Marquina; des dessinateurs, estampistes et scénographes Bagaría, Barradas, Bürmann, Fontanals, Penagos et Sanchis Yago, ainsi que des photographes Miguel Andrés, Berringola, Calvache, Kaulak et Vidal.

expliqué la naissance du symbolisme par le mouvement, caractéristique de l'époque: « El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nuestra vida. »⁶⁹ C'est le cas d'Adrià Gual, fondateur, scénographe et directeur du *Teatre Íntim*, considéré par Rivas Cherif comme « el primer director de escena moderno del teatro español »⁷⁰.

uno de los verdaderos protagonistas del nuevo teatro del primer cuarto de siglo fue Cipriano Rivas Cherif, impulsor de la renovación de los autores, las obras y la puesta en escena de los grupos con los que trabajó. Su formación fuera de España le puso en contacto con las ideas desarrolladas por figuras como Craig, Jacques Copeau y Max Reinhardt. Encontramos su participación, tanto en la configuración de obras de danza con Antonia Mercé, Encarnación López y otros intelectuales y artistas del teatro de la II República. Su figura es, por tanto, una significativa bisagra en el aparato teatral de la época que estudiamos.⁷¹

Une instance-clé comme celle, de plus en plus importante, du metteur en scène⁷², connaît un essor considérable, ainsi que la théorisation ponctuelle d'hommes de théâtre comme Cipriano de Rivas Cherif⁷³. À travers ses livrets pour ballets, mais aussi ses articles sur la pantomime et les *bailetes*⁷⁴, C. de Rivas Cherif a largement contribué au renouveau de la pratique de la mise en scène:

Probablemente sea muy cierto que, como director de escena, Rivas Cherif “no aportó nada nuevo” (...); pero

⁶⁹ « Le symbolisme est arrivé avec la compréhension du dynamisme des idées, avec l'idéologie dynamique. Le symbolisme ibsenien est la résurrection de l'allégorisme ancien dans notre vie. » In *Primer Acto* n°58, Madrid, – OSCA, S.A., Noviembre 1964, p. 9.

⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 32. Ma Carmen GIL FOMBELLIDA indique que les deux hommes de théâtre ont échangé par lettres entre 1921 et 1932 (p. 33).

⁷¹ L'un des véritables protagonistes du nouveau théâtre du premier quart du siècle fut Cipriano de Rivas Cherif, qui a impulsé le renouveau des auteurs, des œuvres et la mise en scène des groupes avec lesquels il a travaillé. Sa formation hors d'Espagne l'a mis en contact avec les idées développées par des figures comme Craig, Jacques Copeau et Max Reinhardt. On constate sa participation dans l'élaboration d'œuvres de danse avec Antonia Mercé, Encarnación López et avec d'autres intellectuels et artistes du théâtre de la IIème République. Sa personnalité constitue, par conséquent, une charnière significative dans l'appareil théâtral de l'époque que nous étudions. MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, *op. cit.*, p. 83.

⁷² Voir AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Teoría y práctica del teatro, n°16, 1999.

⁷³ Voir *Cipriano de Rivas Cherif, Cipriano, Teatro (1926-1946)*, Edición e introducción Begoña Riesgo, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio n° 1, 2013 et RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio n°2 2013.

⁷⁴ Voir RIVAS CHERIF, Cipriano, « Los bailetes de *La Argentina*, arte popular de estilo », ABC, 9-VIII-1928, p. 11.

no es menos cierto que (...) logró implantar en el teatro español una práctica de la dirección escénica y de la organización teatral que ya se había impuesto en el mejor teatro europeo del momento y que en España seguía siendo, sin embargo, un hecho tan excepcional como insólito.⁷⁵

Dans la ligne des théories de Jacques Copeau et d'Edward Gordon Craig, Cipriano de Rivas Cherif a créé, un « laboratoire théâtral », qui, très influencé par le *Teatre Íntim* de Gual, entrait aussi en consonance avec les problématiques scientifiques et sociales de l'époque.⁷⁶ Lors de son voyage à Paris, C. de Rivas Cherif eut l'occasion d'assister à la première du *Tricorné (El sombrero de tres picos)*, par les Ballets Russes de Diaghilev sur une musique de Falla et avec une scénographie de Picasso. Le spectacle sera représenté en Espagne lors de la première saison des Ballets Russes en 1916. À cette occasion, Rivas Cherif put apprécier « la primacía que el director ruso da al ritmo de los movimientos y de la acción, en su caso asociado a la música, y, en segundo lugar, a la utilización de la luz, recurso técnico que, como ocurre con las propuestas de Craig, Copeau o Pitöeff, resulta revolucionario para la época. »⁷⁷ Dans les années 1920 puis 1930, son travail au sein du Teatro de la Escuela Nueva fut fructueux, et se traduisit par la création de différentes compagnies (El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol):

La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español anterior a 1936 constituye un hecho fundamental en la historia de nuestra escena contemporánea. Vinculado a los grandes renovadores europeos (Gordon Craig, Jacques Copeau) y a las vanguardias teatrales de los años veinte y treinta (de los ballets rusos de Diaghilev a las puestas en escena de Max Reinhardt), Rivas Cherif fundó y dirigió durante los años veinte una serie de grupos de teatro « experimental » (El Teatro de la Escuela Nueva, El Cántaro Roto o El Caracol) que, en la línea de una necesaria re-teatralización, se plantearon como una alternativa al teatro comercial. Un teatro comercial que durante aquella década, por ejemplo, marginó la obra de Valle-Inclán, sin duda el dramaturgo español de mayor calidad escénica de aquella época de las vanguardias.

⁷⁵ Il est probablement très vrai que, en tant que metteur en scène, Rivas Cherif « n'a rien apporté de nouveau » [...] mais il n'est pas moins vrai qu'il [...] a réussi à implanter dans le théâtre espagnol une pratique de la direction scénique et de l'organisation théâtrale qui s'était déjà imposée dans le meilleur théâtre européen d'alors, et qu'en Espagne il continuait d'être, cependant, un élément aussi exceptionnel qu'insolite. AGUILERA SASTRE, Juan, et AZNAR SOLER, Manuel, cités dans GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el Teatro de la Segunda República*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 2003, p. 31.

⁷⁶ GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen, *op. cit.*, chapitre 2, p. 43.

⁷⁷ [L]e primat que le directeur russe donne au rythme des mouvements et de l'action, dans son cas associé à la musique, et, en second lieu, à l'utilisation de la lumière, moyen technique qui, comme il arrive avec les propositions de Craig, Copeau ou Pitöeff, s'avère révolutionnaire pour l'époque. GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen, *op. cit.*, chapitre 1, p. 27.

La integración de Rivas Cherif en el ámbito del teatro comercial se produjo en 1929 como « director artístico » de la compañía de Irene López Heredia. « Director artístico », puesto que la función del director de escena en su sentido moderno – del que Adrià Gual fue precursor – aún no estaba reconocida en nuestros teatros comerciales. Sin embargo, iba a ser otra actriz, Margarita Xirgu, quien le propusiera a continuación que formara parte de su compañía y de nuevo teóricamente como « director artístico », aunque en la práctica Rivas Cherif actuase como director de escena.

Las cinco temporadas de la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid, entre 1930 y 1935, pueden considerarse el cenit de nuestra escena republicana. [...] ⁷⁸

Dans ce cadre théorique et dans le contexte de l'exploitation commerciale de certaines œuvres, il s'est ensuite agi de déterminer un corpus susceptible de permettre la compréhension de l'émergence d'une nouvelle forme de théâtralité où la convocation des sens et de l'émotion, destinées à déclencher chez le spectateur un phénomène d'ordre thymique ⁷⁹, est amenée à jouer un rôle prépondérant.

La imagen es el protoplasma primordial, la sustancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es el resorte de la emoción fragante de la visión inesperada: es el reactivo colorante de los precipitados químicos-líricos. Y en ocasiones, como la ecuación poemática creacionista, es el coeficiente valorador fijo. ⁸⁰

⁷⁸ Le travail rénovateur de Cipriano de Rivas Cherif dans le théâtre espagnol antérieur à 1936 constitue une donnée fondamentale dans l'histoire de notre scène contemporaine. Lié aux grands rénovateurs européens (Gordon Craig, Jacques Copeau et aux avant-gardes des années vingt et trente (des Ballets Russes de Diaghilev aux mises en scène de Max Reinhardt), Rivas Cherif fonda et dirigea durant les années vingt une série de groupes de théâtre « expérimental » (El Teatro de la Escuela Nueva, El Cántaro Roto ou El Caracol) qui, dans la ligne d'une nécessaire rethéâtralisation, apparurent comme une alternative au théâtre commercial. Un théâtre commercial qui, durant cette décennie, par exemple, a laissé de côté l'œuvre de Valle-Inclán, qui était sans doute le dramaturge espagnol de meilleure qualité scénique en cette époque des avant-gardes.

L'intégration de Rivas Cherif dans la sphère du théâtre commercial se produisit en 1929 en tant que « directeur artistique » de la compagnie d'Irene López Heredia. « Directeur artistique », puisque la fonction du metteur en scène dans son acception moderne – dont Adrià Gual a été le précurseur – n'était pas encore reconnue dans nos théâtres commerciaux. Cependant, ce serait une autre actrice, Margarita Xirgu, qui lui proposerait ensuite de faire partie de sa troupe et de nouveau théoriquement comme « directeur artistique », bien que dans la pratique Rivas Cherif ait joué le rôle de metteur en scène.

Les cinq saisons de la troupe de Margarita Xirgu au Teatro Español de Madrid, entre 1930 et 1935, peuvent être considérées comme le zénith de notre scène républicaine. [...]

Manuel AZNAR SOLER, « Cipriano de Rivas Cherif y la escena republicana », in GIL FOMBELLIDA, M^a Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la Segunda República*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 2003, p. 13.

⁷⁹ Je reprends à dessein le terme employé par G. Molinié dans *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, qui, pour l'étude du contenu des textes et leur réception, renouvelle l'approche aristotélicienne en opérant une dichotomie entre pôle noétique ou cognitif et pôle thymique ou pathétique. Paris, Puf, Formes sémiotiques, 1998, p. 21.

⁸⁰ L'image est le protoplasma primordial, la substance cellulaire du nouvel organisme lyrique. L'image est le ressort de l'émotion aromatique de la vision inattendue: elle est le réactif colorant des précipités chimiques-lyriques. Et parfois, comme l'équation poématique créationniste, elle est le coefficient évaluateur fixe. TORRE, Guillermo de, « La imagen y la metáfora en la novísima lírica », en *Alfar*, n°45 (décembre 1924), p. 20.

Les critères qui ont alors retenu mon attention pour élaborer de façon plus précise le corpus des œuvres étudiées sont centrés autour d'un souci de pertinence en termes d'énergie, de rythmique et de stimulation/activation de la sensorialité du récepteur. Dans la littérarité des textes, ceux-ci se traduisent par une série d'indices que j'ai répertoriés afin d'en faire des critères de choix. C'est, d'abord, la pertinence de l'œuvre ou du spectacle du point de vue de sa construction rythmique, sa division en actes et en scènes, les entrées et sorties de personnages, mais aussi peut-être d'autres micro-respirations. L'énergie « invisible » contenue dans l'écriture des textes où la parole peut être geste et le silence un plein est un autre critère retenu pour l'étude: la notion de rythme, centrale au niveau littéraire pour comprendre les synesthésies induit une approche poétique, phonique et syntaxique qui se traduit par le travail sur le langage poétique (images et métaphores). C'est, ensuite, la convocation dans les textes de différents outils dramaturgiques (sons, lumières...) qui combinent les effets plastiques dans une recherche de création au niveau de la spectacularité. C'est encore la présence d'indications didascaliques qui rendent visible le travail du décor et des suggestions pour le personnage et l'acteur qui rendent possible l'avènement des synesthésies (le corps en action comme *medium* de l'art). Ce sont enfin des textes qui incluent d'autres champs artistiques comme la danse, les arts plastiques, la musique.

Les auteurs et les œuvres retenus ont connu des fortunes diverses et ne sont pas passés à la postérité de la même façon, mais tous sont nécessaires pour prendre la mesure de ce que les synesthésies ont alors apporté au théâtre sur cet empan chronologique. Les œuvres de Tomás Borrás *El sapo enamorado* (1916) et *Tam Tam* (1931), constituent un matériau substantiel pour penser la notion dans sa dimension plastique et gestuelle tandis que *El maleficio de la mariposa* (1920) mais aussi *La zapatera prodigiosa* (1930) de Federico García Lorca, « alarde de ritmo, movimiento, danza, luz y color », suivant les mots de M^a Carmen Gil Fombellida⁸¹, sont intéressantes pour toute réflexion axée autour de la danse, de la poésie, de la couleur et du rythme. D'autres auteurs ont eux aussi été retenus pour cette étude: Gregorio Martínez Sierra (*Don Juan de España*, 1921), Ramón del Valle-Inclán (*Luces de Bohemia*, 1920 et 1924), Rafael Alberti (*El colorín colorado* et *La pájara pinta*, 1926, mais aussi l'*auto sacramental* laïque *El hombre deshabitado* 1929-31), José Bergamín et le ballet de *Don Lindo de Almería* (1926), réalisé en collaboration avec García Lorca, qui intéresse l'étude des synesthésies tant du point de vue de la gestuelle que de la scénographie, Max Aub (*Narciso*, 1927), Ramón Gómez de la Serna, auteur, entre autres, de nombreuses pantomimes

⁸¹ *Op. cit.*, p. 23.

(*Los medios seres*, 1929)⁸², et Miguel Hernández qui personnifie la sensorialité dans l'*auto sacramental Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (1933-1934). Du théâtre poétique au théâtre parodique, en passant par la pantomime ou dans une moindre mesure par le théâtre politique, le corpus fait la synthèse des différents genres théâtraux caractéristiques de l'Espagne de l'époque, à travers l'étude de productions d'auteurs dramatiques parmi les plus représentatifs.

Inclus dans ce que depuis l'ouvrage de José Carlos Mainer il est convenu d'appeler l'âge d'argent⁸³, cette période et les auteurs des œuvres retenues ont déjà fait l'objet de nombreuses études qui en attestent l'importance. Ce sont d'abord, des histoires du théâtre au XX^{ème} siècle, comme celle de Francisco Ruiz Ramón⁸⁴, qui, de Jacinto Benavente à Francisco Nieva, a étudié le tournant qu'ont constitué les premières décennies du XX^{ème} siècle en s'intéressant aux nouvelles formes dramatiques de l'époque. Ou bien encore, plus récente et plus complète, celle dirigée par Javier Huerta Calvo⁸⁵, qui, dans la sixième partie du 2^{ème} tome, offre un parcours détaillé du panorama théâtral du XX^{ème} siècle en Espagne jusqu'à la fin de la Guerre civile en 1939. César Oliva propose⁸⁶ une étude analytique thématique qui couvre l'ensemble du XX^{ème} siècle. De leur côté, les travaux de Jesús Rubio Jiménez⁸⁷, qui ont contribué très largement à renouveler l'approche du théâtre de cette période en proposant une synthèse autour du « teatro poético » en Espagne viennent compléter les approches plus générales proposées par les histoires du théâtre.

L'histoire des spectacles contribue encore à la connaissance de l'histoire du théâtre et a fait l'objet d'études coordonnées par Andrés Amorós et de José María Díez Borque⁸⁸. Celles-ci analysent les spectacles à la fois de façon thématique et chronologique dans *Historia de los espectáculos en España*, ouvrage qui s'attache à l'étude de spectacles théâtraux, mais aussi entre autres, de danse, de la voix et de la parole, du Moyen-Âge à nos jours. Coordonné

⁸² Les travaux d'Emilio Peral constituent une base pour ce travail (cf PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 à 1939*, Barcelona, Rubi, Anthropos, 2008).

⁸³ *La Edad de Plata (1902-1939)*, op. cit., et *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010.

⁸⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁸⁵ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.

⁸⁶ OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2003.

⁸⁷ J. Rubio Jiménez a regroupé manifestes et essais sur le théâtre autour de 1900, et sur le théâtre poétique. Il a aussi étudié le modernisme et Valle-Inclán, le Teatro de Arte, ainsi que Cipriano de Rivas Cherif. Voir bibliographie générale.

⁸⁸ AMORÓS, Andrés, DÍEZ BORQUE, José María, ALVAR, Carlos, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

et édité par Dru Dougherty et María Francisca Vilches de Frutos, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* regroupe différents articles d'hispanistes, qui portent sur l'aspect théorique du théâtre mais aussi la réception, la mise en scène, et les propositions pour la rénovation esthétique. Dru Dougherty et María Francisca Vilches de Frutos ont également coordonné un ouvrage⁸⁹ qui, à partir de l'étude de différents genres théâtraux, met en évidence les enjeux des avant-gardes ainsi que les innovations ayant mené à la rénovation et au Théâtre National, sans oublier l'activité théâtrale à Madrid avec ses succès commerciaux. L'inclusion du public et de la représentation depuis les perspectives ouvertes par la théorie de la réception⁹⁰ ont eux aussi été pris en compte à travers l'étude des spectacles et de leur public, domaine qui avait été laissé de côté par la critique mais qui désormais a été largement exploré par les travaux de Serge Salaün⁹¹, qui a aussi dirigé plusieurs thèses sur le sujet⁹².

Les monographies sur les hommes de théâtre donnent la possibilité d'adopter un point de vue complémentaire à ces histoires du théâtre et des spectacles. Ce sont en particulier les études sur Rivas Cherif de Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler⁹³, auxquelles sont venus s'ajouter deux volumes publiés en 2013 qui étudient le théâtre de Rivas Cherif et regroupent de précieux articles de Rivas Cherif sur le théâtre et la danse⁹⁴.

Par ailleurs, des études monographiques des auteurs et de leurs œuvres ont enrichi les approches plus générales. L'édition critique de *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente réalisée par Javier Huerta Calvo et Emilio Peral Vega (2001) a mis en évidence tout l'intérêt de cette œuvre pour le renouveau qui s'annonçait. L'influence du théâtre de Maeterlinck sur les dramaturges espagnols est rappelée par Jesús Rubio Jiménez⁹⁵ et par Serge Salaün⁹⁶. Les

⁸⁹ *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

⁹⁰ Les perspectives ouvertes par les théories de la communication et de la réception, entendues au sens large, a conduit à l'étude d'un champ peu travaillé jusqu'alors: celui des spectacles et de son public. Ce domaine, qui avait été laissé de côté par la critique a été depuis largement exploré par Serge Salaün qui a également dirigé plusieurs thèses sur ce sujet.

⁹¹ Il a ainsi publié avec Andrés Amorós et Jean-François Botrel (*Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974), avec Marie Salgues et Évelyne Ricci (*La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005). Voir aussi SALAÜN, Serge, *Les spectacles en Espagne 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

⁹² JANKOVIC, Lise, « *La comédie de magie espagnole (1840-1930). Le spectaculaire flamboyant.* » Thèse de doctorat sous la direction de Serge Salaün soutenue le 22 novembre 2014 à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle. FRISON, Hélène, « *La réception des Ballets russes en Espagne* », thèse sous la direction de Serge Salaün soutenue le 29 novembre 2014 à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

⁹³ Voir *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, publié en 1999, auquel on peut ajouter les deux volumes *Teatro*, édité par Begoña Riesgo et *Artículos de teoría y crítica teatral*, édition et introduction de Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, Madrid, Colección Laboratorio, 2013.

⁹⁴ *Teatro*, édité par Begoña Riesgo et *Artículos de teoría y crítica teatral*, édition et introduction de Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, Madrid, Colección Laboratorio, 2013.

⁹⁵ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Universidad de Murcia, Cuadernos de teatro, 1993, p. 24.

études de Marta Palenque sur l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna⁹⁷, auxquelles on peut ajouter celles de Laurie-Anne Laget⁹⁸ ainsi que les travaux de Javier Huerta Calvo sur Federico García Lorca, Valle Inclán,⁹⁹ l'esthétique du Carnaval¹⁰⁰ sont autant de contributions à la connaissance de la période. Enfin le théâtre de Tomás Borrás a été abordé par Emilio Peral Vega¹⁰¹, qui est aussi l'auteur d'un ouvrage sur la pantomime¹⁰². Même si la bibliographie consacrée à l'œuvre de Federico García Lorca, est très abondante, il reste encore une place pour des travaux qui cherchent à aborder son œuvre sous l'angle de la gestualité et de l'énergie plastiques. La bibliographie consacrée aux autres auteurs est plus restreinte et, de fait, les œuvres sont encore redevables d'une étude combinant la plastique et la gestuelle, qui prendrait appui sur les travaux d'inventaire et d'analyse réalisés sur la scénographie¹⁰³.

Pour rendre compte de la dimension pré-dramaturgique de ce théâtre, les travaux de Monique Martinez Thomas sont incontournables car ils fournissent les concepts opératoires pour l'étude de la spécificité du théâtre de cette époque. Dans *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine*, elle explore « l'épaisseur, la « chair » de l'objet théâtral », pour en dégager les éléments structurants de l'écriture dramatique d'auteurs allant de Valle-Inclán et García Lorca jusqu'à José Sanchis Sinisterra, en passant par Antonio Buero Vallejo et Fernando Arrabal ». Son analyse du rôle actif des didascalies dans les pièces¹⁰⁴ et du genre de l'*esperpento*, en particulier de la dimension poétique liée à l'émergence

⁹⁶ Voir AYMES, Jean-René, SALAÛN, Serge, *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

⁹⁷ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, Gredos, *op. cit.*, p. 2186.

⁹⁸ *La fabrique de l'écrivain. Les premières Greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, *op. cit.*

⁹⁹ Avec Emilio Peral Vega. HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, pp. 2311-2364.

¹⁰⁰ HUERTA CALVO, Javier, *Teatro y Carnaval*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.

¹⁰¹ 2001, pp. 198-218 et 337-342.

¹⁰² *Op. cit.* (2008).

¹⁰³ Je pense notamment aux travaux de Cécile Bassuel Lobera, à ceux d'Ángel Martínez Roger et d'Antonio Álvarez Caribañó ainsi qu'aux récents ouvrages d'Idoia Murga Castro qui ouvrent des pistes pour renouveler l'approche du théâtre comme art vivant, dans sa dimension visuelle et plastique. BASSUEL-LOBERA, Cécile, Thèse de Doctorat « *Entre poésie plastique et plastique scénique. La dimension visuelle du théâtre de Federico García Lorca (1920-1930)* », sous la direction de M. le Professeur S. Salaün, soutenue en novembre 2007. ÁLVAREZ CARIBAÑO, Antonio, MARTÍNEZ ROGER, Ángel, *Música y espacios para la vanguardia española (1900-1939)*, Madrid, Da Capo, Centro de documentación de música y danza INAEM, 2002. MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, *op. cit.*. MURGA CASTRO, Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Historia del arte, 2012.

¹⁰⁴ *Interpretar las didascalias*, 2010), « Función y disfunción del texto didascálico en *Luces de bohemia* » in *Le retour du tragique: le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique (Valle-Inclán, R. Alberti, F. García Lorca)*, 2007.

spécifique d'une instance intermédiaire, le didascale¹⁰⁵, nourrit grande partie des études menées sur le corpus spécifique de ce travail.

Si les synesthésies convoquent simultanément différents champs sensoriels pour les fondre en un résultat synthétique original, néanmoins, la réflexion trouve sa place dans le voisinage de approches évoquées précédemment, dans la mesure où la perspective que j'adopte se veut non seulement plastique, mais aussi dynamique, avec des synesthésies envisagée sur le plan littéraire, dramaturgique et de la réception. L'étude des synesthésies est située au croisement d'une approche textuelle parce qu'il est indispensable de partir de l'écrit des pièces, tel que les dramaturges l'ont transmis, et d'une autre dramaturgique, car le théâtre est art vivant, obligeant à s'intéresser à la dissolution des frontières non seulement sur un plan artistique et plastique mais aussi sur le plan de la réception et de la théâtralité. Cette approche dynamique des synesthésies sera toujours sous-tendue par les notions de rythme, d'énergie, et de geste, dans l'étude des textes comme dans celle des traces de représentations que je me propose de mener.

Dans ce travail, la choréologie est une forme d'explication appliquée aux textes pour les expliquer car la danse, comprise au sens large comme celle des *sens*, traverse toutes les œuvres sur le plan thématique ou textuel, le mouvement étant au cœur des dynamiques d'écriture, vers le *cinéma*. L'étude de l'apport des arts vivants et visuels connexes au théâtre (danse et ballet, mime et pantomime, *teatro de ensueño* voire marionnettes et théâtre d'ombres, ainsi que l'influence du cinéma muet) en termes de gestuelle et d'énergie dramaturgique et dramatique, contribue à l'étude du renouveau des modalités expressives théâtrales. La thèse est amenée à questionner ces apports dans le théâtre dit « poétique » dont les visées esthétiques sont différentes de celles d'œuvres et de spectacles qui se destinent à une réception « de masse », presque industrielle (le théâtre dit « commercial »). Là où certains voyaient dans l'absence de discours une forme de handicap pour le cinéma, Antonio Espina avait compris que c'était là que, paradoxalement, résidait la force de ce nouveau *medium*.

En la carencia de palabra, donde algunos hallaron el
talón de Aquiles del cine, acertó a percibir Antonio

¹⁰⁵ «La escena XII o el acto de nacimiento del esperpento » in *Le retour du tragique: le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique* (Valle-Inclán, R. Alberti, F. García Lorca), 2007, et « Du plateau à la « scène »: réflexions sur le dispositif théâtral de l'esperpento. », *Le retour du tragique : Lucès de bohemia de Valle-Inclán et la rénovation esthétique*, sous la direction de Edgard Samper, Paris, Ellipses, 2007. Voir aussi « Dans la famille esperpento, les pères, les mères, les grands-pères, les grand-mères, les fils, les filles, etc. Typologie des corps grotesques chez Valle-Inclán. » in ROSWITA/VASSEROT Christilla, *Le corps grotesque*, Manage, Lansman théâtre espagnol et argentin, col. Hispania, CRIC 21, 2002.

Espina su mayor elocuencia generada a través de un nuevo organismo expresivo, sustitutivo de lo que denominó en el teatro la « farmacopea literaria »; el concepto de palabra para el ojo, idea que no implicaba sólo el reducido fenómeno de la dicción visual, sino también del verbo visual. Dice Antonio Espina: « el sonido de la palabra para el ojo se oye con el oído del ojo, o sea que: se oye racionalmente con musiquismo de fotogenia y por los ecos de la geometría.¹⁰⁶

Le parti qu'il était possible de tirer de cette nouvelle forme d'expression allait dans le sens d'une « pharmacopée littéraire » capable d'apporter un remède grâce au croisement sensoriel. Par le geste et le corps *en action*, le dramaturge comme le metteur en scène pouvaient faire des synesthésies un puissant levier permettant d'aller vers un public varié, tout en participant à sa formation. Cette conception des synesthésies implique aussi de questionner les pièces de théâtre dans leur réception, textuelle et dramatique, à travers une étude du rythme qui les structure.

L'étude réalisée développe deux orientations de travail, l'une autour de la question de l'émotion, en lien avec l'histoire culturelle de la danse en Espagne, et l'autre de celle de l'apport indirect du développement des neurosciences aux dramaturgies de la période retenue. Les travaux autour des *émotions* font l'objet d'un intérêt particulier de la part des chercheurs, et ce dans différents champs disciplinaires. La publication de l'ouvrage de Luisa Elena Delgado, Pura Fernández et Jo Labanyi, *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*¹⁰⁷ atteste cet intérêt en même temps qu'il me semble ouvrir la voie à de nouveaux travaux. À partir d'un travail en hémérothèque et en archives¹⁰⁸ pour mettre au jour des matériaux du théâtre vivant de l'époque, j'ai développé cette approche du théâtre en abordant la problématique de la *théâtralité* sous l'angle du rapport des œuvres de théâtre et de leur représentation aux récepteurs, lecteurs et spectateurs. De même, à travers la métaphore, il s'est agi de montrer que les formes rythmiques complexes que sont les synesthésies

¹⁰⁶ Dans l'absence de parole, où certains ont trouvé le talon d'Achille du cinéma, Antonio Espina est parvenu à percevoir sa plus grande éloquence générée à travers un nouvel organisme expressif, substitutif de ce qu'il a appelé au théâtre la « pharmacopée littéraire » ; le concept de mot pour l'œil, idée qui n'impliquait pas seulement le phénomène réduit de la diction visuelle, mais aussi du verbe visuel. Antonio Espina dit: « le son du mot pour l'œil s'écoute avec l'ouïe de l'œil, c'est-à-dire qu'on l'entend rationnellement grâce à une musicalité photogénique et grâce aux échos de la géométrie. GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y la Libertad 1926-1936*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 70-71.

¹⁰⁷ DELGADO, Luisa Elena, FERNÁNDEZ, Pura, LABANYI, Jo, *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Vanderbilt University Press, 2016.

¹⁰⁸ J'ai ainsi pu accéder à des documents reproduits dans le volume d'Annexes, en travaillant à la Fundación Juan March, à la Biblioteca Nacional de España (Sala Cervantes et Sala Barbieri), Hemeroteca Municipal de Madrid, Museo Nacional del Teatro de Almagro, entre autres.

s'enracinent dans la matérialité du langage des pièces de théâtre pour faire naître images et sensations depuis la prose et provoquer l'émotion grâce à la perception sensorielle (l'ouïe et la vue), dès la lecture. La publication récente de l'ouvrage de Dorys Calvert intitulé *Théâtre et neurosciences*¹⁰⁹ où l'auteur montre « l'influence de l'étude psychologique et neurobiologique des émotions sur les pratiques et les recherches théâtrales occidentales »¹¹⁰ semble conforter l'intuition qui était la mienne d'interactions entre dramaturges et hommes de sciences à l'époque.

Il s'agit ainsi de tenter d'apprécier le degré de vulgarisation des découvertes scientifiques de l'époque en étudiant leur diffusion. Celles de Santiago Ramón y Cajal notamment, mais aussi de ses disciples, ainsi que d'autres scientifiques tel Llanas Aguilaniedo, auteur du traité d'esthétique *Alma contemporánea*¹¹¹, où il présente sa théorie de *l'emotivismo*¹¹², laquelle trouve son exécution pratique dans ses romans *Del jardín del amor* (1902), *Navegar pintoresco* (1904) et *Pityusa* (1907). Il propose un art émotif ("*emotivo*") qui privilégie le pouvoir intuitif de l'art sur la logique scientifique, et qui harmoniserait intelligence, sensibilité et volonté. L'auteur recherche les hommes « synthétiques » qu'il appelle aussi les rêveurs de l'âme artiste (« *soñadores del alma artista* »). En représentant le théâtre d'Ibsen et de Maeterlinck, José María Llanas Aguilaniedo s'inscrit dans le courant moderniste et envisage l'art d'un point de vue évolutionniste en mettant en exergue la figure de l'individu pervers et du dégénéré criminel. Dans le contexte de l'apparition et du développement, au cours du XIX^{ème} siècle, des sciences anthropologiques, J. M. Llanas Aguilaniedo propose un art capable de soigner la « dégénérescence contemporaine » et définit l'émotion esthétique comme sensiblerie pleurnicheuse et décadente (« *llorosa sensiblería decadente* »). Il propose un art éducatif dans une perspective hygiéniste propre au contexte fin-de-siècle qui s'accompagne d'un renouveau de la douleur romantique:

A fuerza de análisis y de estudiar el caso particular, el juicio estético resulta en nuestro tiempo eminentemente sintético; dígalo si no la concepción del drama wagneriano. El genio que consiguiera reconstituir con

¹⁰⁹ CALVERT, Dorys, *Théâtre et neurosciences*, Paris, L'Harmattan, 2016.

¹¹⁰ *Op. cit.*, préface de José Otávio Pompeu e Silva et Maira Fróes, p. 9.

¹¹¹ LLANAS AGUILANIEDO, José Maria, *Alma contemporánea*, Huesca, 1899.

¹¹² Gabriele SOFIA indique que « Le point de départ de « l'axe d'intérêt » sur la physiologie des émotions pourrait être un article publié en 1898 par le célèbre psychologue français Alfred Binet, intitulé *Réflexions sur le paradoxe de Diderot* (Binet 1896). Spécialiste des phénomènes d'hystérie et d'hypnose, avant de se mesurer lui-même à l'écriture théâtrale (Garcin-Marrou, 2011), Binet a interrogé douze acteurs à propos de ce célèbre paradoxe. Ces entretiens lui font émettre l'hypothèse qu'au moment de jouer les acteurs subissent un « dédoublement » de la conscience, comparable aux phénomènes d'hypnose ou d'hystérie. » SOFIA, Gabriele, « Vers une histoire des relations entre théâtre et neurosciences au 20^{ème} siècle. », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e-*, 2(1-2). <http://p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1281&lang=fr>, p. 5.

esa síntesis, en su mayor parte, la vastísima y gran entidad Belleza, habría realizado la obra de arte ideal; esa síntesis, entiendo, que debe hacerse, no precisamente reuniendo efectos de artes distintos, como Wagner lo hacía en sus dramas, sino sugeriéndolos dentro de un arte determinado, con recursos sacados de su propia naturaleza y de su medio de expresión.¹¹³

L'étude de l'influence des découvertes scientifiques au travers de lieux de rencontre incontournables où les idées circulaient entre scientifiques, artistes et écrivains devrait permettre de vérifier la validité du transfert de la notion de synesthésie du monde scientifique vers le monde théâtral. L'idée est en partie présente chez Dorys Calvert, pour qui « les méthodes d'entraînement proposés par ces deux metteurs en scène russes [Stanislavski et Meyerhold] sont absolument indissociables des connaissances scientifiques du domaine biologique (surtout la physiologie et la réflexologie), et que, de ce fait, les théories qu'ils ont développées autour des émotions de l'acteur se fondent sur une vision essentiellement biologique de l'être humain »¹¹⁴. L'entrée par l'étude des synesthésies facilitera une exploration de la réception par le lecteur-spectateur qui complètera une approche limitée aux seules émotions de l'acteur.

En effet, une de mes hypothèses est que, lorsque les pièces ont pu être représentées, les synesthésies se sont traduites par des choix esthétiques et de mise en scène qui seraient en partie le reflet de rencontres entre scientifiques et artistes, lesquels puisaient, dans des réalités et des univers parfois très éloignés de l'ébullition et de l'émulation intellectuelle urbaine, un matériau précieux leur permettant de dresser un décor dramatique ou d'alimenter la musicalité de leur matériau langagier au sein de ce théâtre poétique, dont Jesús Rubio Jiménez (1993) explore le déploiement en différentes tendances entre 1915 et 1933. En convoquant les dynamiques de création et de réception d'une œuvre théâtrale, les synesthésies mettent au centre du dispositif dramaturgique les notions d'empathie et d'émotion qui, loin des schématisations métaphoriques réductrices et de la manipulation par l'image, peuvent interroger le théâtre dans sa finalité propre. Je chercherai ainsi à mettre en évidence les modalités selon lesquelles la production théâtrale de l'âge d'argent en Espagne s'est constituée, entre 1916 et 1934, en réaction au naturalisme et contre une stimulation

¹¹³ À force d'analyse et à force d'étudier les cas particuliers, le jugement esthétique est à notre époque éminemment synthétique; qu'en témoignent dans le cas contraire la conception du drame wagnérien. Le génie qui parviendrait à reconstituer, avec cette synthèse, presque intégralement, l'immense et grande entité Beauté, réaliserait l'œuvre d'art idéale; cette synthèse, veux-je dire, qui doit se faire, non pas précisément en réunissant des effets d'arts distincts, comme Wagner le faisait dans ses drames, mais en les suggérant dans un art déterminé, avec des moyens sortis de sa propre nature et de son mode d'expression. LLANAS AGUILANIEDO, J. M., *Alma contemporánea*, Huesca, 1899.

¹¹⁴ CALVERT, Dorys, *op. cit.*, p. 19.

synesthésique « pure » (sensorielle et perceptive), par une réhumanisation de ses constituants les plus essentiels allant dans le sens d'une revalorisation de l'émotion.

Le lien entre synesthésie et théâtre a déjà été établi par des chercheurs, comme en témoigne l'ouvrage dirigé par Yona Dureau¹¹⁵, où la synesthésie se trouve conceptuellement définie à partir de son acception étymologique. Cette acception, qui implique à la fois l'idée de perception simultanée et celle de sensation partagée, est celle que j'ai retenue, même si mon travail prend une direction bien différente des perspectives envisagées. Selon quelles modalités le théâtre poétique, que je propose de qualifier de « synesthésique », a-t-il activement participé en Espagne au processus de *reteatralización* appelé de leurs vœux par les dramaturges et critiques de théâtre de l'époque, qui réalisaient un travail de revalorisation de l'émotion, allant à l'encontre du théâtre « commercial » qui occupait jusqu'alors une place prépondérante sur le marché du théâtre et de la scène ? Telle est la question qui guidera les analyses à venir.

Lors d'un précédent travail sur le théâtre de Federico García Lorca¹¹⁶, la mise en place d'une méthode d'analyse du texte dramatique basée sur l'approche d'une œuvre comme flux rythmique m'a permis de questionner la structure existante, choisie par un dramaturge comme García Lorca pour la composition de son œuvre, afin d'en faire ressortir la forme. En mettant en évidence le rythme sous le découpage en actes et en scènes choisi par F. García Lorca, il a été possible de l'envisager comme producteur et résultante de l'apparition de la sensorialité, des personnages et de l'organisation diachronique du flux dramatique. Il s'agissait en fait, à rebours de toute visée archéologisante, de tenter de révéler l'énergie créatrice ayant mené le dramaturge à l'élaboration de ses œuvres, en dévoilant la respiration profonde du texte et en interrogeant sa structure inconsciente. L'idée était bien de considérer différemment une forme théâtrale enserrée dans le patron métrique étouffant du découpage actes/scènes; cette méthode d'analyse, minutieuse, est appliquée de façon plus succincte au cours de cette étude qui prend pour objet un ensemble de textes plus important et s'intéresse à des problématiques renouvelées. Le travail s'attache à mettre en évidence le potentiel libérateur des écritures et une partie significative de la thèse consiste en l'analyse des réponses apportées par les dramaturges. La prise en compte du matériau textuel des œuvres choisies me permet d'étudier

¹¹⁵ DUREAU, Yona (dir.), *Synesthésie et transposition d'art dans la littérature et les arts de l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Honoré Champion, 2015.

¹¹⁶ GUEGO RIVALAN, Inès, *Poétique du geste dans l'écriture théâtrale de Federico García Lorca. Le corps à corps dans Bodas de Sangre (1933), Yerma (1934) et La Casa de Bernarda Alba (1936)*, mémoire de Master 2 sous la direction de Begoña RIESGO MARTIN soutenu à l'ÉNS de Lyon (2011).

l'écriture et la construction dramatique des œuvres de théâtre, en considérant ces dernières comme entités textuelles douées d'énergies et de flux canalisés en pôles littéraires et dramaturgiques structurants.

Une première partie de la thèse sera l'occasion d'une contextualisation de la scène espagnole de l'époque, avec les différentes propositions qui se faisaient jour à l'ère de la modernité en matière de synthèse ou remèdes théâtraux. Je tenterai de mettre en évidence les liens qui se sont établis entre le monde des découvertes scientifiques et celui de la création théâtrale. Il s'agit d'envisager leur influence sur la production artistique de l'époque, en dégagant un moment de rencontre entre science et art¹¹⁷ où les productions esthétiques des créateurs s'inspiraient des découvertes de leur temps.

À travers l'étude des textes du corpus, la deuxième partie montrera le rôle fondamental que le théâtre du geste et la danse ont joué dans ce renouveau, jusque dans l'écriture. La validité d'une approche phénoménologique du théâtre et ses possibles limites sera questionnée par une contextualisation artistique de la scène espagnole de l'époque nourrie par des archives qui permettent de prendre la mesure de la dimension interdisciplinaire de la création théâtrale de l'époque. Les sources disponibles (manuscrits, maquettes de décors, correspondances, photographies...) constituent un matériau utile pour penser la genèse de la mise en scène des œuvres et le travail des artisans du théâtre, tout comme les articles de presse qui reflètent la circulation et la vulgarisation des idées scientifiques.

Enfin, toujours à partir du texte des pièces, la troisième partie de la thèse montrera que le théâtre synesthésique se présente avant tout comme un théâtre de la potentialité où le rythme et la construction de la sensorialité jouent un rôle prépondérant. L'idée reste toujours l'étude de l'écriture dramatique et dramaturgique en articulation avec les synesthésies mais s'enrichit désormais de problématiques autour de la construction de la sensorialité, qui en renouvellent l'approche. Au théâtre, les mots sont des lieux dramatiques et matrices des affects, car matrices du geste. Le rythme est une notion fondamentale pour l'étude, qui envisage le texte de théâtre comme partition choréutique dont les reliefs langagiers sont les espaces de la concentration phonique et sémantique de la convocation de la sensorialité. Le texte est le miroir de l'expression, de même que sur scène, l'expression traduit la physique du texte.

La réflexion prend appui sur un certain nombre de traces de cette époque (photos, dessins, partition, maquettes de décors...) réunies dans un volume d'Annexes. Celui-ci, organisé en

¹¹⁷ Les relations entre art et science faisaient à la fin du XIX^{ème} siècle l'objet de nombreux débats, au point que l'auteur de l'introduction de l'ouvrage de J. M. Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea* parle d'« anastomose de la Science et de l'Art » (« anastomosis de la Ciencia con el Arte »). Le livre apparaît bien comme le manifeste pratique de l'*emotivismo*.

onze chapitres, une rubrique dédiée aux partitions et une autre aux textes et documents de travail, donne la possibilité d'une approche à partir de la plupart des éléments structurants et signifiants de ce théâtre synesthésique mis en évidence dans l'étude. Même si ce volume permet une lecture autonome, un système de renvois permet au lecteur de mettre en consonance le texte et l'iconographie. Peut-être pourra-t-il rendre davantage synesthésique la lecture des pages de la thèse.

PREMIÈRE PARTIE

L'avènement des théâtralités créatrices.

Au tournant du XX^{ème} siècle, dans le monde, et en Espagne en particulier, sciences et arts sont en effervescence et les interactions sont fréquentes. Pour les dramaturges, c'est le moment d'une très nette prise de conscience: celle de la nécessité de s'affranchir des modèles anciens. Adrià Gual est le premier à promouvoir une nouvelle conception du théâtre dont les dramaturges et les hommes de théâtre vont s'inspirer. La circulation des théories scientifiques et de nombreux échanges et rencontres ont lieu qui créent un environnement favorable au renouveau des arts et invitent à de nouvelles théâtralités. Dans sa quête de renouveau à travers une écriture encore pour beaucoup sémiotique, le théâtre interroge déjà l'intérêt d'une approche influencée par la phénoménologie. Les effets visuels et auditifs sont au cœur du dispositif synesthésique qui s'instaure, et qui accompagne la sortie hors du modernisme. Il s'agit ici de restituer les forces en présence dans l'Espagne du début du XX^{ème} siècle préparant l'avènement des théâtralités nouvelles. Le deuxième chapitre s'intéressera à la tentation d'une approche phénoménologique du théâtre. Enfin, le troisième chapitre mettra en évidence les modalités suivant lesquelles la restitution des affects s'est avérée nécessaire au théâtre espagnol de l'époque.

CHAPITRE I: Une nouvelle donne culturelle

1. Une priorité, régénérer la scène espagnole

1.1. De la théorisation de l'empathie à la formulation de l'idée de *théâtralité* (1899-1908)

« el sentimiento popular es siempre heroico »¹¹⁸

La fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle se caractérisent en Espagne par la prépondérance de l'idée de Nation et de patrie. Dans un pays déchiré, à l'intérieur, par les guerres carlistes et les luttes de classes et, à l'extérieur, par ce qu'une partie de la critique a

¹¹⁸ *El Sol*, Madrid, 10 septembre de 1932, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 202.

nommé « El desastre del 98 », les intellectuels¹¹⁹ recherchent des moyens de réparer leur pays¹²⁰. L'épisode de la Commune parisienne a eu un impact important sur un scientifique et homme de théâtre comme José Echegaray qui tourne alors la page du romantisme des années 1830-1840 et de l'ascension de la bourgeoisie révolutionnaire. De leur côté, Azorín et Pío Baroja portent un regard critique rétrospectif sur le siècle passé et parlent de l'« estúpido siglo XIX ». Le cabinet Silvela constitue le premier gouvernement conservateur à tonalité régénérationniste qui essaie de régler les problèmes du « desastre »¹²¹. En Catalogne, le *noucentisme*¹²² consacre l'hégémonie bourgeoise, notamment à travers la presse (*La Veu de Catalunya* – 1891, refondé en 1899 –, organe de presse régénérationniste de la *Lliga Regionalista*) et une frontière avec le modernisme se dessine. Eugeni d'Ors dénonce ainsi l'état sclérosé de la scène nationale dans le *Glosari* de 1915, offrant une nouvelle frontière culturelle pour une bourgeoisie irrémédiablement en marche vers sa propre autonomie.

Dans le domaine artistique, depuis le XVIII^{ème} siècle se pose la question des modalités de formulation de la perception et de l'émotion, qui s'élabore par la récupération d'héritages européens. Au tournant du siècle, en 1896, J. M. Llanas Aguilaniedo traduit pour la première fois en espagnol *L'Intruse* de Maeterlinck¹²³. Ramón María del Valle-Inclán écrit les pièces *Tragedia de ensueño* (1901) et *Comedia de ensueño* (1906) qui apparaissent, surtout pour la première, comme les descendantes de *L'Intruse*, qui sera à nouveau traduite en espagnol – *La Intrusa*, par Gregorio Martínez Sierra, en 1926¹²⁴. Dans cette perspective également, les premières œuvres d'Azorín font usage de la synesthésie dans leur prose¹²⁵. Pour le théâtre,

¹¹⁹ Carlos Serrano indique les années 1895-1905 comme celles de l'irruption sur la scène nationale des *intellectuels* (« Le teme même d'*intellectual*, en tant que substantif, pénètre dans le vocabulaire politique et espagnol entre 1895 et 1900 » (SERRANO, Carlos, *Les intellectuels en 1900: une répétition générale?* in C. Serrano y S. Salaün (eds.), *1900 en Espagne* (67-84), Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 67 et in SERRANO, Carlos, SALAÜN, Serge, *Temps de crise et années folles. Les années 20 en Espagne (1917-1930), Essai d'histoire culturelle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Iberica – Essais, 2002, p. 14). Voir aussi AUBERT, Paul, « Le rôle des intellectuels », in SERRANO, Carlos, SALAÜN, Serge, *Temps de crise et années folles. [...] op. cit.*, pp. 91 à 107.

¹²⁰ C'est l'association dans de nombreux articles de l'époque du journalisme et de la politique qui invite la critique (Valle-Inclán) à percevoir plus largement et avant tout l'écrivain comme un *intellectual*.

¹²¹ « [I]ntenta saldar las consecuencias del desastre ». MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata, op. cit.*, p. 25.

¹²² Mouvement culturel et politique qui s'est développé en Catalogne au début du XX^{ème} siècle, en réaction au modernisme consacré notamment par l'article de Valle-Inclán publié dans *La Ilustración Española y Americana* le 22 février 1902. Eugenio d'Ors en a forgé le terme en 1906.

¹²³ SALAÜN, Serge, *Entre l'ancien et le nouveau. Le socle et la lézarde, (Espagne XVIII^{ème}-XX^{ème})*, publication du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Tome I, Juin 2010.

¹²⁴ SALAÜN, Serge, *Le métissage culturel en Espagne*, 2001, pp. 232 *sqq.*, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, op. cit.*, p. 2326.

¹²⁵ « [N]o es el modernismo [...] "una reacción contra el naturalismo" sino « un renacimiento » del que ha brotado de una nueva tipología de artistas influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente ». Eduardo L. Chávarri, cité par MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, op. cit.*, p. 42.

l'essai de José Yxart, *El arte escénico en España* (1894-1896), laissé inachevé, marque néanmoins un tournant dans l'histoire de la pensée de la scène en Espagne dans la mesure où, loin de se limiter à donner une définition de ce qu'est le théâtre, de ce en quoi consiste la représentation théâtrale, il interroge les mécanismes de réception, et dressant le panorama d'une scène espagnole exangue il déplore les limites du théâtre écrit. Sa réflexion sur la nature spécifique de l'art de la scène ouvre la voie à un théâtre des synesthésies:

Desde luego, el arte escénico es un compuesto especial que participa de todos, y no se parece por completo á ninguno: entra por los ojos, como la pintura y la escultura, y se dirige á la inteligencia por los oídos, como la música ó la poesía. Pero se distingue de ellas en que su efecto es allí inmediato, casi repentino, sin retoque, sin revisión, ni atención sostenida. Ni cabe ampliar lo que no se entienda inmediatamente, como en el libro ó en la oratoria, ni detenerse en larga y repetida contemplación como delante de un cuadro. En el preciso momento, á una palmada, el grupo vivo y movable ha de producir todo su efecto sin vacilaciones; el golpe de mano, el chiste, la réplica, el grito de pasión han de acertar desde luego; dar en el clavo con toda seguridad y firmeza. Y una vez producido el efecto, no puede prolongarse, ni volver sobre él y sacar de él partido. [...] El efecto ha de producirse con la precisión y absoluta claridad necesarias para ser aprehendido sin ningún esfuerzo por una inteligencia mediana.¹²⁶

Plus tard, en exprimant l'intuition qui est la sienne d'une solution à trouver dans des procédés de simultanéité, c'est une invitation indirecte au recours aux synesthésies qu'il formule: « ¡Lástima que el arte de escribir, sucesivo, nunca simultáneo en sus efectos, no consienta esta múltiple sugestión, la única que ofrecería de pronto, viva y entera, la materia artística sobre la cual han de recaer este artículo y los siguientes.¹²⁷ »

De son côté, l'essayiste Llanas Aguilaniedo, auteur du traité d'esthétique *Alma contemporánea* (1899), présente la théorie de *l'emotivismo* et propose un art de l'émotion ("*emotivo*") faisant primer le pouvoir intuitif de l'art sur la logique scientifique, et

¹²⁶ Bien entendu, l'art de la scène est un assemblage particulier qui participe de tous les autres [spectacles], et qui ne ressemble complètement à aucun autre: il entre par les yeux, comme la peinture et la sculpture, et il s'adresse à l'intelligence par l'ouïe, comme la musique ou la poésie. Mais il s'en distingue en ce que son effet est immédiat, presque soudain, sans retouche, sans révision, ni attention soutenue. Il n'y a pas lieu d'amplifier ce qui ne se comprend pas immédiatement, comme dans le livre ou l'art oratoire, ni de s'arrêter en une longue contemplation répétée comme devant un tableau. À un moment donné, sur un claquement de mains, l'ensemble vivant et mobile doit produire tout son effet sans hésitations; la frappe de la main, la plaisanterie, la réplique, le cri de passion doivent atteindre leur but bien sûr; toucher leur cible sans hésiter et sans trembler. Et une fois l'effet produit, on ne peut le prolonger, ni y revenir pour en tirer profit. [...] L'effet doit se produire avec la précision et l'absolue clarté nécessaires pour être appréhendé sans aucun effort par une intelligence moyenne. YXART, José, *El arte escénico en España*, Vol. I, *La Vanguardia*, Barcelona, 1894, pp. 3-4.

¹²⁷ YXART, José, *El arte escénico en España*, Volume I, *La Vanguardia*, Barcelona, 1894, p. 2.

harmonisant l'intelligence, la sensibilité et la volonté. Le « primitivismo », retour à une forme de simplicité originelle, que loue l'auteur à la fin de *Alma contemporánea*, est antagonique au décadentisme (mais compatible, par exemple, avec la production de Valle-Inclán à l'époque). En 1899, Felipe Trigo, écrivain également en quête de moyens pour « régénérer l'Espagne » fait paraître un compte-rendu sur l'essai de Llanas¹²⁸. Au début du XX^{ème} siècle, le symbolisme devient référent programmatique, comme le souligne J. C. Mainer:

podríamos entenderlo también como una suerte de recipiente de mucha capacidad y largo recorrido que comienza en la tradición esotérica y en el sueño románticos, que aporta un tono especial a la selectiva imaginaria de los poetas *parnasianos* de hacia 1850 y que aparece ya bien constituido en la poética de Charles Baudelaire, tanto en las « correspondencias » que él creía percibir entre todas las artes, como en su tendencia a encerrar visiones del mundo en personajes o criaturas de ficción de alto voltaje representativo, como –por supuesto– en su declarado interés por los « paraísos artificiales » que elevan el alcance de nuestras percepciones.¹²⁹

Parmi les grands courants intellectuels européens qui ont eu une influence très importante en Espagne à l'époque, le Krausisme et le Régénérationnisme occupent une place de premier plan. Le Krausisme, du nom du philosophe allemand Krause qui défendait le « racionalismo armónico »¹³⁰, introduit en Espagne par Julián Sanz del Río, s'enracine à partir des contacts maintenus par les intellectuels dans les années 1830. En effet, son potentiel et sa capacité rénovateurs avaient séduit ces derniers qui étaient à la recherche d'une régénération de la Nation et du peuple espagnol. Ce mouvement d'idées se convertit rapidement en une théorie très importante ainsi qu'en une arme de l'élite intellectuelle contre les gouvernements conservateurs du règne d'Isabel II.¹³¹ « El krausismo es el más importante, pero no el único, de los movimientos ideológicos que llenaron las revistas culturales, las discusiones del Ateneo, la labor de las cátedras en los años de la Restauración »¹³² De son ferment intellectuel surgit la Institución Libre de Enseñanza (1876) dirigée par Giner de los Ríos, Joaquín Costa. José de Echegaray y joua aussi un rôle important.

¹²⁸ « El Emotivismo », *Revista Nueva*, 1899, n° 28 et 30.

¹²⁹ MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo*, op. cit., p. 32.

¹³⁰ MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 79.

¹³¹ Voir l'article « Krausismo » du *Diccionario político y social del siglo XIX español* (dir. Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes), 2002, pp. 397 sqq.

¹³² MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 79.

Un autre courant, le Régénérationnisme (*Regeneracionismo*), est apparu en réaction au « désastre » de l'année 1898, rejetant le système politique et social de la Restauration, considéré comme le plus grand obstacle au progrès du pays. En août 1898, « Sin pulso » l'article de Francisco Silvela, paru dans le journal *El Tiempo* dénonçait l'absence de conscience populaire et la passivité du peuple espagnol face à la situation politique qu'il lui était donné de vivre, et face à la décadence qui appelait une nécessaire régénération de la nation espagnole. L'ouvrage de Joaquín Costa, *Oligarquía y caciquismo* (1901), issu du Krausisme, et qui évoque le « regeneracionismo bourgeois »¹³³ abonde aussi en ce sens. Le diagnostic est assez général, le pays court à sa perte s'il ne trouve les moyens de se ressaisir et le terme régénérationnisme envahit le discours politique et pour José-Carlos Mainer le « Regeneracionismo » devint une notion passe-partout:

[...] fue una palabra comodín. No es casual que procediera del lenguaje biológico, adoptado por el positivismo evolucionista: la regeneración es, en este sentido, una recuperación de la vida a partir de las propias posibilidades de subsistencia. Por eso, estrechamente relacionado con la regeneración está el diagnóstico previo de *muerte* o *parálisis* (dos palabras clave de este léxico político), estrechamente vinculado a la vez a la conocida caracterización positivista de las razas y de las naciones como colectividades vivas y homogéneas.¹³⁴

Lorsqu'au début du siècle, les théories d'Evreinov arrivent en Espagne s'ajoute à ce contexte d'urgence pour les intellectuels une situation catastrophique de la scène espagnole. Comme partout ailleurs en Europe, son essai *Apologie de la théâtralité* (1908)¹³⁵, eut des répercussions sur le théâtre national, notamment non figuratif. Le paysage en Espagne est néanmoins désastreux, à en croire nombre de critiques formulées par les auteurs et critiques de l'époque, tels Ramón del Valle-Inclán, ou plus tard Cipriano de Rivas Cherif:

¹³³ MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 18.

¹³⁴ MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo*, op. cit., p. 121.

¹³⁵ « En 1908, le Russe Nicolas Evreinoff est l'un des premiers praticiens à consacrer une réflexion spécifique à la notion dans son essai *Apologie de la théâtralité*. Il affirme l'aspect conventionnel du théâtre au moment où le naturalisme règne en maître et propose un élargissement précurseur du concept à la lumière de la sociologie et de la psychologie. La théâtralité serait un instinct pré-esthétique apparu bien avant le théâtre, dont « le plus haut degré » correspondrait « dans l'homme et la société, au plus haut degré de civilisation ». La théâtralité, pour Evreinoff, serait intrinsèque à l'être vivant et se manifesterait tant dans la vie qu'au théâtre. » Laure Fernandez, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour « The World as a Stage » et « Un teatro sense teatro » », *Marges* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 13 novembre 2017. URL: <http://marges.revues.org/490>; DOI: 10.4000/marges.490.

Mientras no haya intérpretes conscientes de su arte en la medida que los textos insignes exigen, y en tanto la decantada tradición de nuestro siglo de oro no fructifique en obras nuevas enraizadas en esa continuidad del sentimiento patrio, pero sin menoscabo de la libertad de inspiración del autor contemporáneo nuestro, será vanidad de vanidades hablar hoy de teatro español. [...] No hay una escuela española de teatro. Hubo una manera de representar en el siglo XVII, que, por las muestras y referencias, pecaba ya de todos los vicios inherentes a la improvisación.¹³⁶

J. C. Mainer analyse les années 1902-1903 comme rupture moderniste («ruptura modernista») et comme une rupture artistique («ruptura artística que es también una repulsa moral y un concepto nuevo de la misión del artista»). Il convient de redonner au théâtre et à ses spectateurs la qualité dramatique appelée de leurs vœux par les hommes de théâtre de l'époque, en des temps historiques agités où le peuple spectateur doit retrouver sa dignité. Une nouvelle vision s'oppose au romantisme aristocratique et au caractère insociable, par la lecture morale, et l'on assiste à un renouveau de la vision du concept de «mission» de l'intellectuel dans la société. Comme l'indique Ramón del Valle-Inclán:

¿Qué es el arte? El Supremo juego. En cuanto el arte se propone fines utilitarios inmediatos, prácticos, en fin, pierde su excelencia. El arte es un juego y sus normas están dictadas por el numerico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto, y el arte, por lo tanto, forma.
¿Qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social.¹³⁷

En 1915, l'essai de Gabriel García Martí, *Del vivir heroico* abondera en ce sens, consacrant la dialectique émotion/héroïsme/nationalisme/rationalisme. Rivas Cherif fera de même dans les années 1930: «el pueblo tampoco es la chusma, ni la horda, ni la partida. El pueblo no es el populacho. El pueblo no es el vulgo. El pueblo es la asamblea, la muchedumbre con

¹³⁶ « Tant qu'il n'y aura pas d'interprètes conscients de leur art dans la mesure où l'exigent les textes majeurs, et tant que la tradition déchantée de notre Siècle d'Or ne fructifiera pas dans des œuvres nouvelles enracinées dans cette continuité du sentiment national, mais sans altération de la liberté d'expression de notre auteur contemporain, il sera on ne peut plus vain de parler aujourd'hui de théâtre espagnol. [...] Il n'y a pas une école espagnole de théâtre. Il y a eu une manière de représenter au XVII^{ème} siècle, qui par ses échantillons et ses références, péchait déjà de tous les vices inhérents à l'improvisation. » C. de Rivas Cherif, *El Sol*, Madrid (21 février 1932), p. 12, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 189.

¹³⁷ « Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi », *La Internacional*, 3-IX-1920, in DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 101-102 et Exposition Valle-Inclán, Museo Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.

consciencia social. »¹³⁸ C'est tout un travail social et de réhabilitation d'un art éducatif que se propose alors le théâtre, notamment le théâtre d'avant-garde, dans la droite ligne du courant de l'*institucionismo*, cette structuration d'institutions au service de l'éducation.

1.2. La *reteatralización* et le programme éducatif

La réforme de l'Université accompagne le vaste mouvement intellectuel de « régénération » de l'Espagne, qui s'articulait à la philosophie krausiste. Il convient de faire un point sur ce terreau intellectuel favorable aux travaux universitaires et scientifiques d'une part, et, d'autre part, à une véritable réflexion menée par les dramaturges sur les possibilités existantes pour « régénérer » le théâtre et la scène.

La reforma de la universidad se vinculó, pues, a los múltiples aspectos del regeneracionismo y en ella participaron [los] políticos sensibilizados para la retórica del Desastre [...]. La reforma del carácter nacional, la revitalización de las formas primarias de la sociedad frente a la falsificación de la política, la voluntad pedagógica, la búsqueda de la verdadera tradición española, fueron unos lemas que posibilitaban por igual una reacción conservadora [...] que un reformismo pequeño burgués de izquierdas. En este sentido dual, la presencia de la reforma de las universidades de provincias – un aspecto que aún está por estudiar – reveló una inesperada vitalidad en la España no madrileña y las líneas de una toma de conciencia regional emparentada con el desarrollo industrial y urbano de nuestras ciudades.¹³⁹

Francisco Giner de los Ríos joua un rôle déterminant dans l'élaboration d'un programme éducatif, héritier de l'aventure intellectuelle du krausisme, articulé à la ILE (Institución Libre de Enseñanza), fondée en 1876 par un groupe de professeurs des universités. Eux qui avaient subi la répression pour avoir défendu la liberté d'enseignement au début de la Restauration étaient en quête d'un nouveau modèle d'université. La JAE (Junta para la Ampliación de Estudios) fondée en 1907 pour impulser la science, la culture et

¹³⁸ *El Sol*, Madrid, 10 septembre de 1932, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 202.

¹³⁹ La réforme de l'université eut, donc, un lien avec les multiples aspects du *regeneracionismo* et [les] politiques sensibilisés par la rhétorique du Désastre y participèrent [...]. La réforme du caractère national, la revitalisation des formes primaires de la société face à la falsification de la politique, la volonté pédagogique, la recherche de la vraie tradition espagnole, furent quelques uns des slogans qui rendaient possible autant une réaction conservatrice [...] qu'un réformisme petit bourgeois de gauche. En ce sens duelle, la présence de la réforme des universités de province – un aspect qui reste encore à étudier – a révélé une vitalité inattendue dans l'Espagne non madrilène et les lignes d'une prise de conscience régionale apparentée avec le développement industriel et urbain de nos villes. MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *op. cit.*, p. 81.

l'Éducation en Espagne, jouera un rôle clé en suscitant le dynamisme scientifique grâce à des bourses et échanges internationaux entre étudiants. Il convient aussi d'insister une nouvelle fois sur l'importance du krausisme dans ce processus de modernisation avec, en particulier, une politique d'égalité en matière d'accès aux études universitaires. La Residencia de Estudiantes (à partir de 1910) et la Residencia de Señoritas (à partir de 1915) furent deux grands centres qui impulsèrent et développèrent l'accès à l'enseignement supérieur pour les deux sexes:

El ideario krausista e institucionista que inspiró la creación de la Residencia de Señoritas con el fin de ofrecer a las mujeres el ambiente óptimo para su educación integral tuvo muy en cuenta la planificación de clases, conferencias y viajes de contenido artístico. [...] En el plan de estudios impartido por la Residencia de Señoritas se ofrecía la posibilidad de cursar « clases de cultura artística » gratuitas para las residentes. A lo largo de su historia, la presencia del arte se fue reforzando, dirigido tanto a las estudiantes de Bellas Artes como a las del resto de disciplinas de cultura general.¹⁴⁰

Parmi les enseignantes de la Residencia, on compte Victorina Durán (à partir de 1932-1933) et Maruja Mallo, qui par leur travail de décoratrices théâtrales contribueront, avec leurs dessins et leurs estampes à l'élaboration du nouveau visuel du théâtre.

Las clases impartidas por este conjunto de profesoras se completó con la programación de cursos y conferencias ofrecidos por la Residencia de Señoritas. Desde su fundación, además de conciertos, recitales de poesía y representaciones de danza y teatro, se organizaron distintas sesiones dedicadas al arte, con las temáticas más variadas.¹⁴¹

Dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, Fernando de Castro, recteur de l'Universidad Central de Madrid, promeut la création de l'Ateneo Artístico y Literario para Señoras (1869) et organise les Conferencias Dominicales para la Educación de la Mujer (le premier cycle se

¹⁴⁰ La doctrine krausiste et institutionniste qui inspira la création de la *Residencia de Señoritas* avec comme finalité celle d'offrir aux femmes l'ambiance optimale pour leur éducation intégrale prit très au sérieux la planification de classes, de conférences et de voyages au contenu artistique [...] Dans le plan d'études donné par la *Residencia de Señoritas* il était possible de suivre « des cours de culture artistique » gratuits pour les résidents. Tout au long de son histoire, la présence de l'art s'est renforcée, adressé tant aux étudiantes des Beaux-Arts qu'à celle du reste des disciplines de culture générale. AAVV. *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Madrid, AC/E, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015, p. 89.

¹⁴¹ *Mujeres en vanguardia. op. cit.*, p. 94.

tient à l'Universidad Central entre février et mai 1869).¹⁴² Les bourses se développent qui permettent aux étudiants des échanges avec de brillantes institutions étrangères.

Desde su creación en 1876, la Institución Libre de Enseñanza defenderá, tanto en su práctica educativa, como a través de los escritos de sus miembros o en sus manifestaciones públicas, la educación de la mujer en igualdad respecto al hombre y abogará por implantar la coeducación en todos los niveles educativos. Para la ILE, la coeducación es un « principio esencial del régimen escolar » y se la juzga « como uno de los resortes fundamentales para la formación del carácter moral [...] y el más poderoso para acabar con la actual inferioridad positiva de la mujer, que no empezará a desaparecer hasta que aquella se eduque [...] no sólo como, sino con el hombre.¹⁴³

La Residencia de Señoritas (où parmi les étudiantes, se trouve la future María Martínez Sierra) a accueilli, entre autres, les interventions de Ramiro de Maeztu, Azorín, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín, Pedro Salinas, Rafael Alberti ou Gerardo Diego. En 1932 a lieu la conférence de Federico García Lorca sur *Poeta en Nueva York*. Intervinrent aussi Manuel B. Cossío, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Ricardo Baeza, Fernando de los Ríos, Américo Castro, entre autres¹⁴⁴.

[...] Como en el grupo masculino, las conferencias literarias y conciertos que organizó la Residencia de Señoritas tenían como principal objeto completar la formación de sus estudiantes y ensanchar su horizonte de intereses. Hubo conferencias públicas y privadas, sólo para las residentes, que eran invitadas con frecuencia a las sesiones celebradas en la calle del Pinar. Al igual que en otros aspectos de la vida del grupo femenino, la colaboración del Instituto Internacional resultó esencial también en este aspecto. Otras organizaciones, como el Comité de Cooperación Intelectual o la Federación Universitaria Escolar (FUE), organizaron ciclos y charlas en la Residencia.¹⁴⁵

¹⁴² AAVV. *Mujeres en vanguardia. op. cit.*

¹⁴³ À partir de sa création en 1876, l'Institución Libre de Enseñanza défendra, tant dans sa pratique éducative qu'à travers les écrits de ses membres ou dans ses manifestations publiques, l'éducation des femmes à égalité de conditions avec les hommes et elle plaidera pour l'implantation de la coéducation à tous les niveaux éducatifs. Pour la ILE, la coéducation est un « principe essentiel du régime scolaire » et elle est jugée « comme un des ressorts fondamentaux pour la formation du caractère moral [...] et le plus puissant pour en finir avec l'actuelle infériorité positive des femmes, qui ne commencera pas à disparaître tant que celles-ci ne seront pas éduquées [...] non seulement comme, mais avec des hommes. *Mujeres en vanguardia. op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁴⁴ *Mujeres en vanguardia. op. cit.*, pp. 52 et 55.

¹⁴⁵ Comme dans le groupe masculin, les conférences littéraires et les concerts qu'organisa la *Residencia de Señoritas* avaient comme objet principal de compléter la formation de leurs étudiantes et élargir leur horizon d'intérêts. Il y eut des conférences publiques et des conférences privées, seulement pour les résidentes, qui étaient invitées fréquemment aux sessions qui se tenaient dans la *calle del Pinar*. De même que dans d'autres

Ainsi, la Residencia de Estudiantes a depuis le début poursuivi sa vocation de centre de formation pour des étudiants qui voulaient remédier à une préparation insuffisante pour faire des études supérieures, ou compléter les enseignements des disciplines enseignées à l'université et dans les écoles spécialisées. Ses laboratoires ont en ce sens joué un rôle très important, comme celui d'Anatomie microscopique de Luis Calandre, d'une utilité directe pour les médecins, qui permettait d'étudier la structure microscopique des organes, entre autres, le système nerveux, l'œil, la peau et les organes du toucher, ou bien encore les organes du goût ou l'ouïe.

Créé par la JAE en 1918, l'Instituto-Escuela était destiné à étendre à l'enseignement secondaire officiel les principes pédagogiques de la ILE comme de la pédagogie européenne la plus avancée. Avec la Residencia de Estudiantes, le Centre d'Études Historiques et l'Institut National de Sciences Physiques et Naturelles, il a été l'une des institutions éducatives les plus importantes de la période. En 1920 la Junta para Ampliación de Estudios a créé le laboratoire d'Histopathologie du système nerveux, dirigé par Pío del Río-Hortega, installé dans la *Residencia*.

Plus directement en lien avec les problématiques théâtrales, Ramón Pérez de Ayala défend pour sa part une « Educación estética (Baile español) » dans un article publié dans la revue *Alma española* (1904), où il propose de fonder la « régénération » morale de l'Espagne sur le développement de la sensibilité artistique, et celle-ci sur l'observation des chanteuses et des danseuses (« en la observación de aquellas muchachas, cantantes y danzarinas, que estaban creando una expresión fresca, intuitiva y popular de éxito indiscutible »).¹⁴⁶ Ramiro Maeztu parle lui de la « latente propuesta colectiva para la *regeneración* moral y material de España »¹⁴⁷ ainsi que d'une jeunesse studieuse et lettrée qui demande à participer à la gestion des affaires d'un pays enlisé. La réforme universitaire se met ainsi en marche sur les dernières années du siècle¹⁴⁸. Selon Santiago Ramón y Cajal¹⁴⁹ et Francisco Giner de los Ríos¹⁵⁰, elle consiste, en l'association de la science, de la morale et du patriotisme.

aspects de la vie du groupe féminin, la collaboration de l'*Instituto Internacional* fut aussi essentiel à cet égard. D'autres organisations, comme le *Comité de Cooperación Intelectual* ou la *Federación Universitaria Escolar (FUE)* organisèrent des cycles et des conférences à la *Residencia*. *Mujeres en vanguardia*. *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁶ MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española*. 6. *Modernidad y nacionalismo*, *op. cit.*, pp. 360-361.

¹⁴⁷ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁸ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *op. cit.*, p. 29.

1.3. Au cœur du questionnement de la *mimésis*: la farce; la danse

Le Genre de la farce, revendiqué par les modernistes¹⁵¹, se retrouve en de nombreuses occasions au cœur du dispositif de rénovation théâtrale de l'époque. On peut parler de troupe farcesque¹⁵² pour en nommer les acteurs principaux. La revitalisation du genre, qui a notamment servi les questionnements autour de la mimésis¹⁵³ est caractéristique de la période étudiée: *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna, mais aussi, entre autres exemples, *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau y ont recours. Dans une période secouée par des crises (sociale, politique, culturelle), c'est donc bien à la crise du réalisme qui se fait jour, mais aussi, à celle de la mimésis aristotélicienne, que la danse, envers et contre tout, vient apporter une réponse. Javier Huerta Calvo parle d'une rébellion contre tout ce qu'a pu signifier le dix-neuvième siècle (« rebeldía antidecimonónica. »).¹⁵⁴ Le concept de « *reteatralización* » (utilisé par Ramón Pérez de Ayala en 1915 dans l'hebdomadaire *España*)¹⁵⁵ consistait en un rejet du réalisme au théâtre, et en la recherche d'une approche qui allait presque aux antipodes du texto-centrisme:

la búsqueda de la esencia del teatro como un arte independiente de la literatura. Ese concepto está en base del interés por las formas de teatro primitivo tradicional como estímulos creativos y de la recuperación de la farsa, la *commedia dell'arte* o el teatro de marionetas como fundamento estético y formal del teatro de vanguardia.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Cours dispensés à la Junta para Ampliación de Estudios.

¹⁵⁰ *Estudios sobre educación* (1886), *Educación y Enseñanza* (1889), *Pedagogía universitaria* (1905).

¹⁵¹ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2339.

¹⁵² « elenco farcesco ». *Ibid.*, p. 2342.

¹⁵³ « [C]auce privilegiado para concepciones teatrales antimiméticas ». MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2430.

¹⁵⁴ J. Huerta Calvo et E. Peral, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2272.

¹⁵⁵ « « los mejores ejemplos de arte dramático que se nos han ofrecido en estos últimos años no pertenecen al arte literario », a saber: Tórtola Valencia y algunos números de variedades, la danza, la pantomima y la ópera. A su juicio, « la confusión de arte teatral con arte dramático nos ha conducido, en la mayor parte de los casos, a la simple palabrería », por lo que la escena española estaba enferma de literatura y « nuestros teatros han venido a ser templos del verbo inflado e inane » ». Pérez de Ayala, cité par Manuel Aznar Soler et Juan Aguilera Sastre, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la asociación de Directores de escena de España, 1999, p. 45.

¹⁵⁶ La recherche de l'essence du théâtre comme un art indépendant de la littérature. Ce concept est à la base de l'intérêt pour les formes de théâtre primitif traditionnel comme stimulations créatives et de la récupération de la farce, la *commedia dell'arte* ou le théâtre de marionnettes comme fondement esthétique et formel du théâtre d'avant-garde. MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, pp. 2419-2420.

Le recours à un genre comme la farce et à la danse, comme dynamiseurs scénographiques, participe d'un même mouvement de recherche autour des modalités de convocation de la sensorialité chez le spectateur de théâtre. Pourtant, le succès des pièces représentées est inégal et lorsqu'en 1929 a lieu la première de *Los medios seres*, Ramón Gómez de la Serna tout à la fois répond et ne répond pas aux attentes de ceux qui voulaient voir de l'avant-gardisme en scène¹⁵⁷. Les éléments scénographiques, tels le recours à la disproportion, la présence du trou du souffleur, ainsi que l'aspect visuel des personnages, donnent lieu à un accueil plus que réservé de la part du public et de la critique.¹⁵⁸

Il est vrai que dans cette entreprise de « rethéâtralisation » de la scène espagnole, tout restait à faire et R. Pérez de Ayala, en proposant les modalités, en reprenant les mots de Huntly Carter:

Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados, y son: la obra teatral, la manera de poner en escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades – autor, director, actor, decorador, compositor y espectador – en una sola individualidad, la del espectador ideal.¹⁵⁹

Une première étape consistait à revisiter l'héritage wagnérien, objectif auquel vont s'employer de nombreux artistes, en particulier dans le monde de la danse:

De los despojos del wagnerismo, de la simiente esparcida aquí y allá por los vientos antiwagnerianos, germinan nuevos modos del arte teatral. Renace remozada la danza; Loïe Fuller, Isadora Duncan, prestan color y sentido musical a los antiguos cánones de la estatuaria. En España, Pastora Imperio y Antonia *La Argentina* depuran el zapateado de tablao con prodigiosa intuición, a que sirve más que de enseñanza, de acicate, la atención que les dispensan literatos y artistas. Corren Europa en triunfo los bailes rusos.

¹⁵⁷ MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, pp. 2419 et 2438.

¹⁵⁸ DOUGHERTY, Dru, et VILCHES DE FRUTOS María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, col. Arte n° 116, 1997, p. 263.

¹⁵⁹ Ce mot signifie l'union étroite en un tout de six éléments avant séparés, qui sont: l'œuvre théâtrale, la manière de la mettre en scène, la manière qu'ont les acteurs de l'interpréter, le décor ou élément décoratif (couleur et ligne), la musique et le spectateur. En d'autres mots, la résolution de six individualités – auteur, metteur en scène, acteur, décorateur, compositeur et spectateur – en une seule individualité, celle du spectateur idéal. R. Pérez de Ayala, cité par Manuel Aznar et Juan Aguilera Sastre. in AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la asociación de Directores de escena de España, 1999, p. 45.

El apogeo del *ballet* difunde la afición a la pantomima decorativa, cuyo influjo en el arte dramático anuncia la boga del teatrillo artístico, hasta ahora relegado a unos cuantos escenarios de Moscú, de Múnich, de París, el prestigio de los cuales debíase más a su rareza que a su eficiencia en la educación estética del público. [...] las vastas escenas y complicada maquinaria teatral de [Reinhardt], como la ficticia sencillez de [Craig], implican una inversión nefasta: el predominio de la decoración sobre el texto dramático.¹⁶⁰

La problématique de l'héritage du spectacle total à transformer en un théâtre « intégral » ou « complet » (sublimation plus naturelle, moins mécanique ou par certains côtés caricaturale des influences esthétiques héritées du wagnérisme) va de pair avec celle du lieu de représentation. Tous les éléments du spectacle concourent à la convocation des sens, en fonction des possibilités de chaque espace¹⁶¹ mais aussi des possibilités existantes en termes de circulation d'énergie théâtrale. S'adressant à son ami Adrià Gual, Cipriano de Rivas Cherif mettait en évidence les vertus métaphoriques de la décentralisation théâtrale:

Ahora no es que la capital de Cataluña haya perdido de su prestigio, ni mucho menos de su capacidad efectiva; pero es evidente que empieza a hacerse sentir en otros puntos de la Península ese mismo desplazamiento de fuerza material y espiritual que antes sólo irradiaba la corte. El espectáculo que ofrece ya Sevilla, volcada por entero a la futura Exposición Hispanoamericana, en la que ha de cristalizar evidentemente su voluntad de renacimiento, es por demás significativo.¹⁶²

¹⁶⁰ Des dépouilles du wagnérisme, de la semence répandue ici et là par les vents antiwagnériens, germent de nouveaux modes de l'art théâtral. La danse renaît rafraîchie; Loïe Fuller, Isadora Duncan, prêtent couleur et sens musical aux canons anciens de la statuaire. En Espagne Pastora Imperio et Antonia « La Argentina » épurent le *zapateado* de scène avec une intuition prodigieuse, à laquelle elle sert plus que d'enseignement, de stimulant, l'attention qui leur fournit les écrivains et les artistes. Les Ballets Russes courent l'Europe en grand triomphe. L'apogée du *ballet* diffuse le goût pour la pantomime décorative, dont l'influence dans l'art dramatique annonce la mode du petit théâtre artistique, jusqu'à maintenant relégué à quelques scènes de Moscou, de Munich, de Paris, le prestige desquels se devait davantage à son étrangeté qu'à son efficacité dans l'éducation esthétique du public. [...] les vastes scènes et la machinerie théâtrale compliquée de Reinhardt, comme la simplicité fictive de Craig, impliquent une inversion néfaste: la prédominance du décor sur le texte dramatique. in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶¹ Manuel Aznar Soler et Juan Aguilera Sastre rappellent en ce sens les propos de Rivas Cherif à propos de la salle du Rex, « salón suficiente y de buenas condiciones acústicas »¹⁶¹. La concurrence que furent un temps amenés à se jouer le théâtre et le cinéma pouvait produire des spectacles intérieurs « espectáculos dentro del espectador ».

¹⁶² Maintenant, ce n'est pas que la capitale de la Catalogne ait perdu de son prestige, ni moins encore, de sa capacité effective; mais il est évident que ce même déplacement de force matérielle et spirituelle qui avant n'irradiait que la capitale commence à se faire sentir en d'autres points de la Péninsule. Le spectacle qu'offre désormais Séville, dévouée entièrement à la future Exposition Hispanoaméricaine, où doit cristalliser évidemment sa volonté de renaissance, est par ailleurs significatif. C. de Rivas Cherif, *El Heraldo de Madrid*, Madrid (7 février 1925), p. 5, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 127.

Cipriano de Rivas Cherif joua un rôle prépondérant dans le processus de rénovation du théâtre par la danse.¹⁶³ Ami d'Adolfo Salazar, il travailla avec Enrique Casal Chapí (petit fils de Ruperto Chapí) et G. Pittaluga. Il fut directeur du Teatro Lírico Nacional et entretint des relations artistiques avec Antonia Mercé « La Argentina » et avec Encarnación López, « La Argentinita ». Homme de théâtre complet, il eut pour préoccupation majeure l'enseignement du théâtre, en accord avec les valeurs de la Deuxième République en Espagne.

Decaída o, más bien, sin rumbo cierto nunca la enseñanza del teatro en nuestro país, abandonada de antiguo al arbitrio de la inspiración andariega, y, lo que es peor, a torpes rutinas académicas, urge aprovechar la eclosión ferviente de la opinión ciudadana en la República española, fundando la que muy bien pudiéramos decir Escuela Integral de Artes y Oficios del Teatro, especie de Universidad dramática, cuyas indispensables enseñanzas teóricas tuvieran la eficacia práctica ineludible de un escenario experimental.¹⁶⁴

Ses recherches et son travail le menèrent ainsi à la recherche des moyens dramatiques et dramaturgiques pour allier un théâtre d'art à visée politique à la fois morale et éthique (« ir a la ética por la estética », a la moralización social por medio del arte)¹⁶⁵ à un enseignement qui, allant en ce même sens, modèle la production dramatique et fait émerger le metteur en scène:

Una escuela que modele la producción dramática con un sentido artístico de la moral política : con un director. ¿Nada más ? Nada menos. ¿Cómo se puede concretar el sistema ? Yo tengo ideas precisas sobre ello. No están patentadas, ni he de recatarme en publicarlas.¹⁶⁶

La *reteatralización* s'orienta aussi vers un théâtre « poétique »: « La moda del teatro poético, en su doble modalidad, rural e histórica, cundió durante todo el primer tercio de

¹⁶³ « Su curiosidad musical le hizo interesarse a la vez por la danza clásica y el baile castizo, por el cante jondo y la música de cámara. » AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁴ L'enseignement du théâtre dans notre pays déchu ou, à mieux parler, jamais sans vrai but, abandonné depuis longtemps à l'arbitre de l'inspiration vagabonde, et, ce qui est pire, à de maladroites routines académiques, il est urgent de profiter de l'éclosion fervente de l'opinion citoyenne dans la République espagnole, en fondant celle que l'on pourrait tout à fait appeler Escuela Integral de Artes y Oficios del Teatro, sorte d'Université dramatique, dont les indispensables enseignements théoriques pourraient avoir l'efficacité pratique incontournable d'une scène expérimentale. Cipriano de Rivas Cherif, *El Sol*, Madrid (8 de agosto de 1931), p. 8, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁵ *El Sol*, Madrid, 10 septembre de 1932, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, ed. de Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio n°2 2013, p. 201.

¹⁶⁶ *El Sol*, Madrid (28 juillet 1932), p. 8, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, ed. de Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 196.

siglo », indique Javier Huerta Calvo¹⁶⁷. Les velléités rénovatrices prirent néanmoins différentes formes, parfois incompatibles entre elles: Miguel de Unamuno, Jacinto Grau, Azorín sont, avec Federico García Lorca et Ramón del Valle-Inclán, les auteurs des œuvres qui constituèrent la dimension textuelle de la rénovation du théâtre en Espagne¹⁶⁸. Globalement, les critiques s'accordent à dire qu'un des enjeux du renouveau de la scène passe par un vrai travail avec les acteurs pour sortir de la déclamation pure, mais aussi de la vulgarité (« chabacanería ») et des mauvaises écoles:

Los Bufos y la cancanomanía no pasan sin su formidable coro de anatemas: « el teatro agoniza revolcándose en el más repugnante sensualismo. A los españoles inclusive, nos aguarda un apocalíptico Sedán »: es el hecho reciente. No hay artículo sin paralelo entre el gran arte muriéndose de hambre, y los frenéticos aplausos á la más descocada bailarina de Mabillac: ó entre los derroches de la escenografía, «la creciente afición á los halagos de la belleza plástica», y la «patria escena de Calderón y Lope», cubierta de harapos.¹⁶⁹

Par ailleurs, le travail de mise en scène ne fait pas non plus l'objet d'un intérêt particulier et la situation de la scène espagnole appelait à reconsidérer la conception de la scénographie.

Dans le premier quart du XX^{ème} siècle, la mise en scène reste un domaine secondaire. La conception archaïque du théâtre, héritée du XIX^{ème} siècle, prédomine dans la plupart des théâtres où une bonne représentation se résume à un texte bien interprété, tout particulièrement par le premier acteur, vedette pour laquelle l'auteur a écrit la pièce et qui est le plus souvent directeur de compagnie. »¹⁷⁰

L'Espagne est en retard par rapport aux autres pays européens du point de vue des avancées techniques. Pour ce qui est de la scénographie, on hésite encore entre le primat d'un décor en papier ou celui du corps, sans interroger plus avant le potentiel de l'espace scénique:

Los pintores-escenógrafos y los figurinistas procedían en su mayor parte de las enseñanzas que las escuelas de Bellas Artes dedicaban a la indumentaria o la

¹⁶⁷ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2301.

¹⁶⁸ MUÑOZ-ALONSO LOPEZ, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2420.

¹⁶⁹ YXART, José, *El arte escénico en España*, Vol. I, *La Vanguardia*, Barcelona, 1894, pp. 82-83.

¹⁷⁰ RIESGO-DEMANGE Begoña. « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürrmann. », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 28-3, Époque contemporaine, p. 38.

perspectiva escénica, que, si bien es verdad tenían como resultado un cierto virtuosismo técnico en el manejo del dibujo y el color, no podemos por menos que reseñar el ensimismamiento al que llegan en sus propuestas de escenarios, que la mayor parte de las veces están sin conexión alguna con el texto dramático o la composición musical, ni, claro está, con las maneras interpretativas y, lo que es peor aún, sin conexión siquiera con el vestuario. De aquí esta obsesión por acrisolar en el escenario todas las propuestas de estos intermediarios.¹⁷¹

Idoia Murga fait le même constat d'un héritage qui loin de dynamiser la scène espagnole de l'époque, la maintient dans une esthétique dépassée:

Dans l'Espagne du début du XX^{ème} siècle, les arts plastiques comme les arts scéniques, traînaient encore des boulets hérités du dix-neuvième siècle. L'esthétique dominante était toujours la vieille héritière du réalisme et du naturalisme, qui parfois aussi laissait voir ses dettes avec le postromantisme.¹⁷²

De son côté, Begoña Riesgo rappelle les conditions de fabrication des décors: « Par souci d'économie, la plupart des compagnies théâtrales font appel à des non spécialistes, à des « faiseurs de décors » qui se font payer au mètre de toile peinte, réduisant ainsi à un pur commerce ce qui devrait être du domaine de l'art. »¹⁷³ De la sorte s'est installée dans le paysage madrilène une « routine décorative » avec des décors de mauvaise qualité, réutilisés d'une pièce à l'autre, d'un théâtre à l'autre. L'explication qu'elle en donne est qu'il n'existe pas à Madrid d'émulation à travers un concours de décoration théâtrale ou de système de bourses à l'étranger comme pour les arts plastiques.¹⁷⁴ Elle pointe aussi les contradictions du réalisme, notamment, l'« hypertrophie du langage scénique. La scène devient une simple boîte optique qui reproduit la réalité de la façon la plus fidèle possible sans laisser la moindre place à l'imagination du spectateur et la fonction première du décor reste une fonction topographique. »¹⁷⁵

¹⁷¹ PELÁEZ MARTÍN, Andrés, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2232.

¹⁷² « El panorama en la España de los inicios del siglo XX, tanto en las artes plásticas como en las artes escénicas, se encontraba cargado de lastres decimonónicos. La estética dominante continuaba siendo vieja heredera del realismo y el naturalismo, que a veces también hacía presente sus deudas con el postromanticismo. » MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷³ RIESGO-DEMANGE Begoña. « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann. » in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 28-3, Époque contemporaine, p. 38.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁵ RIESGO-DEMANGE Begoña. « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann. », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 28-3, Époque contemporaine, p. 41.

Tout l'enjeu va être de savoir comment sortir effectivement d'une situation généralement dégradée pour former de bons acteurs et créer de nouveaux projets d'école et la réflexion se fait dans un contexte nouveau de grande porosité entre sciences et arts.

2. Sciences et arts à l'unisson

2.1. Avancées scientifiques et techniques

La fin du XIX et le premier tiers du XX^{ème} siècle sont placés en Espagne et dans le monde sous le signe de nombreuses révolutions, artistiques, scientifiques et techniques – avec leur part d'impondérables et d'incertitudes, y compris en termes de diffusion des idées – qui ont accompagné les évolutions culturelles et littéraires de l'époque.

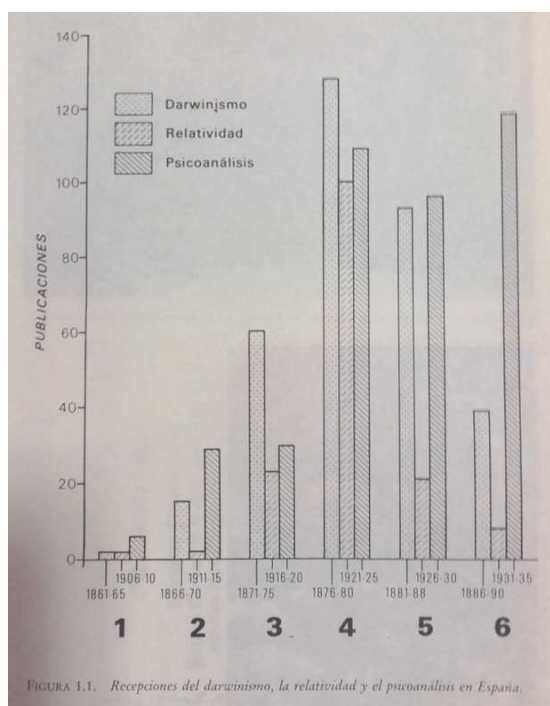
En 1905, Albert Einstein a 26 ans; en dérivant l'équivalence entre masse et énergie il ouvre l'ère du nucléaire et il parvient à expliquer l'effet photoélectrique par le caractère discontinu de la matière et l'existence des atomes. Hermann Minkowski parle (1907) du *continuum* tétradimensionnel espace-temps (« espazo e tempo por separado están destinados a esvaderse entre as sombras e tan só unha unión de ambos pode representar a realidade »)¹⁷⁶, idée importante pour les travaux ultérieurs d'Einstein et dont on peut déceler l'influence sur les dramaturgies européennes, de Maurice Maeterlinck à un auteur comme Ramón del Valle-Inclán. En effet, la diffusion de la théorie de la relativité a eu des répercussions dans la façon de représenter l'espace-temps au théâtre. Dans *Luces de Bohemia* (1920 et 1924), il est intéressant de voir, au niveau de l'écriture dramatique et de la conception de la pièce, que plusieurs scènes, concomitantes et qui ont lieu dans des espaces différents, se succèdent de façon linéaire (consécutivement scène après scène) au moment de l'arrestation de Max Estrella.

En 1865, les équations de Maxwell prouvent que la lumière est une onde électromagnétique. En 1915 est élaborée la théorie de la relativité générale: l'espace-temps est un *continuum* dont la géométrie se déforme avec la présence de masse (énergie), définissant ainsi le mouvement des corps et celui de la lumière. En 1916, Einstein montre qu'une déformation de l'espace-temps est susceptible de se propager par et à travers lui, comme une onde, une onde gravitationnelle. Il établit la notion de « constante cosmologique »: l'univers est en expansion et la vitesse d'expansion est toujours plus élevée.

¹⁷⁶ MIRA PÉREZ, Jorge, *Albert Einstein. Verbo da teoría da relatividade restrinxida e xeral* (1^{ère} édition originale 1917), autores & textos, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega, 2017.

En algún momento alrededor del cambio de siglo, como consecuencia de la guerra de 1898, la élite conservadora que había gobernado España desde la restauración borbónica en 1872 comenzó a permitir e incluso a estimular la discusión abierta de las ideas científicas con el fin de fomentar la modernización de la nación. Anteriormente, el criterio oficial había sido que la ciencia y la religión deben progresar armónicamente una con otra y que los elementos discordantes, tales como el darwinismo, como ejemplo principal, tenían que combatirse. El resultado fue una polarización de la comunidad intelectual en líneas políticas de modo que la discusión de las ideas científicas estuvo dominada por la ideología.

Pero desde alrededor de 1900 hasta el comienzo de la guerra civil en 1936 el clima para la ciencia en España fue expansivo antes que restrictivo, y se caracterizó por un alto grado de discurso civil entre personas de todos los sectores ideológicos, excepto la derecha clerical irredentista. Por primera vez desde el final del siglo XVIII los científicos españoles estaban en contacto regular y normal con las corrientes principales de la ciencia europea. En los años 1920 los investigadores de algunas disciplinas – incluyendo las matemáticas, la física y la astronomía, o sea, las ciencias más relacionadas con la teoría de la relatividad – estaban trabajando a la par con sus equivalentes no españoles, habiéndose configurado un clima propicio para la recepción de Einstein.¹⁷⁷



178

¹⁷⁷ GLICK, Thomas F., *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, Alianza Universidad, Alianza Editorial, 1986, pp. 13-14.

¹⁷⁸ Réceptions du Darwinisme, de la relativité et de la psychanalyse en Espagne, In GLICK, Thomas F., *op. cit.* (1986).

En Espagne, la prise en compte et la connaissance des travaux d'Einstein fut assurée par Esteve Terradas¹⁷⁹, grâce à la facilité d'accès qu'il avait à la culture allemande. Malgré tout, les théories d'Einstein rencontrèrent des résistances auprès de tenants de la théorie de l'éther (*semieinsteinianismo*), et d'opposants à la théorie de la relativité dans son ensemble (*antirrelativismo*):

L'accélération de la recherche scientifique développe les acquis théoriques ou techniques du début du siècle. La diffusion de nouvelles conceptions de l'homme et du monde, au premier rang desquelles se situent la psychanalyse et la relativité, renverse les perspectives. La visite d'Einstein à Barcelone et à Madrid, en 1923, est précédée par la publication d'un ouvrage d'Erwin Freundlich, *Los fundamentos de la teoría de la gravitación de Einstein* (1920) et par les conférences de Lévi-Civita, à Madrid, en 1921, avant que la parution d'une série d'articles dans *La Revista de Occidente*, entre 1925 et 1926, ne contribue à la divulgation de la nouvelle physique. Einstein, qui se lie d'amitié avec Pérez de Ayala, apprécie ses homologues espagnols, Blas Cabrera, Julio Rey Pastor ou Manuel Lucini, qu'il avait connus à Zurich. Ceux-ci le reçoivent comme un homme de gauche qui s'est opposé au gouvernement impérial allemand. Mais la droite catholique occupe une bonne place parmi les mathématiciens espagnols, attirés par la théorie de la relativité, comme les Pères Enrique de Rafael, Pérez del Pulgar, Ataulfo Huertas ou Luis Urbano (disciple de José M. Plans et de Blas Cabrera, auteur d'une étude intitulée *Einstein y Santo Tomás*); Einstein assura que les meilleurs compte rendus de ces conférences étaient ceux publiés par *El debate*, dont les chroniqueurs étaient hostiles à la relativité (Glick, 1993).¹⁸⁰

Dans ce contexte, Thomas F. Glick souligne le rôle fondamental de la Junta para Ampliación de Estudios dans le développement et les progrès scientifiques des sciences physiques à l'époque:

La física moderna en España comienza prácticamente en 1910, cuando la Junta para Ampliación de Estudios creó el Laboratorio de Investigaciones Físicas en el antiguo hipódromo de Madrid, con Blas Cabrera como director.¹⁸¹

¹⁷⁹ Il obtint l'un de ses doctorats en 1905 (Université de Madrid), et, en 1907, la Chaire d'Acoustique et d'Optique de l'Université de Barcelone, où il fut aussi professeur d'Électricité et de Magnétisme.

¹⁸⁰ AUBERT, Paul, « Le rôle des intellectuels » in SERRANO, Carlos, SALAÜN, Serge, *Temps de crise et années folles, op. cit.*, p. 92.

¹⁸¹ GLICK, Thomas F., 1986, p. 21.

Le mouvement de « *institucionalización de la ciencia* » (Glick) qui s'est alors développé a permis à des scientifiques espagnols de questionner la science dite « moderne » (*ciencia moderna*) dans sa capacité, ou incapacité, d'adaptation aux enjeux de la science et de la société de l'époque¹⁸². Dans ce processus, de nombreuses institutions ont été amenées à jouer un rôle important, et certains lieux madrilènes ont, eux aussi, été centraux dans le développement des institutions espagnoles modernes et leur rayonnement. Citons, entre autres, les dynamiques impulsées par Francisco Giner de los Ríos à travers la *Institución Libre de Enseñanza*, et la *Junta para la Ampliación de Estudios*, ou encore, l'*Ateneo* de Madrid et la *Residencia de Estudiantes* dirigée par Alberto Jiménez Fraud, comme lieux fondamentaux du développement culturel et scientifique où des séries de conférences furent données sur l'état de la science de l'époque. À partir de 1903, les travaux de la *Sociedad Española de Física y Química* ont permis la création de l'*Instituto Nacional de Física y Química*, concrétisée en 1931; par ailleurs, les laboratoires de la *Residencia de Estudiantes* ainsi que de l'*Instituto Escuela* ont contribué aux progrès et aux découvertes de la science “moderne”, avec un accès (pour l'égalité des hommes et des femmes) des jeunes filles et des femmes aux lieux d'expérimentations et de recherche scientifique¹⁸³.

C'est à partir de la seconde moitié des années 1920¹⁸⁴, que les travaux d'Albert Einstein et la mise en œuvre de la théorie de la relativité ont eu d'importantes répercussions en Espagne:

A España chegou Einstein a finais do mes de febreiro de 1923, invitado pola Junta para Ampliación de Estudios e o Institut d'Estudis Catalans, para dar unha serie de conferencias en Barcelona, Madrid e Zaragoza. Foi agasallado polo máis selecto das respectivas sociedades, incluído o Rei de España, e as súas conferencias desenvolvéronse no medio dunha grande admiración, aínda que só unha moi escasa minoría foi noticia de primeira plana mentres durou a súa estada en España [...] En provincias os ecos da súa estada tamén chegaron, pero bastante máis atenuados que os que tivera nas dúas capitais españolas.¹⁸⁵

¹⁸² « La visita de Einstein sirvió para provocar una discusión pública sobre el papel que la ciencia debería desempeñar en la sociedad española. Para algunos su presencia fue un sino esperanzador de que la ciencia española había alcanzado la madurez ; para otros, fue sólo un penoso recordatorio de lo inadecuado del estado de la ciencia local. » GLICK, Thomas F., 1986, p. 240.

¹⁸³ AAVV., *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Catalogue de l'exposition, Madrid, AC/E, 2015.

¹⁸⁴ Einstein est arrivé en Espagne à partir de 1919. Cf GLICK, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸⁵ Einstein est arrivé en Espagne à la fin du mois de février 1923, invité par la Junta para Ampliación de Estudios et par l'Institut d'Études Catalanes, pour donner une série de conférences à Barcelone, à Madrid et à Saragosse. Il fut récompensé par le cercle le plus restreint de ces sociétés respectives, y compris par le Roi d'Espagne, et ses conférences se tinrent au milieu d'une grande admiration, malgré le fait que seule une minorité

La presse¹⁸⁶ rend elle aussi compte de la visite historique d'Einstein en Espagne en 1923, qui signale trois conférences magistrales à l'Université de Madrid en cette année du début du Directoire (relativité spéciale, relativité générale et recherches récentes dans le domaine de la relativité).¹⁸⁷ Ces actes furent parachevés par une intervention du docteur Gregorio Marañón à l'Ateneo sur les conséquences philosophiques de la relativité, car les répercussions des découvertes en ce domaine outrepassèrent largement le champ des sciences dites « exactes »¹⁸⁸. L'influence d'Einstein sur la représentation de la simultanéité temporelle au théâtre est en effet notoire: la représentation de la relativité de l'espace-temps donne lieu à des jeux d'écriture théâtrale d'auteurs comme Ramón del Valle-Inclán (*Luces de bohemia*), dont l'écriture tisse d'étroits liens avec le cinéma, ou, plus tard, Federico García Lorca (*El público*), ainsi qu'à des techniques de montage cinématographique¹⁸⁹. En donnant des indications sur les liens d'Einstein avec les Galiciens de Madrid, surtout fondés sur les relations du scientifique avec des journalistes et des professeurs des universités, Jorge Mira Pérez met aussi en évidence les effets simplificateurs de la vulgarisation des théories:

[A] consideración das súas teorías nos cenáculos intelectuais [...] foi sometida a un proceso de adaptación e simplificación, de tal xeito que « los no científicos usaban la terminología de la teoría para formular interpretaciones acordes con significados ya conocidos: usar <relatividad> para expresar el sentido de <relativismo>, por ejemplo.¹⁹⁰

très restreinte fut tenue au courant comme assemblée prioritaire pendant la durée de son séjour en Espagne [...] En province les échos de son séjour arrivèrent aussi, mais relativement plus atténués que ceux qu'il avait dans les deux capitales espagnoles. MIRA PÉREZ, Jorge, *Albert Einstein. Verbo da teoría da relatividade restrinxida e xeral* (1^{ère} édition originale 1917), autores & textos, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega, 2017, p. 44.

¹⁸⁶ Voir par exemple « Einstein recibe la borla de Doctor en la Universidad Central », *ABC*, 09/03/1923, p. 7 ou « El Profesor Einstein en Madrid », *ABC*, 03 et 10/03/1923, p. 8.

¹⁸⁷ « Santiago Ramón y Cajal, Blas Cabrera, Julio Rey Pastor y Esteban Terradas hicieron posible que Albert Einstein viniese a España, hace ahora setenta y cinco años. El físico alemán dictó varias conferencias en Madrid, Barcelona y Zaragoza. El Rey Alfonso XIII le hizo entrega, el 4 de marzo de 1923, del título de académico correspondiente de la Real de Ciencias. ». J. M. Fernández Rúa, « Einstein. Sesenta y cinco años de su histórica visita a España », *ABC Cultural de la ciencia*, 06/03/1998, p. 57.

¹⁸⁸ « Como señala Tomás F. Glick, en su libro « Einstein y los españoles », esta visita contribuyo a resaltar la imagen de la ciencia pura en España y sirvió para ponerle en contacto con los escritores y pensadores de la época. » *Ibid.*

¹⁸⁹ Rappelons qu'en 1931 à Berlin, Charles Chaplin rencontre Albert Einstein et parle avec lui de la relativité, de l'automatisation et des mutations de l'industrie. Ces échanges nourriront ses travaux, entre autres, pour *Limelight* (1931) ou encore pour *Modern Times* (1936).

¹⁹⁰ La prise en compte de ses théories dans les cercles intellectuels [...] fut soumise à un processus d'adaptation et de simplification, qui connut un tel succès que « les non scientifiques utilisaient la terminologie de la théorie pour formuler des interprétations en accord avec des signifiés déjà connus : utiliser <relativité> pour exprimer le sens de <relativisme>, par exemple. MIRA PÉREZ, Jorge, 2017, p. 43.

C'est en partie par le biais de la presse écrite non spécialisée que les théories scientifiques d'Einstein se sont diffusées dans cette région d'Espagne « En Galicia, a prensa foi un puntual reflexo de como o nome de Einstein comezaba a ser coñecido no país, incluso antes da súa viaxe a España. »¹⁹¹ Mais c'est aussi avec des revues allemandes que la théorie de la relativité pénètre en Espagne. Ainsi, l'archevêque Lago fait-il venir pour sa bibliothèque la première édition française (1921) du livre qu'Einstein a écrit sur la divulgation de la relativité spéciale et générale.

Si la diffusion par la presse semble bien se faire en Galice jusqu'à entrer en connexion avec les milieux artistiques¹⁹², et que l'on peut penser que certains dramaturges tel Ramón del Valle-Inclán, qui partageait sa vie entre la Galice et Madrid, y eurent accès¹⁹³, il reste néanmoins plus difficile d'apprécier l'ampleur des répercussions de la pénétration des théories scientifiques au-delà de cercles d'auditeurs relativement restreints.

Médicos, boticarios, avogados, cregos, mestres, grandes rendeiros, etc. sabían da relatividade e de Einstein, e xa non digamos os colectivos máis preparados, como eran os enxeñeiros, físicos e matemáticos. Tamén os artistas máis abertos aos movementos de vanguardia facían as súas particulares interpretacións e recreacións das novas concepcións do tempo e do espazo, sobre todo aqueles máis achegados a correntes como o creacionismo, o futurismo ou o cubismo. Galicia non estaba tan arredada do universo cultural europeo e nesta fistera teorías científicas que conmoveron o mundo puideron ser escoitadas e valoradas no seu momento nesta década « prodixiosa » dos anos vinte do pasado século.¹⁹⁴

¹⁹¹ En Galice, la presse fut un reflet ponctuel du fait que le nom d'Einstein commençait à être connu dans le pays, y compris avant son voyage en Espagne. MIRA PÉREZ, Jorge, 2017, p. 45.

¹⁹² « Os anos vinte composteláns son un fervedoiro de iniciativas e discusións intelectuais alimentadas polos novos aires de renovación cultural que chegaban de fóra. Todos os ismos da arte, da literatura e da filosofía eran analizados polo miúdo e recibían adhesións ou rexeitamentos apaixonados. » Les années vingt compostellanes constituent un creuset d'initiatives et de discussions intellectuelles nourries par la nouvelle effervescence de rénovation culturelle qui arrivait de l'extérieur. Tous les –ismes de l'art, de la littérature et de la philosophie étaient analysés en détail et faisaient l'objet d'adhésions ou de rejets passionnés. MIRA PÉREZ, Jorge, 2017, p. 49.

¹⁹³ « [O] interese das vanguardas literarias e pictóricas pola relatividade é algo que está sobradamente constatado (Sarabia, 2000) », MIRA PÉREZ, Jorge, 2017, p. 52.

¹⁹⁴ Des médecins, des pharmaciens, des avocats, des curés, des maîtres, de grands propriétaires, etc. avaient entendu parler de la relativité et d'Einstein, sans parler des collectifs les plus préparés, comme l'étaient les ingénieurs, les physiciens ou les mathématiciens. Les artistes les plus ouverts aux mouvements d'avant-garde donnaient aussi leurs propres interprétations et créations des nouvelles conceptions du temps et de l'espace, surtout ceux qui étaient affiliés à des courants comme le créationnisme, le futurisme ou le cubisme. La Galice n'était pas si arriérée que cela vis-à-vis de l'univers culturel européen et dans ce finistère, des théories scientifiques qui émurent le mondant purent être écoutées et valorisées en leur temps dans cette décennie « prodigieuse » des années vingt du siècle passé. MIRA PÉREZ, Jorge, *Albert Einstein. Verbo da teoría da relatividade restrinxida e xeral* (1^{ère} édition originale 1917), autores & textos, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega, 2017, p. 54.

T. F. Glick souligne l'influence limitée que ces théories ont pu avoir dans certains milieux, en particulier celui des philosophes espagnols des années vingt. Les comptes rendus critiques des concepts relativistes de durée et de simultanéité d'Henri Bergson suscitent à peine l'intérêt, bien que relayés dans la presse.¹⁹⁵ L'écrivain, journaliste et homme politique espagnol Luis Araquistain (1886-1959) semble expliquer ces difficultés par l'obstacle que constituait la barrière de la langue pour la diffusion des idées scientifiques:

Luis Araquistain observó que el propio Einstein era un mediocre expositor de sus propias teorías, posiblemente porque tenía que expresarlas en francés. No obstante, para Araquistain, los fallos de Einstein en este sentido no venían al caso. Todas las grandes ideas necesitan ser interpretadas para el público por personas preparadas para ello [...] Sin tales intérpretes, el significado humano de la relatividad podría muy bien pasar inadvertido, lo que sería una lástima :

*¡Qué lástima que un actor, digno del papel del gran físico en el drama científico de comprender los movimientos de las materias, no supiera comunicarnos la parte emotiva o universalmente humana de la razón, superándose a sí misma, recreándose para mejor penetrar en el mundo grandioso de la mecánica ! Porque en toda la ciencia hay un fondo dramático no sólo en cuanto a sus originalidades y finalidades..., sino en su propio proceso. El drama del principio de la relatividad es el drama de la razón resolviéndose, a la postre, a sostener el universo sobre sí misma, sobre puntos fijos que sólo existen en el mundo irreal del pensamiento. La relatividad es – si pueden emparejarse vocablos tan contradictorios – la máxima realización, hasta ahora, del racionalismo.*¹⁹⁶

Pourtant, en 1922 (année de la célébration du premier *Concurso de Cante Jondo*, « cante primitivo andaluz », à Grenade), Einstein donne des conférences à Paris, au Collège de France le 31 mars et, un an plus tard, le 9 mars 1923, José Ortega y Gasset le présente à Madrid, au cours d'une conférence à la Residencia de Estudiantes¹⁹⁷. Einstein entre alors en contact avec des scientifiques et des intellectuels comme P. Baroja, J. Ortega y Gasset, R. Gómez de la Serna, E. d'Ors, M. de Unamuno, J. M. Cossío, J. Rey Pastor, B. Cabrera, E.

¹⁹⁵ GLICK, Thomas F., 1986, p. 204.

¹⁹⁶ ARAQUISTAIN, Luis, « Einstein o la razón estremecida », *El arca de Noé*, Valencia, Sempere, 1926, pp. 90-91, in GLICK, Thomas F., 1986, p. 220.

¹⁹⁷ Le séjour d'Einstein à Madrid est documenté dans la presse de l'époque. Voir « El Profesor Einstein en Madrid / En la Residencia de Estudiantes / En Zaragoza / Una aclaración », *ABC*, 10 mars 1923, p. 8.

Terradas, G. Marañón et J. Rodríguez Carracido¹⁹⁸. Partout où il va, en tant qu'ambassadeur de la culture scientifique allemande et de la collaboration universelle des sciences pour le progrès de l'humanité, il reçoit de chaleureux applaudissements¹⁹⁹. Il donne également une conférence à Barcelone au début de la même année²⁰⁰, même si ce n'est qu'en 1927 que la théorie de la relativité pénètre plus profondément la capitale catalane, grâce aux travaux de divulgation du scientifique Pahisa i Jo²⁰¹.

Le contact d'Einstein avec les scientifiques de l'époque, tels Paul Langevin en France, Julio Rey Pastor ou Santiago Ramón y Cajal en Espagne, favorise la diffusion de ces apports révolutionnaires dans toute l'Europe. En Espagne, la réception des idées d'Einstein se fait par l'entremise de scientifiques maîtrisant la langue allemande, tels qu'Esteve Terradas déjà cité, Rafael Campalans i Puig ou Pedro Pineda Gutiérrez²⁰², et permet aussi à d'autres spécialistes (les neurologues G. R. Lafora, J.-M. Sacristán et Gregorio Marañón ou encore, pour la magnétochimie, de Blas Cabrera et de Pierre Weiss, formés à la Sorbonne et à Zurich), de poursuivre leurs travaux. En Catalogne et au Mexique, les travaux des frères August et Santiago Pi i Sunyer ont contribué à mettre en évidence certaines implications de la théorie de la relativité, notamment le fait que le monde intellectuel entre parfois en consonance de façon plus exacte avec la réalité que le monde sensoriel.²⁰³ Les progrès entrevus par les travaux d'Einstein ont été accueillis avec ferveur en Espagne, y compris, dans les années 1920, dans les milieux anarco-syndicalistes, séduits par des avancées scientifiques qu'ils voyaient ouvrir la voie à un progrès social, politique et humain à travers le monde²⁰⁴. C'est dans ce contexte scientifique et philosophique autour de la relativité que viennent s'inscrire les travaux du scientifique S. Ramón y Cajal. Ses apports ainsi que ceux de ses disciples²⁰⁵ au tournant du

¹⁹⁸ « A escuchar al insigne matemático acudieron a la Residencia de Estudiantes, además de los alumnos, numerosos intelectuales y hombres de ciencia. » *ABC*, 10 mars 1923, p. 8. Voir aussi *ABC* (26 mai 2005), « La Residencia de Estudiantes recuerda la visita de Einstein a España en 1923. »

¹⁹⁹ « calurosos aplausos »; « grandes aplausos ». *ABC*, 9 mars 1923, p. 8.

²⁰⁰ La presse se fait l'écho de l'arrivée imminente d'Einstein à Barcelone (« El Profesor Einstein », *ABC*, 22 février 1923) puis à Madrid depuis Barcelone avec son épouse (mars 1923), et donne des informations sur les dates, horaires et lieux des prochaines conférences du scientifique (« Las conferencias ») ainsi que sur la distinction d'Einstein par le titre de docteur *honoris causa* de l'Université des Sciences. *ABC*, 2 mars 1923, p. 8, « La llegada a Madrid ».

²⁰¹ Glick indique que la théorie de la relativité apparaît pour la première fois divulguée dans la presse catalane sous la plume de Pahisa en 1921, dans *La Publicitat*.

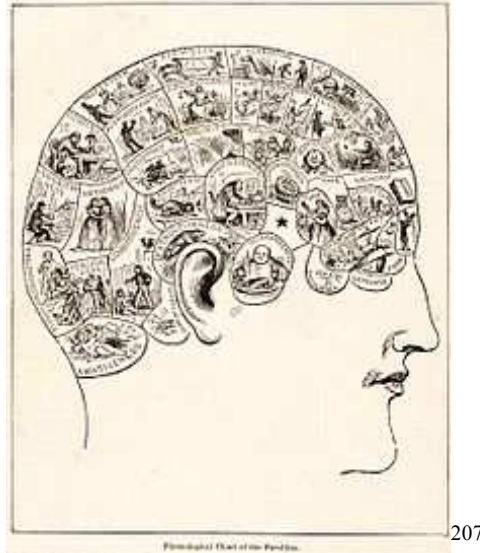
²⁰² *Ibid.*, p. 35-39.

²⁰³ « Para Pi-Sunyer la gran realización de la relatividad fue el comprobar que el mundo intelectual se correspondía más exactamente con la realidad que el sensorial. » August Pi Sunyer, « Filosofía i ciència experimental (julio de 1928) » en *Conferències filosòfiques*, Barcelona, Ateneu Barcelonès, 1930, p. 240, in GLICK, Thomas F., 1986 195.

²⁰⁴ *Noticiari de l'Ateneu Enciclopèdic Popular*, cité par Glick, *op. cit.*, p. 85.

²⁰⁵ S. Ramón y Cajal a fondé une école importante qui a réalisé de grandes contributions à de nombreux chapitres de l'histologie normale et pathologique du système nerveux: ses disciples Jorge Francisco Tello, Domingo Sánchez, Fernando de Castro, Rafael Lorente de No ont poursuivi ses travaux. Son influence sur d'autres

XX^{ème} siècle ont été à cet égard très importants dans la compréhension des mécanismes perceptifs et ont permis de poursuivre et parfois de dépasser certaines thèses dix-neuviémistes telles la phrénologie.²⁰⁶



Santiago Ramón y Cajal met en lumière et en couleur le neurone, unité de base du système nerveux, cellule excitable et spécialisée dans l'obtention et la transmission de données. Son fonctionnement s'articule à une structuration complexe – les dendrites, les synapses, les substances chimiques (ou neurotransmetteurs). Le neurone transmet également les signaux électriques par le biais des axones, principale unité conductrice du système nerveux. Nous sommes loin encore de la découverte des neurones miroir et de la dichotomie entre cerveau moteur et cerveau émotionnel qui interviendra en 1996, avec la découverte du groupe du Professeur Giacomo Rizzolatti de l'Université de Pavie. Ces deux cerveaux sont activés dans les processus de correspondances sensorielles et la synesthésie, dans les fonctions cognitive, mimétique et émotive par l'incorporation sensorielle et rythmique et l'activation de la fonction vestibulaire, hypothèse démontrée par P. Tomatis²⁰⁸. Cependant les découvertes de Ramón y Cajal supposent déjà un véritable progrès dans la meilleure compréhension du

scientifiques espagnols est très importante et la répercussion de son œuvre internationale, extraordinaire pour l'époque.

²⁰⁶ Théorie défendue par Forster et Gall au XIX^{ème} siècle, selon laquelle les reliefs du crâne reflètent le caractère de l'individu, et qui cartographiait la compartimentation du cerveau humain en différentes aires fonctionnelles statiques (localisation différenciée des fonctions cérébrales dans le cerveau).

²⁰⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Phr%C3%A9nologie#La_th.C3.A9orie, page consultée le 17 novembre 2017.

²⁰⁸ *Le « rhuthmème », unité phonologique du rythme : hypothèse de la fonction vestibulaire*, thèse de Doctorat en Sciences du langage sous la direction du Professeur Bernard LAKS, soutenue à l'Université Paris Ouest La Défense, 2011.

fonctionnement du système nerveux et attire l'attention sur cette question des correspondances sensorielles et des synesthésies, sensibilisant ainsi le monde artistique aux possibilités ouvertes encore à explorer. La période est également propice aux débats sur de grandes conceptions de l'être humain, avec des scientifiques de renom (S. Ramón y Cajal, mais aussi I. Pavlov, W. James ou S. Freud), qui tous partent du souci singulier de la meilleure compréhension de l'homme et de sa psyché.

La remise en question de l'espace-temps ne pouvait que bénéficier de l'intérêt des créateurs. La période constitue un véritable tournant en termes de progrès vis-à-vis des problématiques scientifiques liées au corps et à sa dynamique, à la meilleure connaissance des mécanismes « invisibles » de l'être humain et entre autres l'intelligence de la perception. Celle-ci questionne la réception même du réel perçu par le sujet et par extension les mécanismes de théâtralité, notion conceptualisée par Nikolaï Eivrenov en 1908, à l'œuvre dans tout texte puis dans tout spectacle de théâtre. Les travaux de S. Freud vont eux obliger les dramaturges à s'interroger sur les possibilités de représentation de l'inconscient²⁰⁹. Les enjeux sont de taille face à ce qui constituait une blessure narcissique pour l'être humain (l'hypothèse de travail de l'inconscient) qui permet de mieux comprendre les rêves (Freud) ainsi que la littérature et l'homme en général.

Sigmund Freud avait élaboré le noyau central de sa théorie psychanalytique vers 1905. Quelques traductions en anglais voient le jour relativement tôt (*Le rêve et son interprétation*, 1913), mais il faut attendre le début de la décennie suivante pour qu'à Genève d'abord (*Origine et développement de la psychanalyse*, 1921), puis à Paris (*Cinq leçons sur la psychanalyse*, 1922 ; *Totem et tabou*, 1923) paraissent les premières traductions en français des œuvres de Freud (Barrot-Ory, 1990, 50). C'est grâce à la « Internationaler Psychoanalytischer Verlag » créée en 1919 et qui, de Vienne, Londres ou New York, fait connaître l'œuvre de Freud, et à « l'International Psychoanalytical Association » (IPA), née, elle, dès 1910, mais particulièrement active au lendemain de la guerre, que la psychanalyse prend réellement son essor et devient un enjeu intellectuel mondial (Roudinesco, 1982).²¹⁰

Paul Aubert indique que la pénétration des idées de Freud en Espagne est favorisée pendant la Seconde Guerre mondiale par

²⁰⁹ Pensons à F. García Lorca et à l'usage qu'il fait, par exemple, du symbolisme du cheval dans ses pièces de théâtre pour exprimer les forces souterraines qui meuvent la psyché humaine.

²¹⁰ SERRANO, Carlos, in SERRANO, Carlos et SALAÛN, Serge, « Le contexte international », in *Temps de crise et « années folles »*. *Les années 20 en Espagne (1917-1930)*, *Essai d'histoire culturelle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Iberica – Essais, 2002, p. 14.

l'existence de revues scientifiques et par celle de l'école d'aliénistes espagnols, de Jaime Vera à Rodríguez Lafora [...] autant que par l'intérêt de certains journalistes conservateurs, tels que Wenceslao Fernández Florez. On observe ensuite une évolution hostile à Freud, de la part d'intellectuels et de médecins qui avaient accueilli favorablement la révolution thérapeutique qu'il avait provoquée (Ortega et Marañón, notamment, sans parler du docteur Antonio Vallejo Nájera qui devient ouvertement anti-freudien).²¹¹

Malgré tout, S. Ramón y Cajal est rétif à la théorie freudienne et n'accepte pas l'existence d'une partie inconsciente de la personnalité:

Para comprender la postura cajaliana debemos hacer una reflexión histórica. El siglo XIX al que Freud y Cajal llegan, es especialmente rico para la Psicología que ve desarrollar multitud de aspectos que en ella confluyen. Desde la fisiología de los sentidos que implica a las ciencias físicas: estudio de la luz, el sonido, etc., y el establecimiento de las leyes sensoriales de la percepción; a las metodologías conductistas y su recurso al muestrero y a la estadística matemática. Desde la Neurología y su recurso a la electricidad y a la química; al Psicoanálisis, que nos muestra nuestros aspectos inconscientes.²¹²

Les critiques poursuivent: «Podemos observar que en las teorías cajalianas hay que desconfiar de toda idea que no provenga de nuestra razón consciente. Por esta razón, el inconsciente queda descalificado como objeto de estudio, y el psicoanálisis como ciencia. Desde el punto de vista positivista de Cajal será una especie de metafísica o de mística.»²¹³ En 1934, Santiago Ramón y Cajal dénonce «Freud y algunos autores impregnados de misticismo» et parle de «[el ensueño], que [...] escapa a toda explicación racional», exprimant ainsi sa circonspection vis-à-vis de l'hypothèse de l'inconscient et des travaux de S. Freud.²¹⁴

Cependant, entre 1888 et 1902 Cajal explore systématiquement la structure du système nerveux, et ses travaux histologiques, qui en éclairent la structure et le fonctionnement dynamique, permettent de nombreuses avancées pour la compréhension de la synesthésie observée comme phénomène médical. Ses travaux sur le cervelet contredisent la thèse

²¹¹ AUBERT, Paul, in SERRANO, Carlos et SALAÜN, Serge, « Le contexte international », in *Temps de crise et « années folles »*. [...], *op. cit.*, p. 92.

²¹² RUSIÑOL ESTRAGUÉS, J., IBARZ SERRAT, V., « La recepción del pensamiento de Freud en la obra de Ramón y Cajal », in Álvarez Lires, Mari et alii (coord.), *Estudios de Historia das Ciencias e das Técnicas*, Tomo II, Pontevedra, 2001, p. 887.

²¹³ RUSIÑOL ESTRAGUÉS, J., IBARZ SERRAT, V., *op. cit.* (2001, p. 890).

²¹⁴ *Ibid.*

réticulariste qui dominait jusqu'alors: ils démontrent l'individualité des cellules nerveuses. S. Ramón y Cajal procède également à des recherches autour de la zone optique et sensorielle (rétine, lobe optique, moelle épinière et lobe olfactif), et démontre que l'excitation des neurones se propage depuis les dendrites jusqu'à l'axone, mettant ainsi à jour le fonctionnement dynamique des cellules nerveuses entre elles. À l'année 1902, qui voit Valle-Inclán donner sa conférence « Modernismo »²¹⁵ et s'ouvrir la période du « modernisme », succède 1903 durant laquelle S. Ramón y Cajal étend ses recherches à l'étude du cerveau humain et du protoplasme neuronal. Sa grande œuvre *El sistema nervioso en el hombre y los vertebrados*, dont la publication avait commencé en 1897, est terminée. Entre 1905 et 1907, le scientifique analyse la régénération et dégénération des nerfs et des voies nerveuses centrales en appliquant une technique de teinture pour découvrir l'origine des nerfs moteurs et sensoriels et comprendre la structure du noyau neuronal.

Même s'il pensait que le bon scientifique devait nourrir son génie loin des ancrages de l'actualité politique, Santiago Ramón y Cajal harmonisait son artisanat histologique avec un certain romantisme hérité du XIX^{ème} siècle. Son discours d'entrée à l'Académie des Sciences, *Reglas y consejos sobre la investigación biológica* (1897) associe une présentation peu nuancée de l'épistémologie positiviste avec un nationalisme volontariste et passionné.²¹⁶

El histólogo Santiago Ramón y Cajal, por ejemplo, está muy próximo a la identificación de regeneracionismo y cultura en su famoso folleto *Reglas y Consejos sobre investigación científica* (discurso de ingreso en la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales del 5 de diciembre de 1897, más adelante ampliado y reeditado bajo el título *Los tónicos de la voluntad*). La pasión de la gloria y el patriotismo son, para el investigador aragonés, los motores últimos de la pasión científica, aunque, frente a la imagen del figurón político doblado de profesor, postule la necesidad de condenarse « durante la gestación de nuestra obra a ignorar todo lo demás: la política, la literatura, la música, la chismografía, etc. Hay casos en que la ignorancia es una gran virtud, casi un heroísmo ». Ser sabio se presenta como todo un programa de cambio moral por el que ingenuamente aparece hasta la envidia venial que le suscitan las abnegadas investigadoras extranjeras, compañeras ideales de los científicos; en la marcha hacia ese ideal ético y social fracasarán quienes se pierdan en su minuciosa relación de sucedáneos de la verdadera sabiduría.²¹⁷

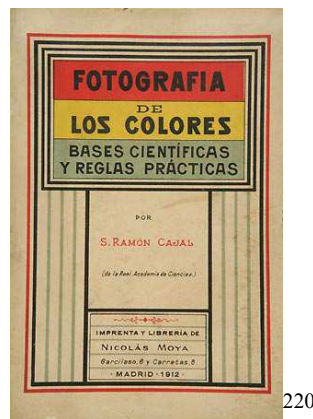
²¹⁵ Publiée dans *La Ilustración Española y Americana*, 22 février 1902.

²¹⁶ *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, vol II, *op. cit.*, 1983, p. 215.

²¹⁷ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, *op. cit.*, pp. 79-80.

De otra parte, Ramón y Cajal presenta su pliego de cargos contra el Estado en orden a la intensificación de la producción científica: se debe elevar el nivel y la extensión de la enseñanza para « formar el ambiente moral susceptible de comprender, estimular y galardonar al sabio »; difundir la educación científica; hacer de la universidad « un centro de impulsión intelectual » y no una mera fábrica de títulos [...].²¹⁸

S. Ramón y Cajal reçoit en 1922 de la main d'Alfonse XIII la médaille Echegaray instituée par la Real Academia de Ciencias. Néanmoins, même si récompensé par la monarchie alphon sine, c'est avant tout les honneurs de l'Espagne officielle que reçoit le scientifique. Depuis certains ouvrages nuancent ses apports, comme ceux qui concernent la micrographie en Espagne. S. Ramón y Cajal n'en est pas l'initiateur, mais il est l'héritier d'une longue tradition des études au microscope en Espagne. Ainsi dans l'article que lui consacrent les auteurs du *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, ceux-ci précisent la sublimation acritique dont a fait l'objet une partie de sa production (« También ha sido magnificado acriticamente su papel en la « regeneración » científica española. »)²¹⁹. Il est nommé Directeur de la Junta para la Ampliación de Estudios (Presidente de Honor) et s'affirme néanmoins comme un pionnier dans le domaine histologique à travers le développement de la photographie en couleur, comme l'indique le titre de son ouvrage *Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*, daté de 1912.



220

En 1926, dans la revue *Residencia* (n°2, mai-août), un professeur de la Faculté de médecine (et directeur de l'Institut National d'Hygiène d'Alphonse XIII!), Jorge Francisco

²¹⁸ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 80.

²¹⁹ *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, vol II, op. cit. (1983, p. 216).

²²⁰ RAMÓN Y CAJAL, Santiago, couverture de *Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*, Madrid, imprenta y librería de Nicolás Moya, 1912.

Tello, publie un article intitulé « Universal reconocimiento a la obra de Cajal », lequel, à travers ses travaux, a aussi fait avancer la science en contribuant à sa vulgarisation :

Toda idea nueva necesita un apostolado; ha de obtener primero el asenso consciente de los más preparados, que constituirán con sus aportaciones nuevos centros de irradiación hacia elementos menos preparados cada vez; cuando el número de propagadores sea suficientemente grande, la inercia estará reducida del todo, con la admiración inconsciente de la gran masa. Cajal encontró los hechos principales, que habían de cambiar por completo las ideas corrientes entonces sobre la constitución del sistema nervioso, en el año 1888, su año *cumbre*, como él lo llama; publicados en español primero y después en francés, en las revistas de Krause y Bardeleben, no encontraron resonancia, hasta su viaje a Berlín [de 1889].

Le gouvernement du conservateur Francisco Silvela lui a aussi rendu hommage, indique Jorge Francisco Tello, créant le Laboratoire de Recherches Biologiques dans lequel Santiago Ramón y Cajal contribue à poser les premières bases de la neurologie et de la biomédecine. Prix Nobel avec Golgi en 1906, il reçoit alors, et ce jusqu'au-delà de la date de l'article cité, de nombreuses distinctions scientifiques et des récompenses économiques et publiques par des institutions scientifiques du monde entier. À l'époque (1926), son livre *Estudios sobre la degeneración y la regeneración del sistema nervioso* est traduit et publié en anglais et le Parlement (les *Cortes*) créent l'*Instituto Cajal*, qui devait, en un premier temps, réunir différents laboratoires.

Rapidement on peut aisément déceler l'héritage des travaux de S. Ramón y Cajal comme en décembre 1933, lorsque Pío del Río-Hortega publie « Arte y artificio de la ciencia histológica »²²¹, article dans lequel l'on peut aisément déceler l'héritage des travaux de S. Ramón y Cajal. Ses travaux sur la structure des cellules et la découverte de nouvelles sortes de cellules se sont imposés, faisant de lui l'autorité suprême dans le domaine des recherches sur les tumeurs du système nerveux. L'exposition « The Beautiful Brain: The drawings of Santiago Ramón y Cajal » (2016) rappelle qu'à l'époque la science était « art » car le dessin était l'outil principal pour illustrer les images microscopiques, la microphotographie n'étant pas encore développée. La fascination (parfois un peu morbide et non dépourvue de théâtralité) du scientifique se lit dans l'article :

La histología es un manjar exótico, repulsivo como un medicamento para los estudiantes que precisan

²²¹ Pío del Río-Hortega, « Arte y artificio de la ciencia histológica », Madrid, *Residencia* n°6, décembre 1933.

examinarse de ella, y poco gustado por los médicos que dieron por terminados sus estudios harto presurosamente.

Tomada a grandes dosis y a la fuerza no se digiere, pero tras repetidas degustaciones a pequeños sorbos llega a ser sumamente agradable y hasta motivo de enviciamiento. Quien posea una sensibilidad refinada por las manifestaciones artísticas apreciará en seguida que en la ciencia histológica existe un inmanente foco de emociones estéticas.

Los que la profesan se contentan con ganar poco dinero, y tienen, por consiguiente, pocos enemigos.

Es una ciencia respetable y respetada, que sirve, entre otras cosas de mayor envidia, para dar prestancia a las demás de la medicina. En todas las publicaciones que se estimen un poco se da a la histología el mejor puesto. En el banquete de la medicina es un huésped de honor, que come poco, extraño y misterioso, al que todos escuchan y muy pocos entienden.

Es una ciencia pura y verdadera que no se contenta con menos que la exploración y descubrimiento de todos los secretos de la arquitectura fundamental de los seres; de la materia organizada; del substrato donde asienta la vida. [...]

La histología, pues, en su aspecto científico puro llega a sublimarse y confundirse con la filosofía, aunque los histólogos suelen reemplazar los conceptos míticos, verdaderas creaciones imaginativas, por el análisis morfológico preciso y quintaesenciado.

Ahora bien, la ciencia que esclarece la estructura de las células y de los tejidos tiene dos caras: la una severa, reflexiva y estática, que mira al lado metafísico; la otra, sonriente y dinámica, que mira al lado artístico.

He de confesar que si sólo tuviese la primera, con sus ideas abstrusas, sus quimeras y sus expresiones pedantes, yo no sería histólogo. Creo, además, firmemente, que para serlo se precisa tener alma de artista y ser un verdadero romántico.²²²

L'auteur sépare, ici, la stylisation propre à l'artiste du travail de rigueur copiste du scientifique au service de la connaissance et de la vérité, loin de tout irréalisme. Si les points de convergence entre science et art ont pu inspirer dans une mesure restreinte les scientifiques au point que, d'après P del Río-Hortega citant S. Ramón y Cajal, ceux-ci doivent avoir « un tempérament artistique qui [les mènent] à contempler le nombre, l'harmonie et la beauté des choses », ceux-ci ne doivent pas embellir ou transformer le réel mais bien le représenter de façon fidèle.

Vamos viendo que hay algún punto en que convergen el arte y la ciencia. Pero si esta se llama histología, las coincidencias son aún mayores. La ciencia que estudia la contextura íntima de los órganos se funda en el

²²² *Residencia* n°6 (décembre 1933).

manejo de una técnica que precisa el uso del color. De un color o de muchos colores, cuyas cualidades son sabiamente aprovechadas.

Hacer visibles los diferentes elementos que se asocian en los tejidos orgánicos y constituyen la materia viva de las células, no es tarea libre de dificultades y constituye a menudo un problema sumamente complejo. Por ello cada día es más vasta la llamada técnica histológica, que podría definirse aquí como el conjunto de artificios que conducen a la revelación del arte histológico.

En la histología, como en las bellas artes, han brillado, y brillarán siempre, los creadores de técnicas [...]

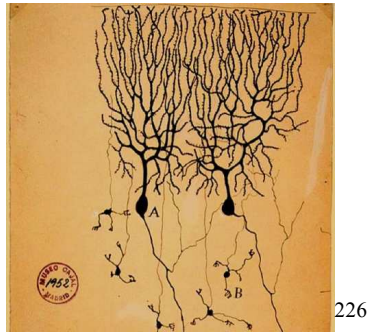
El espíritu del investigador arde, sin consumirse, en una lámpara de tres llamas: la policroma de la sensibilidad artística; la blanca y luminosa de la inquietud por descubrir nuevas verdades; la azul, en fin, cuyo vértice se eleva muy alto y busca la eternidad.²²³

Les découvertes en neurosciences diffusées dans les grands centres culturels de l'époque ont pu, eux aussi, dans une certaine mesure, influencer la production esthétique et littéraire des dramaturges d'avant-garde. On pense immédiatement aux dessins de F. García Lorca, ô combien proches par certains côtés des représentations de neurones ou des coupes de dendrites de S. Ramón y Cajal!). Même s'ils étaient très centrés sur leurs travaux, et sur leur propre « art » de représentation histologique au service de la science, la vulgarisation des connaissances scientifiques, dont les hommes de science de l'époque furent les acteurs de premier ordre, a eu d'évidentes répercussions sur la production théâtrale et artistique de l'époque. L'intérêt des travaux de Santiago Ramón y Cajal est, en effet, qu'ils créent le contexte favorable au développement d'un théâtre synesthésique²²⁴, en mettant l'accent sur la circulation sensorielle (coupes histologiques et étude du système nerveux), la vulgarisation de la thématique du recoupement sensoriel et l'*emotivismo*. D'autre part, à la faveur de travaux comme ceux de Gregorio Marañón²²⁵, des théories de la réception pourront aussi émerger.

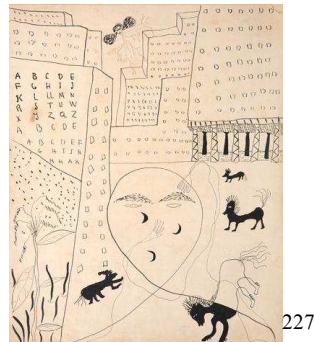
²²³ *Ibid.* (décembre 1933).

²²⁴ Une démarche auprès de l'Institut Ramón y Cajal pour savoir s'il y avait de la documentation relative à la notion de synesthésie dans les archives de Ramón y Cajal est malheureusement restée sans réponse.

²²⁵ Cf le volume d'Annexes, rubrique « Textes et documents de travail ».



226



227



228

La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan solo.²²⁹

Pour l'étude du théâtre, d'autres découvertes de l'époque nous intéressent, outre celles liées à la couleur, qui ont trait au son, à la lumière²³⁰ et à l'émotion. À l'occasion de la venue d'Einstein à l'Ateneo de Madrid, en se faisant l'écho de son souci de rendre son savoir accessible au plus grand nombre, la presse insiste sur l'intérêt de ces découvertes en matière de mouvement et lumière:

A continuación se levanta el nuevo ateneista, y dice que va a hablar desde un punto de vista general para hacer accesibles los fundamentos de su teoría a los que no sean físicos, siempre dentro del límite de lo posible.

²²⁶ RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Dessin de neurones du cervelet de pigeon* (1899), <https://www.pinterest.fr/pin/552887291734100878/>, page consultée le 26 janvier 2018.

²²⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Autorretrato en Nueva York*, vers 1929-1931.

²²⁸ GARCÍA LORCA, Federico, *Dessin pour Juan Ramírez de Lucas*, vers 1935.

²²⁹ GARCÍA LORCA, Federico, *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, *Residencia*, n°4, octobre 1932, p. 98.

²³⁰ La rubrique « En el Ateneo » de l'article « Einstein recibe la borla de Doctor en la Universidad Central » du 9 mars 1923 indique (p. 8) qu'une commission espagnole ira avec Einstein à Mexico pour vérifier dans ce pays de langue espagnole les théories du scientifique, à l'occasion de la prochaine éclipse de soleil.

Dice que desde el punto de vista filosófico, el movimiento es siempre relativo; es decir, relacionado con otro cuerpo. No existe ningún estado de movimiento privilegiado relativamente a otro movimiento.

Luego habla de la ley de la propagación de la luz en el vacío, que se efectúa en línea directa (aunque con desviación) y con celeridad constante. La ley de relatividad restringida es valedera para la mecánica, así como para la óptica. ¿Cómo se podría definir la simultaneidad? – se pregunta luego –. ¿Dos estrellas brillan simultáneamente? Sólo existe simultaneidad relativa a un cuerpo de referencia.²³¹

L'utilisation quotidienne de l'électricité et son intégration au-delà de fins utilitaires au domaine des arts a, elle aussi, constitué un tournant. Véritable révolution technique et sociale, son utilisation dans les arts plastiques, qui connaissent une évolution notoire à partir de 1910, a servi les réflexions autour de la déréalisation du corps et du mouvement (en suivant, notamment lors des représentations données à Paris au début du siècle par Loïe Fuller et sa danse serpentine, immortalisée par le travail des frères Lumière lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1900, laquelle avait pour thèmes principaux l'architecture et l'électricité.

Loïe Fuller creó una serie de danzas donde su figura se transformaba en flores, pájaros, llamas, mariposas y nubes proyectando sobre sus trajes de seda de gran tamaño remolinos de luz coloreada; una danza acrobática, poética y grandilocuente a la búsqueda del gesto puro.

Su fascinante uso de las gasas y la luz para la construcción de formas impresionó a numerosos intelectuales y artistas, entre los que se encontraban Yeats, Whistler, Toulouse-Lautrec o Stéphane Mallarmé, a quien describió como “la encarnación física de una idea”. El trabajo de Fuller y sus experimentos tecnológicos con electricidad e iluminación también había impresionado al matrimonio Curie.

Como fruto de estos experimentos, Loïe Fuller inventó y patentó las ruedas de color, así como las diapositivas coloreadas que sentaron las bases del diseño moderno en iluminación. Entre sus numerosas invenciones en el campo de la experimentación lumínica se encuentran las primeras mezclas químicas para los geles, las diapositivas y el uso de las salas luminescentes que simulaban efectos de iluminación y que tanta influencia tuvieron en los primeros ensayos teatrales al aire libre en ambientes nocturnos. Fue la primera en mezclar colores y luz, y explorar nuevos ángulos en iluminación.²³²

²³¹ « Einstein recibe la borla de Doctor en la Universidad Central, *ABC*, 9 mars 1923, pp. 8-9.

²³² HERRERA, Aurora, « Paralipómenos sobre Edward Gordon Craig », capítulo 07, Influencia de Loïe Fuller, in *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo, La casa encendida*, Obra social Caja Madrid, 2009, pp. 91-92.

La dynamique avait déjà été enclenchée par les recherches autour de la représentation du mouvement en séquences successives ou simultanées (cinématographe et chronophotographie), récupérées également dans d'autres domaines tels que la peinture qui suit, elle aussi, une évolution du naturalisme vers l'abstraction (citons pour exemple le *Nu descendant l'escalier* de Duchamp).

Des conférences sont ainsi données par des scientifiques internationaux, à la Residencia de Estudiantes de Madrid, qui témoignent de l'intérêt pour des thématiques comme l'émotion ou la lumière, qui sont aussi celles du modernisme. Pour cette étude sur le théâtre, la conférence donnée par Gregorio Marañón sur l'émotion²³³ intéresse beaucoup, notamment parce qu'elle articule la problématique à celle de la réception artistique de l'œuvre d'art par l'âme dite « moderne ».

Es un hecho curioso observar que el estudio de las emociones, que pasó de manos de los filósofos a los laboratorios de Fisiología, constituye en la actualidad una preocupación casi exclusiva de los médicos. Ello se explica porque la emoción ha pasado de ser un tema literario y artístico y un fenómeno más de la vida, quizá más atrayente que ningún otro, a constituir un morbo efectivo en la vida actual. En lugar de ser un tónico esporádico del espíritu, una válvula de escape de su contenido sentimental, es la emoción, el estado permanente del alma moderna. Así como el estómago cansado no apetece la sencillez del alimento por el alimento mismo, como simple necesidad, sino que busca un fuerte acento de condimentación especiosa y excitante, así también el alma ya fatigada de nuestra civilización no admite el interés apacible de las cosas, el placer habitual sin estremecimientos; sino que exige que toda su vida espiritual esté fuertemente condimentada de emoción y, a ser posible, de emoción convulsiva y frenética.²³⁴

La conférence déploie et synthétise les pistes explorées par le scientifique pour son étude: importance pathologique de l'émotion dans la vie contemporaine, schéma de l'émotion, réaction émotive à l'adrénaline, « charge émotive » et « seuil émotif », répercussions circulatoires de l'émotion, changements émotifs dans le liquide céphalo-rachidien, émotion et métabolisme, hypothèse de la possibilité d'une « hygiène de l'émotion », étude de l'émotivité au regard de la morphologie, de la « race », de l'âge et du sexe. Le texte de cette conférence prouve bien qu'il existait, autour de lieux décisifs (les centres culturels tels que la Residencia

²³³ Je renvoie dans le volume d'Annexes aux extraits de la conférence « Patología e higiene de la emoción », qui fait un état des lieux de l'importance de l'émotion dans la vie moderne, en analyse les formes, les modalités et les seuils, et réfléchit à une possible « hygiène de l'émotion ». Annexes, rubrique « Textes et documents de travail ».

²³⁴ MARAÑÓN, Gregorio, « Patología e higiene de la emoción », Conférence donné à la « Sociedad de Cursos y Conferencias » et publiée dans la revue *Residencia*, Madrid, Revista cuatrimestral de la residencia de estudiantes, Vol: II Núm. I, Décembre 1927.

de Estudiantes) des théâtralités créatrices en mesure de vulgariser et de diffuser les découvertes en sciences exactes qui inspireraient des dramaturges qui, comme Federico García Lorca (la Residencia) et Ramón del Valle-Inclán (plus tard, à l'Ateneo) étaient directement liés à ces institutions et susceptibles indirectement, par ce biais ou par d'autres, d'accéder aux théories et aux découvertes qui ont eu une influence notoire sur leur production dramatique.

2.2. Le dramaturge et l'homme de sciences: lieux, conférences, lectures

L'Ateneo de Madrid et la Residencia de Estudiantes, ainsi que le Círculo de Bellas Artes (où a vu le jour, entre autres, le groupe de théâtre indépendant El Cántaro Roto)²³⁵ comptèrent parmi les lieux importants et privilégiés de rencontre entre scientifiques et dramaturges, en raison de la vulgarisation et de la diffusion des théories scientifiques qui y avaient cours, et de l'identité des acteurs de cette théâtralité toute spécifique. Du point de vue de l'histoire de l'art, les héritages littéraires et artistiques (principalement au XIX^{ème} siècle) mais aussi l'essor de la danse moderne, sont visibles et ils avaient une place importante à la Residencia de Señoritas lors de l'organisation de représentations scéniques ouvertes au public.²³⁶ « Durante esos años, poetas, músicos, dramaturgos, pintores y escultores vinculados a la Residencia generaron sinergias alrededor de la danza, participando junto a bailarines y coreógrafos en proyectos colectivos que, en muchas ocasiones, lograron una internacionalización hasta entonces nunca vista en la cultura española. »²³⁷ La Compañía de Bailes Españoles de la danseuse « La Argentinita » avec la collaboration, entre autres, de Federico García Lorca, du torero Ignacio Sánchez Mejías, de l'estampiste et scénographe Manuel Fontanals, du scénographe et dramaturge Santiago Ontañón, des chef d'orchestre et compositeurs Ernesto et Rodolfo Halffter, du peintre Francisco Santa Cruz, de l'artiste et peintre-décorateur Alberto Sánchez, de Rafael Alberti ou de María Teresa León y représenta plusieurs fois des spectacles. Il en allait de même, à Barcelone, de la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes, créée en 1931 et dirigée par María Luz Morales²³⁸, qui contribua à la

²³⁵ GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y la Libertad 1926-1936*, Boulder, CO, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000, p. 137.

²³⁶ GÓMEZ NAVARRO, Alicia, in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 15.

²³⁷ *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.

²³⁸ MORALES, Maria Luz, 1889-1980, journaliste et écrivaine espagnole. Directrice du journal *La Vanguardia* (1936-1937), elle fut aussi la présidente de la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes de Barcelone en 1931.

diffusion de la méthode Émile-Jacques Dalcroze, révolutionnaire dans le domaine de la pédagogie du rythme.

[T]anto la Residencia de Estudiantes como la de Señoritas acogieron en numerosas ocasiones eventos ligados con la danza en sus distintas formas, bien como actuaciones puntuales, bien como conferencias e incluso, especialmente en el grupo femenino, se integraron en las enseñanzas ofrecidas por su profesorado.²³⁹

C'est aussi en 1916 qu'a lieu la première conférence scientifique à la *Residencia de Estudiantes*, celle du philosophe Henri Bergson²⁴⁰. À partir de ce moment, les visites de conférenciers étrangers se multiplient dans cette institution culturelle qui acquiert peu à peu un rayonnement notoire sur le plan de la diffusion des connaissances scientifiques. Ainsi, Paul Valéry, H. G. Wells, Albert Einstein, Paul Claudel ou Marie Curie interviennent dans des conférences ouvertes aux membres de la Residencia²⁴¹ – qui comptaient surtout des personnalités issues de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, à côté d'un public non abonné peu nombreux²⁴². À partir de 1924 les conférences à la Residencia de Estudiantes sont sponsorisées par la *Sociedad de Cursos y Conferencias*, dirigée par plusieurs femmes de l'aristocratie²⁴³ et à l'origine de nombre de conférences internationales d'envergure données à Madrid jusqu'en 1936.

²³⁹ [T]ant la *Residencia de Estudiantes* que la *Residencia de Señoritas* ont accueilli, en de nombreuses occasions, des événements en lien avec la danse dans ses différentes formes, ou bien comme interprétations ponctuelles, ou bien comme conférences, et même, particulièrement dans le groupe féminin, tout cela était intégré aux cours dispensés par leur équipe enseignante. MURGA CASTRO, Idoia, in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata, op. cit.*, pp. 78-79.

²⁴⁰ BERGSON, Henri, *Conférence de Madrid sur l'âme humaine*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2 mai 1916.

²⁴¹ Voir à ce sujet le très intéressant article d'Álvaro RIBAGORDA, « El Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936) », *Cuadernos de Historia contemporánea, Norteamérica*, vol. 30, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008 <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/7580>.

²⁴² « En Paris y Londres han concurrido a oír la palabra del eminente innovador [Einstein] las más bellas y linadujas mujeres. En Francia, después de Bergson, el original filósofo, ningún hombre especulativo ha conseguido el éxito de Einstein en los medios refinados de aquella sociedad. » « El Profesor Einstein en Madrid », *ABC*, 2 mars 1923, p. 7.

²⁴³ D'après Álvaro Ribagorda, « Los miembros más activos de la Sociedad de Cursos y Conferencias fueron la duquesa de Dúrcal, el duque de Arco, María Luisa Kocherthaler, Manuel García Morente, la condesa de Yeves, la duquesa de Arión, la condesa de Cuevas de la Vera, María de Maeztu, Blas Cabrera, Antonio Marichalar y Raimundo Fernández Villaverde. En enero de 1927 todos ellos fueron propuestos como primera candidatura para formar la Junta Directiva de la Sociedad, y cuando se crearon los estatutos en 1929, casi todos ellos formaron parte de la Junta Directiva, que estuvo formada por la duquesa de Dúrcal como presidenta, el duque de Fernan Núñez como vicepresidente, María Luisa Kocherthaler como secretaria, la condesa de Yeves como tesorera, Manuel García Morente como vicesecretario, siendo los vocales la duquesa de Arión, la duquesa de Dato, la condesa de Cuevas de Vera, María de Maeztu, Blas Cabrera, Gregorio Marañón, Antonio Marichalar, Raimundo Fernández Villaverde, Corpus Barga y el propio Alberto Jiménez Fraud. RIBAGORDA, Álvaro, « El Comité

Parmi les présidents de l'Ateneo de Madrid, on relève Segismundo Moret jusque 1913, Ramón Menéndez Pidal (1920), Gregorio Marañón (1930), Manuel Azaña (1932), Ramón del Valle-Inclán (1933), Miguel de Unamuno (1934), Fernando de los Ríos (1935). Ramón Gómez de la Serna en devindra secrétaire en 1923. Comme la Residencia, cette institution a son équivalent dans d'autres villes, ce qui permet la diffusion des principaux projets portés par la capitale au niveau local.

Un repaso a la vida intelectual de estos años hace obligada una mención a los Ateneos como centro de tertulias y de divulgación cultural en un país de escaso desarrollo universitario. Nacidos con la implantación del liberalismo decimonónico, registraron una revitalización en los periodos de la Restauración y la Regencia como una consecuencia más del crecimiento de las capitales provinciales [...] El Ateneo de Madrid, por su proyección nacional, merece capítulo aparte. En presencia de Alfonso XII, Cánovas del Castillo inauguró en 1884 los nuevos locales de la calle del Prado [...]. Raro fue el escritor de nota que no pasó por sus salones, por su tertulia informal de la « cacharrería » o por su biblioteca, cuando no asistió a los cursos que dictaron los más destacados universitarios e intelectuales del momento. Pese a su origen canovista, el Ateneo se radicalizó bastante en los años 90. En una bella conferencia que pronunció Manuel Azaña en la apertura del curso de 1930, el escritor y político distinguió tres generaciones de ateneístas : la primera, con el Duque de Rivas y Mesonero, había sido la romántica que fundó el liberalismo sobre la base material de la Desamortización y la base política de la hegemonía burguesa ; la segunda surge de la crisis revolucionaria de 1848, y se escinde entre pragmáticos conservadores e idealistas reformadores; la tercera llega con la crisis de fin de siglo y supone la « intelectualización de la veterana institución.²⁴⁴

De l'intervention de Joaquín Costa à l'assemblée des parlementaires en passant par la conspiration contre la monarchie fomentée dans ses couloirs, l'Ateneo a été associée à tous les grands événements de l'époque. Il a aussi hébergé un travail culturel significatif avec l'Extensión Universitaria (1904-1905), et l'Escuela de Estudios Superiores (1896-1902) où enseignait le futur Prix Nobel Santiago Ramón y Cajal (1906).

C'est aussi dans ce cadre que le 26 mai 1913, l'actrice et chanteuse Lola Membrives intervient, devant un public en grande partie féminin, lors d'une veillée qui lui était consacrée

Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936) », Madrid, Cuadernos de Historia contemporánea, Norteamérica, vol. 30, Universidad Complutense de Madrid, 2008. <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/7580>.

²⁴⁴ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 94-95.

et où elle interpréta une œuvre du XVII^{ème} et une autre du XVIII^{ème} siècle, ainsi que les *Tonadillas en estilo antiguo* composées par Granados, auteur de l'accompagnement musical. Amadeo Vives dit d'elle: « El aire argentino de la Membrives puso en ellas su cadencia y sangre española, andaluza, su garbo » (1913)²⁴⁵. Comme la Residencia, l'Ateneo fut ainsi une interface privilégiée et une véritable courroie de transmission des activités culturelles et scientifiques de l'époque. En y occupant une place non négligeable, la danse affirmait sa pertinence, y compris institutionnelle, dans des lieux empreints de théâtralité.

El renacimiento de la danza en los primeros años del siglo XX tuvo también su eco en el Ateneo. El 16 de abril de 1915 la sección de Literatura organizó « La fiesta de la danza », en la que intervinieron literatos y poetas, músicas y bailarinas, que despertó una gran expectación, sobre todo entre el público femenino. Actuó *la Argentina* – Antonia Mercé –, « principal atractivo de la fiesta », quien bailó tangos, alegrías y soleares, acompañada por el guitarrista de flamenco Salvador Ballesteros ; y tras ella ejecutó algunas piezas de clásicos contemporáneos la bailarina belga Felyne Verbist. Así lo comentaba Emilia Pardo Bazán (1915) : « La danza es un arte que en estos últimos tiempos renace de sus cenizas – y cuidado que sus cenizas eran seculares varias veces - . Hablo de la danza popular, no de la de los cuerpos de baile. Todas estas bailarinas que van disputándose el aplauso y la admiración del público, retornan más o menos a los antiguos ritos, en las altas edades históricas [...] *La Argentina* y la bailarina belga [...] recogieron tributo de admiración y ovaciones sin cuentos en el Ateneo y dondequiera. »²⁴⁶

La Argentina fait partie des artistes, créateurs de leur art propre, qui sont intervenus à l'Ateneo de Madrid, comme d'autres ambassadeurs de la culture venus de pays étrangers et dont la circulation artistique a tôt fait d'influencer la production du renouveau du spectaculaire. Parmi les antécédents, aux États-Unis et en France, Loïe Fuller, danseuse et chorégraphe autodidacte qui crée à New York en 1892 la « Danse serpentine », immortalisée dans le premier film colorisé de l'histoire du cinéma produit par Thomas Edison en 1896, et qui fera bientôt le tour de l'Europe. La danseuse, qui a côtoyé Pierre et Marie Curie, utilisait les nouvelles technologies de l'époque. Des brevets d'invention pour ses effets scéniques sont déposés (illusions d'optique, éclairages, costumes...) ²⁴⁷ :

En 1898, Loïe Fuller installe chez elle un laboratoire où elle effectue des recherches sur les effets lumineux et

²⁴⁵ *In Ínsula* 841-842, enero-febrero 2017, p. 38

²⁴⁶ *in Ínsula* 841-842, enero-febrero 2017, p. 38.

²⁴⁷ <http://musee.curie.fr/decouvrir/zoom-sur/loie-fuller>, page consultée le 21 février 2018.

les rayons ultraviolets. Inspirée par les travaux des Curie sur le radium, elle crée la « Danse ultra violette », puis monte un spectacle intitulé la « Danse du radium », malgré l'impossibilité technique d'utiliser la phosphorescence des sels de radium dans ses costumes de scène. Après leur avoir offert une séance privée de ses danses lumineuses, elle invite les Curie à rencontrer le sculpteur Auguste Rodin, à Meudon en 1904. Elle restera très attachée à la famille Curie et attentives aux expériences scientifiques les plus diverses.²⁴⁸

Ainsi, la diffusion des découvertes scientifiques dans le cadre de grands centres culturels a permis d'établir un lien avec la réception artistique, sa théorisation et sa mise en pratique. L'influence des découvertes sur la production artistique et la création théâtrale de l'époque permet d'affirmer l'existence durant l'âge d'argent d'un moment d'interaction privilégié entre science et art. Ces relations entre scientifiques et créateurs allaient au-delà d'échanges informels. Les innovations scientifiques et techniques irriguaient les processus créatifs et le théâtre ne pouvait échapper à ces influences.

3. Penser la mise en scène du nouveau

3.1. Adrià Gual pionnier

Dans la perspective d'un renouveau de la scène et de la prise en compte de la réception des œuvres théâtrales, Carles Battle i Jordà signale l'influence du théâtre de Maeterlinck sur la dramaturgie de Gual avec en particulier la prégnance du *Trésor des humbles* (1896) dans une pièce comme *Silenci*. Il souligne la correspondance chez l'auteur entre l'orientation dramaturgique donnée aux œuvres et l'activité plastique de l'auteur :

Nous comprenons, donc, l'obsession qu'avait Gual de peindre son idée d'espace scénique dans les manuscrits. Elle s'explique par ce que les éléments de la plastique scénique « ne sont ni ne peuvent être indiqués avec la précision d'un accord sur une portée ni d'un vers avec la clarté d'un caractère typographique. (*L'art escènique...* p. 134-135). Il ne s'agit pas seulement de reproduire un espace physique; il s'agit de créer une atmosphère, de construire, grâce à la « peinture », à l'*éclairage* (*ibid.*) et aux *éléments de construction*, des modalités actives et significatives, des modalités qui, harmonisées avec l'interprétation et la musicalité de la parole, collaborent pour traduire – pour suggérer – scéniquement les états

²⁴⁸ <http://musee.curie.fr/decouvrir/zoom-sur/loie-fuller>, page consultée le 21 février 2018.

de l'âme, « l'invisible » – et aussi la thématique générale de la pièce.²⁴⁹

Il note qu'une œuvre comme *Nocturn. Andante Morat* (1895-1896²⁵⁰) offre au lecteur un large éventail de *stimuli* qui reprennent l'univers théâtral de Maeterlinck: l'évocation de la mort, dans son traitement tant thématique que formel ainsi que les évocations de légendes ou le traitement du drame intime auxquels s'ajoutent l'usage d'un imaginaire préraphaélite et une conception wagnérienne de la dramaturgie des œuvres.

L'usage fait par Gual de la lumière, exposé dans la didascalie aperturale de la pièce de *Teatre Intim, Silenci*, intéresse par son caractère synthétique, d'illumination ou de révélation de l'espace et de l'action passée, en cours et à venir: « La llum és el tot sempre. La del sol i [...] la manera de caure-hi, el seu color especial, com si, prenent part en lo que passa on ell se posa, s'hi emmotllés tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa.²⁵¹ » Comme le note Carles Battle, dans le théâtre de Gual, « La suggestion et, par voie de conséquence, l'émotion, ne naissent pas seulement d'un travail d'interprétation concerté et « naturel », mais elles répondent aussi à l'interaction entre tous les éléments scéniques.»²⁵² Il s'agissait là d'une des réponses apportées aux défis lancés par Llanas Aguilaniedo ou encore José Yxart, au crépuscule du romantisme:

Amères vérités (1853) d'Eguílaz, *La Prière du soir* (1858), de Larra, *Le Curé du Village*, de Pérez Escrich (1858), *La Croix du mariage* (1861) sont des œuvres caractéristiques de cette époque. Des sanglots et des pleurnicheries permanentes chez les dames, de vrais lieux communs dans la bouche des barbons évangélisateurs, des vicaires savoyards aux vénérables cheveux blancs, persuasifs et tendres: de tièdes émotions de pères, d'enfants et de fiancés (à la vue de

²⁴⁹ « Entendemos, pues, la obsesión de Gual por pintar su idea de espacio escénico en los manuscritos. Y es que los elementos de la plástica escénica « no venen ni poden venir indicats amb la precisió d'un accord damunt d'un pentagrama ni d'un vers amb la claredat d'un caràcter tipogràfic. (*L'art escènic...*, p. 134-135). No se trata sólo de reproducir un espacio físico; se trata de crear una atmósfera, de construir, gracias a la « pintura », a *l'esclaratge* (iluminación) y a los *elements de construcció*, un medio activo y significativo; un medio que, armonizado con la interpretación y con la musicalidad de la palabra, colabore en traducir – en sugerir – escénicamente los estados del alma – « lo invisible » – y también la temática general de la pieza. » Carles Battle i Jordà, introducción a *Nocturno (Nocturn. Andante morat, 1895) / Silencio (Silenci, Drama de món, 1897)*, Iberoamericana 35, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Literatura Dramática, 2001, p. 16.

²⁵⁰ Barcelona, Llibreria d'Àlvar. Verdaguer, 1896.

²⁵¹ La lumière fait toujours tout. Celle du soleil et [...] sa façon de tomber, sa couleur particulière, comme si, en prenant part à ce qui se passe là où elle se pose, elle s'y adaptait tout de suite et savait lui donner une tonalité lumineuse spécifique. GUAL, Adrià, in *Silenci. Drama de món*, « Escena », ed. De C. Battle i Jordà, *op. cit.*, p. 126.

²⁵² « La sugestión y, por lo tanto, la emoción, no sólo nacen de un trabajo de interpretación conjuntado y « natural », sino que también responden a la interacción entre todos los elementos escénicos. » C. Battle, *op. cit.*, p. 64.

reliques domestiques, la croix de ma mère, comme disent les Français); une sensibilité continue au pardon des injures, à la résignation chrétienne, à la préférence « des tendres affects », au bonheur tranquille et apaisé qui réside dans la pratique de la vertu et dans les « modestes prétentions de celui qui reste étranger à l'ambition. »²⁵³

Comme Richard Wagner, Adrià Gual s'est beaucoup interrogé sur la complémentarité des différents arts (la « síntesis de las artes ») capables de capter complètement l'attention des spectateurs et de provoquer l'émotion la plus « noble » et profonde que puisse susciter la réception d'une œuvre accomplie. À propos de Wagner, Gual commente: « ha sigut la nota única d'una innovació *quasi* completa pels lligams de l'obra seva, que reuneix quasi tots els elements destinats a produir l'alta emoció d'art. »²⁵⁴

Cette convocation des sens est réalisée lors du spectacle par ce que C. Battle nomme « la parte óptica » et « la parte acústica »²⁵⁵:

Ya lo decía Mallarmé a propósito de la poesía: evocar a través de las palabras el clima espiritual de la música. Es decir, conseguir, en el escenario, que las variaciones del diálogo, las repeticiones y los silencios, el juego de respuestas entre personajes (como las respuestas entre instrumentos) o la sonoridad de las palabras llegue a su capacidad máxima de excitar la imaginación del espectador (ayudarle a acceder a un estado llamémosle de tránsito o de posesión completo).²⁵⁶

La construction rythmique de l'espace par la couleur fait écho, sur le plan scénique à la dynamique du *leitmotiv* instaurée par la reprise de segments phrastiques ou musicaux sur le plan langagier, piste largement explorée sur le plan plastique par les travaux de Robert et

²⁵³ « *Verdades amargas* (1853) de Eguílaz, *La Oración de la tarde* (1858), de Larra, *El Cura de Aldea*, de Pérez Escrich (1858), *La Cruz del matrimonio* (1861) son obras características de aquellos días. Un lloriqueo y gimoteo continuo en las damas; verdaderos lugares comunes en boca de los barbas evangelizadores, vicarios saboyanos de venerables canas, persuasivos y tiernos: tibias emociones de padres, hijos y novios, A la vista de reliquias domésticas, (la croix de ma mere, que dicen los franceses); una continua excitación al perdón de las injurias, á la resignación cristiana, á preferir « las tiernas afecciones », la felicidad tranquila y sosegada que se encuentra en la práctica de la virtud y en las « modestas pretensiones del que permanece ageno á la ambición ». » YXART, José, *El arte escénico en España*, Vol. I, *La Vanguardia*, Barcelona, 1894, p. 52-53.

²⁵⁴ [C]ela a été l'unique note d'une innovation *quasi* complète par les liens de son œuvre, qui réunit presque tous les éléments destinés à produire la grande émotion artistique. GUAL, Adrià, *El teatre modern: innovador?*, 1898-1899 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 47. La cursiva es del autor" note de C. Battles, estudio introductorio a *Nocturn* (traducción de Noelia Palacios), *ibid.*, p. 15.

²⁵⁵ BATTLE I JORDÀ, Carles, introduction à *Nocturno / Silencio*, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁶ Mallarmé le disait déjà à propos de la poésie: évoquer à travers les mots le climat spirituel de la musique. C'est-à-dire, parvenir, sur scène, à faire que les variations du dialogue, les répétitions et les silences, le jeu de réponses entre personnages (comme les réponses entre instruments) ou la sonorité des mots atteignent leur capacité maximale à exciter l'imagination du spectateur (l'aider à accéder à un état que l'on peut appeler de transport ou de possession complets). *Ibid.*

Sonia Delaunay (autour des années 1924-1925), dont je reproduis certains des rythmes synthétiques en annexes (Figures 95 à 97).

Il existe ainsi dans le théâtre de Gual une concordance liant intimement le personnage à l'espace qui l'entoure et au sein duquel il évolue, autre modalité de déploiement de l'esthétique des correspondances. Dans *Nocturn*, l'atmosphère créée par la couleur mauve complète le dispositif scénographique pour rendre sensible les sentiments éprouvés par le personnage, rééquilibrant l'importance du sens de la vue, convoqué selon des modalités propres, parallèlement au travail rythmique effectué sur la langue et la diction. Le but de cette élaboration dramaturgique est bien ce que C. Battle nomme « *visión y [...] reproducción sintética de la realidad* », à rebours de toute visée mimétique naturaliste.

Le mystère qui meut l'impulsion créatrice chez l'artiste a aussi beaucoup préoccupé Adrià Gual, dans des réflexions où l'on peut déceler une volonté *transformatrice* de *l'intériorité du spectateur*. Ainsi, il existe de façon non explicitement formulée chez lui (de même, peut-être, que chez Wagner, et chez tous les théoriciens de l'art en proie, jusqu'à un certain point, au fantasme sur les théories de l'art « *total* » (avec tous les dangers que comportent les utopies ou idéaux réformateurs qui prennent pour référent une quintessence ou un absolu), un idéal spirituel qui guide son effort théorique et de création, lequel devrait permettre de « modifier » (pour un « mieux » s'entend, bien sûr) le récepteur de l'œuvre: de l'in-former (lui donner forme nouvelle) en accord, bien évidemment, avec la ligne qu'il lui propose:

El cor me diu que moltes d'aquestes harmonies d'ordre potser secundari, varen quedar invisibles als ulls del propi creador [Wagner] [...]. M'explicaré: ell mateix ens diu que l'una art necessita de l'altra per a completar l'obra i açò o fa sempre acceptant les tres arts indicades per ell, les que ell creu les soles humanes, el gest, la poesia i la música. Hi han moments (com ell declara) que la poesia ja no pot anar més enllà en l'expressió d'un sentiment i, aleshores, s'empara de la música i aquesta del gest al trobar-se en cas semblant. I ací é son crec que Wagner va descuidar-se de pensar que el just ambient en el fons plàstic dels seus drames devia tenir importancia grandíssima i devia ser tractat amb igual consideració que aquests altres elements per ell qualificats d'únics elements d'art veritable i humana.²⁵⁷

²⁵⁷ Le cœur me dit que nombre de ces harmonies d'ordre peut-être secondaire, sont restées invisibles aux yeux du créateur lui-même [Wagner] [...]. Je m'explique: lui-même nous dit qu'un art a besoin de l'autre pour parachever l'œuvre et cela se fait toujours dans l'intégration des trois arts indiqués par lui, ceux qu'il croit les seuls humains, le geste, la poésie et la musique. Il y a des moments (comme il le déclare) où la poésie ne peut plus aller davantage au-delà dans l'expression d'un sentiment et, à ce moment-là, à se trouver en pareil cas, elle s'empare de la musique et celle-ci du geste. Et c'est ici où je crois que Wagner néglige de penser que l'ambiance

Couleur et musique devraient ainsi, mis ensemble, permettre au dramaturge d'atteindre son idéal (narcissique): « captar al espectador de una manera absoluta »²⁵⁸, ainsi que l'extase (égotique?) d'une œuvre reçue par des spectateurs *bouleversés*. C'est ce que la *Teoría escènica* de Gual semble proposer, à travers l'emploi conjoint par le dramaturge de la couleur et de la musique:

Creo de forma evidentísima en la influencia del color, y una de las cosas que más me gustarian es saber aprovecharla para aplicarla al drama de una forma completa.

Si la del color me enamora, no menos me atrae la influencia de la música que puede desprenderse de las palabras a través de las situaciones dramáticas. Estos dos conceptos, unidos a fondo, los he tomado como base de una teoría que aquí trato de exponer.

Es algo sabido que aquello a lo que debe aspirar el autor dramático es a captar al espectador de una manera absoluta; su alma debe imperar en la del que escucha y ve, y, para llegar a tal fin, el autor dramático no puede despreciar nada, por insignificante que parezca. »²⁵⁹

L'idée est bien de réaliser un travail dramaturgique et de mise en scène qui optimise la convocation de l'ouïe et surtout de la vue chez le spectateur:

La cuestión es que nada le distraiga, que todo tienda a crear una determinada atmósfera. De este modo, para llegar al alma del espectador, el dramaturgo debe cuidar, en primer lugar, la relación entre la temática y el color: la "intensidad del asunto" y "el estado de ánimo de los personajes" deben tener una cierta correspondencia con el color global del drama, una correspondencia « absoluta o relativa », pero, en cualquier caso, una correspondencia « ajustada. »²⁶⁰

juste dans le fond plastique de ses drames devait avoir une importance très grande et devait être traitée avec la même considération que ces autres éléments par lui qualifiés d' uniques éléments d'art véritable et humain. GUAL, Adrià, *L'art escènica*, cité par C. Battle i Jordà, *El teatre d'Adrià Gual*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

²⁵⁸ GUAL, Adrià, « Teoría escènica » in *Nocturno. Andante morado.*, ed. de C. Battle I Jordà, *op. cit.*, p. 73.

²⁵⁹ Je crois de façon évidente à l'influence de la couleur, et une des choses qui me plairaient le plus est de savoir en tirer parti pour l'appliquer à la pièce de façon complète.

Si je tombe amoureux de l'influence de la couleur, l'influence de la musique ne m'attire pas moins qui peut émaner des mots à travers les situations dramatiques. Ces deux concepts, totalement unis, je les ai pris comme base d'une théorie que je tente d'exposer ici.

Il est bien connu que ce à quoi doit aspirer l'auteur dramatique, c'est capter le spectateur d'une manière absolue; son âme doit commander dans celle de celui qui écoute et qui voit, et, pour parvenir à une telle fin, l'auteur dramatique ne peut rien mépriser, toute insignifiante qu'une chose paraisse.

GUAL, Adrià, *Teoría escènica*, in *Nocturn*, ed. de Carles Battle, *ibid.*, p. 73.

²⁶⁰ L'enjeu est que rien ne le distraie, que tout tende à créer une atmosphère déterminée. De cette façon, pour arriver à l'âme du spectateur, le dramaturge doit prendre soin, en premier lieu, de la relation entre la thématique et la couleur: l'« intensité de l'histoire » et « l'état d'esprit des personnages » doivent avoir une certaine

Il élabore le concept de *conjunt escènic*, lequel formerait la synthèse de langages dirigés vers un unique objectif émotif, non seulement par la parfaite symbiose des différents systèmes de signes qui intervient lors de la mise en scène, mais aussi par l'éradication du *vedetismo*, et permettrait, selon les mots de l'auteur, d'« amasser les éléments épars et de faire d'eux un tout parfait (« amassar els elements dispersos i fer d'ells un tot perfecte »).

Comme l'indique C. Battle, l'objectif poursuivi par cette quête esthétique semble ainsi dépasser le cadre d'une simple entreprise d'auto-satisfaction personnelle du dramaturge.

si el Arte Total responde a una propuesta de traslación escénica de la « sinestesia natural », a la fuerza se deduce que el teatro no es sino un instrumento de revelación. El instrumento que necesitan las almas suprasensibles (el artista) para comunicar al común de los hombres, mediante el “recurso reproductivo”, todo lo que se experimenta ante el complicado jeroglífico de “confusas palabras” con que se expresa la realidad. Gracias a esta revelación, los hombres podrán percibir la Belleza y, lo que es lo mismo, acceder a la Bondad; en resumen, se redimirán – utilizando palabras de Rusiñol – de las miserias de la *ciutat*, del *món de la prosa* y de la *indiferencia*.²⁶¹

L'art chez Adrià Gual, s'articule à une exigence impérieuse de « réforme de la société »²⁶². Dans sa lecture personnelle de l'œuvre de Gual, Joan Maragall suggère qu'une œuvre comme *Silenci* ne saurait être salutaire socialement (« *saludablement social* »), dans la mesure où le silence s'accorderait avec un *art de descomposició*, incompatible avec l'idée de progrès.

L'interprétation gestuelle est laissée relativement libre à l'interprétation de l'acteur sans « écriture chorégraphique » prévue de façon systématique par Gual pour donner des indications de jeu à la manière de la cinétographie de Rudolf von Laban (1928); tout juste observe-t-on, en plus des accentuations tonales et interprétatives et des directions symbolistes suggérés par la grammaire élaborée par le dramaturge, quelques « *Notas ligeras para los actores y la escena* » où il donne pour *Nocturn* les indications suivantes:

correspondance avec la couleur globale du drame; une correspondance « absolue » ou « relative » mais en tout cas une correspondance « ajustée ». Carles Battle i Jordà, introduction à *Nocturno / Silencio*, *op. cit.*, p. 16.

²⁶¹ Si l'art total répond à une proposition de traduction scénique de la « synesthésie naturelle », à force on déduit que le théâtre n'est qu'un instrument de révélation. L'instrument dont ont besoin les âmes suprasensibles (l'artiste) pour communiquer au commun des hommes, à travers le « recours reproductif », tout ce qui est tenté face au hiéroglyphe compliqué de « confuses paroles » avec lesquelles s'exprime la réalité. Grâce à cette révélation, les hommes pourront percevoir la Beauté et, ce qui est la même chose, accéder à la Bonté; en résumé, ils se rédimeront – pour employer les mots de Rusiñol – des misères de la *ville*, du *monde de la prose* et de l'*indifférence*. *op. cit.*, p. 17.

²⁶² C. Battle, introd. à *Nocturno / Silencio*, *op. cit.*, p. 32.

Las figuras deben moverse a ritmo de duda y de impaciencia; todo lo que dicen debe salir inconscientemente del fondo del alma y por lo tanto los signos de expresión que suelen acompañar a los de la palabra tendrán que ser pausados, y a pesar de ello los más ajustados y precisos. Interpretar esto con gestos violentos y actitudes nerviosas sería salirse por completo del tiempo que marca, como estaría fuera de lugar cualquier palabra dicha en voz alta como si se tratara de una exclamación de drama personal mal interpretado. Y eso desentonaría mucho. [...] Por la misma razón, ninguna contracción de la cara podrá favorecer [al actor] para engañar al espectador, y cualquier movimiento grosero o violento sólo le servirá para desdibujarse [...] Si hacerlo exagerado por el extremo del que vengo hablando resulta peligroso, no menos lo es exagerado por el extremo opuesto, o sea interpretar de manera estática y pobre de espíritu. [...] Todos los movimientos, pues, serán pausados, respondiendo a lo que digan.²⁶³

Adrià Gual s'interessa bien davantage à la scénographie, qu'il conçoit « no como un simple decorado o receptáculo de situaciones, sino como parte esencial de un "conjunt escènic" y como reflejo analógico de los estados de espíritu de los personajes ». ²⁶⁴. Il propose des éléments de rénovation scénique, notamment, en postulant dans sa *Teoría escènica*, le lien qui unit l'état d'esprit des personnages à la manifestation des phénomènes physiques qui les entourent. Ce que note Carles Battle:

Gual se acoge a la teoría wagneriana de la síntesis de las artes y la encarrila hacia la obtención de atmósferas altamente sugestivas que puedan explicar algo de los sentimientos enterrados, de los dramas secretos [...] Gracias a este tipo de recursos, a través de unos personajes de ficción, el espectador conecta con el estado de alma del artista y se contagia de su sensibilidad. Emocionarse ante la obra de arte es un

²⁶³ Les silhouettes doivent se mouvoir à un rythme qui traduit doute et impatience; tout ce qu'elles disent doit sortir inconsciemment du fond de l'âme et par conséquent les signes d'expression qui accompagnent habituellement ceux de la parole devront être posés, et malgré cela les plus ajustés et précis possibles. Interpréter ceci avec des expressions violentes et des attitudes nerveuses serait sortir complètement du temps qu'il indique, comme serait hors de propos tout mot dit à voix haute comme s'il s'agissait d'une exclamación de drame personnel mal interprété. Et cela jurerait vraiment beaucoup. [...] Pour la même raison, aucune contraction du visage ne pourra favoriser [l'acteur] pour abuser le spectateur, et tout mouvement grossier ou violent ne lui servira qu'à s'estomper. [...] Si une interprétation exagérée suivant les extrêmes que je viens d'évoquer est dangereuse, exagérée suivant les extrêmes inverses elle ne l'est pas moins, c'est-à-dire, interpréter de façon statique et peu inspirée. [...] Tous les mouvements, donc, seront posés, et répondront à ce qu'ils diront. « La interpretación. *Notas ligeras para los actores y la escena* » in *Nocturno*, op. cit., pp. 113-114.

²⁶⁴ « non comme un simple décor ou réceptacle de situations, mais comme partie essentielle d'un « ensemble scénique » et comme reflet analogique des états d'esprit des personnages. » C. Battle, *Op. cit.*, p. 15.

paso previo indispensable para lograr la regeneración
espiritual.²⁶⁵

Gual rejoint en ce sens les évolutions culturelles de l'époque, qui tendent, dans les textes théoriques comme dans les œuvres de théâtre à faire évoluer le corps de l'acteur (et du danseur ou de la danseuse) dans un espace souvent *mobile*, et au sein duquel le personnage évolue désormais *sans être au centre* de l'action.

« Eliminar el concepto en benefici de lo sensorio. »²⁶⁶

Gual expose en 1895 dans la « Base o Teoria del color a les taules » adjointe à *Blanc i negre* (1894) les rudiments de sa théorie en revenant sur son premier essai de couleur scénique (« primer ensaig de color escènic »): « [R]elacionant el color que directament afecta la part òptica junt amb el color o símbol de color que passa a tocar de l'ànima, poden produir-se efectes superiors i de verdader resultat. »²⁶⁷

La réflexion d'Adrià Gual sur les modalités de convocation de l'émotion au théâtre s'élabore dès la conception rythmique de la parole. Ainsi, comme le signale C. Battle²⁶⁸, Gual pose la question de la musicalité de la parole dans le drame (voix et diction): « Si la [influencia] del color me enamora, no menos me atrae la influencia de la música que puede desprenderse de las palabras a través de situaciones dramáticas. [...] »²⁶⁹ Il conçoit le dialogue tout entier comme une mélodie qui doit prendre en charge une forme de *mimésis* de l'intériorité des personnages, ce que rappelle C. Battle:

« Así pues, la música viene dada principalmente por la expresión verbal de los personajes, que al hablar realizan las funciones propias de los instrumentos musicales. Por un lado, se sigue una técnica parecida a la del *leitmotiv* wagneriano [...] por otro, se busca “en la prosa y su construcción”, “toda la sonoridad posible [...], con el fin de acercarla a la música por boca de

²⁶⁵ Gual adhère à la théorie wagnérienne de la synthèse des arts et l'applique à l'obtention d'atmosphères hautement suggestives qui pourront expliquer quelque peu les sentiments enfouis, les drames secrets [...] Grâce à ce type de recours, à travers des personnages de fiction, le spectateur entre en relation avec l'âme de l'artiste dont la sensibilité lui est ainsi communiquée. S'émouvoir devant l'œuvre d'art est une étape préparatoire indispensable pour parvenir à la régénération spirituelle. *op. cit.*, p. 10.

²⁶⁶ « Eliminar el concepto au profit du sensoriel. » C. Battle, *op. cit.*, p. 35.

²⁶⁷ « En mettant en relation la couleur qui affecte directement le canal optique avec la couleur ou le symbole de couleur qui vient tutoyer l'âme, il peut se produire des effets supérieurs et de résultat authentique. » in GUAL, Adrià, introd. de C. Battle I Jordà, *Nocturno / Silencio*, *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁸ C. Battle, *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁹ « Si je suis amoureux de l'influence de la couleur, l'influence de la musique ne m'attire pas moins qui peut émaner des mots à travers des situations dramatiques. » in GUAL, Adrià, introd. de C. Battle I Jordà, *Nocturno / Silencio*, *op. cit.*, p. 16.

los personajes, sirviendo de instrumentos.” »²⁷⁰; citons le texte de Gual, traduit en espagnol par Ignasi García:

Insinúo también el desarrollo de motivos ya iniciados y las recaídas sobre otros ya desarrollados, del mismo modo que busco toda la sonoridad posible en la prosa y en su construcción, con el fin de acercarla a la música por boca de los personajes, sirviendo de instrumentos.

Con la música se intentan reproducir los estados anímicos. Esos estados pueden mostrarse sin hablar, con un gesto, con la manera de estar o de expresarse quedamente, envueltos siempre con el ambiente que nos proporciona el color, o bien con las palabras que la música pretende y logra imitar en muchas ocasiones. Por lo que vemos claramente que con las palabras por sí solas podemos expresarnos musicalmente.

De nuestro interior dependen los andantes o los alegros, los fortes o los pianos; eso viene de muy adentro y, acompañado por la tonalidad ajustada a la situación, pueden obtenerse conjuntos completos en todos los aspectos.²⁷¹

Gual applique, par métaphore, la notation musicale à la caractérisation du langage parlé lors de la diction du texte par l’acteur; dans les différents arts, le tournant du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle se caractérise par la recherche de croisements disciplinaires pour enrichir les modalités expressives et le potentiel émotionnel de l’œuvre.

Pel tema a l’esperit;
pel color als ulls i a l’esperit;
per la música a l’orella
i a l’esperit encara.²⁷²

²⁷⁰ « Ainsi donc, c’est l’expression verbale des personnages qui donne la musique, lesquels en parlant réalisent les fonctions propres aux instruments musicaux. D’un côté, on suit une technique semblable à celle du *leitmotiv* wagnérien [...]; de l’autre, on cherche “dans la prose et dans sa construction”, toute la sonorité possible [...], de sorte de l’approcher de la musique par la bouche des personnages, ceux-ci servant d’instruments. » C. Battle, in *Nocturno / Silencio, op. cit.*, p. 18.

²⁷¹ Je veux aussi dire par là le déroulement de motifs déjà amorcés et les incidences sur d’autres déjà développés, de la même façon que je cherche toute la sonorité possible dans la prose et sa construction, avec pour but de l’approcher de la musique par la bouche des personnages, qui font office d’instruments.

Avec la musique on essaie de reproduire les états animiques. Ces états peuvent se montrer sans parler, grâce à une expression, la manière d’être ou de s’exprimer tranquillement, habillés toujours dans l’ambiance que nous offre la couleur, ou bien avec les mots qu la musique tente et parvient à imiter en de nombreuses occasions. Ce pour quoi nous voyons clairement qu’avec les mots pour eux-mêmes nous pouvons nous exprimer musicalement. De notre état intérieur dépendent les *andante* ou les *allegro*, les *forte* ou les *piano*; cela vient de l’intériorité profonde et, accompagné par la tonalité ajustée à la situation, on peut obtenir des ensembles complets à tous égards.

« Teoria escènica. » Trad. de Ignasi García, in GUAL, Adrià, *Nocturno / Silencio*, ed. de C. Battle I Jordà, *op. cit.*, p. 74.

²⁷² Par le sujet à l’esprit; / par la couleur aux yeux et à l’esprit; / par la musique à l’oreille / et à l’esprit encore. Gual reprend ainsi à son compte dans ses mémoires, en lui apportant quelque nuance, le concept wagnérien d’Art

Le théâtre de Gual, à la différence d'autres dramaturgies espagnoles (notamment celles du théâtre des avant-gardes et du théâtre poétique) souhaite éveiller la sensibilité du spectateur « [animar] l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi. ».²⁷³

C'est pourquoi Gual s'inspire aussi pour son théâtre de la dramaturgie d'Ibsen, où il décèle la possibilité de développer ce qu'il nomme un « *teatre del sentiment* », permettant plus efficacement de parvenir à l'idéal « regenerador » poursuivi par le dramaturge que ne permettrait de le faire un théâtre d'idées. Ibsen, dit-il, réalise « un *teatre de poeta* » qui laisse au spectateur le loisir d'appréhender des phénomènes infra-conscients faits de brouillard et de lumière (« *redere boires el flagell d'una llum pressentida i quasi vista* »)²⁷⁴. L'objectif de ce « *teatre del sentiment* » appelé de ses vœux par le dramaturge est le suivant: « [A]rribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sens transcendències, ni fam d'averiguar el per què. »²⁷⁵ Dans ce processus de convocation de la sensorialité, le travail sur le perceptive est amené chez Gual à occuper une place primordiale.

Total (*Por el asunto, al alma; por el color, a los ojos; por la música, al oído*): Adrià Gual: *Mitja vida de teatre*. Memòries, Barcelona, Aedos, 1960, p. 54, cité par Carles Battle, *ibid.*, p. 19.

²⁷³ [encourager] le spectateur à ouvrir les yeux de l'âme pour s'habituer à se rendre compte des beautés inconnues, pour se rendre beau lui-même tout en s'en approchant.

²⁷⁴ *Op. cit.*, p. 7.

²⁷⁵ Parvenir au grade le plus élevé d'émotion par la simplicité la plus pure, sans transcendances, ni envie d'en vérifier la raison. GUAL, Adrià, cité par C. Battle i Jordà, in *Nocturno / Silencio*, *op. cit.*, p. 8.

3.2. Préparer de bons acteurs: les projets d'école à Barcelone et à Madrid (Adrià Gual et C. de Rivas Cherif)

Hay que orear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del *negocio* teatral, reeducar al cómico y al espectador libertándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal.²⁷⁶

Yo escribo, ahora y siempre, pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. El tono no lo da nunca la palabra, lo da el color.²⁷⁷

Contemporain de José Ortega y Gasset, ami de Manuel Azaña et d'Adrià Gual, Cipriano de Rivas Cherif²⁷⁸ fut une figure incontournable de l'histoire du théâtre espagnol du XX^{ème} siècle. Homme de théâtre novateur, permanent de la vie sur les planches et de la scène, il fut un intellectuel aux multiples facettes: auteur, traducteur, critique, acteur, empresario, pédagogue et le premier metteur en scène moderne à l'aube de l'essor de ce métier en Espagne. Connaisseur des postulats esthétiques des principaux rénovateurs du théâtre européen, il tenta de les adapter à la scène espagnole à travers ses initiatives artistiques et ses textes de critique théâtrale. Il impulsa certains des groupes d'avant-garde les plus importants des années 1920 et 1930 (Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Caracol, el Teatro Escuela de Arte) et dirigea des compagnies professionnelles. Par exemple la compagnie de Margarita Xirgu (1930-1936), avec laquelle il écrivit l'une des pages les plus importantes de l'histoire de la scène espagnole, au Teatro Español. Cette synergie artistique constitue une étape brillante tant du point de vue du répertoire (classique et moderne), que des hommes de théâtre convoqués ainsi que de la scénographie et de la mise en scène (Fontanals, Bürmann, Fernando Mignoni, S. Bartolozzi). Elle forme, selon les mots de Manuel Aznar Soler et Juan Aguilera Sastre, el « cénit de una biografía escénica rota por el exilio ».²⁷⁹

²⁷⁶ AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, 1992, p. 40.

²⁷⁷ Cipriano de Rivas Cherif, « Más cosas de don Ramón », *La Pluma*, 32 (enero de 1923), p. 95, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, Ventolera 3, 1997, p. 14.

²⁷⁸ Je renvoie au livre de Juan Aguilera Sastre et de Manuel Aznar Soler (RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*), qui alimente pour beaucoup cette partie de la thèse.

²⁷⁹ RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 24.

Considééré comme le premier metteur en scène en Espagne avec Adrià Gual à Barcelone²⁸⁰, Rivas Cherif avait une obsession permanente pour l'enseignement des arts de la scène, véritable vocation pour l'intellectuel qu'il était, fondée sur le concept de Teatro-Escuela « en donde se formen escenógrafos, actores, autores, críticos y también, cómo no, directores pues tanto le interesaron los textos de la literatura dramática o la cúpula de Fortuny como la organización teatral o la defensa del cooperativismo. Para él el teatro debe ser el resultado del trabajo de una compañía [...] »²⁸¹.

La concepción moderna de la dirección escénica vincula el trabajo del director al del escenógrafo, músico y cuantas artes intervinieran en la representación teatral. Rivas Cherif mostró desde sus inicios un claro interés por integrar en sus sucesivas experiencias teatrales de renovación escénica a pintores, escenógrafos o músicos. En efecto, desde 1920, con el Teatro de la Escuela Nueva y la creación frustrada del Teatro de los Amigos de Valle-Inclán, Rivas Cherif manifestaba con claridad que la renovación escénica no implicaba sólo un problema de repertorio sino también de dirección, de interpretación, de escenografía, de música y demás artes del espectáculo.²⁸²

L'Escola Catalana d'Art Dramatic d'Adrià Gual reçut, pour sa part, l'appui des secteurs modernistes pour encourager la systématisation des études des arts scéniques, nouvelles bases du théatre catalan (Teatre Nacional Catal a, T. N. C.). En 1913, la création de *l'Institut del Teatre*   partir de *l'Escola Catalana d'Art Dram atic* répondait davantage aux critères de la *Lliga Regionalista* en matière de politique culturelle. On y retrouvait   la fois un esprit europ eanisant et catalaniste²⁸³. La forte personnalité d'Adrià Gual imposait une ligne issue de Strindberg, Antoine, Stanislavsky, d'Annunzio, etc. pour son *Teatre  ntim*. « Gual llega inmediato a la conclusión de que poca renovación puede llevar a cabo, aun enfrentándose el teatro catalán, el clásico o el grecolatino, con los elementos con los que ha de trabajar, incluida la interpretación, que siguen anclados en las formas decimonónicas del

²⁸⁰ En 1932, il exprime lui-m eme la nécessité pour le th eatre espagnol de voir émerger des metteurs en scène, qu'il définit comme « capaces de interpretar un texto dramático, cuyo volúmen escénico excede casi siempre la imaginación del propio escritor de la « letra ». SÁNCHEZ CASCADO, María José, Ideas teatrales de Don Cipriano de Rivas Cherif, <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4443/Ideas;jsessionid=4A0CEE3D4DB18A35F8633B49D8A64E03?sequence=1>, page consultée le 18 septembre 2017.

²⁸¹ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., p. 61.

²⁸² Op. cit., p. 62.

²⁸³ Andrés Peláez, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, op. cit., p. 2235.

último Romanticismo. »²⁸⁴ Serge Salaün, qui cite la traduction d'*Intérieur* de Maeterlinck attribuée à Ramón del Valle-Inclán²⁸⁵ souligne les formes que prirent les influences de Maurice Maeterlinck dans le théâtre espagnol:

La influencia de Maurice Maeterlinck (1862-1949) en España es quizá menos espectacular que la de d'Annunzio, pero es mucho más profunda y duradera en el teatro español de vanguardia hasta la Guerra. La penetración del teatro de Maeterlinck, «a quien los soñadores de España nacidos entre 1870 y 1890 acogiéramos con tan exaltado entusiasmo» [Martínez Sierra, 1953: 17], ilustra las contradicciones españolas del momento, entre aspiraciones a la modernidad y reflejos conservadores.²⁸⁶

Cité dans l'Histoire du théâtre espagnol dirigée par Javier Huerta Calvo, Ricard Salvat²⁸⁷ ajoute: « Con el Teatro de Arte y su continuación, el Théâtre de l'Œuvre, y gracias a Maurice Maeterlinck, la poesía entra en el teatro. Así como en el campo del impresionismo Chéjov creará una nueva fórmula, Maeterlinck crea, a partir de la poesía, si no una fórmula nueva, sí una manera nueva y una actitud diferente ante el teatro.» Comme l'indique Rivas Cherif, Gual se propose la « purification » du théâtre espagnol, c'est-à-dire la fin du primat d'un acteur, et cela passe par l'enseignement d'une nouvelle façon de faire du théâtre:²⁸⁸

Adrián Gual es el único ejemplo en España del *director* moderno a que deben su fama los principales teatros artísticos del mundo en la actual decadencia del prestigio de los primeros actores, divos y estrellas que detentaban antes, y entre nosotros continúan detentando, la dirección de una compañía sacrificada en su conjunto a la gloria *cabotinesca* de semejantes estrellas y divos. Autor dramático, actor excelente, decorador, sensible en extrema a la música, conferenciante ameno y persuasivo, claro está que la labor de Gual había de culminar en la enseñanza.²⁸⁹

²⁸⁴ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2235.

²⁸⁵ Voir SALAÜN, Serge, « Les premiers traducteurs espagnols de Maurice Maeterlinck : Pompeu Fabra, Azorín, Martínez Sierra et Valle-Inclán », in CARANDELL, Zoraida (coord.), *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014 pages 17-34, <http://books.openedition.org/psn/560>, page consultée le 8 mars 2018.

²⁸⁶ SALAÜN, Serge, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2587-2588.

²⁸⁷ 1981, p. 211 in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2288.

²⁸⁸ 1926, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 101.

²⁸⁹ *El Heraldo de Madrid*, Madrid (1^{er} mai 1926, p. 4), in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 101.

Regrouper des artistes issus des avant-gardes est une chose, travailler l'interprétation en est une autre. Pour Gual, le défi à relever passe par la création de sa propre école. Après de longues difficultés économiques et grâce à la Diputación qui lui offrit les subventions nécessaires, il donna des cours dans le local du Liceo Filarmónico, avec des professeurs d'envergure comme Pompeu Fabra (grammaire catalane), Joan Llongueres (rythmique et plastique), Rafael Marquina (Histoire du Théâtre). Comme l'explique Andrés Peláez Martín, « Gual renueva aspectos importantes en lo tocante a la disciplina del actor y sus modos interpretativos, la dirección escénica, ediciones y actividades complementarias (conferencias, conciertos, recitales); entra, sin embargo, en algunas contradicciones a la hora de plantearse la escenografía y la indumentaria »²⁹⁰. Peu à peu, les propositions d'Appia et Craig se font une place dans la dramaturgie et la scénographie proposées par Gual. A. Gual fait ainsi la synthèse des recherches en cours et c'est aux alentours de l'année 1921 que l'échange avec Cipriano de Rivas Cherif sera le plus fécond.

De son côté, Cipriano de Rivas Cherif va intégrer diverses expériences qui le mettront en mesure de rénover profondément la scène espagnole. Il participe aux réunions à l'Ateneo et à la tertulias du Regina, avec entre autres Valle-Inclán, Gregorio Marañón et à celle de la Granja del Henar²⁹¹. En 1915 il est secrétaire de la section de Littérature de l'Ateneo²⁹², et connaît déjà Unamuno qu'il a rencontré à la tertulia des Martínez Sierra²⁹³. Il assiste entre 1914 et 1919 au Teatro Real de Madrid aux représentations de Ballets Russes, les « bailes rusos », « aquella manifestación esplendorosa en que moría bellamente el teatro de gran espectáculo del siglo XIX »²⁹⁴. Puis il part à Paris: « El clima de París da fe de que todo es posible en esa ciudad « libre ». Rivas Cherif assiste allí a todo tipo de manifestaciones culturales: conferencias, espectáculos, exposiciones, conciertos ballets. La diversidad de la cartelera y de la oferta teatral le fascina. [...] »²⁹⁵ Comme le signale Manuel Aznar Soler, le Paris qui a surtout intéressé Rivas Cherif fut indiscutablement le Paris théâtral de 1919-1920, celui « de Copeau, reintegrado a su Vieux-Colombier después de su desengaño de Nueva

²⁹⁰ in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2210.

²⁹¹ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 74.

²⁹² AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 76.

²⁹³ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹⁴ AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, 1992, p. 20.

²⁹⁵ Cipriano de Rivas Cherif, *Teatro (1926-1946)*, ed. e introducción de Begoña Riesgo, *op. cit.*, p. 25.

York, el de los Pitoëff, el de la reaparición de la Duncan, el del estreno de *El sombrero de tres picos*, de Falla, por los bailes rusos de Diaghilef, a quien había conocido tres años antes en Madrid.»²⁹⁶ L'influence de Copeau est visible chez Rivas Cherif: jamais la scène n'est décorée avec des peintures qui « représentent » l'action dramatique. L'influence de Firmin Gémier est aussi visible lorsqu'il s'agit de renouveler l'art dramatique et de créer un théâtre artistique. Rivas Cherif dira, à propos du Théâtre du Vieux-Colombier de 1911: « no es uno de tantos teatros *de vanguardia* [...]. Pretende su director [...] reducir a la mínima expresión cuanto es accesorio en la representación dramática, por mejor beneficiar así el drama mismo.»²⁹⁷ Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler rappellent les réflexions de Rivas Cherif sur les travaux d'Azorín autour de la théâtralité et de l'« efectismo ».²⁹⁸

No se me oculta, pues, desde un principio, la dificultad de conseguir mi propósito, toda vez que es menester no tanto renovar los procedimientos escénicos al uso, en sus detalles más llamativos a primera vista, siquiera no conciernan a la esencia de la representación, como sus normas fundamentales. Es decir, que fundar un teatro nuevo significa constituir una cooperativa espiritual, en que autores, cómicos y público, más que la complacencia en un espectáculo perfectamente realizado, se propongan la contemplación en cada ensayo de un ideal, inacabable de tan vivo.²⁹⁹

L'année 1916 est marquée par la rupture entre Rivas Cherif et Gregorio Martínez Sierra, faite de conflictualité et de mépris³⁰⁰. Cipriano de Rivas Cherif affirme sa volonté d'imposer une ligne différente: « afirma su renovadora voluntad de "intentar lo contrario del señor Benavente en el clásico corral que actualmente dirige, o que el señor Martínez Sierra, pongo por falsificador de moneda literaria y ladino corruptor de menores en punto a buen gusto. "Rivas Cherif confiesa que se aburre en los teatros madrileños, asfixiados en su "pobretería literaria y escénica" [...]. »³⁰¹

²⁹⁶ AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianas, 1992, p. 21.

²⁹⁷ RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 70.

²⁹⁸ *La Libertad*, Madrid, 14 avril 1920, p. 5, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 69.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 94-95.

³⁰⁰ RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 25.

³⁰¹ RIVAS CHERIF, Cipriano, cité par AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianas, 1992, p. 34.

C. de Rivas Cherif se fait le passeur et le metteur en scène d'idées novatrices, en défendant par exemple une nécessaire stylisation scénographique³⁰², lesquelles devaient passer par la création d'écoles-ateliers qui intégreraient non seulement les acteurs, mais aussi les techniciens, les metteurs en scène, les scénographes et les estampistes. La représentation prend alors l'allure d'une orchestration où chacun contribue au résultat final: « para que en el resultado final de la puesta en escena imperase un criterio único y una orquestación, clara y ajustada del trabajo de todos estos creadores »³⁰³. Avec le Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921) il s'agit de fonder un théâtre artistique en corrigeant l'erreur initiale qui consiste à proposer un théâtre éloigné des goûts du public:

deducir erróneamente la calidad de una representación escénica en razón inversa del gusto del público. Cosa que sobre no ser siempre verdad, nunca es eficaz. Procede el error de la persistencia en esa *fe estética o esteticista*, cuya boga ha malogrado tantos ingenios, que ve en la creación artística la obra de un espíritu superior, en el que apenas cabe alguno de sus contemporáneos, desligada de toda emoción social, e incomprensible desde luego para el gran público.³⁰⁴

Dans cette entreprise, il reçoit l'aide de Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Victoriano García Martí, Andrés González Blanco. Rivas Cherif évoque la nécessité de débarrasser le théâtre du réalisme qui l'a envahi et parle de:

[la] necesidad de restaurar la tradición en sus fundamentos, socavados por el naturalismo, el realismo, el verismo de fines del siglo pasado. Todas las formas artísticas han sufrido una evolución semejante y aun paralela: se quiere restaurar el arte, buscando su realización perfecta y no simplemente el incentivo de una inspiración románticamente sin freno. El arte es estilo. Un teatro del arte quiere decir, pues, que hay que volver a la reflexión de la vida, y lejos de imitarla en sus detalles nimios, representarla por alegorías y síntesis.³⁰⁵

Tout en étant très intéressé des travaux de Craig et Copeau, Rivas Cherif est aussi très critique. L'univers théâtral du Paris des années 1919-1920, moment de grande éclosion des Ballets Russes arrivés à la capitale huit ans plus tôt, l'a fasciné. Dans le passage qui suit,

³⁰² AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 63.

³⁰³ PELÁEZ MARTÍN, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2232.

³⁰⁴ *La Pluma*, Madrid, 11 (avril 1921), pp. 236-244 in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 97.

³⁰⁵ *El Heraldo de Madrid*, 4 octobre 1924, p. 5 in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 99.

repreñant la théorie de la Super Marionette de Craig, il r eaffirme le nécessaire rejet du réalisme et exalte le pouvoir de la marionette dans la création de l'émotion artistique.

*Mister Gordon Craig, de acuerdo con Eleonora Duse, la gran trágica italiana, cree que el cómico debe desaparecer. Y en su lugar, que la Super-Marioneta instale sus acrobatismos inverosímiles, su gracia rítmica, su mecánico desenfado, en los escenarios, hollados hoy por el actor naturalista. Una razón poderosa abona esta teoría de Gordon Craig.  Qu e se propone todo arte, cuanto más el dramático, sino la creación típica, y no la mera copia del natural? El artista lo es si reduce a común denominador, si expresa en conceptos generales, si plasma en actitudes ejemplares la realidad diaria; si acierta a cifrar en una frase, en un gesto, el sentimiento de la vida unánime. Un arquetipo ser a, por lo tanto, la mecanización de los seres visos, imitada del movimiento artificial de los muñecos. Sublime, la parodia del movimiento humano por el fanteche y la marioneta, cuyas contorsiones no disimulan, sino que exaltan, la emoción dramática, fieles a la imagen eterna del dolor, del amor, de la alegría. [...] El gui nol infantil, la marioneta ingrávida, la improvisación; he aquí, tal vez, los elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, antinacional.*³⁰⁶

Ces réflexions témoignent de son intérêt pour la question du mouvement et de l'expression au théatre. Auteur, durant la période étudiée, de nombreux articles critiques et de projets de formation th eatrale en Espagne et en Europe, Rivas Cherif a l'occasion, notamment lors de son séjour en France, de réfléchir aux problématiques liées au corps de l'acteur (jeu gestuel, voix), et produit des essais sur le mouvement et la danse ainsi que des indications pour pantomimes³⁰⁷. Il s'insère ainsi dans le contexte européen qui prépare l'éclosion de la production th eatrale (principalement écrite)   partir de 1916. Au retour de son voyage avec Manuel Aza na, en 1919, il connaît sa doctrine scénique et sait quelle perspective adopter pour son projet esth etique³⁰⁸ au vu de la situation en Espagne³⁰⁹. Il voit ce qui doit constituer la

³⁰⁶ *La Internacional*, Madrid (11 de junio de 1920), p. 4, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textos recueillis, pr esent es et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 73.

³⁰⁷ Revue consacrée   C. de Rivas Cherif, *El Público*, n o42, *Retrato de una utopía*, décembre 1989, pp. 55-60.

³⁰⁸ « Mientras subsista la organización actual de la sociedad, corresponde al artista mantener el fuego sagrado del arte puro, es decir, trascendente [...] Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que orear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del negocio teatral, reeducar al cómico y al espectador libert andolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal. » in « Divagaci on a la luz de las candilejas, *La Pluma*, 3 (agosto de 1920), pp. 113-119, AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 88.

finalité de la rénovation dramatique (« obtener la mayor comunión posible entre autores y espectadores »).³¹⁰

La decadencia actual del espíritu público, el derrumbamiento de la sociedad española, el desolado ambiente en que se consume la burguesía de la Restauración y la Regencia, adviértense sobre todo en los espectáculos. No soy de los que juzgan más triste que otro alguno el del Congreso de los Diputados, ni más vergonzoso el de las corridas de toros. Peores me parecen el oropel, la ñoñez, el caótico escándalo que infestan los escenarios; sobremanera abominables las infames mixtificaciones a que suele darse el nombre de *teatros artísticos*. Contra ese mercantilismo de mala fe debemos esforzar la voz cuantos defendemos en el arte un patrimonio común del artista y el público. Los llamados *teatros de arte* [...] nacieron [...] como protesta estética contra el *verismo* fin de siglo. Opusieron al naturalismo la *estilización*. Ello ha dado lugar al *romanticismo decorativo* de ahora.³¹¹

Selon Manuel Aznar Soler, en 1920, Rivas Cherif et Valle-Inclán sont les deux dramaturges qui laissent espérer un renouveau de la scène espagnole³¹². De son côté, Ramon del Valle-Inclán résume la tâche à accomplir pour renouveler le théâtre par une formule restée célèbre, « fusilar a los [hermanos] Quintero³¹³ ».

L'Espagne est en retard par rapport aux autres pays européens du point de vue des avancées techniques: pour ce qui est de la scénographie, on hésite encore entre le primat d'un décor en papier ou de celui du corps, sans interroger plus avant le potentiel de l'espace scénique. L'explication est à chercher dans la formation de tous ceux qui intervenaient dans la mise en scène comme l'analyse Andrés Peláez Martín:

Los pintores-escenógrafos y los figurinistas procedían en su mayor parte de las enseñanzas que las escuelas de Bellas Artes dedicaban a la indumentaria o la perspectiva escénica, que, si bien es verdad tenían como

³⁰⁹ « En España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público. » AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., p. 88

³¹⁰ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., p. 89.

³¹¹ *La Pluma*, Madrid, 3 août 1920, pp. 113-119, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, op. cit., pp. 80-81.

³¹² AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, op. cit.

³¹³ « El teatro es lo que está peor en España. Ya se podían hacer cosas, ya. Pero hay que empezar por fusilar a los Quintero. Hay que hacer un teatro de muñecos. Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. El tono no lo da nunca la palabra, lo da el color. » R. del Valle-Inclán, cite par Manuel Aznar Soler dans *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la tradición teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, 1992, p. 66.

resultado un cierto virtuosismo técnico en el manejo del dibujo y el color, no podemos por menos que reseñar el ensimismamiento al que llegan en sus propuestas de escenarios, que la mayor parte de las veces están sin conexión alguna con el texto dramático o la composición musical, ni, claro está, con las maneras interpretativas y, lo que es peor aún, sin conexión siquiera con el vestuario. De aquí esta obsesión por acrisolar en el escenario todas las propuestas de estos intermediarios.³¹⁴

Mais outre le « chabacanismo » qui caractérise le théâtre espagnol de l'époque, il existe un autre danger, le cinéma. Les intellectuels de la génération de la République ne croient pas en un avenir du théâtre en raison du succès du cinéma. En cela, ils suivent la ligne du septième art et d'Ortega y Gasset, qui met en avant ses aspects ludiques et spectaculaires. Pour ceux qui croient encore au théâtre, le théâtre doit se mettre au service de la transformation sociale une fois libéré de ses contraintes bourgeoises. À Valence la « Compañía Dramática Experimental del Ministerio de Instrucción Pública » aura pour acteurs, techniciens, et décorateurs, des hommes et des femmes de la CNT et de l'UGT pour un théâtre à consonance politique.

Dans « El teatro en el año dos mil », article publié le 1^{er} janvier 1931 dans *El Heraldo de Madrid* (p. 7), Tomás Borrás semble pessimiste sur l'évolution de la situation et l'avenir du théâtre, considérant que l'œil du spectateur s'habitue, avec le cinéma, à des images et à une action diffusées à plus grande vitesse³¹⁵. Sur ce terrain, le théâtre est distancé d'avance. Néanmoins, Jacinto Benavente verra les choses autrement avec l'arrivée du cinéma sonore, dans la mesure où chaque art préserve sa spécificité sans qu'une question de rythme, grâce à la parole au cinéma, ne vienne desservir le théâtre.³¹⁶ Sceptique sur les vertus de l'écran, Max Aub dénonce quant à lui la dégradation du réalisme. Le réalisme semble difficilement compatible avec le théâtre et le soubassement de la spectacularité doit être un bon texte littéraire. Enfin dans un article, Felipe Lluch tire la sonnette d'alarme à propos de la victoire d'un nouveau genre de spectateur aux besoins rudimentaires: « necesita un arte fácil, directo, intuitivo; un arte orgánico y sensual, adaptado a su pobreza de espíritu, a su incapacidad de abstracción ». La recherche de la satisfaction de ses goûts et de ses attentes appauvrit le spectacle au point de n'activer que les ressorts de base de l'émotion: « sin calidad literaria,

³¹⁴ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Op. cit.*, p. 2232.

³¹⁵ in DOUGHERTY, Dru, et VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, *op. cit.*, p. 32.

³¹⁶ *El Liberal*, 31 mai 1930, p. 3, in DOUGHERTY, Dru, et VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, *op. cit.*, p. 38.

destinado a sacudir los nervios y cazar la atención por cualquier medio, aun los más burdos y repugnantes »³¹⁷.

La crise de l'esthétique réaliste et l'arrivée du cinéma sont ainsi, d'autres facteurs-clés qui impulsent le renouveau, bien que Rivas Cherif ait vite saisi que les spécificités du théâtre et du cinéma seraient préservées sans conflit à la croisée des arts, à condition cependant que le théâtre ne s'égaré pas sur des chemins qui ne sont pas les siens.

Se habla constantemente de la crisis teatral, de la competencia ruinosa, que por su baratura y mejor *espectáculo* sin duda, hace el cine a la escena dramática; por si era poco, los directores de Paramount lanzan el reclamo del cinematógrafo parlante, nuevo monstruo mecánico para la reproducción en serie del gran teatro. Cediendo ante el enemigo, los productores de comedias inglesas y norteamericanas de mayor éxito rehúyen cada vez más toda poesía verbal, pretendiendo imitar los efectos dinámicos, contrastados en luz y sombra, de las películas. Por ese camino, el teatro está perdido. Tiene que quedarse atrás necesariamente, porque su velocidad, su ritmo, su visualidad, son muy otros. Además, en este terreno del gran espectáculo, explotado como las grandes industrias, remunerador como los grandes negocios mercantiles, el teatro lleva las de perder, porque su difusión no puede corresponder nunca a los gastos que implica el montaje de tanta grandeza espectacular.³¹⁸

Ce sont là encore les modalités de la mimésis qui sont questionnées et l'époque est aux débats et polémiques sur la question. Dans son texte « Elogio del Murciélago » (1921)³¹⁹ J. Ortega y Gasset réagit contre le primat du spectacle sur le littéraire. Son adversaire Unamuno lui reproche le recours à la danse et d'autres procédés spectaculaires allant à l'encontre du *teatro desnudo* qu'il revendique. « Cinéfobo empedernido »³²⁰, il prône un théâtre de la parole et dénonce le cinématographique et le pantomimique auxquels les spectateurs ont été habitués et qui sont cause de la désertion des théâtres. Il suggère d'aller vers encore plus de réalisme pour sortir de la crise du naturalisme. Quand Antonio Machado plaidait, dans son article

³¹⁷ PÉREZ BOWIE, José Antonio, « Las ideas teatrales de 1900 a 1939 », in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2267.

³¹⁸ ABC, Madrid (5 septembre 1928) pp. 10-11, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, pp. 107-108.

³¹⁹ ORTEGA Y GASSET, José, « Elogio del Murciélago », in *Obras completas*, 2, « El espectador, IV (1925) », Madrid, Alianza Editorial, 1968.

³²⁰ *Op. cit.* (2003), p. 2249.

« Sobre el porvenir del teatro »³²¹ pour une intégration au théâtre des théories de Freud³²², Unamuno, quant à lui, se déclare éloigné du matérialisme freudien.

Las tesis de Ortega se sitúan en un momento en que la fe en las posibilidades del arte como mimesis están siendo cuestionadas e irrumpen una serie de movimientos artísticos que tienen como objetivo la superación de la realidad. La pretensión del realismo burgués tradicional de ofrecer una copia omnicomprendiva del mundo en torno se vuelve absurda, y sus códigos son declarados inoperantes para ser sustituidos por otros en los que resultan claves nociones como las de perspectivismo, fragmentariedad, disgregación, etc. Tales ideas demuestran una privilegiada intuición para detectar cuáles eran los rumbos que estaba siguiendo el teatro (y el arte en general) en aquel momento histórico, pero no dejan de ser una excepción en España entre los intelectuales de la generación de Ortega [...]. Su radicalismo encontrará eco en los escritores de la generación siguiente, especialmente en el grupo que se acogió a su magisterio, cuyos miembros, deslumbrados además por las posibilidades artísticas del cine, no dudaron en decretar la muerte del teatro tradicional al que consideraban expresión de una sensibilidad ya superada por el devenir histórico.³²³

Cipriano de Rivas Cherif milite pour un théâtre social en 1920 (« un ensayo de teatro social », *La Internacional*, 1920), pour les Fiestas del pueblo, et il fonde « El Mirlo Blanco », une compagnie active entre 1920 et 1929. Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler soulignent la nature de son projet: « un movimiento intelectual y artístico que, enérgicamente desarrollado, pueda constituir, a compás del movimiento sindical y político, una fuerza poderosa de liberación y de resurrección populares »³²⁴. C. de Rivas Cherif revient de Paris très influencé par les Ballets Russes qu'il a vus en tournée; il collabore avec *La Argentina*,

³²¹ Manantial, 1928, cité par FOX, Manuela, « El manifiesto teatral de los hermanos Machado: ¿1928 o 1933? », <https://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4722/El%20Manifiesto%20Teatral%20de%20los%20Hermanos%20Machado%20C%201928%20C%3%B3%201933.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, page consultée le 7 mars 2018.

³²² Le recours à la méthode freudienne était recommandée par Antonio Machado pour explorer la psychologie humaine au théâtre: « El comediógrafo actual puede alcanzar una clara conciencia del diálogo, conocer sus límites y sus posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en lo subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctica nueva, opuesta y, en cierto modo, complementaria de la socrática. Hoy sabemos que el dialogar humano oscila entre dos polos: el de la racionalidad, del pensar genérico que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todo y de ninguno; y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la mayeutica freudiana opera, con nuevos métodos, para sacar a la luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre. En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de una razones a otras, y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, estriba todo el arte de dialogar. » *Ibid.*

³²³ PÉREZ BOWIE, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2248.

³²⁴ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 91.

« bailarina dramática » qu'il admirait beaucoup³²⁵ et qui paraissait disposée à suivre le chemin du renouveau justement ouvert par les Ballets Russes.

En su insaciable curiosidad escénica, Rivas Cherif mostró interés por cualquier tipo de espectáculo capaz de sugestionar al espectador desde un escenario, sobre todo si en él se ofrecían propuestas que pudieran contribuir a la necesaria renovación del arte teatral. En este sentido, hay que destacar su interés tanto por la danza clásica como por el baile castizo, por el cante jondo y la música de cámara. »³²⁶

Le « Groupe des six » (1916-1923), qui proposait des créations musicales en réaction à l'impressionnisme et au wagnérisme, et dont la notoriété, au gré des échanges entre la France et l'Espagne, a franchi les frontières, témoigne du rôle fondamental d'Erik Satie et de Jean Cocteau pour les musiciens espagnols d'avant-garde. Son influence est perceptible dans *La romería de los cornudos* écrite par F. García Lorca et C. de Rivas Cherif (musique de Pittaluga), et dans *La pájara pinta*, de par Alberti, sur une musique d'Oscar Esplá, avec en 1924 des décors de Benjamín Palencia).

Malgré la correspondance amicale entre Cipriano de Rivas Cherif et Adrià Gual³²⁷, aucune collaboration artistique ne se met en place. Dans la première lettre de Rivas Cherif à Gual (9 décembre 1921), Cipriano de Rivas Cherif exprime l'enthousiasme que lui procure l'idée de pouvoir étendre le travail du Teatre Íntim à Madrid. et il offre à Adrià Gual la direction du Teatro de la Escuela Nueva. Le 6 janvier 1922, il reçoit une réponse positive d'Adrià Gual, dans la mesure où ce projet rejoint parfaitement le sien. Malheureusement, des difficultés d'ordre pratique auront raison de leur tentative de collaboration³²⁸.

L'année 1926 est décisive dans la trajectoire d'homme de théâtre de Rivas Cherif. Des expériences théâtrales se jouent à partir de petits groupes (*teatro de cámara*): celle du Cántaro Roto, en 1926-1927, celle du groupe Caracol, en 1928-1929³²⁹, et celle de El Mirlo Blanco, qui représente l'esperpento de *Los cuernos de Don Friolera* en 1926. Il fonde la Compañía Clásica de Arte Moderno avec Isabel Barrón en 1930, et en décembre de cette même année il

³²⁵ 1922, in AGUILERA SASTRE, Juan et AZNAR SOLER, Manuel 1999, p. 143.

³²⁶ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., p. 141.

³²⁷ Étudiée par Manuel Aznar Soler et Juan Aguilera Sastre. AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., p. 104.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ CARACOL = Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Librementemente.

monte *La zapatera prodigiosa*³³⁰ au Teatro Español avec Margarita Xirgu, pièce qu'il considère la meilleure œuvre lorquienne.

La presencia de la actriz Margarita Xirgu al frente de la compañía del Teatro Español (entre 1928 y 1935) y el nombramiento de Cipriano de Rivas Cherif como asesor del mismo (y, de hecho, como director de escena) dio al veterano coliseo de propiedad municipal éxitos y logros de calidad como no había conocido desde los tiempos de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. A Rivas Cherif se debió además la creación del Teatro-Escuela de Arte (TEA), vinculado al escenario del Teatro María Guerrero, que fue, con larga diferencia, el más destacado de los grupos innovadores que surgieron en estos años, hecha quizá la excepción del Club Anfístora, de Pura Ucelay, al que Lorca prestó su colaboración y algunos de sus textos.³³¹

Le 8 février 1926, Rivas Cherif fonde ainsi « El Cantaro Roto », avec Valle-Inclán, au Círculo de Bellas Artes³³², et la même année, sa compagnie de théâtre, El Mirlo Blanco, qui se réunissait chez Pío Baroja, et son épouse, et dont Adrià Gual avait fait l'éloge dans un article publié dans *El Heraldo de Madrid* le 1^{er} mai 1926³³³. Pour diverses raisons les deux compagnies suspendent les représentations au début de l'année 1927.³³⁴ Ces obstacles ne l'empêchent pas de fonder l'année suivante le premier théâtre de poche, « El Caracol ». Il était associé à Felipe Lluch et au Théâtre Pleyel, dans cette entreprise que Valle-Inclán suivait attentivement. Le groupe représente *Lo invisible* d'Azorín et *La Intrusa* de Maeterlinck.

À partir de 1926, Cipriano de Rivas Cherif publie dans *Téatron* « la revista de l'obra del Teatre Íntim » des textes relatant les tentatives antérieures de rénovation du théâtre et explique les circonstances du projet avorté de 1923 (Aznar Soler et Aguilera Sastre, 1999: 49). Azorín, lui, publie en 1926 un texte sur la nécessaire « régénération » de la société espagnole.

³³⁰ « Frescura estética resumó el estreno de *La zapatera prodigiosa*, el día 24 de diciembre de 1930, por el teatro de aficionados El Caracol, cuya asesoría literaria corrió a cargo de Margarita Xirgu. » GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español : La Voz y la Libertad 1926-1936*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, C.O., 2000, p. 187. Lorca précise malgré tout que bien que très travaillée, la couleur ne joue qu'un rôle accessoire dans la pièce.

³³¹ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 291.

³³² Valle-Inclán qualifia cette proposition de répétition (« ensayo de teatro »).

³³³ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., p. 242.

³³⁴ « Las razones que señalaba Valle-Inclán par tomar esta decisión fueron, además de la falta de medios del propio teatro, problemas de audición, pequeñez del escenario, prohibición de la Dirección General de Seguridad de cobrar entrada, así como la constante censura [...] ». Peláez Martín, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, op. cit., p. 2222. Ce sont aussi des raisons de santé qui ont obligé Rivas Cherif à renoncer au projet; El Mirlo Blanco réapparaît en 1927. (AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, op. cit., pp. 119-120).

Le *Teatro Escuela de Arte* se met en place des années plus tard, au Théâtre María Guerrero, toujours en association avec F. Lluch qui regroupait des propositions de rénovations antérieures³³⁵, et avec José Franco et Victorina Durán³³⁶, projet qui devait aboutir à l'élaboration d'une « escuela integral de arte escénico »³³⁷ (bel exemple de cette conception complète du théâtre, les estampes de V. Durán pour les œuvres d'Alberti ou de Ramón Gómez de la Serna sont reproduites en annexes). Première femme à obtenir la Cátedra de Indumentaria y Escenografía de la Academia de San Fernando, elle fut la collaboratrice assidue de Margarita Xirgu et partit en tournée avec elle en Argentine en 1936. Dans ses propositions, Victorina Durán fuit la reconstruction archéologique ou historiciste des postromantiques. Les innovations atteignent leur pleine réalisation entre 1930 et 1935, années où Cipriano de Rivas Cherif dirige la compagnie de Margarita Xirgu. Le Théâtre des Siècles d'Or restait la préoccupation prioritaire du metteur en scène et le souci était bien de faire du théâtre en faisant en sorte que l'ensemble du tableau scénique « impressionne » la sensorialité du spectateur:

procurando que todo el conjunto impresionase, más que informase, a los sentidos del espectador, con un desarrollo metódico, y entonando en únicas gamas el color, y mezclando, con habilidad casi premonitoria de trabajos ahora inhabituales, los elementos vanguardistas con los del costumbrismo popular, consiguiendo, de esta manera, una sensación interesante de intemporalidad.³³⁸

« Hay, pues, un público y unos cómicos posibles. »³³⁹

Vers 1931-1932, il s'agit pour Rivas Cherif de créer un Théâtre National et le dramaturge a le projet de constituer son théâtre en Société comme la Philharmonie espagnole

³³⁵ PELAEZ MARTÍN, Andrés, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2222.

³³⁶ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*.

³³⁷ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 304.

³³⁸ Andrés Peláez Martín, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2215.

³³⁹ *La Libertad*, Madrid, 2 juillet 1920, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 79.

(« la ejemplar Filarmónica de la Nacional de Música »). D'un point de vue dramaturgique, c'est-à-dire des scènes et leur construction, la lumière importe plus que la mobilité du décor:

Se han intentado por doquier diferentes arbitrios; bien la escena giratoria, de modo que en el fondo de ella, y dejando un primer término fijo, se pueda disponer cuatro decorados distintos sobre una plataforma, que al dar vuelta muestra al público de la sala la escena que de antemano estaba preparada, con otras tres, de suerte que en el lugar de la que acaba de desaparecer de su vista se coloca otra mientras la representación continúa; bien disponiendo un foso suficientemente profundo y ancho para que los decorados, armados por completo, se sustituyan por escotillón.

Cabe el procedimiento contrario, de simplificar los elementos escénicos hasta tal punto que el escenario conserve siempre una arquitectura fija, sobre la cual los elementos decorativos, principalmente obtenidos por combinación de luces, más que representar *a lo vivo*, indiquen o sugieran el lugar de la acción.³⁴⁰

L'« Estudio Dramático del Teatro Español » de Cipriano de Rivas Cherif devient le « Teatro Escuela de Arte » (TEA), dont l'activité fleurit à la fin de la période retenue pour l'étude, entre 1933 et 1935. Écrivain, journaliste et critique de théâtre, le metteur en scène est au cœur du processus de rénovation de la scène espagnole³⁴¹, pour laquelle il a une proposition de théâtre novateur et commercial, dans les années 1930, les plus fécondes de son activité théâtrale, avec le TEA et Margarita Xirgu.³⁴² Camarade de classe de Ramón Gómez de la Serna qui, en 1907, commençait à donner des conférences-*tertulias* sur la littérature et l'art dans une école municipale de la calle del Espíritu Santo, auxquelles il assistait avec la majorité de ses camarades³⁴³, son importante production en tant que romancier, essayiste, auteur dramatique se double aussi de plusieurs chorégraphies et textes pour le ballet. Au début de son aventure expérimentale, Cipriano de Rivas Cherif se proposait de faire de son projet de théâtre un laboratoire de création dramaturgique:

³⁴⁰ *El Heraldo de Madrid*, Madrid (14 août 1926), p. 4, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 166.

³⁴¹ Je renvoie à la thèse de Begoña Riesgo, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité: la scène madrilène entre 1915 et 1930*. Thèse soutenue en 1993 à Paris IV sous la direction de Carlos Serrano.

³⁴² Pour le répertoire théâtral de la compagnie et la collaboration Xirgu/Rivas Cherif, voir Peláez Martín in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2224.

³⁴³ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 73.

procurar un laboratorio de experimentación en que se incluyan las nuevas corrientes dramáticas y estéticas. Y [...] la dirección y ejecución del proyecto debe estar en manos de auténticos profesionales del teatro. Insiste en la creación de una escuela de teatro que potencie la educación, actualización y perfeccionamiento de todas las personas implicadas en la representación (actores, decoradores, figurinistas, técnicos), con el fin de que sean capaces de inventar y proponer nuevos recursos en materia escénica y acabar con los vicios, abusos o incorrecciones en los que se venía insistiendo. Y, por supuesto, el teatro no debía perder su significación popular.³⁴⁴

La conférence madrilène d'Adrià Gual à l'Ateneo de Madrid, vers mars 1923, année du début du Directoire et de la venue d'Albert Einstein (fait docteur *honoris causa* de l'Universidad Central), stimule son initiative rénovatrice: « Una conferencia de Adrián Gual en el Ateneo de Madrid, suscitó de nuevo en mí hace dos años el deseo de contribuir a la difusión de su apostolado teatral, extendiéndolo paulatinamente a toda España, con posibles derivaciones en América, siguiendo un sistema semejante al que ha valido al *Teatre Íntim* su arraigo en Barcelona »³⁴⁵. Mais l'expérience n'aura pas les résultats escomptés. Malgré tout la conférence de Gual sert de prétexte à Rivas Cherif pour exprimer son plus grand respect et sa plus grande admiration à l'égard de celui qu'il considère comme le véritable précurseur de la mise en scène en Espagne.³⁴⁶ Pour C. de Rivas Cherif, la consolidation de la figure du metteur en scène en Espagne, était décisive pour le renouveau de la scène:

Cipriano de Rivas Cherif, uno de los pocos directores modernos existentes en España, también elogió a Lugné-Poe, en cuyo teatro del Vieux Colombier encontraba la fórmula para una renovación del arte teatral. Se trataba de poner en manos del director de escena la coordinación « sinfónica » de todos los lenguajes escénicos: « Su dirección cardinal fue: en una representación dramática lo primordial es el texto escrito: texto que es preciso interpretar sin hacer traición a la intención del autor, es decir, sometiéndolo primero a la dirección de un jefe único [el director de escena], que ha de conducir la obra como el director de orquesta una sinfonía, sin permitir al libre albedrío de los cómicos la recitación, el gesto ni la actitud personal caprichosa e independiente del conjunto. » El protagonismo cobrado por el director constituía, según Rivas Cherif, una verdadera revolución en el arte de

³⁴⁴ PELÁEZ MARTÍN, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2227.

³⁴⁵ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 50.

³⁴⁶ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 48.

hacer teatro, ya que desplazaba a los « divos » que antes mandaban en la escena – el primer actor, el dramaturgo y el escenógrafo -.³⁴⁷

Dans l'articulation des langages scéniques, le metteur en scène devient chef d'orchestre d'une symphonie « synesthésique » appelée à renouveler le théâtre.

Hace falta, es verdad, un Teatro nuevo; pero con nuevos autores dramáticos, otros cómicos y un *público grande*. El éxito importa, ¿no ha de importar? Y el grito es bello. Ahora que es menester voz para darlo.³⁴⁸

El baile ruso es, pues, « de la musique avant toute chose »³⁴⁹

Dans la poursuite de la recomposition des institutions théâtrales, Rivas Cherif s'en prend au Conservatoire.³⁵⁰ Par ailleurs, il insiste sur l'importance du ballet moderne dans la rénovation de l'esthétique théâtrale, surtout à partir de l'arrivée des Ballets Russes, bien qu'il mette ces derniers de côté: « el error inicial estriba, a mi entender, en la preponderancia de la *plástica* escénica sobre la simple acción dramática que el diálogo indica. »³⁵¹ L'importance pour Rivas Cherif du ballet dans la rénovation scénique se double d'une critique qui porte sur les apports de Wagner qui ne fait qu'adapter aux nécessités de la mise en scène les principes de Beethoven à la musique. Cipriano de Rivas Cherif défend l'idée que le Théâtre National doit prendre appui sur et s'enraciner dans une *école*, dans la formation de tous les professionnels du théâtre, et apporter une réponse à la réalité sociale, culturelle et politique de l'Espagne républicaine. Il s'agit de construire une école qui informe la production d'œuvres de théâtre « una escuela que modele la producción dramática con un sentido artístico de la moral política. »³⁵²

³⁴⁷ DOUGHERTY et VILCHES, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, *op. cit.*, p. 231.

³⁴⁸ In RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 69.

³⁴⁹ *España*, Madrid, 71 (1^{er} juin 1916), pp. 10-11, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 116.

³⁵⁰ « [U]n centro, más que inútil, perjudicial ». AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianas, 1992, p. 42.

³⁵¹ RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 61.

³⁵² In RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 31.

Cette rethéâtralisation va constituer la clef de voûte théorique de son travail pratique en tant que metteur en scène et la synthèse qu'il propose, passe par une fusion esthétique, théorique et pratique de Craig, Appia et Pérez de Ayala.³⁵³ Dans le sillage de ce dernier, C. de Rivas Cherif écrit, en 1924: « El arte es estilo. Un teatro de Arte quiere decir, pues, que hay que volver a la reflexión de la vida, y lejos de imitarla en sus detalles nimios, representarla por alegorías y síntesis. »³⁵⁴ Selon les mots de María José Sánchez Cascado, son objectif était un renouveau théâtral humaniste « la renovación teatral que, al fin y al cabo, era una renovación cultural y por tanto humana y humanista. »³⁵⁵.

Entre 1933 et 1936, le Teatro Escuela de Arte, antérieur à l'expérience contrainte de El Dueso, permit à Cipriano de Rivas Cherif la pleine réalisation de son projet théâtral: avec une « escuela de todos los oficios ligados al espectáculo teatral y laboratorio de experimentos escénicos que pretendía renovar la escena española desde una radical transformación de las estructuras teatrales, es decir, de todos los elementos que integran la puesta en escena ».³⁵⁶ Le théâtre d'art proposé par C. de Rivas Cherif n'était donc pas un théâtre poétique réservé à un public très particulier; il s'agissait d'unir modernité avant-gardiste et renouveau de la scène commerciale (« modernidad vanguardista » et « renovación de la escena comercial »)³⁵⁷ en faisant en sorte, avec F. García Lorca et Margarita Xirgu, que la poésie advienne sur scène.³⁵⁸ Impressionner les sens du spectateur en mélangeant l'avant-gardisme à la représentation des coutumes populaires, là était bien l'enjeu d'une partie du renouveau théâtral qui avait cours et qui visait à renouer avec son public. Le travail de la mise en scène et des décors, par l'insertion de la réflexion dans un cadre culturel et artistique donné, invite maintenant à s'interroger sur les caractéristiques d'un théâtre sensoriel et sur la réceptivité des œuvres par le public espagnol.

³⁵³ SÁNCHEZ CASCADO, María José, *op. cit.*, p. 145.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ [L]e renouveau théâtral qui, en fin de compte, était un renouveau culturel et par conséquent humain et humaniste.

³⁵⁶ [É]cole de tous les métiers liés au spectacle théâtral et laboratoire d'expérimentations scéniques qui prétendait renouveler la scène espagnole depuis une transformation radicale des structures théâtrales, c'est-à-dire, de tous les éléments qui intègrent la mise en scène. RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 15.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ « que la poesía de nuestro tiempo tuviera la conveniente expresión escénica. ». Rivas Cherif (1991) in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 32.

CHAPITRE II. Le réalisme scénique en question

1. Gregorio Martínez Sierra, ou les ébauches d'un théâtre synesthésique

1.1. La Compañía Cómico Dramática de Gregorio Martínez Sierra et son Théâtre d'Art (*Teatro de Arte*)

Comme on l'a vu précédemment, le foisonnement de nouvelles propositions artistiques était tel que des compagnies de théâtre se sont employées à représenter ce répertoire nouveau. Entre autres projets de rénovations esthétiques du premier tiers du XX^{ème} siècle en Espagne, il convient de citer d'abord les propositions que furent le « Teatro Artístico Libre » de Benavente y Valle-Inclán, le « Teatro Íntim » de Gual, ou le « Teatro de Arte » de Alejandro Miquis³⁵⁹, ensuite le « Teatro de Arte » de Gregorio Martínez Sierra, expérience pionnière, qui voit le jour au début de la période étudiée, le 22 septembre 1916 (première à Madrid avec l'actrice Catalina Bárcena). Tomás Borrás déclare « el Ligné Poë español es Martínez Sierra »³⁶⁰, car celui-ci a fait du Teatro Eslava « el único teatro artístico de España »³⁶¹.

Le « Teatro de Arte » n'est pas la première tentative de renouveau scénique en Espagne, « pero sí el que logró unir calidad artística y literaria que le llevaron a obtener el aplauso del público y, por tanto, el éxito económico »³⁶². D'après Andrés Peláez Martín, ce sont les voyages à Paris de G. Martínez Sierra qui, plus que les expériences légèrement antérieures en Espagne, lui donnent matière pour renouveler la scène de son époque, notamment la fréquentation du Théâtre d'Art de Paul Fort, du Théâtre de l'œuvre de Ligné Poe, ou bien encore des Ballets Russes de Diaghilev. Sur le plan théorique, Craig, Appia et

³⁵⁹ Le Teatro de Arte connut un succès malheureux (« malogrado », selon le mot de Julio Huélamo Kosma). Voir « Transmisión y recepción del teatro » in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2554). Impulsé à Madrid et avec la collaboration de grandes personnalités du théâtre et de la littérature (Galdós, Benavente, Valle-Inclán, Grau, Enrique de Mesa), il aspirait à se constituer en « laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte »; pourtant, sans aide officielle et face à l'indifférence du public, c'est à peine s'il réussit à programmer quelques textes de Clarín, Ganivet, Shaw ou les Goncourt (*ibid.*).

³⁶⁰ *Un teatro de arte en España*, *op. cit.*, p. 14.

³⁶¹ AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *op. cit.*, p. 47.

³⁶² Andrés Peláez Martín, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2211.

Fortuny l'influent, de même que les théories du Théâtre d'Art de Moscou dirigé par Meyerhold et Stanislavski. Véritable impresario théâtral, il tente d'en suivre les lignes pour rendre possible son « Teatro de Arte » en Espagne, qui se réalise au Teatro Eslava de Madrid. Malgré les limites matérielles à son projet, il trouve l'énergie nécessaire au renouveau de la scène.³⁶³ Pour la musique, Gregorio Martínez Sierra s'entoure de Manuel de Falla, de Conrado del Campo, de Joaquín Turina, de Pablo Luna et de María Rodrigo. La scénographie se caractérise par son éclectisme mais trois grandes figures se distinguent: Manuel Fontanals, Sigfrido Bürmann et Rafael Barradas³⁶⁴.

Affilié au *noucentisme*, Fontanals fut le scénographe le plus représentatif du Teatro de Arte de Martínez Sierra. Il conçut affiches, illustrations et logos qui définissaient toute la ligne éditoriale du « Théâtre d'Art »³⁶⁵. « Sus escenografías y diseños para vestuario, de exquisita policromía y elegantísimo dibujo, necesitaron, sin embargo, del apoyo técnico de Bürmann, pues la vinculación de Fontanals con el teatro era inexistente hasta que conoció a Martínez Sierra en Barcelona y le animó a participar en el Eslava. »³⁶⁶

R. Barradas³⁶⁷ collabore de façon discontinue avec Gregorio et María Martínez Sierra; ses apports plastiques et scénographiques font de lui l'une des figures incontournables de la peinture d'avant-garde espagnole et de l'émergence d'un théâtre « synesthésique ». Rappelons qu'il eut une influence décisive sur des peintres comme Alberto Sánchez ou sur des artistes comme Salvador Dalí ou Federico García Lorca³⁶⁸. Il fut en effet le grand scénographe du vibrationnisme, courant qui aurait pu servir, entre autres à l'époque, la mise en scène d'une œuvre comme *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, caractérisée par une multiplicité kaléidoscopique. C'est R. Barradas qui mit d'abord en scène *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca, avec de grands insectes colorés, qui déplurent à Martínez Sierra et à « La Argentinita » et furent remplacés par d'autres dessinés par le scénographe F. Mignoni, réalisés par Bürmann. À partir de 1919 et dans un contexte de création de « Teatro para

³⁶³ Andrés Peláez Martín, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2212.

³⁶⁴ Peláez Martín, 1993.

³⁶⁵ Pour des exemples d'estampes, d'affiches et de décors de Manuel Fontanals, je renvoie aux reproductions des matériaux para-spectaculaires et l'édition d'époque du livre *Un teatro de Arte en España* en annexes (Figures 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13).

³⁶⁶ Ses scénographies et ses croquis pour les costumes, d'une exquise polychromie et d'un dessin très élégant, nécessitèrent cependant l'appui technique de Bürmann, car les relations de Fontanals avec le théâtre étaient inexistantes, jusqu'à ce qu'il rencontre Martínez Sierra à Barcelone, qui l'invita à travailler avec lui au Teatro Eslava. Peláez Martín in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2212.

³⁶⁷ Illustrations, entre autres, de *Tam, Tam* de Tomás Borrás mais aussi, avec Fontanals et Bürmann, de *Un teatro de Arte en España, Madrid (1917-1925)*.

³⁶⁸ *Música y espacios para la vanguardia española (1900-1939)*, *op. cit.*.

niños » R. Barradas partage avec Fontanals l'essentiel de la conception des affiches et des programmes de la compagnie.³⁶⁹ Ces agents du Teatro de Arte travaillèrent ensemble, notamment pour la pièce *Don Juan de España* (1921), exemple de survivance d'un théâtre romantique à l'italienne.

1.2 *Don Juan de España. Tragicomedia en siete actos* (1921) ou les ébauches d'un symbolisme synesthésique

L'œuvre *Don Juan de España*, de Gregorio Martínez Sierra, reste ancrée dans la tradition d'un certain théâtre à l'italienne et offre peu de renouveau malgré quelques lignes thématiques (femme et sensualité, fleurs et couleurs), dignes d'analyse. Mais c'est surtout le travail réalisé à partir du texte pour la mise en scène qui intéresse une étude sur les synesthésies³⁷⁰, ne serait-ce que pour contextualiser la période étudiée. La pièce se subdivise en sept actes comportant chacun un sous-titre qui donne au lecteur et au metteur en scène potentiels des indications sur la tonalité de l'action qui va se dérouler; chacun est construit, en outre, avec un *dramatis personae* différent, présenté en début d'acte.

1.2.1 Des ambiances et des lumières propices aux synesthésies: échos du "teatro de ensueño" de Gregorio Martínez Sierra

Une brève étude des didascalies liminaires en ouverture d'acte permet de se rendre compte de la variété et de l'évolution des décors proposés, qui permettent de créer différentes ambiances propices à l'avènement des synesthésies (comprises comme convocation simultanée de plusieurs sens), dans l'œuvre.

Don Juan de España s'ouvre dans une ambiance italienne romantique construite par le décor (« Glorieta en un jardín italiano. Es de noche. Luces medio ocultas entre el ramaje »). Les indications de lumières, précises, éclairent de façon progressive l'action (« Al levantarse el telón, la escena está completamente a oscuras, y va iluminándose gradualmente. [...] En cuanto haya suficiente luz para que se vean las figuras, cesa el canto del ruiseñor »). Le chant du rossignol, oiseau symbolique qui dit la nuit qui meurt et le point du jour chez Shakespeare et les Romantiques, au chant pénétrant (« con trino penetrante ») est substitué par de la

³⁶⁹ Peláez Martín, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2213. Je renvoie aussi à la couverture de *Un teatro de arte en España*, illustrée par R. Barradas et M. Fontanals, en Annexes, Figure 2.

³⁷⁰ Estampes de Fontanals et maquettes reproduites en annexes (Figures 4 à 14).

musique et le personnage de Fiametta exécute une danse italienne, seule en scène. Trois couples la regardent, choisis parmi les personnages du *dramatis personae*. Le personnage de Quimera est assis seul, plus loin, debout, Leonelo la regarde. Le dialogue entre Quimera, Laura, Emilia et Leonelo convoque les sens de la vue, de l'odorat, et du goût, à travers l'évocation, explicite du thème du désir entre les personnages: la vue par le regard dans les yeux, les autres sens par la venue du désir, l'odorat étant convoqué de façon métaphorique par l'évocation des fleurs et arbres: (*jazmines, rosas, cipreses, arrayanes*). Les personnages font part de leurs manies, comme Quimera « A mí me gusta más oler las hojas que las mismas flores... y morderlas... Tienen un perfume acre y fuerte... que abrasa la boca, y se entra por la carne hasta el alma... ». Plus loin, la scène d'amour entre Don Juan et Quimera est accompagnée d'une musique sensuelle (*música sensual*) qui prend ensuite un tour dramatique « se trueca en dramática y misteriosa, como anunciando un extraño acontecimiento »: une femme se tient devant Don Juan couverte d'un voile (« alta, cubierta con un velo ») et le personnage en est perturbé. On ne sait si Don Juan est le seul à la voir, mais Quimera ne comprend pas ce qui lui arrive (« ¿Por qué me olvidas, antes de ser mío? »). Quimera l'embrasse voluptueusement et remarque que ses lèvres sont froides. Don Juan lui fait une demande qui se veut synesthésique: « Abrásame en el fuego de tu boca... » et l'acte se clôt sur une didascalie ancrée dans une ambiance de feux follets:

(Salen abrazados. La dama velada aparece lentamente por donde se fue. Se sienta en un banco, y se queda inmóvil mirando hacia el sitio por donde han salido Don Juan y Quimera. Resplandece en el jardín el fulgor de los fuegos fatuos. La música se inquieta un instante. Cae despacio el telón.)

La femme, mystérieuse, réapparaîtra plus loin. Le premier acte est l'un des plus riches en éléments de convocation de la sensorialité dans l'écriture. Le deuxième acte situe lui le lecteur dans une salle à manger flamande de laquelle émane une atmosphère également propice à la convocation des sens:

tapices de Persia, sedas de china, esencias y perfumes de Arabia, cueros de España, oro de todos los rincones del mundo (...) vinos de países de sol, frutas y flores. En una jaula, ricamente labrada, hay un pájaro que parece de seda amarilla, un canario inmóvil, porque está dormido. Al levantarse el telón se oye la sonería de un reloj de caja.

Le nombre de personnages est ici réduit (sept) par rapport au mouvement beaucoup plus effervescent du premier acte.

La scène a lieu à Paris dans la première moitié du XVI^{ème} siècle, pour la fête traditionnelle du Boeuf Gras, l'ambiance tranche avec les scènes précédentes. Trois prostituées, habillées en sirènes, entrent en courant et en criant. Elles sont poursuivies par les héros de la fête du jour, trois garçons bouchers, qui les rattrapent et les embrassent goulûment. Celles-ci crient et dansent de façon grotesque. La scène est très enlevée, tant dans les déplacements des personnages (suggérés par les didascalies), que dans les répliques, parfois grossières – les personnages s'insultent: « ¡Vaca gorda! / ¡Lechón cebado! ». Tous rient et lancent des vivats à la viande et au poisson: « *se ríen bestialmente y danzan. [...] Se cogen unos a otros por la cintura y salen. Entran por el lado opuesto pasado un instante, Pánfilo y Juana, su mujer, que vienen disputando.* »³⁷¹ De nombreuses didascalies de mouvement³⁷² rythment les échanges entre Don Juan, Pánfilo et Juana à propos du départ de cette dernière et accompagnent la convocation de la sensorialité par l'entremise d'un épais prisme poétique.

Plus tard, dans le *patio* d'une auberge dans les monts aragonais, il commence à faire nuit: “*El día ha sido caluroso, de fin de verano, y la noche ha de ser serena, sin luna*” / “*últimas luces de la tarde*”. Les personnages du *dramatis personae*, au nombre de huit, sont pour six d'entre eux en scène (exceptés Don Juan et Pánfilo) attablés à boire; un Étudiant joue de la guitare et chante à voix basse. C'est donc sur un nouvel épisode de chant, de musique et de boisson que s'ouvre l'acte: du point de vue de l'écriture, la pièce est enlevée et l'insertion de passages chantés et dansés au fort potentiel dramaturgique dynamise l'écriture dramatique, convoquant la sensorialité du récepteur de l'œuvre par le rythme.

Plus loin, six autres personnages sont en scène avec Pánfilo et Don Juan dans un cimetière andalou, jardin gai et fleuri « *Cementerio en una ciudad andaluza. Es un jardín alegre y florido (rosales, lilas, celindas, acacias enanas, naranjos, todo en flor, entre los altos cipreses)* » qui, pour l'heure, est peuplé d'ombres, éclairé par la lumière de la lune. La scène, dans sa dimension à fort potentiel visuel et olfactif, semble également conçue pour être accompagnée par un orchestre « *([...]) hay un momento de silencio, pudiéramos decir trémulo [...]* *Música: un trémolo de instrumentos sordos, opacos, sin timbre; vibración leve y monótona, rumor como de abejas, lejano redoble de un tambor cuyo parche fuese de terciopelo[...]* ». Don Juan et Pánfilo attendent une dame, qui n'est ni la Corregidora, ni

³⁷¹ *Don Juan de España, op. cit.*, pp. 286-287.

³⁷² « *(La empuja para hacerla salir.); (Resistiendo.); (Empujándola); (Escapándose); (La empuja); (Suplicante)...* », *Don Juan de España, op. cit.*, p. 292.

Constancilla qui a le diable au corps lorsqu'elle danse: il s'agit d'une dame mystérieuse (*la Dama velada*) qui s'est approchée d'eux déjà à plusieurs reprises sans que l'on sache d'où elle venait ni où elle allait « Pasó ayer junto a mí, envuelta como siempre en su manto, abrasándome en el fuego invisible de sus ojos... » dit Don Juan à Pánfilo. Des feux follets s'allument dans le cimetière, métamorphosant le gai jardin: « [...] *se enciende en uno de los rincones del cementerio un extraño fulgor. Es como un fuego fatuo que vibra y palpita. A su fulgor, cambia la clara luz de la luna en azulada y misteriosa fosforescencia. Es un Alma que sale del sepulcro, donde, sin duda, han ido a despertarla las irreverentes palabras de Don Juan.* » Dans ce décor qui joue principalement des effets de lumière prend place un curieux échange. Trois âmes se réveillent qui demandent qui vient troubler leur repos. L'une d'elles, développant la thématique de l'amour aveugle, dit de Don Juan qu'il est « ¡Un hombre enloquecido por la pasión!... ¡Va como ciego!... »³⁷³; une autre remarque « Habla solo... Tiende las manos, palpando las tinieblas, como ciego que busca. »³⁷⁴ Les jeux de lumière se poursuivent, qui contribuent dès le texte à éloigner l'œuvre du réalisme scénique: les feux follets s'éteignent à l'arrivée de Don Juan, laissant à la lune la phosphorescence de leur lumière bleutée. La didascalie répète que le personnage entre poursuivant son ombre qu'il croit celle de la femme qu'il attend.

como ciego que busca, hipnotizado por la interior visión que le atrae y enloquece. Su sombra, fuertemente acusada por la luz de luna, va a su lado unas veces, otras le sigue, otras le precede, proyectándose fantásticamente sobre los troncos de los árboles. El la persigue, creyendo perseguir a la mujer a quien espera y alarga los brazos queriendo apoderarse de la visión que huye.

Dans une atmosphère fantastique, Don Juan se rend compte de la situation mais continue de chercher à atteindre l'ombre, en posant des questions à voix haute. Le dédoublement de personnalité du personnage s'opère jusque dans le texte de théâtre, accompagné d'un rire récurrent et de la didascalie « *como un loco* ». Donnant des injonctions à des voix imaginaires, le personnage semble avoir perdu la raison. Un Mendiant apparaît qui prend peur de lui. Il est venu pour voler de quoi manger près du cimetière. Après un bref dialogue, il s'en va, laissant Don Juan seul.

La Dama velada fait son apparition.

³⁷³ *Don Juan de España*, V, op. cit., p. 368.

³⁷⁴ *Don Juan de España*, V, op. cit., p. 370.

Hace ya un momento que se puso la luna, y a su luz de plata ha sucedido la fría e indecisa claridad que precede el amanecer. En el momento en que embozándose en la capa va a salir, inesperadamente, como desprendiéndose de uno de los cipreses, que en la indecisa luz tiene el mismo color de sus ropas, aparece ante él la Dama velada. Don Juan retrocede con espanto, ahogado un grito, pero se rehace en seguida y adopta un tono de cínica burla (...)³⁷⁵

Une scène où règne la tension du désir se déroule ensuite, construite autour d'un chiasme entre Don Juan et la Dama: Don Juan qui parle est prolix, elle avare de ses paroles « *(con voz suave y musical, un poco fría, pero sin entonación sobrenatural ninguna.)* Para mí siempre es hora. » [...] « ¡te deseo!... como jamás he deseado... ¡No sé si es fuego o nieve el afán de tu cuerpo que arde en mí! » Le contraste entre les deux personnages et la tension dramatique sont renforcés par la lumière de la lune; Don Juan s'approche pour l'embrasser mais tombe comme mort. Le texte offre des didascalies utiles aux acteurs: « *(Se acerca a abrazarla, pero en el momento mismo que pone la mano sobre ella, cae al suelo, derribado por tremenda sacudida, y queda tendido, como muerto. La sensación física que ha de dar el actor en su caída es la de un súbito amago de parálisis.)* »³⁷⁶. Des deux personnages, la *Dama velada* apparaît comme celui qui est en phase avec le cadre spatio-temporel fantastique du décor créé par la lumière. Elle le traite d'insensé: « ¡[...] aún no es hora! ». S'approchant doucement, elle déploie les plis de sa jupe qu'il avait attrapés et froissés dans ses mains.

(Al verle caer, se adelanta hacia él con dulzura y, procurando no tocarle, desprende suavemente los pliegues de su falda, que han quedado sujetos entre las manos crispadas de él, y se aleja rápida y silenciosamente, como si no tocara con los pies el suelo. En cuanto la Dama ha desaparecido, el carácter de la decoración cambia. [...]).

La Dama velada part et le décor s'éclaire de la lumière du matin: le texte, finalement assez plat, trouve du relief dans la mise en scène en particulier grâce aux jeux de lumière.

([...] Amanece. Los oblicuos rayos del sol naciente enrojecen el aire. Se ven, como si estuvieran recién nacidas, todas las flores de los rosales, acacias, lilas y celindas. Cantan los pájaros. El rumor como de abejas del principio de acto se acelera y alegre, escuchándose

³⁷⁵ *Don Juan de España*, V, op. cit., p. 377.

³⁷⁶ *Don Juan de España*, V, op. cit., p. 379.

*en él como nacimiento de viva y fragante melodía.
[...]).*

Avec l'arrivée du personnage de Lucía, chantant « una alegre copla popular » anaphorique et en octosyllabes, occasion est donnée dans le texte et la mise en scène d'un intermède musical. Don Juan, comme paralysé, revient à lui et parvient à se traîner par terre, puis à s'asseoir. Il se réveille aux rayons du soleil « ¡Aaaah!... ¡Cuán dulcemente va templando el sol los huesos aterrados!... Algo así debió sentir Adán cuando, al soplo de Dios, íbale entrando el alma por el barro del cuerpo (...)». «(*Vuelve a sonar, más cerca, la voz de Lucía [...]*): celle-ci, « villana casi niña, sana, limpia y sensual » se remet à chanter: cette fois-ci Don Juan complète son chant et l'embrasse sur la bouche « ¡Por eso me gustá a mí tu boquita colorada! ». Ils partent tous les deux et Pánfilo revient en scène, toujours avec la même parlure latine très développée, récurrente et caractéristique de son personnage. Il se propose de faire une petite sieste au pied d'une tombe et se met à ronfler immédiatement alors que tombe le rideau. C'est dans cette ambiance contrastée qui met en scène simultanément dans un cimetière déréalisé (à présent gai et fleuri) les forces de vie et les forces de mort que se déploie ici la convocation de la sensorialité, par l'entremise des personnages de femmes, associées à la mort ou à la vie et qui donnent une profondeur à la convocation de la sensorialité.

L'Acte VI consiste en une fête flamenca tragique (« Zambra trágica ») et se déroule dans une ambiance lugubre; l'acte VII, intitulé « Expiación » met en scène plus d'une vingtaine de personnages dans le Patio de los Naranjos de la Cathédrale de Séville. Une dimension nouvelle est introduite dans l'oeuvre avec les réclamations des mendiants. Certains, aveugles, entrent avec violence sur scène au lever de rideau. Ils réclament du pain; les Serviteurs, avec leurs paniers, résistent, puis lancent deux morceaux de pain sur lesquels tous se précipitent; ils se battent. Au milieu du tumulte arrive Don Juan, pauvrement vêtu, qui reçoit leurs plaintes. Tout Séville a faim. Il distribue du pain, au milieu de bagarres, il leur demande d'être obéissants, sans quoi il les menace de coups. On assiste ici à une réécriture du thème de Don Juan, personnage « sauvé » par son action sociale auprès des pauvres. De « famoso pecador » Don Juan est devenu « famoso penitente », même s'il continue de plaire aux femmes: « (Mujer – (*Suspirando.*) ¡Quien le ha visto y quien le ve!... Galán, apuesto, vestido de sedas y terciopelos, perfumado con ámbar y aguas de olor... ¡Ay de mí! »³⁷⁷ C'est ici le contrepoint de la convocation de la sensorialité qui est mise en scène dans

³⁷⁷ *Don Juan de España*, VII, *op. cit.*, p. 415.

l'oeuvre, à travers ce qui apparaît comme la revendication de la pauvreté synesthésique. Les jeux de lumières sont au cœur de la rénovation du théâtre par G. Martínez Sierra, qui sert à la mise en valeur du décor et à la création d'ambiances « synesthésiques » dans lesquels évoluent les personnages. Dans l'oeuvre, les femmes apparaissent elles-mêmes presque comme des *leitmotiv* entêtants convoquant la sensorialité de façon privilégiée.

1.2.2. Un *topos* traditionnel et *art nouveau*: la femme comme motif synesthésique

Madonnas, huid de nosotros! No nos miréis, no nos oigáis, no nos toquéis! Somos el fuego, el huracán, la peste! Os engatusaremos con palabritas dulces, y luego pagaréis cara la golosina. Ya es tarde..., está oscuro... y huele a azufre... Idos, madonas, idos a dormir, con vuestros maridos las que los tengáis, aunque sean viejos y reumáticos, que más vale marido con gota que amante con dolor; solas, en paz y en gracia de Dios, las que aún no habéis caído en las garras de un hombre, que si os quedáis y no oís, caeréis en las del diablo.³⁷⁸

Tout au long de la pièce, le langage, personnage invisible qui articule les relations entre Don Juan et les femmes, est mis à contribution pour rendre compte de la sensualité féminine. À l'acte I de *Don Juan de España*, le personnage d'Alejandro exprime par un croisement sensoriel la sensation qu'évoque pour lui la gorge d'une femme: « sabe a nardos ». Les mains sont froides comme de la neige (« como nieve ») et réchauffent, selon Lotario. Quimera parle à Fiametta et lui dit de garder sa grâce pour l'amour parfait, à travers une comparaison: «Eres como flor que quiere abrirse, como capullo henchido de aroma, como botón de rosa, cuajado de rocío (...)»³⁷⁹. Les hommes ironisent, préférant l'amour qu'ils nomment « imparfait ». Quimera continue de filer la thématique synesthésique qui associe le parfum et le corps de la femme à la sensualité des fleurs et de leur parfum: « Soy la rosa abierta bajo el sol, y toda la gloria de mi florecer llama al amor... El perfume se escapa de mi cáliz abierto... y llama al amor... Ya no hay rocío sobre mis pétalos, que todo se ha abrasado en el fuego de mi mediodía... llamando al amor... »³⁸⁰.

La femme est associée à la fleur, de par son apparence et son parfum, motif poétique traditionnel rétrograde (une fleur fane – Don Juan). Plus loin dans l'oeuvre, Don Juan lance de façon indirecte un concours entre les femmes qui sont présentes: « En mi tierra dicen: Para que una mujer sea perfecta necesita tener tres cosas blancas »; « la piel, los dientes y las

³⁷⁸ Pánfilo, *Don Juan de España*, op. cit., pp. 239-240.

³⁷⁹ *Don Juan de España: tragicomedia*, Madrid, Estrella, 1921, p. 223.

³⁸⁰ *Don Juan de España*, op. cit., p. 225.

manos [...] »; il égrène une série d'autres adjectifs: rouge, long, court, mince, petit auxquels sont associés à chaque fois à nouveau trois éléments. Les femmes se mettent à se regarder les unes les autres, ou dans les petits miroirs qu'elles portent à la taille (obéissant à une didascalie implicite de Gregorio Martinez Sierra). Par leur gestuelle, elles traduisent la pression exercée sur "le beau sexe" par Don Juan, mauvais meneur de jeu. Soumises à la convocation du sens de la vue et à la formulation d'exigences de correspondances normées par l'époque, les femmes en scène ne semblent pouvoir prendre distance et autonomie.

Afin de mettre en scène la gougeaterie de Don Juan, la femme est clairement associée au phénomène synesthésique: à l'acte II, Pánfilo se souvient de siennes amours « ¡Rubios y perfumados los cabellos!... ¡Blancos, tibios, suaves los brazos de diosa! »³⁸¹ Le thème de l'absence de visibilité est ensuite évoqué par une double anti-stimulation, effective et verbale, du sens de la vue. Les didascalies insistent tout particulièrement sur l'éclairage et les jeux de lumière. Mina entre « sosteniendo el candelabro encendido. Deslumbrada por el resplandor de las luces que lleva casi a la altura de los ojos, al entrar, no ve a Don Juan³⁸² ». Don Juan, qui l'entend avant qu'elle ne le voie, a le temps de se préparer à sa rencontre: "Ciego es amor, mas no hasta el punto de no reconocer a quien le engendra".³⁸³ Les didascalies, tourmentées, expriment une gestualité passionnée d'attraction/répulsion entre les deux personnages. Don Juan finit par s'emparer d'elle «« Déjame... que beba la vida en tus labios... ¿Lo ves? No..., no es la muerte... » / *La besa larga y apasionadamente.* »³⁸⁴. Carlos et Huberto arrivent et découvrent Don Juan. Celui-ci s'apprête à les pourfendre et la pièce offre au lecteur ou au spectateur potentiels quelques cascades dignes de celles des romans de cape et d'épée au momento où Don Juan s'enfuit après avoir tué Carlos.

Plus loin, Don Juan séducteur associe la femme à un univers cosmique: "Tienes las manos frías..., pero tus ojos brillan en la sombra como centellas... Si..., el cielo y el infierno se han juntado en el abismo de tus ojos... y tus labios abrasan..."³⁸⁵ Lorsque Casilda essuie les remarques désobligeantes et grossières du Soldat, Don Juan est là pour prendre le relais et adoucir ce qu'elle vient d'entendre et qui vient de la blesser: « vos sois niña y piadosa, pero salís al huerto y cortáis la rosa del rosal, porque os llama el deseo de su aroma, y robáis las cerezas al árbol, porque el deseo os pide morderlas, y tomáis en la taza de las manos el agua de la fuente, porque su frescura os despertó la sed, y la bebéis para gozar a un tiempo nieve,

³⁸¹ *Don Juan de España, op. cit.*, p. 271.

³⁸² *Don Juan de España, op. cit.*, p. 272.

³⁸³ *Don Juan de España, op. cit.*, p. 274.

³⁸⁴ *Don Juan de España, op. cit.*, p. 280.

³⁸⁵ *Don Juan de España, op. cit.*, p. 252.

crystal y espuma... Por qué habéis de culpar a los hombres, si desean beber el agua fresca de vuestra risa entre las coloradas cerezas de vuestros labios? »³⁸⁶. La métaphore, symboliste, est bien ici synesthésique puisqu'elle relie eau et fruits au corps de la femme. Don Juan est lyrique qui donne à Casilda le nom de "simulacre": « ¿Qué es el amor? Amor es el fuego que os enciende el alma, del que dan testimonio las centellas que arden en vuestros ojos; amor es la fuerza de vuestra limpia sangre, la que os pinta claveles en las mejillas y os esculpe corales en los labios... ». Les didascalies, nombreuses et développées, dialectisent l'approche du mâle, toute déguisée de sentimentalité et la résistance de Casilda qui lui mord la main de ses petites dents pointues ("*dientecillos agudos*") car il voulait essayer d'y lire les lignes de son destin. Ce personnage féminin se distingue d'autres personnages féminins victimes de Don Juan et du pouvoir de sa parole³⁸⁷. Elle s'enfuit et Don Juan reste en scène avec Pánfilo. C'est le langage, la parole des personnages qui crée le lien synesthésique dans *Don Juan de España*, par l'ébauche d'un symbolisme associant simultanément plusieurs des cinq sens, qui consacre la femme en un *motif* synesthésique. Le procédé sous-tend l'ensemble du texte mais il n'est pas le seul à être structurant et *Don Juan de España* apparaît aussi comme une œuvre « synesthésique » par ses passages chantés et dansés.

1.2.3. Par-delà le texte: Le concours synesthésique des codes musicaux et chorégraphiques

La pièce *Don Juan de España* peut aussi être intégrée dans un corpus d'étude sur les synesthésies si l'on considère que les passages chantés et dansés de la pièce contribuent à la création d'une atmosphère synesthésique. Le rythme et la versification jouent un rôle important dans l'économie de l'œuvre pour le déroulement de l'action mais aussi pour convoquer les sens (notamment la vue et l'ouïe).

Ainsi, à l'acte I, Leonelo lit un parchemin sur une rythmique qui fait alterner heptasyllabes (vers *de arte menor*) et des rythmes binaires et ternaires plus courts, ce qui donne à sa lecture une forte dimension orale (registre populaire):

Leonelo. — (*Lee.*)

He buscado al amor.
¡No estaba!

³⁸⁶ *Don Juan de España, op. cit.*, pp. 339-340.

³⁸⁷ Doña Inés dans *Don Juan* de Zorilla lutte en vain pour résister au pouvoir des mots séducteurs de Don Juan (« Callad, por Dios, ¡Oh! Don Juan, / que no podré resistir / mucho tiempo sin morir / tan nunca sentido afán. [...] ») ZORILLA, José, *Don Juan Tenorio* (1844), IV, 5.

He llamado al amor.
 ¡No oía!
 He besado al amor.
 Quería
 abrasarle, pues me
 abrasaba.
 He seguido al amor.
 ¡No era!
 He jurado al amor.
 ¡Mentía!
 He negado el amor. . .
 y un día
 te he mirado pasar,
 ¡Quimera!
 En tu llama prendió
 mi hoguera.
 Toda el alma gritó:
 ¡Existía!
 Todo el cuerpo rugió:
 ¡Eres mía!
 ¡No los hagas mentir,
 Quimera!³⁸⁸

Le passage, dont la thématique n'est pas sans rappeler un certain théâtre *buffo*, pourrait facilement faire l'objet d'un moment chanté dans l'œuvre.

C'est aussi le cas, à l'acte trois, de la fameuse "chanson du barril" (*Canción del barrilete*). Tous les personnages en scène convoitent le barril et la femme qui le lève chante « ¡Oh, barrilete, gentil barrilete! ». ³⁸⁹ Les autres personnages répondent de la même façon, en chantant « (*Saltando y gritando con extrañas contorsiones.*) » Insérées dans la pièce comme passage chanté et dansé, les didascalies nombreuses se répartissent entre les chants « (*medio declamando, medio cantando, dando saltos y haciendo contorsiones, mientras adora el barril.*) » et les mouvements des personnages « (*Besa el barril con delirio extravagante. Los demás se han arrodillado delante de ella y levantan las manos, como si estuvieran en oración.*)³⁹⁰ / (*Adorando grotescamente el barril.*) / (*Se levantan, y vuelven a empezar su danza desenfrenada en torno a la mujer.*) »³⁹¹. L'effet obtenu est la transformation de la scène en une véritable pantomime dionysiaque. Tous font rouler le barril vide à coup de pieds. Arrive Magloire le poète, qui réclame le barril en vain puisqu'il ne reste plus à boire. Les autres personnages lui demandent de chanter pour qu'ils entonnent la chanson après lui. S'ouvre alors une scène de chanson générale avec rythmes et cris. Tous sont contents, Magloire apitoyé. Un tambour annonce l'arrivée du crieur public. Tous écoutent dans une scène soudain diffractée en trois espaces qui annoncent trois événements différents. Le crieur

³⁸⁸ *Don Juan de España, op. cit.*, p. 227.

³⁸⁹ *Don Juan de España, op. cit.*, p. 309.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Don Juan de España, op. cit.*, p. 310.

sort, sautant et criant, suivi du reste de la foule. Le poète Magloire observe apitoyé et méprisant la plèbe de Paris: « humanidad, así te ciegan, así te hunden en barro y en barbarie! ... ¡Ríe, grita, ruge de placer bestial, fiera lamentable! ¡Ay!... ¿Abrirás los ojos algún día? »

La fin de l'acte enchaîne les passages chantés et dansés: tous les personnages entrent en scène « (*Bailan y saltan.*) ». Enivré, Magloire continue de chanter des *coplas* et se fait railler par Don Juan dans un moment de l'action ou la couleur rouge unit les significations (« ¡Triste tenéis el vino, señor poeta! [...] Mientras quede en mi cuerpo una gota de sangre, he de pasar... saboreando en todos los placeres, el vino de la vida! ¡Vamos, señoras! »), avant de finir par rouler par terre, jusqu'à ce que la scène se vide.

À l'acte VI est planté un décor de *zambra*, avec la présence de danseurs, et un rythme dodécasyllabe (deux fois six). Une vieille femme encourage les danseuses (*jaleo*). Constancilla au bras de son fauteuil danse et est attirée par Don Juan qui la tient par la ceinture. Les deux personnages dialoguent; elle lit dans ses yeux qui il est. Déjà philosophe, elle s'exprime en endécasyllabes (vers *de arte mayor* qui dit sa distance avec Don Juan); tous rient sauf Don Juan resté songeur. Elle invite les autres jeunes filles et le Gitan qui joue de la guitare à une autre danse. La Vieille indique que le soir il y aura motif à danser pour fêter le retour des marins revenus d'Italie. Constancilla ne veut pas danser et Don Juan refuse qu'elle danse pour un autre que pour lui. Épée dégainée, Don Juan défend Constancilla pour que les marins ne l'approchent pas mais celle-ci reçoit un mauvais coup qui était destiné à Don Juan. La scène joue aussi de l'obscurité pour suggérer tantôt désordre et confusion, tantôt présence de la mort: « ([...] *Oscuridad absoluta. Confusión general. Todos van y vienen de un lado a otro, aturdidamente. Cae un banco, se derriba una silla, se rompe un jarro, etc.*)»³⁹² La scène finale repose sur l'apparition fantastique de la Dama velada, justicière qui provoque le repentir de Don Juan. Celui-ci reconnaît la Mort qui tait toujours son nom et s'en va en s'étant fait connaître de lui (¡Aún no... mas cónceme... y recuerda... que he de llegar... cuando no me aguardes!»³⁹³ Elle sort en hâte et en silence et Don Juan la suit en titubant “cogiéndose al aire con las manos crispadas.” Il tombe à genoux puis à quatre pattes par terre, et crie à deux reprises: ¡Confesión! ¡Confesión!³⁹⁴ Les jeux de lumière sont encore exploités pour créer l'atmosphère propice au changement de Don Juan et annoncer l'acte VII. La Dama velada disparaît en même temps que l'éclairage fantastique s'éteint. La fin de la scène laisse apparent, rideau tombé, les manipulations des Corchetes pour remettre de l'ordre, et les gitans

³⁹² *Don Juan de España*, VI, *op. cit.*, p. 405.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Don Juan de España*, VI, *op. cit.*, p. 407.

en pleurs devant le corps de Constancilla. Pánfilo reçoit un regard de reproches d'un des Corchetes qui récupère la chaîne qui a en partie fait l'objet de la dispute. On peut donc voir l'importance dans l'œuvre de ces passages chantés et dansés – rythmés et souvent sous-tendus par la prosodie – pour l'avènement de formes de synesthésie: accélérant parfois l'action, ils permettent la convocation de la sensorialité du récepteur de théâtre par l'intermédiaire d'un rythme visuel et auditif. L'expressivité du texte n'en est que plus grande et sa portée en est augmentée.

Des éléments de travail dramaturgiques sont semés dans le texte, qui permettent au metteur en scène et au scénographe de créer une atmosphère propice aux synesthésies au moment du passage à la scène. Mais l'âme des spectacles du dramaturge n'aurait probablement pas été la même sans les artistes dont Gregorio Martínez Sierra a su effectivement s'entourer pour leur production. C'est ainsi surtout le travail réalisé au moment de la mise en scène (celui du peintre et scénographe Sigfrido Bürmann, celui de Manuel Fontanals et de Rafael Barradas) qui a donné aux œuvres leur dimension scénique poétique propre, se départissant du réalisme. L'on peut même aller jusqu'à dire, en fait, que des scénographes tels que Sigfrido Bürmann « portaient » le Théâtre d'Art de Gregorio Martínez Sierra. De nombreux articles de presse attestent ce rôle d'artefact de premier ordre attribué à la scénographie comme le compte rendu de spectacle de l'œuvre de Muñoz Seca « La muerte del dragón », le 14 décembre 1923, où la syntaxe du deuxième paragraphe inverse les rôles et fait tourner l'œuvre de Martínez Sierra autour de celle de Bürmann³⁹⁵, ou encore un article paru beaucoup plus tard, en 1968, et qui retrace plus de cinquante de ses années de scénographie et de succès:

Desde la ventana de su estudio de Madrid puede contemplarse una decoración teatral auténtica, formada por tejados con buhardillas y gatos. Sigfrido Burman, a quien el Jefe del Estado acaba de conceder el título de productor ejemplar, trabaja en un amplio tablero con muchos tarros de pintura, lápices, pinceles, cartones de colores, tijeras y goma de pegar. Su entusiasmo por el trabajo hace que éste sea el título de todos cuantos le han sido concedidos a lo largo de su vida que más satisfacción le ha producido. [...]
Burman ha realizado sus propios cartones durante muchos años. En sus archivos conserva los decorados que hizo para estrenos de Marquina, Linares Rivas, Arniches, Martínez Sierra, Juan Ignacio Luca de Tena, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Alejandro

³⁹⁵ ABC, 14 décembre 1923, p. 29.

Casona, Tomás Borrás, Angel Lázaro, por no citar más que autores contemporáneos. [...]
– En primer lugar influye mucho que a uno le guste la obra. Después que exista una compenetración entre el autor y el decorador. Lo agradable es haber contribuido con un decorado o con varios a la acción de la obra, a la comprensión del público; pero todo esto sin que el decorador salte la batería³⁹⁶

Dans *Don Juan de España* de Gregorio Martínez Sierra, la reprise d'éléments traditionnels (les fleurs associées aux femmes) et l'inclusion de passages chantés et dansés, ainsi que des jeux fantastiques sur la lumière permettent, à partir d'un substrat italien romantique, la convocation de la sensorialité dans une écriture qui suit des modalités esthétiques à la fois traditionnelles et *art nouveau*. Par le langage et la parole des personnages, mais aussi par les didascalies, elle innerve le texte de théâtre et prend corps, dans une certaine mesure, dans les estampes de Manuel Fontanals, de Rafael Barradas³⁹⁷ et de Sigfrido Bürmann, acteurs de premier ordre du Teatro de Arte qui travaillèrent ensemble pour une œuvre « moderne », qui du point de vue de l'écriture prenait encore la forme d'une ébauche de symbolisme synesthésique. La sensorialité est bien convoquée dans une œuvre dont la dimension *phénoménologique* est renforcée par la mise en œuvre implacable du mécanisme du langage. Les jeux de lumière sont prévus pour créer des *effets* et déréaliser la scène, créant une atmosphère poétique. La question de l'éducation du regard du spectateur est au centre des problématiques et nous allons maintenant nous intéresser aux modalités de représentation de la pensée contemplative chez T. Borrás.

2. La question du regard: Vers l'avènement d'un spectateur moderne « émancipé » en Espagne ?³⁹⁸

Nombres como la Fornarina, la Bella Otero, la Chelito, la Goya, Pastora Imperio, una joven Argentinita o Tórtola Valencia, a través de una feminidad arriesgada y provocadora, subyugaron al espectador del teatro, al empresario y al intelectual, que no dudaron en utilizar

³⁹⁶ Marino Gómez Santos, *ABC*, 8 août 1968.

³⁹⁷ Voir les propositions d'illustrations et de maquettes dans le volume d'archives, Figures 2, 12 et 14.

³⁹⁸ Cf J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

sus figuras como fuente tanto para la inspiración como desde un punto de vista mercantil.³⁹⁹

La question du regard et de son éducation est, nous l'avons dit, centrale dans une société qui voit l'essor du cinéma concurrencer le théâtre et proposer d'autres synthèses dramatiques (le montage cinématographique, entre autres) concurrentes de la théâtralité. La pantomime « Nacimiento » pose à cet égard la question du seuil et est l'occasion de montrer qu'il est encore trop tôt à l'époque pour établir les conditions d'un spectateur moderne « émancipé »⁴⁰⁰ au sens où l'entend Jacques Rancière. Spectacle public en forme de communion, le théâtre premier devient donc, dans les textes, le lieu d'une interrogation sur la possibilité de la représentation et du théâtre lui-même, méditation qui se reflète aussi dans les textes.

2.1. « Méditations phénoménologiques » dans « El Romántico Molinero » de Tomás Borrás. Onirisme, magnétisme et doute cartésien

La producción más hermosa, la de belleza inagotable, ¿no es la Creación? Pues estudiémosla y abusemos de las formas sintéticas; realicemos en nuestras obras, como los egipcios lo hicieron en las suyas, una Creación reducida, dentro de la magna, impasible y hermosa como ella, que diga grandes cosas sin hablar y que siempre y en todo caso, la grandiosidad de su concepción sugiera en el ánimo ese misterio jamás descubierto en absoluto, ese alcance sumo que tiene la más nimia de las manifestaciones naturales.⁴⁰¹



402

³⁹⁹ MATÍA, Inmaculada, « El mercado escénico en la Edad de Plata. Cuplé, variedades y cultura popular », in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, ed. de Idoia Murga, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 233.

⁴⁰⁰ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

⁴⁰¹ LLANAS AGUILANIEDO, José Maria, *Alma contemporánea. op. cit.*, p. 217.

⁴⁰² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 41.

« El Romántico Molinero », autre pantomime de T. Borrás, a été répertoriée par Emilio Peral Vega comme « ejemplo paradigmático de pantomima, de acuerdo con el modelo impuesto en Francia durante las últimas décadas del siglo XIX. »⁴⁰³. L'action a lieu de nuit et le personnage principal est un Pierrot, « *fiel trovador [...] / ocupado en las tareas del molino* »⁴⁰⁴. Elle constitue une série d'observations autour d'une pathologie bien répertoriée, poétisée et incarnée, dans le répertoire de la *commedia dell'arte*, par l'archétype de Pierrot: le lunatisme. Traditionnellement, la lune est considérée comme le « symbole de connaissance indirecte »⁴⁰⁵.

Pour l'astrologue, la lune témoigne, au sein de la constellation de naissance de l'individu, de la part d'âme animale, représentée en cette région, où domine la vie infantile, archaïque, végétative, artistique et animique de la psyché. [...] C'est la sensibilité de l'être intime livré à l'enchantement silencieux de son jardin secret, de l'impalpable chanson de l'âme, réfugié dans le paradis de son enfance, replié dans son chez-soi, blotti dans un sommeil de la vie [...] « la vie nocturne, le rêve, l'inconscient, la lune, sont autant de termes qui s'apparentent au domaine mystérieux du double.

L'originalité de la pantomime consiste en un espace liminaire délimité par un rideau de scène. Le primat de la couleur tend à dé-matérialiser l'objet: « *La escena está cerrada por un límite de cortinas de los tres colores profundos de la noche, violeta, azul, morado, que nos da la sensación de la negrura de la noche. Entre los pliegues de las cortinas es más densa la obscuridad del color.* »⁴⁰⁶ Emilio Peral indique « el halo mágico e infantil » qui caractérise la fabrique de l'ambiance nocturne par la scénographie.⁴⁰⁷ La toile de fond est en effet parsemée d'étoiles, en possible écho (ou en substitut, par déplacement métonymique) macrocosmique de l'imprimé synthétique du chapeau pointu de l'Astronome, à l'allure de magicien et dont le rôle est de montrer à Pierrot le ciel dans son prosaïsme:

A diferentes alturas, de manera caprichosa, están dispuestas las estrellas, que se asoman a sus ventanitas cuadradas, y juegan, con su pequeño espejo de coqueta,

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 42.

⁴⁰⁵ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, Bouquins, 1969, pp. 590; 593 et 594.

⁴⁰⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 41.

⁴⁰⁷ PERAL VEGA, Emilio, *Op. cit.*

*a echar sobre un solo rayo dorado de sol. Las estrellas
– no se sabe porqué – son todas rubias.*⁴⁰⁸

Théâtre dans le théâtre, les étoiles, armées de petits miroirs, sont elles-mêmes personnifiées en entités spectatrices d'une scène, celle de l'apparition de Pierrot, qui répond à un *type* bien identifié de personnage dans les estampes de *commedia dell'arte* ou dans d'autres œuvres dansées de l'époque en Espagne comme le ballet *El corregidor y la molinera*, inspiré lui-même du *Sapo enamorado* de Tomás Borrás:

*Cuando están entretenidas en <ese su> juego de chicas que salen del colegio, ven aparecer a Pierrot, el enamorado de la noche. [...] De eso le conocen las estrellas. La última, la que se acuesta más tarde y se queda sola en el horizonte hasta el momento preciso de aparecer el sol, – una estrella gorda y carriredonda –, es la que le ha visto dormir un poco con la luz naciente. Alguna pena profunda tiene este aldeano silencioso y contemplativo, noctámbulo y soñador.*⁴⁰⁹

L'accent est mis ici sur un personnage au physique rond ou trapu, à la rythmicité gestuelle paresseuse et empreint d'un onirisme rupestre, ancré dans un paysage de village:

*Pierrot es un hombre recio, ancho, torpe, lento, zafio. Molinero. Lleva su saco de harina sobre el cogote y las espaldas, abatido bajo el peso, como un gañán. El pañuelo negro atado a la cabeza se le pega a las sienes con el sudor. No puede más; suelta el saco y se sienta sobre él a descansar.*⁴¹⁰

L'un des traits comiques propres au personnage, décrit comme maladroit, est de laisser de la farine un peu partout (à peu près sur tout ce qu'il touche):

*Mientras jadea, vemos su rostro mofletudo, sus narices abultadas y sus ojos abotagados. Mas es un soñador Pierrot el aldeano, el que está todo lleno de harina, desde los pelos hasta la blusa y el pantalón, que dejan al rozar las cosas, una huella de polvo. (Si ahora se sacudiera, saldría de él tanta harina como la que lleva en el saco.)*⁴¹¹

Une fois le portrait physique et psychologique du personnage de Pierrot enfariné brossé à grands traits, ce sont ses activités habituelles qui sont présentées. Dans les pièces de la *commedia dell'arte*, Pierrot a toujours pour fonction d'inspirer la pitié chez le spectateur.

⁴⁰⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., pp. 41-42.

⁴⁰⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., pp. 42 sqq.

⁴¹⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 42.

⁴¹¹ *Ibid.*

Ahora Pierrot se dedica a recoger entre las sombras de la noche todos los despojos miserables del día, que siempre la noche hermosa: los pedazos de vidrio que parecen diamantes; los papeles arrugados iguales a las cartas de amor; los frutos podridos que dan la ilusión de carnosos y jugosos. Todo lo que en el día es « como es », descarado, real, en la noche se hace delicado, eleva su calidad: la noche diviniza.⁴¹²

Le rôle attribué à la lune est à nouveau fondamental dans le dispositif théâtral. Emilio Peral Vega indique que l'auteur tisse sa pantomime de l'étoffe dont est faite la relation symbiotique qui unit Pierrot à la Lune: celle-ci aide le corregidor à se transformer en ce qu'il décrit, reprenant en partie le texte de Borrás comme « un *poeta*, un creador que embellece, mientras los demás duermen, los despojos que los hombres carentes de sueños han dejado desamparados durante el día. » dans une ambiance de déréalisation poétique et de rêverie (*ensoñación*).



413

C'est d'abord la création d'un nocturne lunaire très pictural. La description de l'astre personnifié sous la forme d'une femme divinisée et représentée sur l'estampe, debout sur l'arc de la lune en permet la contemplation par le personnage de Pierrot. Les didascalies qui anticipent les modulations rythmiques accompagnant le déroulement de la pantomime préparent le changement d'éclairage qui va permettre une profusion d'effets lumineux suggestifs:

⁴¹² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 42-43.

⁴¹³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 43.

La luna va a aparecer haciendo su caminata por ese arco que recorre en el espacio, que verdaderamente clava sus dos puntas sobre la tierra. Sale la cuadriga de la luna. Los caballos blancos van lentos, como adormilados, y Ella, desnuda, iluminante, deslumbradora, les guía con un gesto inmóvil. Pierrot admira a la deidad fascinadora, a esa mujer de carne de vidrio que resplandece, de cabellera de plata, lo que la hace una adolescente extrañamente, juvenilmente vieja. Las joyas de la luna, joyas que dan destellos e irisaciones, como hechas con perlas de un mar fosforente, la adornan toda y se confunden con sus ojos, que dijéranse también ojos de joyería, esmeraldas frías; y se confunden con su boca en una sonrisa rígida, boca de metal precioso y nacarado. ¡Luna, visión hermana de la Muerte!⁴¹⁴

La didascalie, on ne peut plus poétique, esquisse une atmosphère à la fois vaporeuse, onirique et statuaire: picturale. La déréalisation de l'étoile-femme se fait par la convocation de matériaux: verre (*vidrio*), argent (*plata*), pierres précieuses (*joyería, esmeraldas frías*), métaux et matières précieuses (*metal precioso y nacarado*). L'esthétique de l'enchâssement est présente dans une syntaxe chantournée faisant usage de subjonctifs imparfaits enclitiques (*sus ojos, que dijéranse también ojos de joyería, esmeraldas frías*), et ce à différentes échelles, puisque la femme, elle-même divinisée et érigée en guide (*Ella, desnuda, iluminante, deslumbradora, les guía con un gesto inmóvil.*)⁴¹⁵, est composée de ces matériaux précieux, dans le même temps qu'elle semble s'intégrer dans un paysage qui pourrait être le cou d'une autre entité féminine abstraite, aux contours invisibles, car gigantesque. Mention est faite, dans le « ciel » qui l'entoure, des « joyas de la luna »; les autres étoiles qui parsèment le ciel, auprès d'elle debout sur le croissant de la lune, comme les perles irrégulières d'un collier esquissé par la suggestion du trajet de l'astre dans le ciel (le rythme circadien est ainsi suggéré par l'expression « *va a aparecer haciendo su caminata por ese arco que recorre en el espacio* »)⁴¹⁶, selon des modalités qui rappellent l'univers merveilleux des contes (la « *cuadriga* » dans le ciel). L'estampe a fait un choix de représentation d'une scène située plus avant dans le texte: la représentation du personnage de l'Astronome, qui apparaît un peu plus loin, armé d'une longue-vue, avec un haut chapeau pointu.

C'est ensuite la métamorphose du personnage de Pierrot (au visage lunaire lui aussi) qui contemple la lune, en raison du magnétisme qu'elle exerce. Le personnage se rapproche alors du *type* du *Bobo* dans le théâtre classique:

⁴¹⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 43-44.

⁴¹⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 43.

⁴¹⁶ *Ibid.*

Pierrot se embelesa en ella como todas las noches, y siente que le huye de su cuerpo su alma ligera, impesante, empapada en la fluida claridad. Es un deliquio, un trance de amor. Ella se detiene y le atrae hacia sí, besándole suavísima. El hechizo de la Luna se hace patente; Pierrot se ha convertido - ¿o no era así? – en un adolescente, lánguido, delgado, ahilado. Su rostro está afiladísimo en agudezas; su mirada tiene interesantes veladuras. La blusa de obrero es de un raso que cruje, y el pañuelo se ha estilizado, modo decorativo, en un casquete que delinea su cráneo. En cuanto a la harina, la Luna le ha comunicado su color y se ha hecho toda palidez.⁴¹⁷

T. Borrás joue ici des possibilités gestuelles permises par le registre pantomimique pour exprimer l'idée d'apesanteur que communique au personnage le magnétisme lunaire (*alma ligera, impesante/trance de amor*). L'expression qui suit, on ne peut plus synesthésique (*El alma [...] empapada en la fluida claridad*) fait de l'âme du personnage une entité matérielle, un fluide qui se mêle à celui de la Lune. Le rythme, lent et doux, a pour effet de rajeunir le personnage: « *Ella se detiene y le atrae hacia sí, besándole suavísima. El hechizo de la Luna se hace patente; Pierrot se ha convertido - ¿o no era así? – en un adolescente, lánguido, delgado, ahilado.* »⁴¹⁸ Le lexique de la magie ici employé renvoie aux phénomènes mystérieux observés en lien avec le magnétisme à travers le prisme d'un regard poétique, qui ne les présente pas de façon rationnelle ou scientifique, comme en lien avec des phénomènes physiques. Alors une transformation du personnage se fait qui le déréalise plus encore, soulignant l'expressivité du visage en même temps que son costume en satin synesthésique (*un raso que cruje*). Le décor et les accessoires semblent eux-mêmes évoluer de façon dynamique et se transformer de façon autonome: « *el pañuelo se ha estilizado, modo decorativo, en un casquete que delinea su cráneo.* »⁴¹⁹. En d'autres termes, *le langage poétique semble ici avoir le pouvoir de transformer le regard porté sur les choses*: la farine ne devrait sa couleur qu'à la réflexion de la lune depuis le ciel étoilé lui transmet ses caractéristiques chromatiques « constitutives ».

Le pouvoir de la lune est tel que peut avoir lieu la métamorphose du Pierrot « *obrero* » en Pierrot « *aristócrata* » par son action démiurgique:

Y así Pierrot, literario y místico, transformado por ella, adquiere un aristocratismo único, una sentimentalidad

⁴¹⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 44.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

y una elevación lírica que antes no tenía. ¡He aquí en lo que convierte la Luna la realidad! Pierrot era un aldeano zurdo, y ahora es un amante romántico que insinúa la canción de su guitarra al aire bañado en luz. Cuando ella se ha marchado al paso paciente de sus cuatro caballos, Pierrot es una figulina frágil, carne de melancolía. »⁴²⁰

Ce pouvoir fait d'ailleurs l'objet d'un dialogue, à l'arrivée d'un personnage qui cherche à comprendre le magnétisme lunaire et vient parler à Pierrot: el Astrónomo⁴²¹. La conversation prend la forme d'une joute, qu'E. Peral⁴²² qualifie de « lucha entre ciencia y sentimiento, entre ruin verdad y poesía »:

Hablan, discuten, el astrónomo y Pierrot; hablan este diálogo que es el eterno diálogo de la vida. Uno alude a los sentidos y otro al espíritu; el uno refiriéndose siempre al mundo tal y como es, y el otro tal como se le representa.

— *¿La Luna? Una mujer – diosa.*

— *¿La Luna? El cadáver de un mundo – dice el astrónomo.*

Le hace mirar por el antejo. La visión se proyecta en el firmamento. La Luna es un esqueleto humano.⁴²³

Phénoménologie, rêve ou spiritualité: les deux personnages tentent, quoi qu'il en soit, à travers ce dialogue, de s'expliquer les phénomènes qu'ils observent. La critique s'articule autour de l'étoile, blonde et joufflue, perchée sur la lune et perçue comme une femme-guide, que Pierrot halluciné allégorise et divinise selon le registre du *fol* ou du *sot*⁴²⁴ et de la perception qu'a chacun d'eux de cette entité céleste. Pour l'un, elle est divinité, pour l'autre,

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ On peut déceler à travers l'apparition du personnage de l'Astronome et du dialogue entre les deux personnages (reprise ironique, en creux, de la phrase de Saint Thomas d'Aquin), un écho thématique des découvertes de Galileo Galilei (Galilée), défenseur de la révolution copernicienne à qui on attribua la paternité de la cinétique et de la physique moderne en raison de ses expériences autour de l'équilibre, du mouvement par translation ou de l'inertie des corps: « La disertación de Einstein en el Ateneo sobre las consecuencias filosóficas de la relatividad parece que estuvo más orientada a la divulgación que la conferencia análoga de Barcelona. Empezó por definir el movimiento, indicando que todos los movimientos son relativos y « que puede haber infinitos sistemas de referencia, sin que ninguno tenga motivos para ser privilegiado. » GLICK, Thomas F., *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad, 1986, p. 96.

⁴²² E. Peral Vega ajoute un commentaire sur une citation décelant une réflexion métathéâtrale dans « *El astrónomo que va detrás de la luna persiguiéndola con su antejo para arrancarla sus secretos, se encuentra a Pierrot clavado en el suelo, sumergido en los sueños más dulces* » (*Op. cit.*, p. 209). Cette citation est absente de mon édition de référence et sans doute a-t-il travaillé avec une autre version du texte, ce que semble confirmer son commentaire de la fin de la pantomime.

⁴²³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 44-45.

⁴²⁴ Je renvoie à ce sujet aux travaux de J. Huerta Calvo autour du personnage du *bobo*, tout particulièrement dans CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, prologue et édition de J. Huerta Calvo, Madrid, Biblioteca Edaf 217, 1997, introduction, p. 21-24.

elle n'est que de la chair et des os et ainsi, à l'aide de la longue-vue, l'Astronome *montre* à Pierrot l'assemblage qui structure l'astre contemplé dans le ciel, qui lui fait voir une charpente osseuse, en forme de squelette de femme sous la chair. Pierrot *voit*, mais *ne croit pas*: « – ¡Bah! – dice Pierrot – Mentira. La luna es así – y descorre una capa del cielo. »⁴²⁵ Incrédule, il veut corriger la vision qu'a son interlocuteur de la lune, et feuillette le ciel, tel un livre, pour lui faire à son tour partager sa perception. La suite de la pantomime donne à voir les tentatives faites par les deux hommes pour s'expliquer les phénomènes observés: « [La luna] sigue caminando lentamente, como si no quisiera llegar. El astrónomo no ve nada. Para convencerle, Pierrot hace la prueba de los artistas: la transubstanciación. »⁴²⁶.

Emilio Peral Vega interprète la suite de la didascalie en suggérant que l'auteur semble prendre parti en faveur du personnage de Pierrot: « La escena queda dividida en dos partes complementarias opuestas que ilustran desde su diferenciación cromática, el decantamiento implícito del dramaturgo por la opción representada en Pierrot. »⁴²⁷ Le dénouement et ses modalités interprétatives ne me semblent pas aussi évidents, même si un renversement carnavalesque s'opère puisque celui qui avait l'esprit clair est maintenant « prisonnier de son positivisme ». Les deux personnages se retrouvent en fin de pantomime à égalité:

El lugar está dividido en dos partes: sombra donde raciocina el astrónomo, al entrar en la zona iluminada, se convierte en un dosel; el saco de harina en un trono; el antejo en un alarbardero. Pierrot sigue su prestidigitación. La paloma que reposa en un almendro, es trasladada al embrujo lunar y se deshace en una Princesa. ¡La rama de un almendro es un príncipe! Croan las ranas entre los juncos y al ademán del lírico salen y forman el cortejo. Lo mismo que con los despojos de la noche, obra la luna con todo lo que cae en el ámbito de su poesía. El astrónomo sigue sin ver, obcecado en su positivismo. Arroja al lado de la sombra al Príncipe, que vuelve a ser el brazo leñoso de un árbol, y la Princesa es un ave vulgar en el espacio real y oscuro; el cortejo adopta su croar entre los juncos; el antejo es de veras un antejo; el encerrado y el saco se retrotraen a su ser. Así como el matemático no vió la poetización, Pierrot no ha visto el aplebeyamiento de los seres y de las cosas. No se entenderían... Pierrot va a marcharse y el astrónomo le llama la atención. Se deja olvidado el saco. Pierrot no recuerda. »⁴²⁸

⁴²⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 45.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ PERAL VEGA, Emilio, op. cit., p. 209.

⁴²⁸ *Ibid.*

E. Peral commente: « El litigio metaliterario nos tiene reservado un final farcesco, en clave entremesil. El Astrónomo, obcecado en no aceptar el espíritu de liberación lunar, acaba siendo apaleado por su gorro puntiagudo, que cobra vida, cansado ya de las impertinencias de su amo. »⁴²⁹. La pièce se clôt par une pluie de petits miroirs d'étoiles, non par un animisme du bonnet de magicien qui, par déplacement métonymique ou métaphore automatisée, se transformerait en bâton de Guignol:

— *Tú eres el molinero, el aldeano, el trabajador.*
 — *No. Yo soy un poeta músico.*
El astrónomo asegura que Pierrot está loco; Pierrot padece del mal de la Luna. El lunático no ve las cosas como son. Se le ha escapado la realidad desfigurada por la luz lunar. Pero el gorro puntiagudo del astrónomo, del que ve la realidad, del que nunca ha idealizado, se le sale de la cabeza y empieza a darle una paliza. Le golpea furiosamente. El astrónomo corre espantado, y el gorro, para que corra más, le pincha en el culo.
*(A las estrellas, de la risa, se les caen los espejitos, por eso se dice que esa noche hubo lluvia de estrellas).*⁴³⁰

La pantomime se termine sur la réplique d'un Pierrot rebelle qui se définit comme « poeta músico », en dehors de tout étiquetage socio-professionnel; la « prise de parti » de l'auteur réside dans l'animisme qui agite soudainement le chapeau pointu de l'Astronome, qui, par déplacement métonymique, se met à le poursuivre en lui donnant une correction, afin qu'il cesse de ne voir qu'un réel prosaïque, dépoétisé et qui ne serait fait que d'armature osseuse. La personnification des étoiles poétise la scène suivant les modalités du féérique, puisque la chute des petits miroirs se transforme en pluie lumineuse. La tournure phrastique à la fin de la pantomime « *por eso se dice que esa noche hubo lluvia de estrellas* » semble refermer un livre d'histoire pour enfants; elle fait écho à la célèbre formule « *y colorín, colorado, este cuento se acabó* ».

Dans « El Romántico Molinero », c'est un théâtre on ne peut plus poétique que propose Tomás Borrás, en ayant recours à l'un des *types* de la *commedia dell'arte*. Comme l'indique Hélène Beauchamp,

Le théâtre espagnol d'inspiration symboliste, passionné par l'univers des saltimbanques, fourmille de Pierrots et de Colombines, qui sont parfois convoqués comme simple personnages, parfois associés au jeu de la pantomime. Mais ce qui fascine surtout les Espagnols

⁴²⁹ *Op. cit.*, 209.

⁴³⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 46.

lecteurs de Maeterlinck, c'est l'éloquence et l'intensité du silence; la pantomime se voit chargée de communiquer les mystères de l'indicible.⁴³¹

Le regard est questionné à travers la contemplation des astres. C'est la lune au pouvoir magnétique immense qui problématise une dimension mythique et inconsciente, questionnant le positivisme dans l'échange entre le personnage de Pierrot et l'Astronome.

2.2. La problématisation du regard dans l'anti-spectacle « Nacimiento » de Tomás Borrás: de l'enchâssement stylisé à la métaphore spatiale

Dans la pantomime « Nacimiento », le regard du didascale⁴³², enchâssé dans celui du dramaturge et à la vision duquel accèdent par la lecture les récepteurs de l'œuvre, fait retour sur les personnages dans le décor de crèche: « *La Virgen y San José, fatigados, lazrados. La aureola que nimba sus cabezas, fosforece. Miran el paisaje que les repele. Sólo la luna se compadeció de ellos y los besa con luz humilde. La Virgen se sienta en el poyo del Mesón. San José golpea la aldaba.* »⁴³³ Le personnage de l'aubergiste fait son apparition par la fenêtre de l'auberge, rappelant, par l'imbrication, ce qui semble bien être du théâtre dans le théâtre, l'esthétique du théâtre itinérant en Espagne⁴³⁴ ou les pièces poétiques pour marionnettes écrites par García Lorca⁴³⁵: « *Aparece en un ventanuco el mesonero: gorro de dormir y candil. Da la impresión de un polichinela. San José pide y la marioneta dice que no, que no y que no. Éntrase como el cuco en su reloj.* »⁴³⁶ Le regard sert ensuite la description d'une scène qui invite le lecteur à s'apitoyer sur un registre lacrymal pathétique: « *La Virgen está pálida, se encorva de cansancio, pero sus pies, aunque sangrando, andan otra vez, pisan las piedras hirientes de la vida. El Esposo la sostiene y la ayuda: el Esposo de la vara florecida y la barba florida.* »⁴³⁷ La Vierge est fatiguée par son accouchement, soutenue par son mari; pendant ce temps Judas Iscariote en profite alors et rôde à l'arrière-plan. Dans le

⁴³¹ BEAUCHAMP, Hélène, « Les théâtres impossibles de la pantomime en Espagne (1900-1930) », in RYKNER, Arnaud (dir.) *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, Le Spectaculaire, 2009, pp. 181-182.

⁴³² Je reprends ici la terminologie de Monique Martinez Thomas, qui dans *Voir les didascalies* étudie entre autres le didascale dans la dramaturgie de R. del Valle-Inclán. GOLOPENTIA, Sandra et MARTÍNEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies* (1^{ère} édition 1994), Paris, Ophrys, 2000.

⁴³³ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 55.

⁴³⁴ À l'occasion du Séminaire Lire 19-21 en mai 2015 (coord. Zoraida Carandell) j'ai eu l'occasion d'étudier ce théâtre itinérant des Misiones Pedagógicas. « *« He aquí el tinglado de la antigua farsa »: le théâtre itinérant de la Deuxième République à la recherche de ses spectateurs* ».

⁴³⁵ Le *Retablillo de don Cristobal* ou celui de *Maese Pedro*, par exemple, lesquelles reprenaient un matériau théâtral hérité des masques de la *Commedia dell'arte* italienne.

⁴³⁶ *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 55-58.

⁴³⁷ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 58.

texte de la pantomime de Tomás Borrás « Nacimiento », qui ne fut pas représentée du vivant de l'auteur, le seuil est problématisé dans une optique multiscalaire par le regard (enchâssé et tangent) qui fait des récepteurs de cet « anti-spectacle » les témoins de la re-naissance d'une théâtralité proche de ce que serait le premier théâtre.

2.3. Le narrateur-didascale des apparitions de *Tam, Tam* ou la mise en scène du théâtre de l'intériorité

Comme dans certaines des pantomimes primitives de Gómez de la Serna, la problématique du regard de l'homme-spectateur, teinté d'érotisme, est présente dans la première partie du recueil *Tam, Tam*, de Tomás Borrás, de la même façon que l'écriture et la lecture qui retranscrivent la plénitude rythmique de la perception sur le corps dansant. Reprenant une formule de J. Yxart, H. Beauchamp mène une étude très aboutie des pantomimes de R. Gómez de la Serna et fait un commentaire qui pourrait très bien être appliqué à Tomás Borrás ou au didascale de *Tam, Tam*:

Il met en œuvre, dans l'écriture même de ses pantomimes, le processus de suggestion qu'il voit en elles. Il est à la fois auteur, narrateur, spectateur et commentateur d'une pantomime qui se déroule dans son imagination, offrant à son lecteur ce qu'Yxart souhaitait au spectateur de la pantomime: « collaborer mentalement à l'œuvre. »⁴³⁸

L'auteur-didascale, qui adopte des modalités de retranscription du regard différentes de celles d'un chroniqueur comme Ramón Pérez de Ayala avec Pastora Imperio dans *Las máscaras*⁴³⁹, est néanmoins ici bien plus distancié de l'ambiance des *cafés cantantes* que dans les descriptions plus primaires, plus sombres, de « Bodegón Flamenco »⁴⁴⁰. Ici, en effet, le langage de pantomime et les arabesques de la textualité suivent les mouvements des cinq danseuses (à chacune desquelles est apposé un adjectif ou un qualificatif), esquissant et épousant de façon éphémère leur forme et leur rythme.

Dans le livre, les estampes littéraires qui font apparaître le corps de différentes danseuses permettent ainsi d'interroger la fabrique du corps dansé ainsi que la mise en scène du mécanisme de distanciation dans les textes, la fascination des descriptions et l'analyse du

⁴³⁸ Yxart, *El arte escénico en España*, p. 289, cité par H. Beauchamp, article cité, p. 187.

⁴³⁹ « Y había, en el centro de aquella vorágine de movimiento, un a modo de eje estático, apoyado en dos puntos de fascinación, en dos piedras preciosas, en dos enormes y encendidas esmeraldas: los ojos de la bailarina. Los ojos verdes captaban y fijaban la mirada del espectador. » PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Las máscaras, II*, Madrid, Calleja, 1919, pp. 224-227, cité par MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, op. cit.*, p. 649.

⁴⁴⁰ BORRÁS, Tomás, *Palmas Flamencas*, première édition Madrid, 1936.

regard du spectateur/écrivain. À travers la peinture dynamique (oscillant entre le portrait et la pantomime) de danseuses aux répertoires variés, l'auteur interroge l'origine commune à l'impulsion choréutique des danseuses choisies, littérairement érigées en synesthésies dans ce qui nous est donné à voir, dans l'espace du livre, comme le « théâtre intérieur » du sujet percevant.

Comme dans *El sapo enamorado*, pantomime en noir et blanc du même auteur (1916), et autre œuvre retenue pour cette étude, *Tam, Tam* s'enracine dans une vision mi-rêvée, mi-picturale du corps dansant, en lien avec une approche psychanalytique du corps perçu, contemplé et représenté. C'est pourquoi le portrait de certaines des danseuses esquissées par Tomás Borrás estampiste, fameuses *bailaoras* flamencas (Antonia Mercé « La Argentina » ou Tórtola Valencia) rend nécessaire le recours à d'autres textes critiques permettant de mettre à distance leur image et le regard de l'auteur. La notion de « théâtre intérieur », par exemple, peut être questionnée dans l'universalité de son emploi contextuel.

Le titre de la première rubrique (« Dibujo y apariciones de bailarinas ») indique d'emblée la prévalence du regard du spectateur et sa prégnance dans le portrait des danseuses décrites. C'est bien une subjectivité qui s'exprime pour décrire et retranscrire les modalités expressives de formes d'énergies qui se présentent à ses yeux: les danseuses ont chacune un langage et une façon de danser qui leur est propre.

C'est empli d'admiration (et sans doute de bonne volonté) que Paul Valéry commençait sa conférence, hommage à la danseuse *La Argentina*⁴⁴¹:

Avant que Mme Argentina vous saisisse, vous capture dans la sphère de vie lucide et passionnée que son art va former; avant qu'elle montre et démontre ce que peut devenir un art d'origine populaire, création de la sensibilité d'une race ardente, quand l'intelligence s'en empare, la pénètre et en fait un moyen souverain d'expression et d'invention, il faut vous résigner à entendre quelques propositions que va, devant vous, risquer sur la Danse un homme qui ne danse pas.

Bien que non danseur, Paul Valéry avait saisi avec intelligence les contours mouvants de l'art chorégraphique et d'invention d'Antonia Mercé. La description de cette dernière par Tomás Borrás didascale est empreinte d'un érotisme manifeste, et le fragment n'est pas sans

⁴⁴¹ La conférence, prononcée le 5 mars 1936 à l'Université des Annales, est parue pour la première fois sous le titre « Philosophie de la danse » et a été publiée pour la première fois dans *Conferencia*, le 1er novembre 1936.

rappeler le regard posé par un Ramón Gómez de la Serna, spectateur des cafés-concerts madrilènes du début du XX^{ème} siècle (*cafés cantantes*) dans une pantomime comme *El garrotín*. La pantomime écrite par Tomás Borrás offre un éventail d'images et de figures de style, qui décrivent le rythme suivi par les mouvements de danse, et convoquent la sensorialité grâce à différents motifs rythmiques: la comparaison (« *baila como un chorro que tropieza y se deshace* »⁴⁴²), mais aussi, la synesthésie par transport sémantique, intersensoriel et métaphorique: « *no respira el aire: se lo bebe a tragos* »⁴⁴³.

Le regard moderne du spectateur, en tant qu'étranger à l'univers de la danseuse, construit cette dernière en une concrétion formelle, creuse ou pleine en excès – la cloche, la miche de pain ou la pomme, reprise symbolique du fruit défendu – que la danse, à l'énergie primaire, et le regard de l'auteur semblent tous deux devoir réduire au statut de moût au moment de son *ex-expression* (« *cariño* » semble rimer avec « *mosto* »).

Enfin, en liant la danse flamenco à l'univers du végétal et de la vigne, l'auteur la classe inconsciemment parmi les danses de terre. L'évocation du thème des racines de la plante unit la danseuse décrite au monde des plaisirs des sens (la personnification du monde végétal dit la tension vers le profond, vers l'authentique, et aussi la retenue spatiale contradictoire et essentielle caractéristique de toute danse flamenco).

L'intérêt des différents portraits réside dans les imaginaires convoqués à tour de rôle. Pour le portrait de Tórtola Valencia, le didascale en convoque un hérité de l'orientalisme. Il contribue à la construction d'une vision érotisée de la danseuse par une description visuelle rejoignant une perspective *lascive* de la synesthésie, que se partageaient à l'époque les danseuses des Ballets Russes et celles des *revues*. La danseuse est ensuite associée par l'auteur à la notion discutable de « sacrifice »:

*Danza, poesía del cuerpo. Ella es la música del cuerpo, poesía de la poesía. Pero su arte tiene una fórmula fundamental: sacrificio. Así como su color-base es el fundamental: negro. ¿Bailarina, danzarina, bacante? No es uno de esos brillantes juguetes animados por cualquier sonería raudos, veloces e ingravidos; ni una resucitadora de posas de museo. Es la artista de lo doloroso y de lo tenebroso; la intérprete, en la danza, de lo sanguinario y de lo oculto. Esta es su definición y su separación. Baila ejecutando un rito. Su ritmo es un ritmo litúrgico. El baile es sagrado y bailar es officiar.*⁴⁴⁴

⁴⁴² BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 16-17.

Le lyrisme de Borrás spectateur rejoint les avis de l'époque exprimés dans les critiques de spectacles parus dans la presse et qui convergent pour rendre hommage à une beauté féminine à la grâce manifeste et à une danseuse de talent⁴⁴⁵, qui a aussi attiré l'œil de dramaturges de renom. Maurice Maeterlinck avait exprimé en ces termes son ressenti de spectateur: «*Es la impresión de arte más pura que he sentido en mi alma.*»

Borrás didascale convoque un imaginaire associé à la danseuse par le biais d'une écriture invitant au voyage:

*Llegó procedente del cielo oriental, escapándose de los palacios suntuosos que tienen esos pájaros bailarines. (India, Siam, Persia, China: religiones de sacerdotes tan inmóviles que se sacrifican, ceremonias de reencarnación, presencia efectiva de los muertos, tormentos refinados del Karma; flores con alma humana y diosas de veinticinco tetas.*⁴⁴⁶

La description de la peau dorée de la danseuse est ensuite à nouveau l'élément retenu par Borrás dans sa vision érotisée du corps dansant, avant que le portrait ne se referme sur une apparition presque surréaliste du visage de la danseuse:

*Su cuerpo de color de dátíl es musculado y terso; esos ojos de mirar duro, clavan la mirada negra; críspa la boca con sed de algo – no se sabe de qué odio – y aparecen los dientes simétricos, con el blanco que enfría el rojo violento de los labios, herida que disimula embadurnándola de bermellón.*⁴⁴⁷

L'écriture active simultanément les référents classiques du blason féminin et contemporains de l'époque de Borrás avec un style cinématographique qui emploie des images associant de façon très rapprochée les sens de la vue et du toucher. Elle rejoint la problématique de la fusion des arts à l'époque moderne et les effets picturaux de Salvador Dalí. L'expressivité dramatique et théâtrale du visage de T. Valencia avait fasciné en effet nombre de spectateurs et critiques de l'époque, comme Vaslav Nijinsky, qui livrait en 1912 les observations suivantes:

⁴⁴⁵ Queralt: 2005. Elle fait la une du journal *ABC* du premier janvier 1912, posant au centre d'une assemblée exclusivement masculine au Circulo de Bellas Artes après une session de danses classiques. « Interesante velada artística », *ABC*, Madrid, 01/01/1912, p. 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1912/01/01/001.html>, page consultée le 21 février 2018.

⁴⁴⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 17.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

El público admirador de lo bello prorrumpe en aplausos y Tórtola nos saluda con una inclinación de cabeza y una sonrisa que descubre una hilera de hermosos y blancos dientes que no son el único atractivo de la faz de la genial bailarina, puesto que sus bien arqueadas cejas, sus grandes ojos negros de sedosas y largas pestañas, su nariz fina y ligeramente aguileña y su boca de labios coralinos encantan al que la mira, como la deliciosa visión que graba en la mente la idea de que lo que está viendo es de una belleza infinita.⁴⁴⁸

La synesthésie reprend alors, dans le corps du texte, la forme de la danseuse par l'expression d'une vision fantasmée du corps dansant où les différentes parties du corps (*melena – pechos – pies – manos*), font l'objet d'un bref commentaire. La chevelure acquiert, en une synthétique formule synesthésique ténébreuse (« *espuma oscura* ») une texture vaporeuse sous la plume de l'auteur; la fragilité de ses seins est mise à l'épreuve à chaque mouvement « *los pechos, a cada movimiento, amenazan dehojarse* », avant qu'en une image d'ordre quasi fantastique, ou surréaliste, ne revienne de façon presque simultanée le rapprochement avec les mondes animal et végétal: « *los pies desnudos, de dedos irritados, incrustan ferozmente la pisada en el suelo; las manos desgarran las invisibles telas del aire; se moja toda ella como un árbol que exsudase la savia* »⁴⁴⁹). Ensuite des éléments rappelant l'univers antique d'Eleonora Duse ou d'Isadora Duncan, renvoient à la dimension rituelle et bachique de la danse: « *al terminar todos sus bailes – ofrendas a las diosas de la locura, de la venganza, de la lascivia o de la muerte – cae desvanecida y anhelante, en comunión con el eterno y tremendo misterio.* »

La description que fait Borrás de la quatrième danseuse de revues et de comédies musicales, Lillian Roth, semble évoquer un regard pour le moins circonspect, ironique, voire machiste, et en tout cas exprimant un recul critique chosifiant, d'ordre presque anthropologique, sur un corps féminin dépourvu d'attrait érotique. L'accent est mis sur l'humour (« *dirección de lo humorístico* »), la pantomime est brève et la forme rythmique sans attrait:

Es la chica que ha resultado de la higiene y de la gimnasia. Deviste el calzoncito de la natación y una pezonera para que no la lleven al juez los puritanos. Su carne es de calidad moderna como níquel o porcelana de lavabo. Muchacha que tiene “ello” (chico-chica, lo neutro), parece que se quedará siempre en los diez y seis años, que no será nunca mujer, ni

⁴⁴⁸ QUERALT, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁴⁹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 17.

*matrona, ni vieja. Luce ojos transparentes con agua clara de mar. Masca goma. Caderas iniciadas, línea somera. Ha suprimido de su porvenir los pechos. »*⁴⁵⁰

Tomás Borrás spectateur n'est pas conquis et le rythme phrastique structuré en brefs segments descriptifs en fin de citation, joint à l'absence de lyrisme, traduit son peu d'enthousiasme. Cette tiédeur se ressent encore par la suite dans le texte (« *la flapper. Mujercita de cartel expresionista* »), qui porte aussi un regard très critique sur l'arrière plan musical et culturel de la danseuse:

*Detrás de ella hay un jazz-band que quiere decir banda de locos. Música que tira con su cordel de ritmo de la cabeza y de las piernas. Instrumentos de formas de pescados, instrumentos relucientes – oro: comercio –, dominando a los pobres instrumentos coloniales; pues entre el estrépito del metal imperialista da su nota el banjo, sometido a la brutalidad del bloque de los “United Instruments of America” ».*⁴⁵¹

Il ironise sur le rythme de la musique de spectacle, en partie dénuée de charmes (car obéissant au diktat de la vitesse, socle esthétique du Futurisme), ainsi que sur son caractère potentiellement atone, humoristique, écho du dodécaphonisme de Schönberg et de la musique sérielle inventées seulement quelques années auparavant:

*Música apresurada, acelerada, lanzada a 359 ritmos por hora, ¡último record! Música de serie, fabricada no por el artista, sino por el editor. Música de descaro, de burla en los saxofones y en las trompetas con sordina. ¡Humorismo y velocidad ciento por ciento! Y boxeo: el que sostiene uno de los locos con el bombo, el tambor, los cascabeles, el silbato y la cajita china [...]»*⁴⁵²

À partir d'une perception, ou du souvenir de cette musique, c'est l'imaginaire de l'auteur qui se déploie, se diffractant en une pluralité d'images visuelles et sonores. Le paysage auditif lui revient en écho, donnant naissance à la pantomime écrite, au style descriptif souvent caractérisé par de brefs syntagmes nominaux. L'apparence du corps, qui interprète un spectacle, va se métamorphosant au gré de l'évolution de la syntaxe: passage à l'emploi d'un verbe conjugué au présent de l'indicatif dans une relative (“que hacen”) puis en amorce de phrase (“se burla”), avant qu'une série de participes présents (“sacando la chepa”) et de formes gérondives (“arqueando las pantorrillas, de los zambos; bizcando, poniendo visajes, de los feos”) ne vienne traduire la retexturisation expressive perpétuelle de la danseuse sur

⁴⁵⁰ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 18.

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

quelques mesures. La synthèse de la parodie s'effectue au présent de l'indicatif, avec un regard où perce la critique:

*Imitación infantil de pisadas de animales; paso de la rata, del camello. Baile como una broma de marineros que se divierten en cubierta; o remedos que hacen los estudiantes de la Universidad de lujo. Se burla de los chepudos sacando la chepa; arqueando las pantorrillas, de los zambos; bizcando, poniendo visajes, de los feos. Destruye así el equilibrio de su cuerpo, la eurytmia. Su movimiento es contorsionista, su armonía, caricatura. Lo grotesco agraciado por la feminidad. Humorismo.*⁴⁵³

Le regard rappelle aussi la dimension rétrograde et discutable de la danse des « apaches » et l'univers de la danseuse La Polaire. Selon Tomás Borrás, le corps ici n'est pas sujet, mais simple *véhicule*, instrument déshumanisé: « *Nada espontáneo, instintivo* ». Or, spontanéité et instinct sont deux vertus dont Ondrej Svěc a montré l'antinomie voire l'incompatibilité avec l'étude de la phénoménologie. En ce sens, des tentatives se feraient bientôt jour au Bauhaus qui mettraient en scène les théories de l'acteur-instrument: « *Todo civilizado, mecanizado en este baile. Baile-pianola. El cuerpo sirve como un instrumento más. No danza él por sí mismo* ». Motorisée, la danse est dépourvue de *duende*: « *Cada miembro está unido al tronco por goznes. La electricidad le da corriente. Automática. [...]* »⁴⁵⁴ Le « zoom arrière » condescendant du spectateur-commentateur se clôt sur un « triptyque » singeant lui-même de façon caricaturale et grotesque un spectacle qui est subjectivement jugé comme une régression culturelle: « *Temas de negros en la música y en la técnica del baile. Primer plano: la yankee. Segundo plano: el negro. Tercer plano: el mono.* »⁴⁵⁵

Très dynamique, la description de l'apparition de la danseuse classique Ana Pawlova invite le lecteur à redécouvrir la *commedia dell'arte*. L'arrivée de la femme déclenche une série d'adjectifs qualificatifs égrenés sur le mode de l'accumulation: « *deslumbrante, mínima, matronal, lánguida, atónita, mórbida, incisiva, infantil, espiritualizada, torva, lustral...* »⁴⁵⁶. Puis deux adjectifs « *matronal, lánguida* » décrivant le personnage sous diverses « poses » qui reflètent un regard masculin empli de distance et peu convaincu par le spectacle.

⁴⁵³ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁵⁴ F. Léger problématise, d'une autre façon encore, la danse des machines modernes en questionnant l'usage du cinématographe dans « Ballet mécanique » (1924).

⁴⁵⁵ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁵⁶ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 20.

La fin de la description met en évidence le regard d'un spectateur qui ne sait se départir d'une vision "moderne" binaire, emprisonnée dans une symbologie chrétienne qui semblerait devoir confiner éternellement la femme au symbole du serpent, et l'homme ici à un rôle subalterne. L'exclamation finale achève un paragraphe sur l'estampe habituelle de la femme-synthèse qui rassemble en elle les forces de l'*eros* et du *thanatos*, comme si l'homme n'était pas lui aussi justiciable en retour d'une critique similaire. Le regard du didascale semble ainsi toujours pris entre ces deux pôles: la fascination rêveuse qui renvoie à une subjectivité aux accents égotiques et la retranscription d'un universel transcendant la subjectivité pour juger et parfois sublimer la danseuse et déterminer l'énergie qui les caractérise.

Le portrait de l'artiste Joséphine Baker offre au lecteur de précieux éléments d'analyse d'une énergie significative par sa beauté et l'ambiguïté de la fascination qu'elle a pu susciter par les fantasmes exotiques liés à sa nudité ornée d'une simple ceinture-jupe de bananes en peluche et de quelques bijoux⁴⁵⁷. En effet, en dé-spatialisant et en re-spatialisant l'espace décrit dans cet intermède en forme d' "apparition", Borrás met en scène, selon des modalités bien particulières, la poétisation de l'inconscient, dans le même temps qu'il avance, comme d'autres artistes de son époque, la métaphore interspatiale comme clé de construction de la société moderne.

Comme dans d'autres textes théâtraux et pantomimiques de l'époque, les sens sont personnifiés dans un paragraphe qui rappelle l'esthétique surréaliste des tableaux de S. Dalí, et qui permettent d'avoir des indications précises sur la perception du spectateur qui retranscrit ses sensations:

*Los sentidos no la devoran, con esa gula de los sentidos
que saborean y abren sus poros a la sensualidad,
entrando en la sensualidad como en una niebla dulce.
Al verla, los sentidos se quedan indecisos, en alarma.
La vista resbala sobre ella sin encontrar morbideces,
sin poder detenerse en ningún rincón moroso y
delectado, porque es limpia, recta, tirante como una
caña flexible. Agúzase el oído suponiendo escucharla
parloteos de pájaro y se detiene ante el escudo de su
silencio. No se puede apretar su frialdad, no debe oler a
nada su raro marfil negro; sus labios, esos sí, sus labios*

⁴⁵⁷ Je renvoie à l'ouvrage d'Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, CND, Histoires, 2012, qui dédie plusieurs pages aux spectacles de l'artiste et à la nouveauté qu'ils ont supposée.

*regruesos, al apretarse contra otros deben exprimir un jugo.*⁴⁵⁸

Le jeu annonce celui des cinq sens faits personnages dans *El hombre deshabitado*⁴⁵⁹, lesquels se cachent et se déguisent tout au long de la pièce, même si distance est ici prise avec le genre de l'*auto sacramental* traditionnel où la gourmandise est l'un des sept pêchés capitaux. Tomás Borrás joue donc ici d'un usage imbriqué de la phénoménologie pour construire la dimension visuelle de son texte. Le jeu d'emboîtement des espaces créé et de concaténation du perçu par le texte fait ici que la Vue est vue elle-même comme un petit personnage qui glisse, en étant vu par la vue d'autrui et notamment des autres sens (*indecisos*), auxquels elle a réussi malgré elle à mettre "la larme"... "(*en alarma*)". Pendant ce temps, dans le même paragraphe, l'Ouïe a visiblement des problèmes d'audition et tend l'oreille toute seule (*agúzase*) parce qu'elle croit entendre que la Vue émet des bruits d'oiseaux; ses efforts ne rencontrent néanmoins qu'un silence interdit (*escudo*). En outre, le retour à la contemplation de la danseuse se fait sans transition, comme si elle était un sens parmi d'autres: pas de retour paragraphe, mais une description qui renoue avec le fantasme de la femme exotique, avec une exploitation de *topoi* qui suggère le regard d'un homme de son temps, piètre anthropologue séduit par les beautés exotiques.⁴⁶⁰

L'écriture de T. Borrás produit également un renversement des statuts sujets/objets, dans la mesure où, en personnifiant tout ou partie de l'être humain, les synecdoques et métonymies érigées en sujets allégoriques, les personnages des *sens* par exemple, ou l'imagination, elle réduit le corps observant au statut de patient chez qui le récepteur du texte de théâtre peut observer le phénomène de persistance rétinienne:

A quien hiere es a la imaginación; penetra su imagen en el recuerdo y queda para siempre, se la ve siempre hundida en el recuerdo, no ahogada en el fondo del tiempo que pasó, sino palpitado, agitándose, susurrándonos a modo de sirena de la inspiración: presente. [...]

L'observation de la danseuse déclenche une interrogation sur la portée de cette danse exécutée par une femme qui marque le retour au naturel:

¿Qué saldrá de esta penumbra ambigua y no precisa todavía? Un regreso a lo primitivo, a lo inédito. Ella viene a renovar la civilización gastada, el arte

⁴⁵⁸ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵⁹ ALBERTI, Rafael, *El hombre deshabitado* (1931), in *Noche de guerra en el museo del Prado. El hombre deshabitado*, ed. De Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 2001.

⁴⁶⁰ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 23.

*artificioso: es como la danzarina del tótem cuando se funda una ciudad nueva. Apareció y huyeron despavoridas de su lado las imágenes consabidas, los topos de todas las retóricas, los conceptos convencionales. Ya nos parecen las mujeres blancas enfermuchas y sin especias. Nada convencional, nada refabricado ni manipulado en su estampa ni en su movimiento. ¡Nada amanerado! [...]*⁴⁶¹.

Le didascale referme le *cuento coreográfico* en renouvelant la vision traditionnelle de la danseuse offerte par la presse ou la critique:

*Enarbolando el plátano simbólico, como las bacantes sus amplificaciones alusivas, fecunda de barbarie una época sin vitaminas. Su baile, ni femenino ni masculino, porvenirista, nativo, espontáneo, produce el efecto físico de un excitante. No comunica sensaciones sino ímpetus de adolescencia, borrachera de acción. Se querría, después de absorber su danza, estrellarse en una carrera de autos, triturar la tierra en el exprimidor del coct-tail, hacer correr a los ángeles disparándolos con una ametralladora.*⁴⁶²

La violence des actions provoquées par la danseuse chez son spectateur est à la hauteur de critiques théâtrales d'un récepteur de spectacles qui, au lieu d'écrire pour la presse, a narrativisé et stylisé sa perception du spectacle pour compiler des pantomimes en un recueil de *mimogramas, bailettes y cuentos coreográficos*. C'est bien un spectateur moderne qui retranscrit les danses et les énergies des cinq danseuses retenues; néanmoins dans *Tam, Tam* c'est aussi, à travers le portrait des différentes « synesthésies » ou métaphores retenues (les danseuses), un autoportrait de son inconscient et de sa propre intériorité que nous livre le didascale en laissant libre cours à de nombreuses images visuelles et sonores pour donner à lire ce qui transpire de la scène de son théâtre intérieur. L'émancipation est donc effective mais imparfaite, dans la mesure où distance n'est pas prise vis-à-vis des sujets étudiés de la même façon que dans une chronique théâtrale ou de spectacle de danse d'époque. On peut ainsi voir dans le théâtre de Tomás Borrás que l'écriture crée les conditions du spectacle et suit, mime et même crée les mouvements qu'elle observe pour se faire *corps*, tout en donnant accès au théâtre de l'intériorité du didascale percevant. L'écriture est action et se constitue elle-même en un dispositif narrativo-choréutique. Chez d'autres auteurs, l'écriture sait se faire, elle aussi, entre autres, mime de la gestualité, mais pour mieux créer ses propres conditions de réception: c'est le cas des *esperpentos* et notamment de *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán.

⁴⁶¹ *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 23-24.

⁴⁶² *Tam, Tam, op. cit.*, p. 24.

3. Une écriture qui prépare la réception: *Luces de bohemia* de Valle-Inclán

Quien no haya oído leer a Valle-Inclán sus propias obras no es fácil que entienda toda la significación que don Ramón atribuye a las palabras, consideradas en sus elementos sonoros.⁴⁶³

El teatro español moderno empieza con don Ramón del Valle-Inclán⁴⁶⁴

Parmi les œuvres étudiées qui questionnent les modalités de réception de la pièce de théâtre dès l'écriture, une œuvre comme *Luces de bohemia* pose la question de didascalies poétiques difficilement représentables et apparaît comme incontournable dans le processus de configuration du récepteur d'une œuvre de théâtre et dans la préparation de l'instance spectatrice dès la lecture. Celle-ci se présente déjà presque comme un spectacle cinématographique, nécessitant néanmoins l'activité essentielle de l'instance lectrice, à la différence de la réception possiblement (ou davantage) « passive » de la plupart des films de cinéma, qui pose la question du *ludus*, d'un jeu avec le récepteur de l'œuvre, et de l'*ontos*, de l'être et de la disponibilité de l'agent récepteur lui-même, articulée à l'activité perceptive qui enclenche l'acte de réception. Comme l'indique Zoraida Carandell, « La scène espagnole d'avant-garde est le lieu d'une interrogation sur les possibilités ouvertes par le cinéma sur le plan de l'écriture et sur le plan de la réception de l'art. »⁴⁶⁵, problématiques soulevées par la dramaturgie de Ramón del Valle-Inclán. C'est là en effet la problématique du caractère dynamique de l'image poétique et celle de l'imagination du lecteur qui a la capacité à partir d'un matériau donné de se représenter l'image (la dé-former) posé par Bachelard⁴⁶⁶: la littérature « achève le désir humain » en tant qu'elle se réalise en acte par les yeux du lecteur.

⁴⁶³ Cipriano de Rivas Cherif, « Más cosas de don Ramón », *La Pluma*, 32 (enero de 1923), pp. 90-96, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, Ventolera 3, 1997, p. 106.

⁴⁶⁴ Cipriano de Rivas Cherif, *El Redondel*, México (29 septembre 1963), in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 282.

⁴⁶⁵ CARANDELL, Zoraida, « Le fondu enchaîné: un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle-Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca) », in ALLAIGRE, Annick, FRATNIK, Marina, THIBAudeau, Pascale, *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XXème et XXIème siècles*, Travaux et documents n°52, Université Paris VIII Vincennes Saint Denis, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et techniques, 2011, p. 95.

⁴⁶⁶ LAGET, Laurie-Anne, « Les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de G. Bachelard », *Boletín RAMÓN*, 12, Madrid, 2006, p. 6.

Toujours d'après Z. Carandell, à propos de la dramaturgie de Valle-Inclán (dans les *Comedias bárbaras*), on peut reprendre spécifiquement ces remarques pour l'étude des didascalies dans *Luces de bohemia*: « En lisant une même scène, on distingue couramment quatre voire cinq décors différents. Défiant la mise en scène, les pièces s'adressent à l'imaginaire du lecteur, qui est de plus en plus un imaginaire cinématographique. »⁴⁶⁷ Valle-Inclán installe en effet, dans le même temps qu'une écriture rigoureusement construite, « una poética de la escena »⁴⁶⁸ où les élans de convocation de la sensorialité sont organisés selon l'économie rythmique de l'œuvre de théâtre, par des jeux de paronymie, de symétrie mais aussi, outre les assonances et les allitérations, par métaphore ou synesthésie. Ramón del Valle-Inclán emploie beaucoup les termes « ritmo » / « compás » dans les didascalies⁴⁶⁹, mais la sensorialité est aussi au cœur de sa dramaturgie dont on aura l'occasion de montrer qu'elle est toute en parlures et déboulés, modalités tragiques de distorsion des personnages qui visent à former l'instance réceptrice (le spectateur) à une distance ironique, pour regarder avec Valle-Inclán ses personnages « de rodillas », comme des êtres dont le tragique réside dans l'impossible transcendance de l'expressionnisme grotesque qui les traverse.

« Máximo exponente del modernismo en prosa de la literatura española », selon Alonso Zamora Vicente⁴⁷⁰, Ramón María del Valle-Inclán expose en 1916 sa vision esthétique de l'art dans *La Lámpara maravillosa*: « crear un momento que contenga todos los momentos, que resuma en su brevedad lo que fue y lo que va a ser ». Moment qui, pour reprendre les mots de Valle-Inclán lui-même, est celui où « todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser. »⁴⁷¹. En 1919, les vers de *La Pipa de Kif* prolongent la réflexion esthétique en révélant l'intérêt presque mystique de l'auteur pour l'univers de la gnose, donnée très intéressante pour l'étude des *synesthésies*, moments ou lieux quintessentiels par excellence, systématiquement déformés et dégradés dans *Luces de bohemia*, jusque dans leur forme avec la distillation diachronique au prisme des miroirs sensoriels concaves. C'est entre 1925 et 1927 que l'auteur écrit les *esperpentos* de *Martes de Carnaval* (1930), *Los Cuernos de Don Friolera* (1925), *Las Galas del Difunto* (1926) et *La Hija del Capitán* (1927), en plein cœur de la période

⁴⁶⁷ CARANDELL, Zoraida, *op. cit.*, 2011, p. 101.

⁴⁶⁸ HUERTA CALVO, Javier et PERAL VEGA, Emilio, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2316.

⁴⁶⁹ Par exemple « El compás canalla de la música », « en aquel triple ritmo », *Luces de bohemia*, IX.

⁴⁷⁰ Ramón del Valle-Inclán *Luces de Bohemia. Esperpento*. (1920-1924), Edición de Alonso Zamora Vicente, guía de lectura de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Austral Teatro, 2008, Introducción, p. 11: « Son estos unos años en los que se respira por todas partes una renovación, una explosión creadora de ámbitos insospechados ». *Ibid.*

⁴⁷¹ Joaquín et Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, *op. cit.*, Taller de lectura, pp. 226-227.

retenue pour l'étude. Comme l'indique Manuel Aznar Soler, *l'esperpento* en ce qu'il est élaboré à partir d'éléments tragiques et d'une émotivité caricaturale et parodiée constitue une synthèse moderniste distanciée.

[Valle-Inclán h]a intentado depurar esa norma, deduciendo la emoción tragicómica, no de la parodia que sigue a la escena grave, sino del monstruoso desacuerdo entre la acción dramática y la contemplación del público. Es decir, que en tanto los actores se rinden al espanto con que la terrible fatalidad los domina, el espectador ideal se siente movido a risa. Mientras que cuando los personajes del drama se elevan con hiperbólica ironía sobre las circunstancias macabras de la intriga, el espectador se siente sobrecogido. Efecto que consigue con una contraposición de perspectivas sentimentales.⁴⁷²

Écrite dans sa première version en 1920, dans sa deuxième version en 1924⁴⁷³, l'œuvre *Luces de Bohemia*, premier *esperpento*, constitue l'une des formes les plus abouties du genre théâtral par lui créé. Dans un guide de lecture de l'œuvre, Consuelo García Gallarín indique que celle-ci fut publiée pour la première fois dans la revue *España* entre le 31 juillet et le 23 octobre 1920, que la première eut lieu dans un festival de théâtre international à Paris en 1963, et qu'en 1970 elle fut représentée en Espagne par la compagnie de José Tamayo. Victime de préjugés, l'œuvre resta longtemps sans être portée à la scène, non pour des raisons de difficultés techniques mais pour ce qu'elle signifiait.⁴⁷⁴

Tout d'abord, il faut percevoir que la construction progressive de l'œuvre par Valle-Inclán et sa reconstruction en 1924 répondent à une dynamique d'écriture bien particulière, qui procède par strates et rend possible la translation. Ainsi, deux figures de style complémentaires sont à l'œuvre de façon récurrente dans le livre, à savoir la prolepse et l'analepse, qui font adopter au lecteur une posture dynamique d'aller et retours, d'*excursus* à l'intérieur du livre, allié à une démarche herméneutique qui l'oblige à suivre les pas de Don Latino de Hispalis et de Max Estrella, personnage inspiré d'Alejandro Sawa, poète et écrivain bohème, qui meurt fou et aveugle à Madrid en 1909⁴⁷⁵ dans leurs déambulations nocturnes, sinueuses et froides à travers le Madrid des Austrias.

⁴⁷² AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianas, 1992, p. 32.

⁴⁷³ Avec le rajout des scènes II, VI et XI, de quelques phrases et de certains personnages. Cf. le *Taller de lectura* de J. del Valle Inclán, in *Luces de bohemia*, *op. cit.*

⁴⁷⁴ GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *Luces de bohemia de Ramón María del Valle-Inclán*, Guía de lectura, Madrid, Akal, 2007 (première édition 1989), page 4.

⁴⁷⁵ *Op. cit.*, p. 18.

Au niveau symbolique, les déambulations de Max peuvent s'interpréter comme un *via crucis* d'étapes ordonnées: il incarne déjà à lui seul la tension structurelle entre une errance marquée par ces différentes étapes⁴⁷⁶ et un *continuum* rythmique, le mouvement de déambulation d'un même personnage. Le processus d'anamorphose sensorielle à l'œuvre dans la pièce est aussi suggéré de façon souterraine et puissante dans le texte par le cheminement de l'aveugle et de son mauvais guide. Les absences et présences des personnages sont révélatrices de la mise en forme du rythme dans l'œuvre: *Luces de Bohemia* est constituée de 14 scènes +1. Les 14 stations de Max peuvent être vues comme un écho, une parodie tragique des stations du Chemin de croix. La seule scène où le personnage est absent est la scène 7, ce qui permet d'observer un jeu structurel autour d'un centre absent. L'œuvre est assez équilibrée: 5 scènes de pleine présence après la scène 7, 6 scènes avant (Max meurt à la fin de la scène 12); une scène de veillée funèbre où le personnage est présent à l'état de cadavre, une scène où un jeu existe sur la présence/absence du corps: l'enterrement par les deux fossoyeurs réalise une technique d'effacement progressif. Sur ce cadre formel se greffe le personnage de Don Latino selon une dynamique de présence/absence signifiante: le rythme du personnage combiné à celui de Max met en œuvre et en action le processus d'anamorphose de l'*esperpento*. Don Latino est l'élément perturbateur du rythme: il arrive à la scène I et il est ensuite absent aux scènes VI et VIII, et donc présent à la scène VII, centre où Max est quant à lui absent. Ces deux scènes fonctionnent en miroir, et j'aurai l'occasion d'étudier l'axe déformant qui dans l'œuvre mène Max d'un *abrazo* plein et sincère à un *abrazo* dégradé. Ensuite, présent jusqu'à la scène XII il s'en va avant la fin de la scène abandonnant Max mort. Présent au début de la scène XIII, il a tôt fait de partir. Complètement absent à la scène XIV (enterrement de Max!), on le retrouve, triomphant dans son environnement et son élément, La Taverne de Pica Lagartos, à la dernière scène, appendice de la structure en XIV scènes. Le personnage est donc présent jusqu'à la fin, après la mort de Max, construction qui confine à l'évacuation progressive du personnage de l'aveugle (« héros dégradé » lui-même déjà produit d'une transformation) par Don Latino.

Proposant « un nuevo mirar desde la literatura »⁴⁷⁷, l'*esperpento* est fait, selon le critique A. Zamora Vicente, « de mueca desengañada y amarga, de estilización de personajes

⁴⁷⁶ Lieux: succession de tableaux, dont Delphine Chambolle explique que chacune est « un monde clos et autonome ». (Mécanique acoustique et rythmique dans *Les esperpentos de Valle-Inclán*. Thèse de doctorat en Espagnol sous la direction de Serge Salaün, soutenue en 2004 à Paris III).

⁴⁷⁷ A. Zamora Vicente, *op. cit.*, p. 13-14.

y temas, a vueltas con la queja social y política »⁴⁷⁸. Comme le rappelle Cipriano de Rivas Cherif, « *Esperpento* llama [Valle-Inclán] a un *subgénero* de la farsa en que las acciones trágicas aparecen tal y como se muestran en la vida actual española, sin grandeza ni dignidad alguna. »⁴⁷⁹ Le metteur en scène rappelle la définition du *Diccionario de la Lengua Castellana*.⁴⁸⁰ Dans une interview de Gregorio Martínez Sierra datée du 7 décembre 1938⁴⁸¹, Valle-Inclán explique:

El mundo de los esperpentos – explica uno de los personajes en *Luces de bohemia* – es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia.⁴⁸²

C'est d'après cette règle de la dissonance tragique et de la déformation perpétuelle (sur les plans visuel et acoustique notamment) qu'est régi l'*esperpento*, dont j'analyse ici les principales caractéristiques à partir du relevé des éléments les plus signifiants pour comprendre la prégnance des synesthésies ou de leur « simulacre » dans l'œuvre⁴⁸³.

3.1. Le modernisme distancié: une émotivité « asséchée »

«MAX: Latino, me parece que recobro la vista. / Es incomprendible como veo »
«LATINO: Ya sabes que has tenido esa misma ilusión otras veces »⁴⁸⁴.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *La Internacional*, Madrid, 46 (3 septembre 1920), in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁸⁰ « *Esperpento* es « persona o cosa notable por su fealdad, desaliéno o mala traza ». Y en otra acepción, « desatino, absurdo ». En la intención de Valle-Inclán viene a ser lo mismo que un capricho de los de Goya. Es decir, una caricatura, deliberadamente satírica, por reducción al absurdo, en efecto, de un vicio social, de la fealdad degenerada del heroísmo falso. » *El Redondel*, México (11 de febrero de 1962), in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textos recueillis, presentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁸¹ *ABC*, 7 décembre 1928, p. 3.

⁴⁸² *ABC*, 7 décembre 1928, p. 3, « Hablando con Valle-Inclán / De él y su obra ».

⁴⁸³ C'est le mot qu'emploie Jean-François Carcelén. CARCELÉN, Jean-François, « L'effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en spectacle », in *Le spectacle au XXème siècle. Culture hispanique*, Hispanística XX, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, Dijon, 1997, p. 285. Alonso Zamora Vicente indique bien le lien syncrétique qui existe entre *Luces de Bohemia* et le cinéma. *op. cit.*, Introduction, p. 28-29.

⁴⁸⁴ *Op. cit.*, XII, p. 172.

« Otra puerta se abrirá. », assure à la scène I, Madama Collet; « La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente. » répond Max Estrella.⁴⁸⁵ L'épouse de Max lui répète la phrase à la page suivante en ajoutant : « No desesperes ». Le travail du texte est important qui articule le hors-scène à la scène à travers les bruits, qui annoncent ou laissent deviner une partie accessoire ou substantielle de l'action dramatique, invisible pour le spectateur. D'emblée, les sens sont convoqués: l'ouïe d'abord avec le balai qui annonce l'arrivée de Claudinita, puis avec la sonnette de la porte, puis par sa voix. Le jeu avec les fenêtres et les portes est aussi important dans l'œuvre, et joue ainsi de la simultanéité dans une multiplicité d'espaces synaptiques et articule un jeu avec l'invisible et le hors-scène. « ¿Le doy con la puerta en los narices? » demande-t-elle à propos de Don Latino, une fois qu'elle a rejoint les autres personnages. Le jeu interspatial se clôt à la page suivante: « Voy a cerrar la ventana », dit Madama Collet, elle-même réduite à une ombre, « sombra triste ». « *La mujer cierra la ventana y la guardilla queda en una penumbra rayada de sol poniente [...] una mano cautelosa empuja la puerta, que se abre con largo chirrido.* ». C'est la technique cinématographique du « zoom » vers la main sur la poignée de la porte qui guide le regard et l'attention du lecteur et marque l'arrivée de Don Latino de Hispalis.

Par la suite, la sensorialité des personnages est convoquée, de façon parfois surprenante: (« ¡Ya se siente el olor del aguardiente! », s'exclame Claudinita, odeur d'alcool qui annonce là encore l'arrivée de Don Latino, précédé d'un relent désagréable). Max s'exclame ensuite: « Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veó! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente! »; « Estás alucinado, Max. » lui dit Madama Collet. « ¡Veó, y veo magníficamente! », « ¡Las cosas que toco, para qué necesito verlas! », assure-t-il encore. Saint Thomas inversé, Max Estrella apparaît comme un héros dégradé, renvoyant au type du *ciego* et du poète qui voit les vérités profondes auxquelles les autres personnages n'accèdent pas.

Dans la scène suivante, celle de la grotte de Zaratustra, antre-librairie où se fait entendre à travers le maître des lieux « *una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna* », c'est une substance sonore distordue, déformée caractéristique de l'*esperpento* qui permet de mettre le modernisme à distance. En ce qu'il peut connoter une dimension mécanique caractéristique des personnages de Valle-Inclán, l'adjectif « moderno » retient l'attention pour analyser les synesthésies comme opérateur rythmique et comme simulacre dans l'œuvre, et tisse déjà un lien avec un autre espace de rencontre littéraire, celui du Café moderniste à la scène IX. L'espace est propice à une dramatisation de la poétique des seuils,

⁴⁸⁵ *Op. cit.*, I, p.40.

ce que confirme l'arrivée du personnage de Don Gay Peregrino: « *Sin pasar de la puerta, saluda jovial y circunspecto.*⁴⁸⁶ » et les allers-retours de Zaratustra entre la scène et l'arrière-boutique: (« *entra y sale en la trastienda, con una vela encendida* », suivant des modalités esthétiques aux échos goyesques : « *pasea la luz por los estantes de libros. Media cara en reflejo y media en la sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico bajo el ala.* »).

Ici encore, la scène, qui initie le processus d'interrogation de l'histoire de l'Espagne mené par R. del Valle-Inclán se termine par un tropisme proleptique vers la même taverne qu'à la fin de la scène I: (« *Máximo Estrella y Don Latino se orientan a la Taberna de Pica Lagartos, que tiene su clásico laurel en la calle de la Montera.* »). Dans cet espace se déroule déjà la scène suivante, nouvel écho rythmique interne qui conforte l'ambiance aux accents rythmiques dégradés et dissonants.

Dans la suite de l'œuvre, le dramaturge exploite toutes les possibilités visuelles pour créer une ambiance qui suggère déjà un lien avec la littérature moderniste de l'époque, prolongeant ainsi, en ligne harmonique de fond, la note moderne voire cubiste. La didascalie aux phrases nominales construit cet effet en début de scène III. Ainsi la lumière d'acétylène distille une lumière bleutée qui, conjuguée au gris du zinc du comptoir, renvoie aux atmosphères d'un livre comme *Azul...* publié à la fin du XIX^{ème} siècle par Rubén Darío. En jouant de l'ombre et des ombres, le texte construit des espaces obscurs et des ambiances troubles: « *Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos. – Máximo Estrella y Don Latino de Hispalis, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quinces de morapio.*⁴⁸⁷ »

Le Café Colón est un espace particulièrement important dans l'œuvre au regard de l'étude du modernisme littéraire. Haut lieu de rencontre littéraire du Madrid fin de siècle, qui offrait des concerts auxquels participaient dans le premiers tiers du XX^{ème} siècle le violoniste Federico Senén López-Alonso, le violoncelliste Fernando Martínez et le pianiste Federico Quevedo, il constitue le décor de choix planté par le didascale, où se retrouvent les deux personnages, qui rencontrent l'écrivain moderniste Rubén Darío, dont la présence suggère en filigrane la couleur bleue, couleur sédative, et préférée du modernisme: « *...la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. (...) El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión.* ».

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, II, p. 53.

⁴⁸⁷ *Op. cit.*, III, p. 61.

Pareils effets sonores et visuels ont un impact sur les personnages qui tous portent, d'une façon ou d'une autre, la trace de la déformation ou de la dissonance tragique, de la tenancière, fleuriste déformée du *genero chico*, « Enriqueta La Pisa Bien », (« mozuela golfa, revenida de un ojo », qui tente de faire affaire avec Max Estrella)⁴⁸⁹, au personnage de l'ivrogne, Zacarías (qui s'exclame « ¡Cráneo *previlegiado!* », déformant la langue dans une tragique interjection éruptive autour d'un verre, répétée à l'antépénultième réplique de la scène)⁴⁹⁰ en passant par les groupes braillards qui dévalent la rue et entrent dans la taverne.

Les paroles de Dorio de Gadex (scène IV) sont ensuite reprises par le Chœur de Modernistes, qui répète en déformant, selon des modalités qui confinent au mécanisme et au psittacisme, l'une des modalités d'un modernisme « asséché » (« El Enano de la Venta. / ¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta! », etc.). La scène se termine par une cacophonie qui démontre que le théâtre de Valle-Inclán repose largement sur le sonore, autre caractéristique des *esperpentos*.

À la scène XIII, et ce jusqu'à la scène XV, prédominent le jaune et le noir. La scène commence par une longue didascalie qui convoque la vue et l'ouïe, à l'occasion d'une scène très picturale de veillée funèbre qui réunit tous les éléments de *l'esperpento*. Don Latino revient précédé, sur le plan auditif, de sa toux⁴⁹¹. Pathétique, le personnage déplore la mort de son « ami », adaptant sa parlure aux circonstances, toute sa gestuelle est emphatique et déplacée car il a bu: « *Tambaléase en la puerta / se dobla y besa la frente del muerto.* ». Dorio de Gadex le pousse vers la porte et Claudinita, qui vit très mal l'épisode « *los ve salir encendidos de ira los ojos. Después se hinca a llorar con una crisis nerviosa y muerde el pañuelo que estruja entre las manos.*⁴⁹² » Le personnage intègre une violence immense, la scène est complétée par l'arrivée de Basilio Soulinake qui cherche à vérifier que le défunt est bien mort, en lui passant une allumette sur le doigt. Le spectacle est insupportable: « *En la*

⁴⁸⁸ *La Lámpara Maravillosa*, citée par J. del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁸⁹ Celui-ci, qui ne voit comment sauver son épouse et sa fille a dans les yeux, aveugles, « un vidriado triste, de alcohol y de fiebre ». *op. cit.*, III, p. 66.

⁴⁹⁰ Alonso Zamora Vicente indique que le phénomène de rupture d'avec les carcans traditionnels est aussi observable dans les années 1920 chez Gómez de la Serna qui invente l'art de la « Greguería ». *op. cit.*, Introducción, page 26.

⁴⁹¹ Pour la construction rythmique des personnages en fonction de leur *gestus*, voir CHAMBOLLE, D., (*Mécanique acoustique et rythmique dans Les esperpentos de Valle-Inclán. op. cit.*, pp. 141 sqq).

⁴⁹² *Op. cit.*, XIII, p. 183.

*yema del pulgar le pone la cerilla luciente, que sigue ardiendo y agonizando. Claudinita, con un grito estridente, tuerce los ojos y comienza a batir la cabeza contra el suelo. »*⁴⁹³

Mais Ramón del Valle-Inclán ne se limite pas à l'ouïe et la vue et il convoque aussi le goût et l'odorat. Ces deux sens sont particulièrement à l'œuvre à la fin de la scène IX, où domine la couleur rouge du vin après celle, blonde, du Champagne. C'est le moment d'une deuxième quintessence, dégradée, de l'absolu poétique et Rubén Darío lève son verre:

Levanta su copa y, gustando el aroma del ajeno, suspira y evoca el cielo lejano de París. Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del Café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja Papá Verlaine.

Le « dérèglement de tous les sens » rimbaldien n'est pas bien loin dans cette prose cinématographique qui offre au lecteur un semblant de synesthésie en trois dimensions (les personnages, qui évoquent leur « père » artistique) avec le français comme langue de la poésie par excellence. Un emboîtement multiscalaire, brouillé par l'alcool, assure la conduction ekphrastique aléatoire du regard du lecteur, véritable jeu d' « emboîtement » moderniste où la problématique du rythme est centrale. Ainsi, la paronymie « *recuerdan y proyectan* » concentre en deux verbes articulés par une conjonction de coordination, la polysyndète « y », une tension entre analepse et prolepse qui semble amplifier le son, en retranscrivant la substance de la conversation. La triple exclamation (« *¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión!* ») indiquée ensuite par le didascale, au discours indirect libre, referme à nouveau la scène sur un « triple ritmo » signalé en ouverture, et range les créateurs acteurs de la scène auprès de leur « Papá » Verlaine. Cette scène IX qui exemplifie la distance de Valle-Inclán vis-à-vis de ses personnages, anti-héros mis à distance et réduits parfois au statut de pantins, est aussi importante car elle correspond, dans le même temps où Max Estrella se sépare du monde des poètes bohêmes autour du verre partagé avec Rubén Darío, auteur réel inséré dans l'œuvre, à l'adieu de Valle-Inclán à son premier modernisme.

La scène VII intéresse pour noter l'ambiance glauque qui y domine, pour la mention répétée du noir et du blanc, et pour le jeu acoustique avec le téléphone, qu'a analysé Delphine Chambolle⁴⁹⁴. À la scène VIII, l'accroche de l'odorat du lecteur et du spectateur se fait par les

⁴⁹³ *Op. cit.*, XIII, p. 190.

⁴⁹⁴ CHAMBOLLE, D., *Op. cit.* p. 204.

canaux olfactif et visuel: « *Secretaría Particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano* ». La didascalie fait lointainement écho à l'ambiance olfactive âcre d'autres lieux, la Buñolería de la scène IV (« *antro apestoso de aceite* ») et le vestibule du Ministère à la scène V (« *Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio* »), comme pour suggérer d'entrée de jeu par la sensorialité une administration négligée, incapable et immorale. Sur le mode négatif, c'est aussi le sens de l'ouïe que le texte stimule:

MAX
Anúnciame usted al Ministro.

EL UJIER
No está visible.

MAX
¡Ah! Es usted un gran lógico. Pero estará audible.⁴⁹⁵

Le contraste est flagrant entre des personnages qui semblent issus de l'esthétique satirique de Goya (la scène est semée d'indications de la couleur noire – « *morenos/morcilla/muy negra/pelinegra* ») et le détail olfactif final, délicat et étrange: il s'agit de suggérer la sensualité mais celle-ci n'est pas celle d'une noble rose; elle serait donc dégradée.

Avec le personnage du Marquis de Bradomín à l'apparence physique proche de celle de Valle-Inclán, la scène XIV, qui se déroule au cimetière de l'Est, se présente comme la scène de la mort littéraire et sociale de Max Estrella. Très picturale, elle est aussi très shakespearienne, par la présence des fossoyeurs et une réflexion métaphysique aux accents hamletiens.⁴⁹⁶»: Rubén Darío et El Marqués de Bradomín assistent à l'enterrement de Max qui semble ainsi disparaître progressivement, comme dans un fondu au noir⁴⁹⁷. Les fossoyeurs sont caractérisés par leurs ombres dont il est dit et répété qu'elles s'approchent (« *se acercan* »)⁴⁹⁸.

Dans *Luces de bohemia*, Ramón del Valle-Inclán met ainsi le modernisme en scène en même temps qu'il le met à distance; c'est là la synthèse d'un théâtre qui, en guise de pur

⁴⁹⁵ *Op. cit.*, VIII, pp. 122-123.

⁴⁹⁶ « *Callan y caminan en silencio. Los Sepultureros, acabada de apisonar la tierra, uno tras otro beben a chorro de un mismo botijo. 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.* » *op. cit.*, XIV, p. 195.

⁴⁹⁷ « Dans sa fonction narrative, qu'il intervienne à l'appui ou à l'encontre du récit, le fondu n'apparaît pas tant comme un trope que comme un signe du cinématographique, susceptible de renouveler le rythme au théâtre. » in CARANDELL, Zoraida, *op. cit.*, 2011, p. 107.

⁴⁹⁸ *Op. cit.*, XIV, p. 196.

réalisme, fait le choix de parodier l'émotivité et de présenter des personnages aux comportements mécaniques pour indiquer, par le négatif, la voie vers une émotion authentique. Hélène Beauchamp indique que « Valle-Inclán s'empare [du geste pantomimique] pour orienter la pantomime vers un usage esthétique nouveau et hybride, qui mêle le parodique, le pathétique, l'hystérique et la farce, et se charge d'une valeur polémique.⁴⁹⁹ » Il existerait dans l'œuvre, pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, une « hyperesthésie du subjectile » « (la page comme support) »⁵⁰⁰ à laquelle participeraient activement les didascalies, qui placent le lecteur à distance de l'émotivité représentée pour mieux renouer avec l'émotion, en commençant par l'émotion artistique.

3.2. Le réalisme scénique distancié: poésie des didascalies dans *Luces de Bohemia*

Inspirándose el emotivismo en la Naturaleza y tomando de ella su generalidad, es decir, tratando con el mismo fundamento estético como base, asuntos *crepusculares*, o de pleno día, caben dentro de él todos los temperamentos artísticos imaginables [...] La emoción, como base exagerada de la obra de arte, y el culto ferviente a la belleza son lazos que pueden unirlos a todos y cada cual, presentando el paisaje, el aspecto de vida enfocado por su temperamento nos hará gozar de la belleza, con las modificaciones que los distintos matices, las tintas diferentes de aurora, mediodía, ocaso e intermedias, sentidas con sinceridad, introducen en el espectáculo del mundo.⁵⁰¹

Mais *Luces de bohemia* est aussi une œuvre dont les didascalies *poétiques* posent un certain nombre de défis au potentiel metteur en scène de l'œuvre⁵⁰². Dès le début, l'anamorphose du cycle circadien instaure un écart par rapport à une tragédie classique de type aristotélien. La pièce s'ouvre sur la didascalie « Hora crepuscular », c'est-à-dire, sur l'envers de la journée comme moment de l'action aristotélienne: c'est le temps d'une nuit et non celui d'une journée que nous nous apprêtons à traverser avec les personnages⁵⁰³.

⁴⁹⁹ BEAUCHAMP, Hélène, « Les territoires impossibles de la pantomime en Espagne (1900-1930) », in RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors texte*, op. cit., p. 185.

⁵⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de minuit, 1998, p.153 et 163.

⁵⁰¹ LLANAS AGUILANIEDO, José María, *Alma contemporánea*, op. cit., p. 221.

⁵⁰² Je renvoie aux travaux de Monique Martínez Thomas, qui, par exemple dans *Voir les didascalies*, étudie le didascale dans *Luces de bohemia*.

⁵⁰³ La nuit est une thématique fondamentale chez Valle-Inclán. Cf *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917).

Le rythme anamorphique continue à être développé dans la suite de l'œuvre. Après un bref jeu de portes, à la scène XII, initié par la station immobile de Max sur le seuil de la porte de chez lui, et suivi de bruits perçus de l'autre côté, une voisine accourt et un jeu de clefs fait écho au jeu insistant du *llavero* à la scène VI, alors que Don Latino vient de s'enfuir à la dérobée par une ruelle. C'en est fini du poète aveugle: « *Rechina la cerradura [...] El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral, al abrirse la puerta.* ». La mort physique de Max précède sa mort spirituelle puis littéraire, sociale et familiale, dans une scène où la couleur blanche, depuis la lueur de la lune jusqu'au teint livide du personnage, déformé par la mort, a dominé:

... *Sobre las campanas negras, la luna clara. Don Latino y Max Estrella filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras.*

La didascalie ouvre un cycle, jusqu'à la question de Max Estrella "¿Debe estar amaneciendo?/ Don Latino "Así es". C'est bien une anamorphose du rythme circadien qui est mise en scène dans l'écriture, qui se fonde dramaturgiquement sur une déformation lumineuse par rapport au canon classique – définie par Aristote puis aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles – de la tragédie (l'*esperpento* commence le matin et se termine le soir).

La scène I projette déjà le lecteur dans une atmosphère inquiétante, renforcée par les éléments du décor, avec un effet visuel qui, combinée au glissement progressif dans la nuit, donne une sensation d'enfermement, de prison et annonce la scène du cachot: (« *Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol* ») et la présence du personnage principal de l'œuvre et antihéros, l'aveugle Don Máximo Estrella. Dans cette didascalie liminaire, une prolepse parodie la parabole du *via crucis* pour indiquer la possibilité de la translation spatiale. De plus, l'évocation de la *mansarde*, habitat de l'écrivain bohème et véritable *topos* littéraire se fait selon des modalités (phrase nominale, conjonction de coordination et asyndète) qui en quelque sorte le corporéisent, en l'esquissant de façon dynamique. L'adjectif « angosto » en fait d'emblée un espace oppressant, impression qui se confirme par la suite avec l'instauration d'un jeu de portes, d'ouvertures et de fermetures d'espaces contigus et qui semblent pouvoir entrer en contact les uns avec les autres.

La scène V et les scènes suivantes mettent elles aussi le réalisme scénique en question. Max Estrella est déjà installé dans le rôle de prisonnier qu'il tiendra jusqu'à la scène VIII. Le

vestibule « zaguán » où a lieu la scène fait écho à la grotte (cueva) de Zaratustra à la scène II et révèle l'incapacité administrative ambiante (l'idée de désordre est en effet retranscrite stylistiquement dans la didascalie liminaire par l'accumulation des asyndètes et des phrases nominales). Elle offre au lecteur une ambiance toute métaphorique et métonymique qui campe déjà le décor de la scène IX: « pipas, chalinas y melenas del modernismo ». À la scène VI, le décor est lugubre :

*El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja.
En la sombra, se mueve el bulto de un hombre. – Blusa,
tapabocas y alpargatas. – Pasea hablando solo.
Repentinamente se abre la puerta. Max Estrella,
empujado y trompicando, rueda al fondo del calabozo.
Se cierra de golpe la puerta.⁵⁰⁴*

Max apparaît, pantin agi de l'extérieur, trébuchant à l'entrée du cachot (le jeu entre participe passé et présent « empujado y trompicando »). Le mot « bulto », repris dès la didascalie suivante, indique bien un espace mal éclairé (« *Sale de la tiniebla el bulto de un hombre morador del calabozo. Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre.*⁵⁰⁵ »). Dans *Luces de bohemia*, la lumière est un élément décisif, souvent symbolique. Dans le reste de l'œuvre, des ombres, des clairs-obscurs ou des lueurs follettes ou menaçantes caractérisent la bohème authentique⁵⁰⁶. La couleur qui domine symboliquement et politiquement ici la scène est la couleur rouge, celle de la CNT (1920), de l'anarcho-syndicalisme, de l'Internationale et du prolétariat, autant que celle du sang. Le jeu de lumière focalise l'attention sur le personnage et ici encore, le jeu sur l'espace (portes fermées et ouvertes) structure l'éclairage. Dans le discours, l'absence de verbe nominalise les phrases liminaires de la scène et dit l'enfermement. La métonymie réduit par ailleurs le personnage à un fragment de son habillement, contribuant à déshumaniser la scène.

Le dialogue entre Mateo, le prisonnier catalan, et Max Estrella tient à la fois du registre tragique, pathétique et grotesque. Le moment consacre une esthétique héritière du

⁵⁰⁴ *Op. cit.*, VI, p. 99.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ D'après Z. Carandell, « Contrairement au fondu au noir, le fondu enchaîné ne peut être au théâtre qu'effet de sens, et non procédé. Décrit dans un monologue, métaphorisé dans un accessoire, suggéré dans les changements de décor, il surgit de l'interface des signes verbaux et scéniques, dans un théâtre qui se veut mimésis de l'impossible. » CARANDELL, Zoraida, « Le fondu enchaîné: un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle-Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca) », in ALLAIGRE, Annick, FRATNIK, Marina, THIBAUDEAU, Pascale, *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XXème et XXIème siècles*, Travaux et documents n°52, Université Paris VIII Vincennes Saint Denis, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et techniques, 2011, p. 96.

théâtre de Maeterlinck où la métaphore joue déjà un rôle déterminant⁵⁰⁷. Le signe (« lucas ») agit en effet alors comme « constellation »⁵⁰⁸ dans la pénombre du cachot, liant la parlure « *dilustrada* » de Max Estrella à une tradition littéraire qui apparaît dégradée, dans une œuvre qui est en fait un *chef-d'œuvre*: on peut y voir, à l'aune des miroirs proposés par R. del Valle-Inclán, que le langage y est à lui-même sa propre *théâtralité*.

Los ojos son unos ilusionados embusteros.⁵⁰⁹

L'œuvre se clôt par une dernière scène, qui se déroule, comme il avait été énoncé de façon programmatique à la fin de la première, dans *La Taberna de Pica Lagartos*. Il est question de la littérature par livraisons (*literatura por entregas*) et de la « mala literatura » qui avait déjà été pomme de discorde entre Max Estrella et Don Latino (Max l'accuse à la fin de la scène XI de diffuser cette mauvaise littérature). Le personnage de Pacona, la *pregona* crie depuis la porte sa publicité pour le journal *El Heraldo de Madrid* qu'elle a à vendre, tout en regardant les étoiles: il fait toujours nuit. Ainsi, plus que dans une logique de « rupture », avec *l'esperpento* Valle-Inclán s'inscrit non tant dans une logique de tension rythmique anamorphique vis-à-vis du modèle tragique classique défini dans ses fondements premiers par Aristote (*Poétique*): unité de temps (une « révolution de soleil ») et d'action⁵¹⁰. D. Chambolle le rappelle: « L'esperpento fonctionne sur un système d'oppositions et d'oscillation entre deux pôles: réalité et distorsion de la réalité. Il faut que l'esperpento comporte des éléments réels afin que le spectateur puisse reconnaître le monde dans lequel il vit et s'y identifie à un moment donné. » (2004:181). Quant à la « Révolution de soleil », c'est l'inverse dans *Lucas de Bohemia*: le parcours (*recorrido*) correspond à la dernière nuit de Max Estrella. Les personnages qui restent ferment la scène et l'œuvre par un dialogue qui montre le triomphe d'un triste carnaval, avec la victoire des mauvaises valeurs et d'un Don Latino *pícaro* qui a su s'adapter au changement, se substitue à Max Estrella, s'intègre parfaitement à l'espace du

⁵⁰⁷ « [...] le théâtre contemporain se donne l'artistique comme transcendance de substitution. Le théâtre poursuit une quête analogue à celle du cinéma avec des moyens différents : alors que, selon Jacques Rancière, le cinéma doit « réincorporer les ombres », il appartient au théâtre d'irréaliser les corps, de remettre en question la vérité de ce qui se passe sous les yeux du public. Le spectacle avant-gardiste est métaphorique. » CARANDELL, Zoraida, « Le fondu enchaîné: un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle-Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca) », in ALLAIGRE, Annick, FRATNIK, Marina, THIBAUDEAU, Pascale, *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XXème et XXIème siècles*, Travaux et documents n°52, Université Paris VIII Vincennes Saint Denis, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et techniques, 2011, p. 97.

⁵⁰⁸ SALAÛN, Serge, *Le spectacle au XXème siècle. Culture hispanique. op. cit.*, pp. 11 sqq.

⁵⁰⁹ *Lucas de bohemia, op. cit.*, VIII, p. 129.

⁵¹⁰ Fin XVIème les règles sont reprises par les auteurs dramatiques européens qui y adjoignent l'unité de lieu. L'époque baroque voit le triomphe de l'irrégularité, dans la tragi-comédie, la pastorale et la tragédie. La règle des trois unités est fixe au XVIIème.

nouveau Madrid. C'est l'Ivrogne qui a le dernier mot et s'exclame, dans une distorsion tragique du langage faisant office d'ultime grimace verbale, « ¡Cráneo *previlegiado!* », comme si, par cette intervention finale, l'auteur marquait, suivant les modalités tragiques de *l'esperpento*, la survivance de la dégradation, et la mort de la belle littérature et des belles valeurs.

Le réalisme scénique est ainsi mis en question dans l'œuvre, à un double niveau: celui de l'effectivité de la mimésis (imitation, reproduction fidèle de la réalité) mais aussi celui des conditions de possibilité mêmes de son avènement (cadre historique trouble, représentation et effet des lueurs enveloppantes d'un modernisme décadent), qui délayent tragiquement l'action et constituent peut-être l'essence spirituelle même à capter par le metteur en scène au moment de monter l'œuvre sur les planches⁵¹¹.

3.3. Jeux de miroirs et synesthésies

Dans *Luces de bohemia*, c'est en fait le jeu tout entier des correspondances sensorielles qui se met en place à travers un dispositif de miroirs, d'où son importance signifiante dans l'œuvre. Par réverbération et échos visuels, ceux-ci font des synesthésies et des métaphores les tropes-clés exprimant le tragique d'un modernisme en perte de vitesse, dans le même temps que celui d'espaces traversés par les lueurs de bohême où la stylisation consacre le tragique d'une épopée nocturne dégradée.

Luces de bohemia se caractérise aussi par un jeu moderniste et parodique sur le reflet des « lueurs » qui sont celles de la bohême et du décor qui entoure les personnages, autant que celles, intérieures, qui font leurs tragiques moments de lucidité. La scène IV intéresse surtout par sa didascalie liminaire, en miroir convexe entre deux occurrences du mot « tambalean » qui signale une démarche trébuchante et sinueuse. Les deux personnages marchent – « *tambalean asidos del brazo* » au milieu d'un espace hostile, parsemé du verre brisé des lampadaires et éclairé de leur hâve lueur verte « *Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento.* »⁵¹². Là encore un jeu est opéré par le didascale et le dramaturge à travers la construction d'un espace sonore – le trot épique des Soldats, avec l'anamorphose lumineuse « *traen la luna sobre los cascos y en los charrascos* », qui transforme les casques en miroirs – et visuel – l'ombre des Policiers (*Sombras de Guardias. Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre*

⁵¹¹ Voir RIESGO, Begoña, « Les décors "spirituels" de Bürmann: la rénovation scénographique de *l'Eslava* », in « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 28-3, 1992, p. 43-50.

⁵¹² *Op. cit.* IV, p. 75.

su puerta, y una banda de luz parte la acera.), autour des deux personnages, présentés comme des philosophes qui déambulent en parlant (« filósofos peripatéticos »).

Dans le Café moderniste, la scène IX offre au lecteur un nouveau jeu de miroir avec un effet pictural de kaléidoscope, de réverbération et de déformation auditive et visuelle. Elle est la scène moderniste du livre, qui rassemble dans les didascalies les moments de « quintessence » recherchés par l'auteur:

Un café que prolongan empañados espejos. [...] El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. [...] Las sombras y la música flotan en el vaho de humo y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda, extravagante el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, Mala Estrella y Don Latino.⁵¹³

La scène X produit elle aussi un effet miroir (déformant) reproduit dans l'écriture et le rythme didascalique, et convoque la sensorialité:

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. 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.

C'est ici la matérialité physique du texte, emallé de liquides, qui figure le modernisme en même temps qu'elle dit l'écart tragique des deux personnages vis-à-vis des éléments référentiels fiables d'un ordre poétique moderne (« *Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto.* »). L'arrêt sur les personnages s'accompagne d'une évolution des sonorités: multiplication des dentales et des occlusives et âpreté de la *jota* disent le contraste entre deux ambiances, celle de la rue, envahie par les prostituées, et celle du jardin, au parfum printanier.

⁵¹³ *Op. cit.*, IX, p. 136.

La déformation rythmique de la prose théâtrale de *Luces de Bohemia* s'opère par la convocation et le trouble des cinq sens, dans une optique de tension systématique avec le canon esthétique classique de la tragédie. Delphine Chambolle a montré que Valle-Inclán se situe dans l'héritage des expériences de Paul Fort⁵¹⁴, du théâtre comme art de la suggestion qui doit frapper tous les sens du public. Néanmoins, même si tous les sens sont mis à contribution dans la création du rythme de *l'esperpento*, ce sont la vue et l'ouïe qui prédominent dans *Luces de Bohemia*, véritables outils dramaturgiques auxquels Valle-Inclán a recours pour structurer l'œuvre et lui conférer son dynamisme propre.

Les composantes de l'écriture sont ainsi d'ordre pictural (rythme visuel ponctuel) et cinématographique (diachronisme qui enclenche un « simulacre » de synesthésie)⁵¹⁵. Ces deux formes de procédé anamorphique visuel fusionnent chez Valle-Inclán pour jouer sur la combinaison de durées différentes dans une logique rythmique qui se fonde sur une dynamique de rupture et d'apparition : « En général, les apparitions de nouveaux personnages constituent des pauses silencieuses, la longueur des didascalies en témoigne. En effet, le spectateur doit avoir le temps d'observer le nouveau personnage qui se présente comme tel. »⁵¹⁶.

Les sonorités, bruits, cris et l'arrière-fond sonore (jeu avec le hors-scène) jouent un rôle décisif. Même si comme le rappelle Delphine Chambolle citant Jacques Jouhaneau,⁵¹⁷ « L'œil l'emporte dans la chronologie de la perception et il s'agit là d'une donnée physiologique », on sait depuis les travaux de Paul Fraise que l'audition est la plupart du temps le sens qui prime dans la stimulation du rythme. Valle-Inclán l'avait déjà pressenti et ne s'est pas contenté de bâtir son œuvre sur une logique anamorphique de type visuel: il fait de l'anamorphose une notion plastique en accordant une importance particulière à la sphère auditive. D. Chambolle souligne

le fonctionnement des éléments acoustiques et rythmiques, c'est-à-dire tout ce qui est audible pour le lecteur ou pour le spectateur. Se méfiant de la musique traditionnellement employée dans le théâtre lyrique, qui berce le spectateur et développe le sentimentalisme,

⁵¹⁴ Pour donner notamment une scène aux drames de Maurice Maeterlinck, Paul Fort crée en 1889, avec Lugné-Poe, le Théâtre d'Art qui deviendra le Théâtre de l'Œuvre en 1893.

⁵¹⁵ Comme l'indique Z. Carandell, « L'emploi de la synesthésie ou de l'hypallage chez Valle-Inclán est un indice de cohérence picturale et scénique. » CARANDELL, Zoraida, *op. cit.*, 2011, p. 115.

⁵¹⁶ CHAMBOLLE, Delphine (*Mécanique acoustique et rythmique dans Les esperpentos de Valle-Inclán. op. cit.*, p. 316)

⁵¹⁷ JOUHANEAU, Jacques, « Les enjeux musicaux de la prise de son, cité par Daniel DESHAYS, De l'écriture... p.21, in Delphine Chambolle (*Mécanique acoustique et rythmique dans Les esperpentos de Valle-Inclán. op. cit.*, p. 59).

Valle-Inclán parodie la zarzuela et le género chico, et met au point une partition sonore variée destinée à rendre le public actif. L'environnement acoustique plonge le spectateur tantôt dans l'angoisse d'une réalité violente et dissonante, tantôt dans un monde imaginaire harmonieux. La dimension sonore de l'esperpento permet de montrer que cet auteur espagnol, au début du XX^{ème} siècle, s'intègre dans les mouvements esthétiques européens du symbolisme et de l'expressionnisme.⁵¹⁸

La grande plasticité poétique de l'univers de R. del Valle-Inclán influencera de nombreuses œuvres de théâtre, et même dans sa version scénique une pantomime comme *Juerga* de T. Borrás affichera sa dette à son égard.

En conclusion à ce chapitre, il apparaît que dans les différentes œuvres étudiées, le réalisme scénique est en question. L'accroche sensorielle se fait selon différentes modalités: la diffusion avec une accroche surtout visuelle (par le biais d'affiches ou d'imprimés) mais aussi dans une certaine mesure, sonore; la transmission par la métaphore synesthésique, acteur ou danseur, *agent* tant durant le spectacle, qu'au niveau du dispositif de réception (chromatisme des décors), préparé par l'œuvre elle-même, et qui doit être pensé conjointement avec l'instance réceptrice. Gregorio Martínez Sierra avec son Teatro de Arte a été le premier à donner de l'ampleur à un projet de théâtre reconnu par certains de ses pairs comme très novateur et parmi les plus avancés en matière de théâtre en Espagne. De même, Ramón Gómez de la Serna a questionné le réalisme dans *Los medios seres*. Valle-Inclán également, qui, pour sa part, s'est exercé à la virtuosité langagière dans l'esperpento *Luces de bohemia* où il a créé un patron rythmique anamorphique à tous les niveaux de l'écriture⁵¹⁹. C'est bien là, à l'époque où le cinéma semble menacer le théâtre ou le défier, l'œil du spectateur qui s'exerce et c'est ce que comprennent les dramaturges de cette période qui, toujours soucieux d'une écriture créatrice et inclusive de sa propre réception, intègrent la problématique du regard et du théâtre à leurs œuvres.

⁵¹⁸ CHAMBOLLE, D., *Mécanique acoustique et rythmique dans les esperpentos de Valle-Inclán*, op. cit.

⁵¹⁹ GUÉGO RIVALAN Inès, « Distorsion rythmique et anamorphose sensorielle dans les *esperpentos* de Valle-Inclán. Pour une lecture pneumatique de *Luces de bohemia* », op. cit.

CHAPITRE III: De la perception à l'affect: vers un théâtre de l'émotion

1. *Emotivismo* et subversion mathématique: modalités d'une « architectonique de la prose » chez R. del Valle-Inclán et T. Borrás

Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.⁵²⁰

Dans la recherche des dramaturges du premier tiers du XX^{ème} siècle, la question de la distance à prendre avec une sentimentalité héritée des courants antérieurs (le modernisme en dernier), articulée avec l'idée d'une reconstruction d'un théâtre national est au centre des préoccupations. S'intéressant aux spécificités qui l'ont conduit à forger le nom de la période qu'il appelle *Edad de Plata*, José-Carlos Mainer précise la définition du modernisme: « el nombre hispánico de *modernismo* resulta, dentro de su ambigüedad e indefinición, bastante útil. Evoca una tarea colectiva de oreo intelectual que sus protagonistas quisieron ver acompañada de una recuperación estética de lo auténticamente *nacional*. »⁵²¹

Comme dans les *Comedias bárbaras* mais selon des modalités différentes, dans *Luces de bohemia* ce que recherche Valle-Inclán au fond, c'est une « magie » dramatique basée sur la convocation moderniste des sens « una magia escénica muy visual, heterodoxa, burlesca e incluso derogatoria de las leyes habituales del género, quizá porque se encaminaban a la fundación de otro nuevo [el esperpento] »⁵²², qui aille contre la « literatura de emotivos » dénoncée par José María Llanas Aguilaniedo. C'est l'époque où Brecht commence à employer la notion de « distanciation » (*Verfremdung seffekt*) au théâtre en 1924 dans *Homme pour homme*. Il théoriserait la notion en 1948 dans *Petit organon pour le théâtre*. Ramón del Valle-Inclán met à profit des mécanismes similaires pour mettre à distance tant l'émotivité que l'*emotivismo* qu'il représente et parodie.

⁵²⁰ VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia*, scène XII.

⁵²¹ MAINER, José-Carlos, 2014, p. 161.

⁵²² MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, op. cit.*, p. 334.

Le 23 juin 1927, celui-ci répond dans la presse à un questionnaire sur le théâtre et les acteurs, qui ne savent pas interpréter et seraient encore moins capables d'instaurer de tels mécanismes de distanciation sur scène:

¿Para el teatro? No. Yo no escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas. Y me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro, procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré a los cómicos españoles. Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos.⁵²³

C'est l'art même des écoles dites « de déclamation », qui étaient présentées au début du siècle comme les meilleures écoles théâtrales, qui se trouve remis en question par Valle-Inclán, qui entend travailler la prose de théâtre dans sa matérialité même. Dès 1916 R. Pérez de Ayala avait formulé une critique sans appel sur les acteurs en Espagne: « Casi todos nuestros actores pertenecen al género del *homo alalus* (el hombre que no sabe hablar)⁵²⁴ ». José-Carlos Mainer nous donne des éléments qui permettent de conclure: « La intención manifiesta del campo de palabras que agrupa *moderno-modernidad-modernismo* denota un propósito de cambios morales, sociales, políticos y estéticos, llamados a extinguir las situaciones precedentes. »⁵²⁵ C'est là tout l'enjeu du théâtre de Valle-Inclán qui, s'appuyant sur l'esthétique de *l'esperpento* dans *Luces de bohemia*, dé-figurativise presque Madrid en la diffractant en différentes époques et temporalités, mêlant épisodes à consonance historique et fiction, afin de dégager le tragique des situations politiques et sociales que sont amenés à traverser ses personnages au cours de leur déambulation nocturne. Diffraction, traitement du temps et de l'espace sont les éléments qui permettent de relier science et littérature et qui se trouvent au cœur de la problématique de décadrement⁵²⁶ du regard du lecteur d'un théâtre dont je me propose d'étudier la nouveauté dans une optique paradoxale de revalorisation de l'émotion véritable par la sensorialité.

⁵²³ ABC, 23 juin 1927. Casa-Museo Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal (Pontevedra).

⁵²⁴ PEREZ DE AYALA, Ramón, « Los teatros. La pantomima en El Eslava », *El Imparcial*, Madrid, 03/12/1916, cité par H. Beauchamp, article cité, p. 185 et reproduit dans *Obras completas*, Tome V (*Las máscaras, Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, « Biblioteca Castro », 2003, pp. 695-699.

⁵²⁵ MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo*, op. cit., p. 1.

⁵²⁶ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit.

Comme évoqué précédemment, les dramaturges étudiés furent au contact des découvertes scientifiques qui influencèrent leurs productions. Si un artiste comme S. Dalí, était lecteur d'ouvrages de psychologie, de physique, de biologie évolutionniste, de biochimie (« consumidor prototípico de ciencia en la España del siglo XX ») sans en saisir vraiment les enjeux scientifiques⁵²⁷, il semble bien que dans certaines *tertulias* ces théories nouvelles circulaient et arrivaient aux hommes de lettres qui se les appropriaient: « La famosa tertulia de Ortega fue en los años 1920 y 1930 un foco de discusión, tanto de la psicología freudiana como de la nueva física. »⁵²⁸ C'est là peut-être que l'on peut le mieux apprécier la répercussion des sciences et de la théorie de la relativité dans les lettres. Comme l'expliquait José Ortega y Gasset à propos d'E. Kant et d'A. Einstein, la science s'élabore à partir de raisonnement et de perception:

Para Kant, [...] el conocimiento era un producto de dos factores: los datos sensoriales y el pensamiento *a priori*. La historia de la física moderna puede describirse en términos de una oscilación entre los dos polos. En el sistema cartesiano la idea predomina sobre la observación y el experimento [...] Einstein le ha dado la vuelta completamente a [l' enfoque kantiano].⁵²⁹

En 1920, Valle-Inclán est l'un des rares dramaturges qui laisse augurer un renouveau dramatique et dramaturgique de la scène espagnole. Cette même année, Einstein refuse l'invitation de Santiago Ramón y Cajal à rencontrer sa communauté scientifique⁵³⁰. Pourtant, dans les années 1920, l'Espagne reçoit les théories de l'avant-garde scientifique en temps réel, sans retard, notamment à travers les cours donnés dans les écoles d'ingénieurs:

La relatividad se difundió en las escuelas de ingeniería menos a través de cursos monográficos que mediante su inclusión en el plan de estudios normal, en particular en los cursos de mecánica racional. [...] La relatividad era, por tanto, no sólo un tema de discusión vivo entre los profesores de ingeniería y sus alumnos a comienzos de los años 1920, sino que se insinuaba en la trama de la formación de los ingenieros de modos muy diversos, relacionados, a mi juicio, con la ambivalencia imperante

⁵²⁷ « Con todo, a pesar de la enorme cantidad de verbosidad que Dalí ha producido sobre temas científicos, nunca ha acariciado la menor ilusión sobre su comprensión de ellos. » GLICK, Thomas F., *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad, 1986, p. 248.

⁵²⁸ GLICK, 1986, p. 251.

⁵²⁹ GLICK, Thomas F., *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad, 1986, p. 201.

⁵³⁰ GLICK, 1986, p. 63.

respecto del nivel adecuado de instrucción
matemática.⁵³¹

Un dramaturge comme Ramón del Valle-Inclán – dont l'œuvre *Luces de bohemia*, écrite en deux temps (1920 et 1924), est presque exclusivement construite sur une architecture de la déformation sensorielle (surtout auditive et musicale), – se prête au questionnement de la problématique d'un *emotivismo* distancié et d'une subversion mathématique. S'il convient ainsi de resituer l'auteur dans la période du décadentisme fin-de-siècle, traversé par des courants mystiques et par l'esthétique moderniste, dont il fut l'un des grands initiateurs, il faut aussi rappeler les modalités de diffusion des avancées mathématiques en Europe et de leur pénétration en Espagne:

Según Julio Rey Pastor, las matemáticas de la Europa del siglo XIX no se introdujeron en España hasta 1865, cuando José de Echegaray (1832-1916), que enseñaba matemáticas en la Escuela de Caminos de Madrid, publicó dos volúmenes sobre geometría plana y analítica.⁵³²

Les travaux d'Echegaray et son rôle en tant qu'homme de théâtre mais aussi en tant que scientifique ont eu une influence notoire sur l'auteur de *Luces de bohemia*.

1.1. Ramón del Valle-Inclán et Echegaray: littérature et science

Pero cuánto me regocijaré el día que abra un nuevo libro del señor Valle Inclán sin tropezar con «princesas rubias que hilan en rucas de cristal», ni ladrones gloriosos, ni inútiles incestos. Cuando haya concluido la lectura de este libro probable y dando placentero unas palmaditas sobre él, exclamará: «He aquí que don Ramón del Valle Inclán se deja de bernardinas y nos cuenta COSAS HUMANAS, HARTO HUMANAS en su estilo noble de escritor bien nacido.»⁵³³

El mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto⁵³⁴

⁵³¹ GLICK, 1986, pp. 155 et 157.

⁵³² GLICK, Thomas F., *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad, 1986, p. 14.

⁵³³ ORTEGA Y GASSET, José, « Glosa », 1902.

⁵³⁴ *Ibid.*

Lorsqu'en 1853 Echegaray publie son premier travail scientifique dans la *Revista de Obras Públicas*, on perçoit les liens qui se tissent entre progrès scientifiques et rénovation littéraire. Son article « Du mouvement continu » présentait un travail de physique appliqué au fonctionnement des machines:

Los elementos teóricos que manejaba en estos artículos no pasaban de la noción de fuerza (en particular las motrices y resistentes), trabajo, energía cinética (o, en la nomenclatura de entonces, « fuerza viva ») y principio de « variación de la energía cinética igual a trabajo realizado »; nada, en definitiva, que no fuera conocido [...] ya el siglo anterior, e incluso antes. El punto central de Echegaray [...] es el de que « en una máquina pueden equilibrarse fuerzas muy distintas en intensidad, pero siempre sus trabajos serán iguales »; [...] « si no existieran resistencias pasivas, ni fuerza alguna que se opusiese al movimiento, este se prolongaría indefinidamente. »⁵³⁵

Tout laisse à penser que ce genre d'avancées scientifiques a pu influencer l'écriture de certaines pièces des dramaturges ayant eu accès, dans les années qui suivirent, à ces découvertes, et j'aurai l'occasion de revenir sur l'importance, pour ce qui est de la métaphore, des dynamiques de translation des corps dans le théâtre de Valle-Inclán et de Tomás Borrás.

Poète moderniste, Valle-Inclán prit en compte, de façon indirecte et parfois à rebours, les avancées scientifiques (physiques, techniques et mathématiques) de son temps, notamment celles de « su tan detestado Echegaray »⁵³⁶ pour lequel, en ce qui concerne la physique mathématique, la mécanique rationnelle et l'électro-magnétisme étaient les piliers de l'univers physique. « La seva [la de Valle-Inclán] arrogància fou decisiva en la campanya que els joves « modernistes » emprengueren contra Echegaray [...] »⁵³⁷, écrit en 1936 Cipriano de Rivas Cherif.

Para la Matemática española, el siglo XIX comienza en 1865, y comienza con Echegaray.⁵³⁸

⁵³⁵ SÁNCHEZ RON, José Manuel, *Op. cit.*, p. 611.

⁵³⁶ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2313.

⁵³⁷ [L'arrogance de Valle-Inclán] fut décisive dans la campagne que les jeunes « modernistes » entreprirent contre Echegaray. Cipriano de Rivas Cherif, « Valle-Inclán. – El seu teatre », per C. Rivas Cherif (Escrit expressament per a « La Rambla », *La Rambla de Catalunya*, Barcelona (10 de enero de 1936), p. 8, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretació contemporània de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, Ventolera 3, 1997, p. 125.

⁵³⁸ Rey Pastor (1915, p. 15) in SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 624.

La compréhension de l'époque passe ainsi par la figure de José Echegaray, homme de théâtre, prix Nobel de littérature et scientifique. Professeur de Physique mathématique à l'Université Centrale, aténéiste distingué, il fut aussi sénateur à vie, et président de l'Ateneo et, entre autres, de la Real Academia de Ciencias.⁵³⁹ Ses travaux, modernes, cherchaient à résoudre « [los] grandes problemas del modernismo »: « todos los problemas de la Física moderna, que he discutido, he de tratarlos, si me es posible, y con mucha más amplitud, en otros cursos. »⁵⁴⁰ Echegaray débute à l'Ateneo fin 1857 avec une conférence sur « l'Astronomie populaire ».⁵⁴¹ En dressant l'inventaire des activités de José Echegaray, J. M. Sánchez Ron met aussi en évidence le rôle de lieux comme l'Ateneo dans la porosité entre Sciences, Lettres et Arts:

El polifacético don José estuvo ligado [al] Ateneo Científico y Literario de Madrid. Fundado (con 329 socios) en 1835, el Ateneo era una Sociedad científica, literaria y artística con el tripe carácter de Academia, Escuela de Estudios Superiores y Círculo Literario (de hecho también se convirtió en una de las principales tribunas de la vida política española). Como Academia inicialmente se dividió en tres secciones, pasando en 1884 a cuatro: Ciencias Morales y Políticas, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas y Literatura y Bellas Artes (en 1894 se aumentaron hasta seis). En estas secciones se leían y discutían trabajos considerados de interés y actualidad por los ateneístas. Echegaray, un ateneísta destacado ([...] presidente de la institución, en 1898-1899), participó tanto en los debates políticos y culturales que se celebraron allí, como en cursos que se organizaron. [...] Siendo una de las funciones del Ateneo la de actuar como Escuela de Estudios Superiores, muchos de los personajes más prestigiosos de España, en las ciencias, las letras y las artes, explicaron temas avanzados en sus aulas, especialmente a finales del siglo XIX.⁵⁴²

Loin de se contenter de ses recherches scientifiques, il participe à la vie intellectuelle de son temps. Professeur à la Escuela de Caminos, académicien des sciences, il fit un discours important (« La historia de las Matemáticas puras en nuestra España ») lors de la célèbre « polémique de la science espagnole ». Déplorant l'absence de grand mathématicien

⁵³⁹ SÁNCHEZ RON, José Manuel, « José Echegaray: entre la ciencia, el teatro y la política », *Arbor* CLXXIX, 707-708, CSIC, Noviembre-Diciembre 2004, pp. 601-688.

⁵⁴⁰ SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 662.

⁵⁴¹ En ce sens, il est proche de Nicolas Camille Flammarion (1842-1925), astronome qui en France contribua à la même époque à la vulgarisation des découvertes scientifiques, notamment à travers son ouvrage *Astronomie populaire* (1880).

⁵⁴² SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 635.

espagnol⁵⁴³, il défend l'idée d'une science mathématique espagnole en grande partie importée.⁵⁴⁴ Echegaray considérait que l'Espagne ne pourrait avoir de science avant qu'y soit conquise la liberté philosophique.⁵⁴⁵

Echegaray, qui a donné des cours à l'Ateneo de Madrid à partir de 1896, a évolué dans des aires scientifiques diverses (« se movió en campos tan variados como la teoría del calor, la electricidad, la mecánica, la química y la fisiología »⁵⁴⁶). Il enseigne à l'Escuela de Estudios Superiores où Clarín, R. Menéndez Pidal, Segismundo Moret, Emilia Pardo Bazán, Santiago Ramón y Cajal, J. de Echegaray ont dispensé des enseignements. Echegaray fut l'un des premiers professeurs et l'intérêt suscité par l'initiative fut considérable, débouchant sur des chiffres d'inscription très élevés.⁵⁴⁷ De 1905-1906 à 1914-1915, Echegaray donne à la Faculté de Sciences de l'Université Centrale de Madrid un cours de Physique mathématique. Echegaray défend dans la *Revista de Obras Públicas* la réforme de la Faculté des Sciences et des Écoles spécialisées, en particulier un programme d'algèbre supérieur comparable aux enseignements dispensés à la Sorbonne.

Son œuvre fut décisive pour commencer à connecter la science espagnole au reste de la communauté mathématique internationale, dans une première moitié de XIX^{ème} siècle compliquée sur le plan politique en Espagne.⁵⁴⁸ Sur le plan des sciences exactes, l'Espagne de l'époque avait déjà commencé à sortir de son retard et d'une situation difficile en 1897. Pour la mathématique comme pour bien d'autres domaines, en Espagne l'heure est à la « régénération » comme l'affirme alors Echegaray: « En lo que va de siglo, grandes esfuerzos se han hecho en nuestra patria para salir [del] estado tan vergonzoso [en que estaba la matemática en España]... En esta obra, que pudiéramos llamar de *regeneración matemática*, la Escuela de Caminos ha tenido una parte importantísima »⁵⁴⁹

⁵⁴³ « patrióticamente me duele no encontrar[lo] en la historia de la ciencia ». SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 623.

⁵⁴⁴ « [M]ientras España ha tenido grandes literatos, artistas, militares, músicos, filósofos, navegantes y conquistadores, jamás ha tenido un matemático de categoría: « la ciencia matemática » [...] nada nos debe: no es nuestra; no hay en ella nombre alguno que labios castellanos puedan pronunciar sin esfuerzo. » SÁNCHEZ RON, José Manuel, qui indique les limites de ce même discours, qui tiennent aux contours très réduits de la notion de mathématique, et à sa faible teneur en éléments historiques. *op. cit.*, p. 620.

⁵⁴⁵ Dans un discours de 1866. « [L]a libertad filosófica, que es la libertad del pensamiento ». SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 622.

⁵⁴⁶ SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 612.

⁵⁴⁷ SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 636.

⁵⁴⁸ SÁNCHEZ RON, José Manuel, « José Echegaray: entre la ciencia, el teatro y la política », *Arbor* CLXXIX, 707-708, CSIC, Noviembre-Diciembre 2004, p. 603.

⁵⁴⁹ SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 605.

Pour ce qui est des apports d'Echegaray au théâtre espagnol, en 1894 dans son essai *El arte escénico en España*, Yxart louait déjà, pour sa part, son protagonisme. Évoquant la renaissance théâtrale romantique des années 1870 et Echegaray, il se faisait le chroniqueur de la réception de ses pièces, et rappelait une comparaison de Clarín entre l'émotion théâtrale et l'émotion taumachique, qui serait caractéristique d'une certaine émotion « nationale »:

Como si los sentidos del público, en violenta tensión durante aquellos últimos años, tuvieran necesidad de más terroríficas emociones que hasta entonces, sólo aquellas obras alcanzan súbitamente lo que ya no podían lograr ni los dramas de costumbres, ni aquél mismo género, cuando reprimía sus bríos. Todo estreno de Echegaray levanta cálida y sofocante polvareda y clamoreo atronador de polémicas interminables. Mientras el público se pone en pié para aplaudirle delirante, se alza contra él la crítica, así la de los anticuados como de los modernos; Clarín, posteriormente, ha llegado á equiparar aquellas emociones teatrales á las de las corridas de toros (echando la comparación á buena parte) viendo en ellas semejanzas con los bruscos sobresaltos y escalofríos de la visión de la muerte en la plaza, y con la arrebatada pasión de los españoles por cuanto sea valor, arrojo, y gallardía en el acometer y desafiar el peligro: un género nacional, en fin, más nacional y genuino que otro alguno, que se renueva y persiste á despecho de todos los cambios.—Aquí, donde se trata sólo de apuntar hechos, anotemos éste mientras llega ocasión de volver sobre aquel teatro, en sus últimas muestras, que yá actualmente traen á la pluma otras consideraciones, agotadas las que tanto se repitieron por aquellos días.⁵⁵⁰

Le discours d'Echegaray, « Qué es lo que constituye la fuerza de las naciones ? » prononcé à l'Ateneo en 1898, reflétait sa participation à la réflexion en cours sur la question de la régénération de l'Espagne. Capable de recevoir le Prix Nobel de Littérature en 1904 et d'obtenir la Chaire de Physique mathématique à l'Université Centrale en 1905, Echegaray vit

⁵⁵⁰ YXART, José, *El arte escénico en España*, Vol. I, *La Vanguardia*, Barcelona, 1894, p. 69-70. Serge Salaün indique pour sa part: « En un país, donde los géneros realmente « nobles » son moribundos o enclenques (la ópera, la « comedia alta », la gran tragedia, hasta el repertorio clásico menos que abandonado), se entiende que Echegaray tenga éxito, por razones ideológicas y políticas y también por razones estéticas, aunque nos pese. [...] Pero está igualmente claro que Echegaray « fanatiza al público » como dice Yxart, que tiene un éxito rotundo y más si se le descubre un toque ibseniano como garantía de modernidad. Pero esté éxito se merece, o, por lo menos, se comprende. Al fin y al cabo, en el panorama del teatro burgués « serio » de la época, Echegaray aporta ingredientes auténticamente teatrales, una propuesta escénica menos convencional ; la violencia, la desmesura, el exceso, un montón de muertos como en un novelón de capa y espada, versos rimbombantes, ruidos y colores. » [...] « El teatro finisecular de Echegaray, heredero sólo en parte de la « alta comedia » [...] nace en una época de crisis nacional, social e ideológica, en un momento en que el público necesita emociones fuertes y compensadoras. » SALAÜN, Serge, et SAMPER, Edgar, in SALAÜN, Serge, RICCI, Evelyne et SALGUES Marie, *La escena española en la encrucijada* (1890-1910), Madrid, Espiral Hispano Americana, 2005, p. 11 et p. 53.

ses activités d'homme politique et de dramaturge limiter ses apports aux sciences physico-mathématiques⁵⁵¹.

Una vez fuera del Gobierno, Echegaray se dedicó cada vez con mayor intensidad al teatro, en el que brilló con luz propia. De hecho, en 1904 se le concedió el premio Nobel de Literatura [...]. Fue, en consecuencia, el primer español en recibir tan preciado galardón (Santiago Ramón y Cajal sería el segundo : lo recibió – el de Fisiología o Medicina – en 1906). [...] Otra intervención célebre suya fue el discurso que pronunció el 10 de noviembre de 1898 en el Ateneo de Madrid (del que era presidente desde el 23 de junio de aquel año), titulado «¿Qué es lo que constituye la fuerza de las naciones ? » (Echegaray, 1898). Expuso allí los medios que creía necesarios para la regeneración del país.⁵⁵²

D'après J. M. Sánchez Ron, José Echegaray fut confronté à l'une des théories mathématiques les plus complexes de son époque⁵⁵³. Ce qui nous reste de J. Echegaray scientifique ce sont quelques commentaires qui disent le schisme entre deux époques de la Physique lié aux découvertes de la fin du XIX^{ème}, en tension l'une avec l'autre. J. M. Sánchez Ron décrit l'effort conceptuel que représentait pour un homme de son temps ce jeu d'équilibrisme entre les anciennes et les nouvelles théories qui commençaient à se faire jour⁵⁵⁴.

De la sorte, le modernisme s'est également écrit sous la plume des mathématiciens, physiciens et techniciens de l'époque, et a accompagné le mouvement de l'écriture du cinéma, dont les dramaturges, tels Ramón del Valle-Inclán, se sont emparés pour en tirer les bénéfices et gagner en efficacité d'"aheurtement"⁵⁵⁵ sur leurs récepteurs potentiels.

1.2. Synergies artistiques, critiques scientifiques: le dépassement de la synthèse moderniste

⁵⁵¹ SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 627.

⁵⁵² SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 632.

⁵⁵³ SÁNCHEZ RON, José Manuel, *op. cit.*, p. 643.

⁵⁵⁴ « El patético esfuerzo de un hombre educado en la ciencia clásica por salvar algo de su mundo. [...] Era poner frente a frente, casi por exigencia lógica, toda la Física matemática clásica y la Física *modernísima*; que ya me parece poco llamarla simplemente *moderna*. » *Ibid.*

⁵⁵⁵ Je reprends ici un concept utilisé par Georges Didi-Huberman dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de minuit, 1998, qui traduit le phénomène d'achopement de la sensorialité et les possibles dérivés du phénomène d'accroche au théâtre.

El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios ha sabido triunfar en todo el mundo...

Valle-Inclán, « Luz », Madrid, 23 novembre 1933.

« Quién es Valle-Inclán ? Un modernista, gente nueva, un afrancesado franco y valiente, que no se esconde para hablar de los flancos de Venus »⁵⁵⁶, disait Leopoldo Alas. Pour C. de Rivas Cherif « Valle-Inclán es alegórico, que diríamos, a lo andaluz y aun a lo mediterráneo. Mucho más celta que ibero sin mezcla de judío ni moro [...] su filiación lírica y su forma poética son modernistas, así como su única admiración contemporánea es por Rubén Darío. »⁵⁵⁷ La bibliothèque familiale lui fournit des lectures qui nourriront ses textes modernistes, souvent parodiques: écrivains romantiques, naturalistes, symbolistes et du Parnasse comme Eça Quieroz, D'Annunzio, Barbey d'Aurevilly ou Verlaine avec lequel il semble en connivence esthétique tant dans l'écriture que dans les atmosphères créées. Valle-Inclán a recours aux synesthésies dans *Sonata de Otoño* ou dans *Luces de Bohemia*, à la fois dans les dialogues ou tirades des personnages et dans les didascalies.⁵⁵⁸ L'écriture fusionne le lyrique avec le narratif et le dramatique, en rupture avec les carcans esthétiques traditionnels de son époque. Les synesthésies parcourent aussi certains de ses sonnets, comme *Rosa de melancolía*⁵⁵⁹. Javier Huerta Calvo renvoie à l'article « Modernismo » (1902) de Valle-Inclán⁵⁶⁰ comme manifeste fondateur de ce courant esthétique: « con ser importantes estos

⁵⁵⁶ Clarín, *Madrid Cómico*, 25 septembre 1897, in GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵⁷ *Libros Selectos*, México (20 janvier 1964) pp. 25-32, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 289.

⁵⁵⁸ « Dans la didascalie « *De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico.*⁵⁵⁸ » se forme une synesthésie, puisque la métonymie permet une expression courte et frappante, et, esquisant *in absentia* l'image des chevaux et des SERENOS, agit comme un élément de dramatisation par lequel la violence est suggérée par les bruits. Par le glissement d'un code sensoriel à un autre, la formule synthétique perturbe le sens de conceptualisation du lecteur: l'évocation indirecte des montures des cavaliers peuple d'ombres l'arrière-plan, grâce à une sorte de prétéritivité visuelle convoquée par l'ouïe. Dans les didascalies de l'*esperpento*, dont le rôle rythmique excède la simple fonction d'indication scénique, on observe qu'une esthétique du surgissement et de la saturation (prolifération) sensorielle agit au cœur du rythme de la prose. » GUÉGO RIVALAN, Inès, *Distorsion rythmique et anamorphose sensorielle dans les esperpentos de Valle-Inclán. Pour une lecture pneumatique de Lucas de bohemia* (à paraître).

⁵⁵⁹ Par exemple, le quatrain « Y era la armoniosa voz del mundo, / una onda azul que rompe en la playa de oro, / cantando el oculto poder de la luna / sobre los destinos del humano coro. »

⁵⁶⁰ VALLE-INCLÁN, Ramón María del, « Modernismo », in *La Ilustración Española y Americana*, 22 février 1902. La perspective artistique de Valle-Inclán prend en compte et dépasse de fait la théorie de Llanas Aguilaniedo qui définit le « modernismo » comme un état de sensibilité évoluée et un objectif régénérateur du réel par la science. LLANAS AGUILANIEDO, J. M., *Alma contemporánea*, 1899.

elementos plásticos y musicales – que parecen una aplicación a la escena de la teoría simbolista de las correspondencias sensoriales – lo es mucho más el lenguaje ». Il parle d'un véritable « festival de la palabra »⁵⁶¹, résultat de recherches langagières sur la matérialité de la prose, alors que Valle-Inclán envisageait le théâtre avant tout comme création plastique.

1.3. Une œuvre synergique entre Madrid et la Galice

Même si beaucoup de choses se passent à Madrid, le reste de l'Espagne n'est pas en reste dans les évolutions qui se font jour: Barcelone, mais aussi la Galice apparaissent comme d'autres lieux privilégiés du renouveau théâtral. En 1896 se tient à la capitale la tertulia del « Café de Madrid » à laquelle assistaient Benavente, Pío Baroja, Azorín, Antonio Palomero, Ricardo Marín, Tomás Julio Leal da Câmara, Gregorio Martínez Sierra, José Luis Gutiérrez Solana et ses frères, Ciro Bayo y Seguro, Francisco Villaespesa, Alejandro Sawa, entre autres. Amis, Valle-Inclán et Benavente la dirigent jusqu'à ce qu'ils ne se séparent, Benavente à la Cervecería Inglesa, Valle-Inclán à la Horchatería de Candelas⁵⁶². En 1906, Valle-Inclán préside la tertulia du « Nuevo Café de Levante » dans la rue Arenal; y participent Zuloaga, Rusiñol, Amadeo Vives, Antonio et Manuel Machado, Amado Nervo, José Santos Chocano, Diego Rivera, Romero de Torres, Rafael de Penagos, Anselmo Miguel Nieto, José Luis Gutiérrez Solana, Salvador Bartolozzi, Juan Belmonte entre autres.⁵⁶³

En Galice, c'est la pharmacie de Tato qui fut importante car lieu d'une célèbre *tertulia*. Elle fut fondée en 1903 par le pharmacien Santiago Tato Castelo, ami de Valle-Inclán. Située dans la rue de la Paz, elle a été le théâtre d'après-midis d'été où ce dernier s'entretenait avec d'autres personnages faisant autorité à A Pobra do Caramiñal, parmi lesquels l'industriel Andrés Díaz de Rábago, le pharmacien Santiago Tato, José Barreras, avocat presque toujours en fonctions en tant que juge, le secrétaire de mairie José Díaz Mariño, l'armateur Casto Dios, Victoriano García Martí, et où il recevait la visite d'écrivains, illustrateurs, journalistes: Luis Felipe Vivanco, Rafael de Penagos, Federico García Sánchez, Francisco Camba, Juan Antonio Zunzunegui, Luís de Galinsoga...

C'est au Priorato da Mercé dans cette même ville que l'auteur a élaboré des titres d'œuvres comme *La lámpara maravillosa* (1916), où il formule sa théorie esthétique. Il s'agit d'un texte symboliste et complexe où la gnose, le mysticisme et la religiosité ainsi que

⁵⁶¹ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, pp. 2318-2319.

⁵⁶² GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶³ *Ibid.*

l'émotion occupent une part importante. Il y a aussi écrit *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), *La pipa de kif* (1919), *Los cuernos de Don Friolera...* En 1918 dans *El Imparcial*, la publication de deux poèmes donnera lieu au *Talisman metafórico*. Durant les dix dernières années de sa vie, en parallèle à son œuvre littéraire, Ramón del Valle-Inclán s'exprimera sur la nécessité de restaurer la scène nationale⁵⁶⁴, ou bien encore sur la « prédisposition de l'Espagnol pour la littérature »⁵⁶⁵.

À Madrid, les synergies littéraires, artistiques et institutionnelles se poursuivent qui portent Valle-Inclán, en 1922, au poste de Professeur à l'Academia de Bellas Artes. Rivas Cherif fera un commentaire important, à propos du groupe de théâtre « Los Amigos de Valle-Inclán », où il souligne les qualités de plasticien de l'auteur au moment de construire son univers théâtral: la dimension picturale que Rivas Cherif décèle chez Valle-Inclán lui paraît la condition pour qu'il devienne un grand metteur en scène.

El teatro, en fin de cuentas, no viene a ser sino eso, *estilo*, un tono y una manera que *representen* y *caractericen* la realidad. Pero la representación dramática es esencialmente plástica. Don Ramón del Valle-Inclán es tal vez el único escritor español que *encuadra* sus obras literarias en un ambiente pictórico. Ha de ser necesariamente gran director de escena.⁵⁶⁶

À cette époque, Ramón del Valle-Inclán enchaîne les représentations. Le 8 février 1926 a lieu la représentation par *El Mirlo Blanco* du prologue et de l'épilogue de *Los Cuernos de Don Friolera* avec Francisco Vighi et Cipriano de Rivas Cherif comme acteurs et, le 19 décembre 1926, Valle-Inclán dirige sa compagnie El Cántaro Roto au Teatro Círculo de Bellas Artes (ils jouent Moratín – *La Comedia Nueva* et l'œuvre de Valle-Inclán, *Ligazón*). Ces réalisations se soldent par un échec économique mais les relations sont de plus en plus étroites entre Rivas Cherif et Ramón del Valle-Inclán. Rivas Cherif fut sans aucun doute celui qui, en son temps, comprit le mieux sa synthèse esthétique, son message radicalement novateur pour l'époque⁵⁶⁷. Le 11 février 1927, a lieu un banquet au cours duquel l'Alliance Républicaine (la Alianza Republicana) fut créée. L'arrivée de la Deuxième République est accueillie avec

⁵⁶⁴ *Ahora*, 20-IV-1932.

⁵⁶⁵ « Capacidad del español para la literatura. », conférence donnée le 3 mars 1932 à l'Ateneo de Madrid.

⁵⁶⁶ *España*, Madrid, 278 (28 août 1920), pp. 12-13. in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁶⁷ AZNAR SOLER, Manuel, 1992 in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2314.

enthousiasme par Valle-Inclán, avec des perspectives prometteuses sur le plan culturel, comme l'atteste un article qu'il publie en 1932, il s'agit de restaurer la scène nationale « restaurar la escena nacional »⁵⁶⁸. Le 3 mars 1932, après sa conférence à l'Ateneo de Madrid, « Capacidad del español para la literatura » il est élu Président de l'Ateneo en mai de la même année mais démissionne l'année suivante en réponse au silence auquel se heurtent ses projets. Malgré la mise en scène, en 1933, d'une version de *Divinas Palabras*⁵⁶⁹ et malgré d'autres projets du Club Anfistora et du « Teatro Pinocho » des mises en scène s'esquissent sans voir le jour. À son initiative, en tant que Président de l'Ateneo, le Premier Congrès de l'Association d'Écrivains et d'Artistes Révolutionnaires se réunit à l'Ateneo de Madrid, avant sa démission. Le 19 février 1935, Valle-Inclán donne une conférence à l'Ateneo de San Sebastián, sur l'histoire de l'Espagne. Il meurt le 5 janvier 1936. Ramón del Valle-Inclán avait quelques idées-force sur la littérature et la manière dont il souhaitait élaborer son théâtre. Je vais maintenant m'intéresser à l'une des plus importantes d'entre elles.

1.4. L'architecture à construire doit d'abord être celle de l'œuvre écrite

En cuanto a la pintura, me interesa desde luego; pero aún más me interesa la arquitectura.⁵⁷⁰

aquí tiene usted el cinematógrafo cumpliendo su misión artística de plasticidad... entrando derechamente a los ojos⁵⁷¹

Tout dans l'expérience lectrice peut être affaire de disposition perceptive, d'apprentissage attentionnel, de formation (mais aussi de déformation) d'une personnalité cognitive au contact avec des configurations esthétiques. Nous stylisons bel et bien notre vie mentale dans la lecture [...] nous faisons des dispositions attentionnelles et des modalisations actives de notre vie perceptive.⁵⁷²

⁵⁶⁸ *Ahora*, 20-IV-1932.

⁵⁶⁹ Aguilera Sastre, 1995.

⁵⁷⁰ EINSTEIN, Albert, *ABC*, 2 mars 1923, p. 7.

⁵⁷¹ VALLE-INCLÁN, *Cine Mundial*, Nueva York, 1921, in GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷² MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manière d'être*, NRF essais, Paris, Gallimard, 2011, pp. 27-28

Tandis que Cipriano de Rivas Cherif soulignait la rupture avec la scène réaliste des premiers esperpentos de Ramón del Valle-Inclán⁵⁷³, Valle-Inclán insistait sur son processus d'écriture théâtrale, peu soucieux de la représentation:

Escribo casi siempre en forma escénica, dialogada [...].
Pero no me preocupa que las obras puedan luego ser o no representadas. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más "impasible" de conducir la acción. Amo la impassibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación de su creador. Que todo lo sea, en fin, la acción misma.⁵⁷⁴

Une traduction concrète de ce choix est offerte par les didascalies poétiques aux symétries rythmiques parfaites (imparfaites) dans la construction dramatique de *Luces de bohemia*. Et Consuelo García note que, du point de vue de la structure, cette œuvre est linéaire: « es lineal, aunque admite un juego de simultaneidades, producidas por la superposición temporal de escenas: cada escena transcurre en un lugar distinto al de la anterior. »⁵⁷⁵ Dans une lettre à C. de Rivas Cherif, Valle-Inclán indique les conditions selon lui nécessaires à l'avènement du théâtre. Le public y joue un rôle important, tout autant que le dramaturge, qui doit situer son ouvrage par rapport à la règle des trois unités aristotéliennes:

Advenir las tres unidades de los preceptistas, en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del momento total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color – unidas a la prosodia – deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar con el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria. [...] El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la edad media. Sin un gran pueblo, imbuido de comunes ideales, no puede haber teatro. Podría haber líricos, filósofos,

⁵⁷³ « *Luces de bohemia* i *Los cuernos de don Friolera* en què la grandesa satírica de la seva inspiració trenca, amb genial intuïció de les normes que han revolucionat després el teatre europeu, els límits que estaven assignats a l'escena realista. » *Luces de bohemia* et *Los cuernos de don Friolera* où la grandeur satirique de son inspiration brise, avec l'intuition géniale des normes qui ont révolutionné ensuite le théâtre européen, les limites qui étaient assignées à la scène réaliste. Cipriano de Rivas Cherif, « Valle-Inclán. – El seu teatre », per C. Rivas Cherif (Escrit expressament per a « La Rambla », *La Rambla de Catalunya*, Barcelona, 10 de enero de 1936, p. 8, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretació contemporànea de Valle-Inclán*, Barcelona, Ventolera 3, Cop d'Idées, Taller d'investigacions valleinclinianes, 1997, p. 126.

⁵⁷⁴ RISCO, 1975, p. 113 in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, pp. 2311-2312.

⁵⁷⁵ GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *op. cit.*, p. 23.

críticos, novelistas y pintores. Pero no dramaturgos ni arquitectos.⁵⁷⁶

Le théâtre moderne dont parle Valle-Inclán s'articule ainsi avec la problématique du peuple (au sens où l'entend aussi Rivas Cherif)⁵⁷⁷ et de sa grandeur; dans la conquête du public, le théâtre entre en concurrence avec le cinéma. Javier Huerta Calvo et Emilio Peral Vega observent l'organisation dramatique des pièces de Valle-Inclán, dont l'ordonnement en différentes étapes est en fait d'une grande plasticité, grâce à la lumière et à la prosodie:

la división de sus obras en jornadas, [...] le idea de concebir la representación como un viaje, con sus estaciones o etapas; hasta llegar a la división de los esperpentos en escenas, que son más bien escenarios – como gustaba decir – o cuadros; cuadros de una extrema plasticidad [...]. La plasticidad, el juego de contrastes entre negro y blanco, sombras y siluetas – tan propio de la estética expresionista – es una constante en todas sus obras. En una carta a Rivas Cherif (12-XII-1922) afirma que el tratamiento de los espacios ha de estar «acentuado por la representación, cuyas posibilidades de forma, luz y color – unidas a la prosodia – deben estar en la mente del buen autor de comedias» <Hormigón, 1989, p. 548-549>. La luz es, en efecto, un recurso básico en las piezas de carácter más expresionista, como *Ligazón* y *Luces de bohemia*, donde cada una de las escenas va singularizada por un tipo distinto de iluminación [...]. Respecto de la prosodia es una constante en Valle el grito [...] recurso constante en una obra como la de Valle salpicada de elementos melodramáticos y granguiñolescos.⁵⁷⁸

Javier Huerta et Emilio Peral indiquent encore, sur la façon de voir les personnages, qu'il convient de se déprendre du systématisme à l'heure de mettre en scène une œuvre comme *Luces de bohemia* dans la mesure où l'auteur y établit constamment des nuances qui rendent impossible toute schématisation dramaturgique.⁵⁷⁹ En l'espèce, les effets, dramaturgiques, auxquels a recours Valle-Inclán apparaissent comme autant d'éléments rythmiques structurant la matérialité potentielle du décor autant que le cours de l'action dramatique⁵⁸⁰. C. de Rivas

⁵⁷⁶ Ramón del Valle-Inclán, carta a Cipriano de Rivas Cherif, 12 de diciembre de 1922 en A Pobra do Caramiñal, in AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, 1992, p. 62.

⁵⁷⁷ « el pueblo tampoco es la chusma, ni la horda, ni la partida. El pueblo no es el populacho. El pueblo no es el vulgo. El pueblo es la asamblea, la muchedumbre con conciencia social. » *El Sol*, Madrid, 10 septembre de 1932, in AGUILERA SASTRE, Juan et AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif. Artículos de teoría y crítica teatral*, op. cit., p. 202.

⁵⁷⁸ HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, op. cit., c. p. 2316.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 2353.

⁵⁸⁰ « On peut penser que les découvertes et innovations techniques liées à l'essor du cinéma à l'époque de Valle-Inclán imprègnent son écriture dramaturgique, et donnent aussi son dynamisme au rythme de la prose du nouveau genre théâtral qu'il crée. Dans les didascalies, dont le rôle est primordial dans l'élaboration rythmique

Cherif rappelle combien peu nombreuses furent les représentations du théâtre de Valle-Inclán de son vivant: Cependant, son rôle fut capital:

No s'ha representat molt el teatre de Valle-Inclán; però, com el de Claudel a França, ha exercit una influència important en l'evolució de l'art escènic a Espanya en aquests últims anys, i sobretot en el descrèdit literari, i en l'enderrocament davant el propi públic per al qual s'escriu, de gairebé tot el repertori en què s'ha forjat l'ofici decadent i menyspreable dels nostres còmics en general. Les poques excepcions no fan sinó confirmar aquesta regla que legitima totes les revolucions que s'intentin en l'art de fer comèdies i en el de representar-les. »⁵⁸¹

Le modernisme de Valle-Inclán tient à la recherche de nouvelles sensations produites sur le lecteur, caractérisée par la musicalité des mots, les relations entre couleurs, sons et images pour faire en sorte d'amplifier la perception que le lecteur a du monde et unifier les sensations dans un seul et même sens, quintessence parfaite⁵⁸². Et une fois de plus Rivas Cherif rend hommage à Ramón del Valle-Inclán en évoquant son style, très construit:

du flux de l'*esperpento*, différents procédés (syntaxiques, phoniques) et figures de style permettent le surgissement et impulsent le processus d'anamorphose. Dans la pièce, on remarque des variations entre des didascalies constituées d'une succession de phrases brèves et d'autres à déroulement plus lent, procédé le plus élémentaire permettant d'enclencher la mise en rythme du langage par un jeu sur des durées différentes. [...] Si l'on considère une didascalie accompagnant un moment d'apparition ou de sortie de personnage comme par exemple à la fin de la scène 2 « *Escapa la chica salvando los charcos con sus patas de caña* », on observe que l'allitération dessine les bonds du personnage pour éviter les flaques, et que le retour irrégulier des phonèmes sourds, occlusifs vélaux (/k/), fricatifs alvéolaires (/s/), et de l'affriquée palatale (/ç/) semble lui-même matérialiser et rendre sensible pour le lecteur de la didascalie les réceptions incertaines de la jeune fille vus à travers le prisme déformant des flaques d'eau. [...] Dans l'*esperpento*, à partir de la sensorialité et de dialogues en miroirs déformants, les répliques des personnages, qui se combinent aux didascalies, font elles aussi apparaître une structuration en anamorphose. Le langage, construit et inséré au sein de la mécanique rythmique (D. Chambolle) de l'œuvre dynamise le texte, en donnant forme aux amplitudes de ses « respirations ». [...] Ce n'est, à l'époque où écrit Valle-Inclán, que par la révision des canons esthétiques et rythmiques et par une production qui se veut réflexion sur un renouveau de la matérialité et de la *forme*, que, dans l'écriture, lumières et ombres *se fondent*. Dès le *texte*, la pneumatique de l'*esperpento* matérialise, sur les plans littéraire et dramaturgique, mais aussi de façon *physique* les travers de la société espagnole de la Restauration – et au-delà, des sociétés européennes de la modernité naissante – par la création d'une forme nouvelle, plus à même de toucher lecteurs et spectateurs de théâtre. » GUÉGO RIVALAN, Inès, « Distorsion rythmique et anamorphose sensorielle dans les *esperpentos* de Valle-Inclán: pour une lecture pneumatique de *Lucas de Bohemia* » (à paraître).

⁵⁸¹ Le théâtre de Valle-Inclán a été peu mis en scène; mais, comme celui de Claudel en France, il a exercé une influence importante dans l'évolution des arts de la scène en Espagne ces dernières années, et surtout dans le discrédit littéraire, et dans l'effondrement aux yeux du public même pour lequel il a été écrit, de presque tout le répertoire dans lequel le métier decadent et méprisable de nos comédiens en général s'est forgé. Les rares exceptions ne font que confirmer cette règle qui légitime toutes les révolutions que d'aucuns tentent dans l'art de faire des comédies et dans celui de les représenter. Cipriano de Rivas Cherif, « Valle-Inclán. – El seu teatre », per C. Rivas Cherif (Escrit expressament per a « La Rambla », *La Rambla de Catalunya*, Barcelona (10 de enero de 1936), p. 8, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretació contemporània de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclinianes, Ventolera 3, 1997, p. 126.

⁵⁸² « La *poussée* opérée par le langage et la mise en place du processus rythmique anamorphique de la prose peut se vérifier dans la première didascalie de la scène 10, très riche en assonances et allitérations:

[...] el *estilo* consiste en la adecuación, en la estrecha correspondencia del tono del asunto. El teatro, en fin de cuentas, no viene a ser sino eso, *estilo* un tono y una manera que *representen* y *caractericen* la realidad. Pero la representación dramática es esencialmente plástica. Don Ramón del Valle-Inclán es tal vez el único escritor español que *encuadra* sus obras literarias en un ambiente pictórico. Ha de ser necesariamente un gran director de escena. [...]⁵⁸³

À l'occasion de la lecture de certains de ses écrits, notamment des articles de presse, on peut mesurer une fois encore le rôle de passeur de Cipriano de Rivas Cherif qui faisait circuler la critique théâtrale (et la notoriété du Galicien Valle-Inclán) jusqu'en Catalogne:

Luces de bohemia i *Los cuernos de don Friolera*, magnífics *esperpentos* revolucionaris, superiors en qualitat literària a la producció teatral moderníssima dels teatres europeus anomenats d'avantguarda, assenyalen el punt màxim d'aquesta exacerbació dramàtica de l'esperit justicier de Valle-Inclán transcendit a la sàtira escènica. Un i altre, publicat el primer al setmanari *España* durant l'època en que fou director Azaña i jo secretari de redacció, esperen encara la comunicació amb el públic d'una sala d'espectacles.⁵⁸⁴

(...) *El cielo rasó y re[moto] 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 carretas. [Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos] durmientes.* MAX ESTRELLA y DON LATINO caminan bajo *las sombras del paseo* (...). (LB, X, 148).

Oltre la récurrence des liquides qui accompagnent phoniquement la dynamique cinématographique de l'écriture et lui donnent une corporéité d'ordre quasi *tactile*, le flux langagier impose le retour de sons, mais avec une fréquence irrégulière, imprévisible, marque d'une résistance à la diction et qui suppose un effort articulatoire. Ce processus met en évidence le *relief* du langage, qui fait que celui-ci s'engendre lui-même. Grâce à la paronomase, sur les plans visuel et acoustique, la prose de *Luces de Bohemia* produit sa propre *anamorphose* : un son en appelle un autre, mais dans un mot différent, ce qui permet, par le ralentissement créé dans la gestion pneumatique de l'énergie, de suggérer le nécessaire ralentissement du flux de l'action dramatique. Sur un plan purement phonique cette fois, les accents peuvent eux aussi esquisser une forme : c'est le cas du binôme accentué « El hombre lógico y mítico » : non seulement le langage génère les éléments rythmiques qui le constituent, mais il étend cette dynamique démiurgique jusque dans l'*esquisse du personnage* (ici DON FILIBERTO), l'accentuation *esdrújula* suggérant la forme d'un personnage excessif et emphatique. Les sonorités, dans leur retour irrégulier, accompagnent ainsi l'action, et le matériau phonique et musical permet la correspondance sensorielle à l'origine du processus anamorphique. La dynamique langagière de l'*esperpento* crée un monde en même temps qu'elle poursuit son autogenèse, faisant ainsi du *texte* le théâtre d'une *poussée anamorphique du verbe, créée par et qui amplifie* la perception sensorielle. » GUÉGO RIVALAN Inès, « Distorsion rythmique et anamorphose sensorielle dans les *esperpentos* de Valle-Inclán : pour une lecture pneumatique de *Luces de Bohemia* » (à paraître).

⁵⁸³ Cipriano de Rivas Cherif, « Los amigos de Valle-Inclán ». Segunda carta abierta sobre un teatro nuevo », *España*, 278, 28 de agosto de 1920, pp. 12-13, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianas, Ventolera 3, 1997, p. 97.

⁵⁸⁴ *Luces de bohemia* et *Los cuernos de don Friolera*, magnífiques *esperpentos* révolutionnaires, supérieurs en qualité littéraire à la production théâtrale très moderne des théâtres européens dits d'avant-garde, marquent le point d'orgue de cette exacerbation dramatique de l'esprit justicier de Valle-Inclán transcendé en satire scénique.

En dépit de cet enthousiasme et de cette circulation des idées, dans le cas de *Luces de bohemia*, il faudra en fait attendre la fin du franquisme pour que l'œuvre soit enfin représentée.

1.5. Un exemple d'architecture cubiste de la prose: « Su sombra », de Tomás Borrás

Suivre un écrivain dans sa phrase, qu'est-ce que cela veut dire ? C'est, d'abord, entrer dans la puissance encadrante d'un style, parvenir à identifier et à s'appropriier activement ce qu'il y a d'obstiné dans ce style – la préférence consistant justement à relancer cette obstination.⁵⁸⁵

Bien que pionnier en la matière, Valle-Inclán n'est pas le seul à distancier le modernisme. Dans le recueil *Tam-Tam* de Tomás Borrás, la deuxième pantomime de la série de celles qui suivent l'apparition des danseuses décrit les tentatives d'un homme aperçu à distance pour se défaire de son ombre qui le suit partout. Le personnage décrit est animé par un *gestus* qui, par son attitude attristée, ses vêtements lâches et négligés, le rapproche du personnage de Pierrot « *Ese hombre que sale a paso lento, abatido, con las manos a la espalda, la cabeza inclinada, el traje en desorden, tiene una desesperación, se reconcentra, parece que se dobla bajo un peso superior al que puede soportar.* »⁵⁸⁶ La pantomime donne lieu à une gestuelle poétisée dont le comique réside dans un autotélisme absurde, épuré et poli par le primat d'un *langage gestuel*. Elle se structure sur la séparation – si ce n'est de l'âme et du corps – du moins de l'ombre de l'homme et de l'homme lui-même, en deux entités distinctes l'une de l'autre, mais non indépendantes, ce qui à l'évidence gêne beaucoup l'homme.

L'un et l'autre, le premier publié dans l'hebdomadaire *España* à l'époque où Azaña fut directeur et moi secrétaire de rédaction, attendent encore la communication avec le public d'une salle de spectacles. Cipriano de Rivas Cherif, « Valle-Inclán. – El seu teatre », per C. Rivas Cherif (Escrit expressament per a « La Rambla », *La Rambla de Catalunya*, Barcelona, 10 de enero de 1936, p. 8, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretació contemporànea de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanians, Ventolera 3, 1997, p. 129.

⁵⁸⁵ MACÉ, Marielle, 2011, p. 84.

⁵⁸⁶ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 35.



587

Dans l'édition de la C.I.A.P., une estampe précède la pantomime et représente abstraitement le corps et son ombre projetée, une bouteille servant de chandelier agissant comme prisme intermédiaire. D'inspiration cubiste, cette estampe annonce déjà la forme d'une prose qui, par endroits, en est le reflet (subversion de la perspective). Dans *Su Sombra*, l'utilisation par Tomás Borrás d'un langage structuré en échos rythmiques permet, sur le plan formel, de reproduire dans la prose pantomimique les jeux de perspectives spatiales induites par la projection de l'ombre du corps de l'homme en une architectonique cubiste de la prose.

L'un des procédés d'écriture récurrents de cette pantomime consiste en une répétition en parallèle (par glissement et déplacement métonymique) des actions opérées par l'homme, et par l'ombre faite *sujet*. De la sorte, l'écriture semble à la fois dissocier, et conjoindre de façon artificielle (l'hyperbate) l'homme de la pantomime et son ombre, dans une esthétique cinématographique qui rappelle l'esthétique des films muets:

[la sombra] *resbala sin rumor por la pared blanca* »⁵⁸⁸):
 « *Su sombra, cinco veces más alta que él, más escuálida, más rígida, camina a su lado resbalando sin rumor por la pared blanca. El hombre se detiene y su Sombra se para.*⁵⁸⁹.

Le parallélisme de construction renforce l'effet d'absurde, l'écho des actions de l'ombre par rapport à celles de l'homme étant sous-tendu par un binarisme synonymique démontrant et révoquant aussitôt en doute un non-effet de cause à conséquence.

La pantomime questionne avec humour la thématique du dédoublement de personnalité, mise en geste par l'absurde à travers une écriture qui ne se contente pas de

⁵⁸⁷ Rafael Barradas, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 35.

⁵⁸⁸ *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 35-36.

⁵⁸⁹ C'est moi qui souligne. *Tam, Tam, op. cit.*, p. 36.

dépeindre une scène perçue, mais donne aussi au lecteur des clés de lecture pour comprendre ce qui motive la forme du geste perçu : « *Vuelve él lentamente la cabeza hacia ella con infinita lentitud y disimulo para que no se perciba el giro que la cabeza hace sobre su eje. Cuando su mirada toca a la Sombra, el hombre da un salto nervioso, se arroja al suelo, rompe a llorar. La Sombra desaparece.* »⁵⁹⁰ Le comique réside dans l'édification de l'ombre en entité sujet redoutée de l'homme et dans la peur qu'inspire à celui-ci tout contact, même indirect (perception visuelle à distance) avec elle.

Dans cette pantomime, qui constitue selon E. Peral Vega une critique acerbe des plus pures conventions du théâtre réaliste de l'époque,

[...] se conjugan la clave farcesca – burlador burlado – y la línea deshumanizada de la dramaturgia vanguardista. En cuanto a esta última, asistimos a la rebelión de la Sombra del protagonista, en la estela de los autos para siluetas, de Valle-Inclán y de algunas otras piezas desconocidas como *Penumbbras de insomnio*, de Juan Gutiérrez Gili.⁵⁹¹

L'esthétique employée rappelle bien celle de Valle-Inclán. Il importe cependant de prendre avec prudence les éléments définitoires (l'ombre presque déshumanisée) de ce qui mènerait l'auteur aux « *autos para siluetas* »... : « *Por fin él se incorpora y vuelve a marchar encorvado, roto. Su Sombra ya le sigue creciendo, creciendo, tan negra y tan abrumada como él, unos cuantos pasos.* »⁵⁹²

La description qui suit est comique en raison du jeu gestuel que l'homme instaure avec son ombre, comme s'il voulait l'attaquer ou comme s'il s'adonnait à la boxe:

« *El hombre se detiene y la increpa. Agita las manos, la enseña los puños amenazadores, se remueve con cólera ante ella, la fantasmal y desproporcionada. Su sombra le contesta, amenazándole a su vez con sus larguísimos brazos de molino, con sus dedos desparramados como flecos, con sus piernas de espantapájarros. Ríe, fría y sin miedo, a cada movimiento que hace él. Se la nota la risa en el encogimiento de hombros y en las oleadas de la barriga.* »⁵⁹³

Dans cette didascalie, à nouveau, un jeu sur l'exagération gestuelle et le mécanisme humoristique lié à la différenciation des gestus simultanés homme/ombre⁵⁹⁴ et du décalage

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ PERAL VEGA, Emilio, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁹² *Tam, Tam, op. cit.*, p. 36.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ La pantomime qui se joue dans ces lignes rappelle indéniablement les films de Charlot.

rythmique de la réponse de l'ombre (réfèrent fixe dans toute la première partie de la didascalie) par rapport à l'homme, s'instaure. L'ombre, personnifiée, rit des efforts désespérés de l'homme pour se dépêtrer d'elle. La différenciation rythmique des deux entités se poursuit ensuite pour esquisser un corps à corps qui se termine en véritable duel, donnant au lecteur la sensation de pénétrer le récit d'un rêve depuis l'intérieur de l'esprit qui le conçoit. Le texte est élaboré de façon complexe, notamment par le recours à un point de vue externe enchâssé:

*El hombre, huye.
Su sombra, más veloz, le precede y le cierra el paso.
Los dos se detienen frente a frente.
Él la golpea furioso, puñeando el vacío, traspasándola,
metiendo todo el brazo dentro de ella, empapándose de
ella, sin lograr apresarla, porque su Sombra le moja
como un agua negra, le cae, le chorrea y se quita sin
dejar señal siquiera en el suelo, donde tenía él a sus
pies un charco de Sombra negra bien pisoteado. Busca
su rostro y la hiere locamente para saltarla los ojos.
Pero su Sombra no tiene ojos, no tiene rostro siquiera,
no tiene más que perfil y cuando él se detiene sudoroso,
aparece el perfil ciego de su Sombra, la ironía de la
nariz y del mentón, y la boca que absorbe ansiosa la luz
(el aire de las sombras).⁵⁹⁵*

L'emploi de formules synthétiques, concentrées et concises esquisse la forme concrète du profil de l'ombre, texturisée telle une flaque, en liquide. L'étymologie du mot grec, combinée à la silhouette suggère un menton et nez sans doute crochus: le verbe *eironeomai*, *ountai* renvoie à l'idée d'interroger en feignant l'ignorance, ou au concept de l'ignorance socratique.

Le personnage continue de se débattre en vain. L'absurde d'où procède le comique de la pantomime naît de la construction de l'ombre en sujet nocif, des tentatives de l'homme pour la contourner et de la prise de conscience de son existence, qui prend la forme d'une blessure narcissique originelle supplémentaire, comme si l'héliocentrisme, la théorie de l'évolution et la découverte de l'inconscient n'avaient pas déjà suffi à rendre humble l'homme vis-à-vis de sa nature.

*Lo que más le desespera a él es que su Sombra le imite,
convirtiendo todos sus gestos de armonía y alegría en
gestos tenebrosos y horriblemente desdibujados. Él era
un hombre jovial, radiante, claro, confiado. Y de
pronto, en la vida que él veía interminable, rosada,
primaveral, ligera, se le presentó el signo fatídico de su
Sombra - ¡cuántas cosas significa! - y empezó a*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

*perseguirle, proyectando sobre él una gran zona de oscuridad y de melancolía que le apaga y le hunde.*⁵⁹⁶

L'homme de la pantomime de Borrás a néanmoins pris son parti: il lui faut à tout prix se défaire de cette ombre. « *Desde entonces pretende arrojar a su Sombra de él. La lucha dura mucho tiempo. Nada consigue sino excitar aún la terquedad de ella, que no le abandona más que cuando duerme.* »

La thématique du double est évoquée à travers une prose structurale et élastique qui relève de la thématique du miroir et met en scène la tension qui résulte de l'indépendance homme/ombre en même temps que de leur union plastique (ils sont habillés de la même façon) en forme d'arabesques nébuleuses: ainsi dans la phrase « *La maravillosa elasticidad de la Sombra sigue sus comentarios.* » le possessif « su » cristallise l'ambiguïté du positionnement de l'ombre, aux mouvements individués, autotéliques qui, en même temps, épouse les contours des pensées et des doutes existentiels du personnage autour desquels elle semble s'enrouler. L'accumulation de questions oratoires – *¿De dónde habrá salido? ¿Qué espíritu morará en ella? ¿Dónde estará el mundo de las sombras humanas? ¿Será él mismo, desdoblado? ¿Será un atormendado?* ») matérialise la perplexité inquiète de l'homme:

*¿Quién será, que se le parece tanto? El hombre la observa. Va vestida como él. Hace exactamente sus mismos ademanes. ¿De dónde habrá salido? ¿Qué espíritu morará en ella? ¿Dónde estará el mundo de las sombras humanas? ¿Será él mismo, desdoblado? ¿Será un atormendado? La maravillosa elasticidad de la Sombra sigue sus comentarios. Es asombroso cómo se reduce a un punto, como se achata y se abotija, cómo crece... »*⁵⁹⁷

Au gré des variations de l'éclairage, et suivant la description que fait de la scène l'œil du narrateur-spectateur, l'ombre fait son cinéma. L'absurde est poussé dans la pantomime jusqu'à la description d'un absolu insupportable, de l'homme qui, ne pouvant plus se séparer de son ombre, envisage de mettre fin à ses jours, pour la « tuer » aussi. Il monte alors un piège et feint de boire à une bouteille (vide). L'ombre l'imité, mais boit à une bouteille pleine et inépuisable. Une fois son ombre bien enivrée, l'homme part chercher du matériel pour la pendre. L'ombre tente de faire la même chose de son côté: « *tambaleándose, lleva también*

⁵⁹⁶ Tam, Tam, op. cit., pp. 36-37.

⁵⁹⁷ Tam, Tam, op. cit., p. 37.

otra ». L'homme prépare alors son faux suicide. « *Hace sus preparativos lentamente. Planta el vástago, apoya la escalera, prueba la cuerda. Todo lo plagia en el acto su Sombra.* »⁵⁹⁸

L'homme entame ensuite une tarantelle pour étourdir sa proie:

*Por fin, después de una tarantela de alegría, asciende por la escalera con minuciosidad, se pone la corbata, y riendo siempre, hace como que se lanza al abismo, sacando la lengua, burlándose de ella. Y se va. Ella se ahorca también. Cuando está bien ahorcada, cuando ha pateado el aire lo suficiente y la estrangulación la ha hecho balancearse, el hombre, sigiloso, reaparece. Llégase a su lado, corta la cuerda. Por fin ha podido apresarla. Está allí colgando de la cuerda. Es una lámina negra, recortada, con silueta igual a la suya, flexible como una tela. Es plana, no tiene volumen; por eso, según como se la coloque, aparece diferente y diforme. ¡Y aquello era lo que entenebrecía su vida ! Riendo, la arroja de sí. Rejuveneciendo, busca otra vez el mundo encantado, sin lechuzas sombrías. Cuando se fué, varias sombras aparecen, recogen a la muerta y se la llevan, tristes, entre sus contornos ridículos.*⁵⁹⁹

Tout finit bien chez Borrás, puisque l'homme parvient à piéger son ombre et à faire qu'elle se pendre. Tout n'est donc plus que légèreté et dérision à la fin de la pantomime, où d'autres ombres aux contours ridicules surgissent pour récupérer le cadavre de leur consœur morte: Emilio Peral Vega signale à ce sujet le primat du code farcesque, avec un renversement carnavalesque: « el humillado » est transformé en « digno vencedor ». Le jeu de renversement vient clore une pantomime qui joue des problématiques de dédoublement et de subversion de la perspective pour élaborer une architectonique cubiste de la prose, qui, suivant des modalités faisant écho à l'écriture de Valle-Inclán, joue de la lumière et des ombres pour créer un univers à la fois déréalisé et susceptible de capter l'essence même du tragique.

2. Vers une écriture cinématographique

L'écriture du mouvement caractérise l'ensemble des œuvres retenues pour l'étude. Il s'agit maintenant d'interroger le cinématisme dans le ballet *Don Lindo de Almería* de José Bergamín et la pantomime « La botella borracha » de Tomás Borrás

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 37-38.

2.1. Une pièce à la croisée de la science et de l'art: synesthésie chromatique et cinématisme dans *Don Lindo de Almería* de José Bergamín (1926).

Quiconque a entendu parler de chromothérapie connaît l'action de la lumière colorée sur le corps. On a tenté à plusieurs reprises d'utiliser cette propriété de la couleur et de l'appliquer pour certaines maladies nerveuses, en remarquant que la lumière rouge a un effet tonifiant, excitant sur le cœur, que la bleue, par contre, peut entraîner une paralysie temporaire (...) la couleur recèle une force peu étudiée, mais énorme, capable d'influencer tout le corps humain, en tant qu'organisme physique.⁶⁰⁰

La pantomime *Don Lindo de Almería* (1926), réécrite en 1940, constitue un enjeu de taille pour cette étude et constitue l'une des pièces maîtresses du corpus d'œuvres que j'ai choisi d'étudier, dans la mesure où elle interroge la relation à la sensorialité, en particulier le sens de la vue dans une perspective littéraire à visée thérapeutique. Conçue par l'auteur comme un remède littéraire et dramatique à l'achromatopsie (pathologie de la vision qui se manifeste par une absence complète de perception des couleurs) mais aussi à la « degeneración del casticismo » qui avait pris racine au tournant du siècle⁶⁰¹, la pièce, définie comme chromothérapie qui reflète les coutumes et usages sociaux andalous (« cromoterapia costumbrista andaluza »), apparaît aussi comme le corrolaire et la résultante de pantomimes en noir et blanc dont le phénomène s'est développé, à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles, avec l'usage du cinématographe. Selon Nigel Dennis, elle a pour objectif de régénérer le registre musical populaire, vis-à-vis duquel José Bergamín était très ironique. Cette appellation ne va pas sans poser de nombreuses questions et c'est pourquoi on peut observer la même distance critique dans une lettre adressée par Bergamín au « señorito » García Lorca: « Que te haya gustado y divertido mi « Don Lindo » casi me conmueve... si tú lo estimas en algo, acepta que te lo ofrezca, desde ahora, para dedicártelo en su día, como una pura afirmación andaluza... »⁶⁰² La même année, F. García Lorca avait écrit à J. Bergamín une lettre où il lui faisait part de ses idées pour la musique de la pièce:

⁶⁰⁰ KANDINSKY, Vassili, *Du spirituel dans l'art*, ed. de Philippe Sers, Paris, Denoel, Folio essais, p. 109.

⁶⁰¹ Le « desastre » de l'année 1898 qui avait vu pour le pays la perte des dernières colonies, a ainsi inspiré nombre d'écrivains influencés par la philosophie krausiste qui commençait à être connue en Espagne.

⁶⁰² La lettre est datée de 1927. BERGAMÍN, José, *Don Lindo de Almería*, Valencia, Pre-Textos, Letras Hispánicas, 1988, p. 83.

Pero la música que necesita a mi juicio es una música *sin meollo*. Una música *exterior* como una nuez dorada y vacía. Música para los ojos, con esos golpes de timbal que nos resuenan vagamente en los riñones. A mí me ha divertido extraordinariamente el hiperbólico papagayo, clavel y San Antonio, y me complazco diciéndotelo.⁶⁰³

« Ballet sin baile »⁶⁰⁴ représenté comme « ballet-mogiganga » à Mexico en 1940 avec un livret de Rodolfo Halffter, non plus sur une possible musique de Manuel de Falla, l'œuvre est mieux définie par Bergamín en 1940, comme « escenas de costumbres⁶⁰⁵ [...] con un decidido propósito anticolorista, anticostumbrista »⁶⁰⁶. Elle est constituée par une longue didascalie (la pantomime, relatée sur un mode descriptif) et problématise ce que l'auteur appelle la vision andalouse (« visión andaluza »⁶⁰⁷). Elle consiste en fait en un jeu scénique (« juego escénico ») conçu comme un « prétexte » et qui permet en fait à l'auteur de dire « *veras* entre *burlas* »⁶⁰⁸ en critiquant « la descomposición del color, del colorismo localista andaluz: de ese andalucismo sainetero que es una degeneración casticista de lo español »⁶⁰⁹. Le décor, antinaturaliste, annonce déjà certaines pantomimes de Tomás Borrás qui dans *Tam, Tam* (1931) aura recours à des procédés similaires⁶¹⁰ pour créer l'atmosphère dans laquelle va se dérouler la pièce. Ainsi, dans *Tam, Tam*, des illustrations utilisant des couleurs tantôt sobres, tantôt vives ainsi que l'argenté et le doré, sont insérées dans le texte qui rappellent l'œuvre de Bergamín⁶¹¹. Des mécanismes de distanciation brechtienne sont aussi présents en ouverture de pantomime comme l'*efectismo* avec effet de déréalisation grotesque par la présence d'un gros perroquet dans une immense cage dorée (« de sobrenatural tamaño »); une énorme fleur unique dans un grand pot (« un enorme macetón en el que yergue su gran tallo – como una caña – un solo clavel reventón mayor que una sandía abierta ».) La problématique de la tension et celle de l'enfermement sont ainsi posées d'emblée et présentes en toile de fond pour dire une atmosphère oppressante. Les référents géographiques qui s'ancrent dans le

⁶⁰³ F. García Lorca, Lettre à José Bergamín, Grenade, début 1927. in GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, 1ère édition Aguilar 1954, p. 1662.

⁶⁰⁴ *Op. cit.*, introduction de Nigel Dennis, p. 50.

⁶⁰⁵ En raison des dispositifs de censure et de répression, la dictature franquiste obligea la scène espagnole à se déplacer. Ainsi, des représentations de nombreux artistes et dramaturges influencés par le krausisme furent données en Amérique latine, en Argentine, au Mexique principalement.

⁶⁰⁶ *Op. cit.*, p. 99.

⁶⁰⁷ *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁰⁸ *Op. cit.*, p. 27.

⁶⁰⁹ *Op. cit.*, p. 99.

⁶¹⁰ Tomás Borrás emploie la couleur dans *Tam, Tam*, à la différence de pantomimes comme *El Sapo enamorado*, écho intéressant à *Don Lindo de Almería*, par l'usage qui y est fait du noir et du blanc.

⁶¹¹ « El Romántico Molinero », dans laquelle on retrouve le même jeu sur un univers et des personnages cosmiques (le ciel étoilé et l'Astronome), ou encore « La Sed », dont l'une des illustrations représente un palmier portant des fruits et problématise l'absence presque complète d'ombre, qui épuise des personnages assoiffés.

décor oscillent entre Madrid (« el farolón de verbena ») et l'Andalousie (les « trozos de pared encaladas »). Les encadrés signalent les éléments du décor, les soulignés leur disposition, en gras, les couleurs ou autres modalités de convocation du sens de la vue qui concourent, avec la musicalité de l'accentuation de la prose, à créer un procédé d'hyperbole paroxystique:

Ante un **cielo** astronómico, **blanco**, de constelaciones claramente trazadas en **negro, rojo y azul**, se levanta, en medio de la escena, un **cocotero gigantesco**, cargado de fruto; abajo, a su sombra, en una **inmensa jaula de alta cúpula de hierro dorado**, rematada por una veleta, está encerrado un papagayo de sobrenatural tamaño. En el cielo hay dibujadas **dos grandes flechas diagonales en opuesta dirección**: una ascendente y otra descendente: muy visibles. A la derecha de la escena, en primer término, un trozo de pared encalada que sostiene una **reja de ventana con un enorme macetón** en el que yergue su gran tallo – como una caña – un solo clavel **reventón** mayor que una sandía abierta. A la izquierda, en el mismo plano, hay otro trozo de pared encalada con un enorme nicho vacío, sobre el que cuelga **un farolón de verbena**.

Parmi les éléments qui attirent l'œil du lecteur et du potentiel spectateur on observe le perroquet et le cocotier, ce dernier imprimant au texte une dimension métaphorique et métathéâtrale. Le perroquet (celui qui répète, de façon servile) semble à la fois doté d'intentionnalité et d'intelligence et dépassé par un environnement qui l'opprime pour crier et conférer à la pièce une dimension sonore placée sous le signe de la stridence:

Al empezar la pantomima el papagayo arma una enorme gritería, chillona e inarticulada, que durará, sin interrumpirse, toda la representación. Suena, detrás de la reja de la ventana, la música de un organillo matinal callejero; cuando cesa, lo entran por el fondo y tirado por el boriquillo, dos mulatas enteramente desnudas, con el pelo muy recortado. Colocan el organillo en el centro de la escena y le abren la tapa; luego, empiezan a recoger cocos por el suelo y a echarlos dentro del organillo, hasta llenarlo; lo cierran y vuelven a marcharse por otro lado.

Un jeu sur l'arrière-fond sonore d'un espace là aussi métaphorisé opère qui rappelle *Luces de Bohemia*⁶¹²: « Suena, detrás de la reja de la ventana, la música de un organillo matinal callejero ». La scène est dynamique et offre des apparitions de personnages (deux mulâtresses – nues et aux cheveux courts) qui placent l'instrument de musique au centre de la scène et entreprennent de ramasser les noix de coco tombées à terre. Suivant le même

⁶¹² Cf *Luces de bohemia*, scène X.

mécanisme de translation scénique que dans certaines des pantomimes de Borrás⁶¹³, où l'effet de défilé rappelle la pellicule de film, les personnages se succèdent sur un registre morbide dont à coup sûr, l'auteur s'est inspiré pour *Tam, Tam*⁶¹⁴:

Entra por la izquierda, en primer término, una vieja santera, toda de negro, tirando de una enorme caja de madera mucho más grande que ella, como una hormiga de una cáscara de nuez; y por la derecha, en el mismo plano, entra una colegiala, casi niña, con una regadera gigantesca que apenas puede sostener; mientras riega con ella el macetón y la santera coloca en el nicho su enorme caja, abriéndola y mostrando el San Antonio que contiene, por la derecha, al fondo, detrás de la ventana como si fuese por la calle, entra un torerito vestido de traje de luces, rosa y oro, con el capote de paseo puesto, y sin mirar a nadie, ni a nada, da tres o cuatro vueltecitas jacarandosas, y se va. La santera reza arrodillada ante San Antonio, y la colegiala se pone perdida de agua con la regadera.

L'estampe dynamique met en scène une galerie de personnages de bigots (*vieja santera, colegiala, torerito*) qui produisent pour le spectateur-dramaturge et pour le lecteur un effet de grouillement dans un espace aux allures de reliquaire ou d'ossuaire (symbolique de la coquille de noix) puisque chacun peut être associé à un insecte: fourmi, mante religieuse et mouche (la cape du petit torero, qui fait trois petits tours et s'en va). C'est à ce moment que des personnages de curés « verts » font leur apparition, esquissant une frise rythmique irrégulière. La scène, très cinématographique et qui joue des registres pour mettre à distance le milieu des hommes d'Église, n'est pas sans évoquer des textes de la période des Lumières en France (*Candide*, de Voltaire):

Entran, entonces, de izquierda a derecha y en primer término, tres curas vestidos de verde con exagerados sombreros de teja, también verdes; el primero muy gordo y bajo, el segundo, mediano, y el tercero flaco y muy alto. Al llegar al centro de la escena estornudan escandalosamente: primero el gordo, luego el mediano y luego el flaco; después estornuda la vieja, y por último, la colegiala que saca del bolsillo un pañuelo como una sábana de grande, con el que se secan poco el agua que se había vertido, y al que hace, en una punta, un grandísimo nudo. Se va la vieja, luego, por la izquierda; por el otro lado, los tres curas; y después, la colegiala con el anudado pañuelo, también por la derecha. Queda la escena sola y pasan al fondo, sobre el cielo, y de derecha a izquierda, muy depacio, como una conducción de presos, cuatro picadores quijotescos, la

⁶¹³ Par exemple dans « El quite ».

⁶¹⁴ Par exemple, dans « Nueva danza de la muerte ».

pica en alto, uno tras otro, en fila, y en medio, el torerito con su traje de luces, sin capote, y atado codo con codo.

L'éternuement qui se répercute et se propage d'un personnage à l'autre apparaît comme un effet scénique qui permet au dramaturge de redéployer ses personnages puis de les faire disparaître tour à tour, avec un jeu sur l'intertextualité (le grotesque du personnage de *Don Quijote de la Mancha*). C'est une *peña* bigote ou une *tuna* détournée sur un registre ironique qui se met alors en place avec le retour des trois curés prêts à jouer d'un instrument de musique. Le principal ressort du comique est alors le décalage entre les personnages et leurs activités ainsi que les situations farfelues qui donnent lieu à des mises en scène spectaculaires (le nuage-cochon rose, énorme, sur lequel apparaît Don Lindo de Almería).

Luego, vuelven a entrar los tres curas, por la derecha, al fondo; vienen sin manteo y lleva cada uno un instrumento musical (el que convenga: guitarra, clarinete, castañuelas...); entran bailando en compás de charleston, y mientras bailan, baja por el cielo – de arriba abajo (izquierda a derecha), en la dirección de la flecha descendente – una gran nube o cerdo rosa, sobre el que aparece montado *Don Lindo de Almería*, viejecito calvo y de barbita blanca recortada, como un leñador de figurita granadina de « nacimiento ». Viste el típico traje corto con camisa rizada de encaje, blanca, finísima; lleva en la mano una vara de nardos. Al llegar abajo, desciende de su fantástica cabalgadura que desaparece por la derecha, y luego, en el centro de la escena, acompañado por los curas tocando sus instrumentos, baila un bolero, fandango, etc (lo que convenga).

L'intervention des trois curés et l'arrivée sur scène de Don Lindo prépare l'entrée d'un cortège nuptial déréalisé esquissé, dans une esthétique très lointaine des futures *Bodas de Sangre* de Lorca, où la parodie et l'inversion contribuent à désacraliser la scène.

Cuando termina, entran por la derecha, en cortejo nupcial, la colegiala vestida de novia, llevando el pañuelo anudado sobre la cabeza como un velo o manto, que le sostienen, detrás, las dos mulatas, enteramente desnudas, pero con mantillas de blondas negras en la cabeza. A cada lado de la novia va un guardia civil de diario, con traje de dril y forro blanco en el ros, según acostumbran llevar en verano, y su correspondiente máuser colgado al hombro.

La préparation du lieu de consécration matrimoniale fait l'objet d'une description pantomimique didascalique et narrative, laquelle met en exergue la niche et le Saint (Antoine – San Antonio), prêtre franciscain portugais thaumaturge, mort d'hydropisie, et dont les

reliques sont présentes dans nombre d'églises espagnoles. Don Lindo va se marier avec l'écolière, et le torero fait son entrée en scène:

La vieja que ha entrado por la izquierda, con velas y flores que coloca ante el San Antonio, lo prepara todo para la ceremonia. *Don Lindo* y los tres curas van ante el nicho del Santo como ante un altar y esperan que la novia llegue. Cuando todos se juntan, uno de los curas se coloca, para casarlos; los otros dos, a un lado y a otro; la vieja y las mulatas, también a los lados, detrás; y *Don Lindo* con la colegiala, arrodillados como para casarse, entre la pareja de la guardia civil de pie, custodiándolos como a unos reos. Entra, entonces, por la derecha, al fondo, detrás de la ventana, como al principio, el torerito con su traje de luces pero sin capote de paseo, y tocando y bailando con exagerados ademanes de melancolía un aria romántica en una armonía de clown. Luego, se marcha por donde vino. La novia cae al suelo desmayada y entre la vieja y un cura se la llevan, por la derecha, cayéndosele el pañuelo sábana que le sirvió de manto. *Don Lindo* lo recoge y sale la pareja de la guardia civil que le conduce. Quedan en la escena las dos mulatas con mantillas de blonda y los dos curas con sus instrumentos musicales. [...]

La mariée s'évanouit (dimension quasi chorégraphique du texte, potentiel hérité de l'influence du théâtre de marionnettes de Heinrich von Kleist), et le texte déroule, avec une succession d'actions très rapprochées dans le temps, comme le ferait le montage d'une pellicule de film, une dynamique d'ordre quasi cinématographique. La dynamique est textuelle, actantielle (les quelques pas de danse esquissés par les personnages), mais elle est aussi proxémique puisque la prose didascalique du texte pantomimique donne aussi des indications relatives à l'évolution de l'espace:

Se colocan los cuatro en medio de la escena y bailan las mulatas acompañadas por la música que tocan los curas en sus instrumentos – unas seguidillas o sevillanas, o lo que convenga – se ve descender suavemente por el cielo – de arriba abajo (derecha a izquierda), en la dirección de la flecha ascendente – el gran cerdo o nube rosa, con una estocada en todo lo alto que le mancha de un hilito de sangre el cuerpo, y tirado por tres angelitos enganchados como las mulillas, con banderitos de colores – amarillo y rojo – entre las alas, a la espalda. Grita, mientras, el papagayo como siempre, y termina la representación.

Le jeu final sur l'humanisation/déshumanisation du perroquet (emploi du verbe « gritar ») et l'effet de pédale de fond « dysharmonique » créé par un texte qui joue d'effets de superpositions rythmiques et de la simultanéité mis en évidence par la préposition

(« mientras ») fait écho à la tanière de Zarathustra dans *Luces de Bohemia*, avec ses animaux dissonants. Un jeu autour du déconstructivisme et de l'absurde se met en place avec l'apparition renouvelée d'éléments de distanciation (« el gran cerdo o nube rosa, con una estocada en todo lo alto que le mancha de un hilito de sangre el cuerpo, y tirado por tres angelitos enganchados como las mulillas, con banderitos de colores – amarillo y rojo – ») et avec la brièveté de la phrase finale, qui clôt la longue didascalie et la pantomime.

Ainsi, la pièce *Don Lindo de Almería* exemplifie une partie des problématiques déployées dans les interfaces synaptiques que constituèrent les plus grands centres culturels espagnols, celle des rapports entre une dramaturgie fascinée par le potentiel thérapeutique de la couleur et l'avancée des découvertes scientifiques (neurosciences et médecine) de l'époque. Elle permet d'observer l'emploi d'une écriture pantomimique cinématographique, faite de cinétisme, de gros plans, de montages et de collages, qui interrogent le rapport à la vision en couleur, mais aussi de mesurer l'importance d'une choréutique chromatique dans l'élaboration dramaturgique d'un texte pensé sur le plan dramatique comme une longue didascalie chromatologique à visée thérapeutique. Ce faisant, Bergamín s'inscrivait dans le sillage des réflexions menées dans le domaine de la peinture, en particulier par Vassily Kandinsky pour qui l'œuvre d'art, le chef d'œuvre est vivant, actif (« un être actif, créateur de l'atmosphère spirituelle »⁶¹⁵ et l'empathie naît de « l'entrée efficace [de l'œuvre] avec l'âme humaine »⁶¹⁶ Il convient pour le plasticien de fixer sur la toile le « chœur des couleurs » et d'appréhender la synesthésie qui est pour V. Kandinsky « la manifestation d'une vibration de l'être tout entier », le lieu de communication de l'âme, non uniquement des sens. Se concentrer sur la couleur et la laisser agir sur soi: voilà quelques ingrédients pour une chromothérapie que le peintre a semé dans ses écrits au milieu des années 1920⁶¹⁷. L'empathie est peu à peu conceptualisée à partir des interrogations autour de la théâtralité et le concept de *vibration* devient opératoire notamment dans le domaine de la peinture pour penser la relation entre les acteurs, l'espace et le public.

2.2. Encodage rythmique et cinématisme synesthésique: « La botella borracha »

⁶¹⁵ P. Sers, in KANDINSKY, Vassily, *op. cit.*, p. 26).

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹⁷ Je renvoie en Annexes (Figures 88 et 89) aux schémas de Kandinsky qui pense les dynamiques excentriques ou concentriques de la couleur et à ses « chromogonies » (P. Sers) qui s'opposent au mouvement ex et concentriques figés par le mouvement de la résistance (c'est la dialectique blanc/noir).

« La botella borracha » de T. Borrás fait d'entrée de jeu de la notion de personification ou d'animisme la clef de voûte du mécanisme d'écriture, créant à nouveau l'effet visuel d'un titre *pictural* cubiste, programmatique d'une esthétique fondée sur l'agencement multiscalair et sur la subversion formelle, en tension avec les notions de diffraction et de métaphore. Le décor, un bar compose une atmosphère cinématographique qui place dans une ambiance très « chic » un client habitué des lieux, vêtu d'une redingote, écho rythmique formel de la bouteille éponyme et en chiasme statique avec elle:

*American bar. El parroquiano vestido de frac. Semejante a la botella – carta blanca – que se destaca en la anaquelera: el traje negro, igual al vidrio de luto, la pechera idéntica a la etiqueta de la Botella, la chistera es el tapón. El parroquiano tiene más sed de alcoholes. El barman le sirve de la botella, esquema del parroquiano. El hombre de frac se va y la Botella queda sobre el mostrador.*⁶¹⁸

La métaphore rythmique de l'un à l'autre des deux éléments n'apparaît qu'en fin de citation, la juxtaposition entre deux formes ressemblantes se construisant autour d'une mise en correspondance (habillement: *frac, traje negro, pechera, chistera*) par une série de locutions comparatives pré-métaphoriques (*semejante a, igual a, idéntica a*) ou d'identité parfaite qui enclenche la métaphore (*la chistera es el tapón*). La fin de la première didascalie met ainsi l'homme en mouvement après l'absorption de la boisson, selon un principe de surimpression visuelle (persistance rétinienne) et de dynamisation par contiguïté. Dans le cadre pictural (de type cinématographique) qui lui est préparé, la métaphore s'enclenche également.

À l'anacrouse visuelle liminaire suit l'apparition de personnages qui semblent tout droit sortis d'un film d'Hollywood. Le portrait brossé fige de façon ironique leur réussite dans un blanc aseptisé et des syntagmes synesthésiques (*risas rubias, melena ruidosa*), fondus eux-mêmes dans une description en langue espagnole ayant assimilé (par retexturisation phonique) les éléments du décor d'origine issus d'un univers anglophone (*boys, girls, tennis, barman, cotelera*):

Entran los muchachos deportistas: ellos son el grupo de boys y ellas el grupo de girls. Traje de tennis. Llevan las raquetas debajo del brazo. Ellos: risas rubias, dientes de buen dentífrico, espaldas anchas. Ellas:

⁶¹⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 107.

*melena ruidosa, piel yodada, gafas de estudiantes de física. El barman agita la cotelera para servirles.*⁶¹⁹

La retexturisation hybride de la prose par l'inclusion de vocables exogènes précède la description d'une « chorégraphie » à quatre, sur un cours de tennis, en suivant toujours un procédé d'écriture cinématographique. Les procédés de mimésis choréutique accompagnent les mécanismes et la rythmicité d'une prise de vue (« *Coreografía imitativa al ralenti* »), en renfort de laquelle le *topos* filmique du « beso de cine » vient parachever la déréalisation de la partie de tennis. Par redistribution chromatique et reconfiguration métaphorique (*el grupo baila/las parejas salen*) ces procédés corrént le sens de la vue (couleurs) à celui de l'ouïe (musique) avant que le sens de l'ouïe ne soit à son tour corrélé à celui du goût (*música azucarada*) par translation (*varietas* de l'enchâssement). La dynamique textuelle semble se dérouler comme une pellicule de film:

*El grupo, blanco, despechugado, de mangas remangadas, baila un juego-baile: el partido de tennis. Coreografía imitativa al ralenti que termina en un blues. En el momento más lánguido de la música, azucarada, las parejas se dan un beso de cine: treinta metros boca con boca. Salen de a cuatro.*⁶²⁰

Le séquençage en paragraphes suit le dynamisme visuel d'une série de plans cinématographiques. Ainsi, après cette deuxième estampe dynamique, d'autres personnages, eux aussi présentés comme *archétypes* caricaturaux font leur entrée en scène:

*Les substituye el Hombre que tira el dinero, la Mujer fatal y el Poeta. El Hombre que tira el dinero lleva monóculo y de los inagotables bolsillos de su gabán de pieles extrae sin cesar billetes de Banco. Mientras está en el Bar, todo lo adorna con sus papelitos litografiados; atiborra el bolso de mano de la Mujer fatal y la caja registradora no da abasto a ingresar lo que gasta. (El botones, por recogerle el sombrero se llevó un cucurucho de libras esterlinas). La Mujer fatal va vestida como un cisne negro, cuajada de una vía láctea de brillantes, destacando de la tiniebla de seda de su traje las notas sonrosadas de su rostro y de sus brazos, como el auténtico cisne. El Poeta: sinsombrerista, jersey azul, rasurado, una sortija de ónice en el dedo índice.*⁶²¹

⁶¹⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 107.

⁶²⁰ Le groupe, blanc, dépoitraillé, les manches retroussées, danse un jeu-dansé: la partie de tennis. Chorégraphie imitative au ralenti qui finit en un blues. Au moment le plus languide de la musique, suave, les couples se donnent un baiser de cinéma: trente mètres bouche à bouche. Les couples se reforment deux à deux.

⁶²¹ *Ibid.*

L'homme portant un manteau de fourrure est identifié par un gestus caricatural (il tapisse le bar entier de billets de banque, en remplit le sac de la Mujer Fatal ainsi que la caisse enregistreuse au point de la vider entièrement). La femme, fatale comme l'indique son nom, porte une robe au noir irisé et parsemé de pierres brillantes qui met en valeur la carnation du visage et permet la comparaison à un « cisne negro ». Le poète, lui, revendique une posture indépendante (*sinsombrerista*), militante d'une bohème dont le code vestimentaire ne semble guère devoir être mis en valeur (*jersey azul, rasurado* et bague en onyx).

La suite du texte garde une distance ironique vis-à-vis des personnages: « *La Mujer Fatal está desesperada porque ninguno de los dos hombres quiere suicidarse por ella.* »⁶²² La gestuelle est enlevée et on observe un décalage entre les indications didascaliques accentuées par la musique: « *Arrincona al Hombre que tira el dinero y lo envuelve en caricias sensuales. (Tiempo de fox-trot.)* »⁶²³. Dans le même esprit, un univers cinématographique de bons et de méchants est aussi convoqué « *El hombre la demuestra prácticamente que es muy de su gusto, pero cuando la mujer fatal le presenta el revólver para que se levante la tapa de los sesos, él se ríe, la da un besito en la mano de la pistola y se va al mostrador, a beber y a pagar.* »⁶²⁴

L'arrivée du personnage de Poeta au paragraphe suivant modifie l'ambiance du bar et crée, dans l'économie globale de la pantomime, une dynamique de comédie musicale avec de déboulés rythmiques successifs de personnages différents, presque à chaque paragraphe. La scène, proche du grotesque, convoque une esthétique lyrique parodiée, comme l'indiquent certains éléments du décor:

*La Mujer llama al Poeta, el cual acude solícito. Ella le hace una escena romántica, con despeinados y súplicas estilo 1830. El Poeta parece emocionarse un poco mientras mastica con buenas mandíbulas granos de café tostados. (Aire de Puccini). El Poeta tampoco quiere atravesarse el corazón de un tiro. La quita el arma y al devolverla el bolso la da un azotito literario y se va a beber y a no pagar.*⁶²⁵

Le regard du didascale invite le lecteur à la distance: son point de vue opère tel une caméra, en orientant la réception par le biais d'une description narrative où la syntaxe met en évidence l'absence de profondeur psychologique des personnages, donnée comme preuve de leur modernité.

⁶²² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 108.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p.108.

*Los dos hombres brindan y se inundan de whisky. La Mujer fatal llora, abatida, porque no saldrá su retrato en los periódicos como heroína de un drama de pasión. Ellos acuden a consolarla. La miman, secan su llanto, la besan cada uno en la mejilla que le corresponde, se abrazan demostrando la buena armonía que existe entre ellos. Nada de celuchos ni de sentimentalismos a la antigua. Forzosamente la Mujer fatal ha de resignarse a amar a los dos, a ser amada por los dos. El Hombre que tira el dinero y el Poeta son civilizados. Ella debe ponerse al día. ¡Con lo felices que pueden ser los tres!*⁶²⁶

L'intrigue semble bien être celle d'une comédie musicale déréalisée où le texte invite le lecteur à suivre le rythme ternaire d'un schéma amoureux à trois qui permet au Poeta d'accoucher d'un chef-d'œuvre:

Bailan el terceto de la superación amorosa. El Poeta, después del trio inteligente, está inspirado. Le acucia el espíritu creador. Medita, se oprime las sienas. Sus interlocutores respetan la gestación difícil. Por fin, arrebatado por el hervor de la fantasía, el Poeta va a dar otra obra maestra al mundo. El espejo transparenta estas palabras: SEIS POEMAS SINTÉTICOS. Coge el Poeta los dos cubiletes. En cada cubilete hay tres dados. Revueltos, los arroja sobre el mostrador, y los dados, a cada jugada, forman un poema sintético con las letras grabadas en sus caras:

S U E R T E
A M O R E S
G L O R I A
D I N E R O
P L A C E R
J Ú B I L O ⁶²⁷

Le titre des six poèmes synesthésiques fait écho aux tentatives du théâtre synthétique tandis que leur écriture renvoie à un jeu formel aux accents mallarméens tronqués puisque la lecture ne peut se faire que dans un sens. L'ordonnement parfait des mots choisis prépare la deuxième partie du texte en donnant au lecteur les substantifs retenus selon le paradoxe de l'aléatoire déjà réagencé. L'empilement des substantifs semble préparer une énigme et amorcer une dynamique d'encodage appelant à une réception, herméneutique, du lecteur. Le mot

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., pp. 108-109.

« poématique » peut impliquer la réflexivité du lecteur sur lui-même au moment de l'incorporation rythmique du texte)⁶²⁸:

*A cada tirada, el espejo destella la palabra poemática. El Poeta se enjuga la frente sudorosa por el esfuerzo. Los lectores se entusiasman, le aplauden, le admiran, le festejan. El hombre que tira el dinero le entrega la Botella negra – carta blanca –. El Poeta se la bebe íntegra y después de vaciarla, mira por el gollete, sopla dentro, comprueba, agitándola, que está vacía y la deja en el suelo, junto al mostrador. El Hombre que tira el dinero paga otra vez, la Mujer fatal se da una manita de gato para borrar la huella de las lágrimas; y los tres salen, contentísimos, brazo con brazo.*⁶²⁹

Le paragraphe suivant permet au lecteur de suivre le trajet de la bouteille, métaphore animisée de l'extérieur, dans le bar. La bouteille circule de main en main entre le poète et ses auditeurs; celui-ci la vide puis joue avec, regardant et soufflant dans le goulot. Une fois vidée, la bouteille reste par terre près du comptoir. Par contraste, la Mujer fatal se repoudre le nez, en opposition (rythmique, chromatique) avec les trois hommes.

2.3. Animisme et subversion de la forme: un conte chorégraphique (*cuento coreográfico*) en chiasme rythmique

La métamorphose qui s'opère (transfert de substance) entre l'homme et la bouteille, dans une pantomime moderne cubiste comme celle de Borrás, engendre une similitude ou un processus de ressemblance entre la source (la bouteille de vin) et le buveur:

El barman se fue dentro. La Botella que está al pie del mostrador empieza a crecer, sube de estatura, alcanza el tamaño de una persona. Ahora parece el parroquiano de frac y chistera : vidrio negro, etiqueta-pechera blanca, tapón-clac. La Botella tiene ya rostro, brazos y piernas. Da unos pasos por el Bar curioseándolo todo. Prueba el mullido fofo de los butacones, se sube a los taburetes y, lo mismo que los parroquianos, golpea con los nudillos el tablero para que le sirvan. No acude nadie. La botella quiere gustar lo que tanto satisface a las personas. Descorcha frascos, los huele, los deja en su sitio, desencantada, otra vez. Una botella no se altera con un líquido; su

⁶²⁸ Voir à ce sujet les travaux de M. C. ZIMMERMANN. « Voix poématique et genèses du texte. À propos de la « Rima V » de Gustavo Adolfo Bécquer », in COVO, Jacqueline (textes recueillis par), *Hommage à Claude Dumas. Histoire et Création*, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 125 sqq.

⁶²⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p.109.

*crystal es neutro, no tiene poros por los que se filtre el alcohol.*⁶³⁰

La modification a lieu qui, suivant les modalités d'effets spéciaux, transforme la bouteille en son buveur. Pour l'instant, la bouteille-homme est toujours bouteille, c'est à nouveau son apparence vestimentaire qui est rapprochée de celle du client fidèle habitué du bar. Les dés passent alors par la machine à cocktails pour tenter de laisser libre cours à un aléatoire alphabétique: « *La cotelera y los cubiletes, junto a los dados, llaman su atención. Recuerda ciertas manipulaciones del Poeta. Las imita y se equivoca. No echa los dados en los cubiletes para jugar, sino en la cotelera, que agita.* ». Néanmoins, le miroir déformant du bar semble détourner le principe du hasard, comme le suggère la nouvelle combinaison qui apparaît en dyptique dans la suite du texte. L'agencement synesthésique qui résulte de l'opération permet de mettre à distance la combinatoire cubiste (ci-dessous la police modifiée⁶³¹ en révèle les modalités d'encodage):

En el espejo aparece la terrible amalgama:

P L ^{O R I A}
A C E R J U
^{G L} *E R S U*
E R T E A M
D I N O B I
O R E S L O

*Bien mezclado todo, la ignorante Botella se lo hecha al colete de un trago. De repente se ha bebido, revueltas las ideas de amor, suerte, gloria, dinero, alegría y placer.*⁶³²

C'est la thématique rimbaldienne du dérèglement de tous les sens qui se trouve revisitée, par l'absorption du mélange, d'abord présenté comme synthétique ou quintessentiel, des substantifs choisis et qui texturisent le liquide. La pantomime brosse néanmoins ensuite une catastrophe, une crise qui semble mettre l'homme à terre:

La mixtura es demasiado fuerte. No la puede resistir ningún hombre: ¿cómo va a soportarla su fragilidad? La Botella demuestra hallarse embriagada. Baila en actitudes absurdas. Está enloquecida, estallante. Después de los desahogos de la borrachera, desaparece detrás del mostrador. Salta al tablero, ya a su tamaño ínfimo, natural. Sigue danzando las cabriolas del mareo; rueda, se desboca, gira, se bambolea. En esto

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ C'est moi qui souligne.

⁶³² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 110.

*aparece el barman. La botella, oscilando, no puede más. En uno de sus tumbos pierde el equilibrio, cae al suelo, se estrella, se rompe en mil pedazos. El barman avisa al botones. Acude con el recogedor y la escobilla y barre los restos de la Botella para tirarlos a la basura.*⁶³³

La danse enivrée du client transformé en bouteille est interrompue par l'arrivée du barman; au rythme de la danse du personnage, la bouteille virevolte avant de tomber par terre, se brisant en mille morceaux. C'est à la poubelle que s'achève sa trajectoire.

Dans « La botella borracha », l'encodage rythmique est au service d'un cinématisme synesthésique qui fait écho sur le plan thématique et esthétique à la subversion cubiste et au dérèglement rimbaldien de tous les sens. À la fin du *cuento coreográfico*, pas de trace du danseur; le barman ramasse les morceaux de verre et le récit semble se clore sur une identification symbolique révélant la clé de lecture du conte mimogramme dépeint par Borrás, par la rémanence évanescence et invisible de l'esprit du vin.

2.4. Dynamique filmique et métaphore dans *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca

ZAPATERO. Mi mujer... no me quiere. Habla por la ventana con todos, ¡hasta con don Mirlo! [...]
ALCALDE. Si tu mujer habla por la ventana con todos, si tu mujer se pone agria contigo, es porque tú quieres, porque tú no tienes arranque.⁶³⁴

Si *La zapatera prodigiosa* tient de la farce guignolesque, elle a aussi partie liée avec le cinéma. L'acte II, rythmé par différentes périodes rythmiques qui ne se superposent pas nécessairement ou pas complètement au découpage en actes et en scènes choisi par le dramaturge, s'ouvre sur un décor propice à l'instauration d'une dynamique filmique, qui s'apparente à celui d'une auberge (*taberna* ou *mesón*), où la ZAPATERA lave des verres dans un récipient en terre cuite derrière un comptoir. La robe de la Zapatera tranche avec l'activité qu'elle a en cours: «*Viste un traje rojo encendido con amplias faldas y los brazos al aire.*»⁶³⁵. Les deux tables que compte l'espace scénique sont prises chacune par un personnage: don Mirlo et el Mozo del Sombrero. La scène est presque cinématographique (cinéma muet

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *La zapatera prodigiosa prodigiosa, op. cit.*, pp. 656-657.

⁶³⁵ *La zapatera prodigiosa prodigiosa, op. cit.*, p. 670.

d'abord), comme l'indique la didascalie liminaire «*Ésta es casi una escena de cine.*⁶³⁶» Un quatrième personnage fait son apparition (el Mozo de la Faja), sur le seuil de la porte, dans une attitude de dépit («*Está triste. Con los brazos caídos mira de manera tierna a la Zapatera. [...] El Mozo de la Faja se detiene en la puerta. Don Mirlo y el Mozo del Sombrero vuelven la cabeza y lo miran.*⁶³⁷») L'insistance avec laquelle la didascalie déroule les détails les uns après les autres renforce les effets pour le lecteur, le metteur en scène potentiel et l'acteur, par la description d'une pantomime, mais aussi – et cela est plus rare chez Lorca –, par les recommandations dans le texte lui-même sur le jeu de l'acteur: («*Al actor que exagere lo más mínimo en este tipo debe el Director de escena darle un bastonazo en la cabeza. Nadie debe exagerar. La farsa exige siempre naturalidad. El Autor ya se ha encargado de dibujar el tipo y el sastre de vestirlo. Sencillez.*»⁶³⁸). L'explicitation en fin d'indication scénique «*Ésta es casi una escena de cine.*» suspend l'énergie choréutique qui circulait depuis l'ouverture de la première scène entre les personnages; don Mirlo et le Mozo del Sombrero réagissent de concert à l'arrivée du Mozo de la Faja, qui se tient debout sur le seuil de la porte et le regard de la ZAPATERA finit par se planter droit dans les yeux du personnage «*La Zapatera deja de fregar y mira al Mozo de la Faja fijamente. Silencio.*»⁶³⁹, marquant un silence avant de l'autoriser à entrer.

La scène est ainsi placée d'entrée de jeu sous le signe d'une relative intensité proxémique et gestuelle, les échanges verbaux entre les personnages paraissant influencer aussi sur les déplacements et la gestualité des personnages. Le personnage du Mozo de la faja, que la ZAPATERA enjoint à entrer (la pesanteur de l'adresse et la réponse du personnage: «*Pase usted...*» / «*Si usted lo quiere...*») amorce une série de répliques en forme de points de suspension: le rythme est ralenti, et se déroule devant les yeux du lecteur une scène de film où l'arrivée d'un personnage exogène alourdit l'ambiance d'une hostilité que dénotent les didascalies «*(Entre dientes)*» les phrases suivantes: «*Z^a: Qué va a tomar? / M^{zo}: Seguiré sus indicaciones... / Z^a: Pues la puerta.*⁶⁴⁰».

Le dialogue se poursuit, et de nouveau le procédé lorquien de construction dramatique (rythmique) intervient qui fait que deux personnages (des *Majas*), qui passent dans la rue (les personnages, les lecteurs et spectateurs potentiels les voient par la fenêtre): «*(Por la ventana se ve pasar a dos Majas con inmensos abanicos. Miran, se santiguan escandalizadas, se*

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

tapan los ojos con los pericones y a pasos menuditos cruzan.)⁶⁴¹». L'effet d'une estampe dynamique est créé qui offre un contraste avec l'ambiance de la *taberna* où se trouvent les personnages.

La construction du dialogue et de la scène tend vers une énergie chorégraphique:

MOZO DE LA FAJA. (*Mirándola.*) ¡Ay !

MOZO DEL SOMBRERO. (*Mirando al suelo.*) ¡Ay!

DON MIRLO. (*Mirando al techo.*) ¡Ay!

(*La Zapatera dirige la cabeza hacia tres ayes.*)

ZAPATERA. ¡Requeteay !...⁶⁴²

La fin de la scène se caractérise par le départ des personnages masculins: le Mozo de la Faja, puis Don Mirlo et le Mozo del Sombrero, qui dessinent une frise rythmique centrifuge par rapport à l'espace scénique:

(*El Mozo de la Faja inicia el mutis y don Mirlo se levanta sonriente y haciendo como que está en el secreto y que volverá.*)

[...]

(*Don Mirlo sale por la puerta rápidamente, haciendo señas que indican una relación entre él y la Zapatera.*)

Mozo del Sombrero. (*Levantándose.*) [...] (*Sale por la puerta rápidamente y don Mirlo huye hacia la izquierda.*)⁶⁴³

La scène se clôt sur un paroxysme en forme de contrepoids rythmique, puisque la ZAPATERA dont il avait été indiqué plus avant qu'elle était hors d'elle – «(*Fiera.*)⁶⁴⁴» finit par des exclamations formulées la tête dans les mains, avant de s'asseoir.

De par le contraste chromatique avec la scène antérieure, la scène V de l'acte I de *La zapatera prodigiosa* s'ouvre par une apparition en forme d'estampe et offre au lecteur et au spectateur potentiel une ambiance différente autour d'un dialogue du quotidien de deux personnages présents sur scène, bientôt interrompu par l'arrivée de la Zapatera: EL ALCALDE et le ZAPATERO, dont la rythmique (vers paroxytons pentasyllabes *llanos*) rappelle les échanges de certains des premiers films sonorisés:

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² *La zapatera prodigiosa, op. cit.*, p. 671.

⁶⁴³ *La zapatera prodigiosa, op. cit.*, p. 672.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

Por la puerta central aparece el Alcalde. Viste de azul oscuro, gran capa y larga vara de mando rematada con cabos de plata. Habla despacio y con gran sorna.

ALCALDE. ¿En el trabajo?

ZAPATERO. En el trabajo, señor Alcalde.

ALCALDE. ¿Mucho dinero?

ZAPATERO. El suficiente. *(El Zapatero sigue trabajando. El Alcalde mira curiosamente a todos lados.)*⁶⁴⁵

Lorca joue ici de la subversion des figures d'autorité (EL ALCALDE), dont le *gestus* rappelle celui (masculinisé et castrateur de Bernarda, dans *La Casa de Bernarda Alba*) procédé visible à l'occasion de la formulation par le personnage de sa conception énergétique et assez éloquente du mariage: « En mi casa..., en mi casa coser y cantar. »⁶⁴⁶ Le procédé est à nouveau visible à travers une phrase du Maire dont la structure rappelle l'idiolecte tranchant d'autres personnages lorquiens qui dénotent les inégalités et les rigidités sociales (Bernarda elle-même dans *La Casa de Bernarda Alba*⁶⁴⁷, ou encore la Mère dans *Bodas de Sangre*⁶⁴⁸): « A las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer quiquiriquí, la vara, no hay otro remedio. Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última, de lo pueden decir desde la otra vida, si es que por casualidad están allí. »⁶⁴⁹

Tels différents oiseaux, à l'acte II les personnages se posent les uns après les autres sur le rebord de la fenêtre: « *En la ventana se para el Mozo de la Faja. Tiene el sombrero plano echado a la cara y da pruebas de gran pesadumbre.* »⁶⁵⁰ Cette fois-ci le personnage qui lui rend visite, plus complexe que le vieux Don Mirlo dont les intentions apparaissent assez vite, ne semble pas d'emblée ou de façon ostensible en recherche d'empathie; il apparaît comme une instance critique qui rappelle à la Zapatera sa solitude (ironie qui déguise des compliments à la fois directs et métaphoriques):

MOZO. ¿Se toma el fresco, zapaterita?

ZAPATERA. Exactamente igual que usted.

⁶⁴⁵ *Op. cit.*, p. 656.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ « Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón ». Bernarda, *La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España* (1936), I, Letras hispánicas, ed. Cátedra (2006), p. 158.

⁶⁴⁸ « Los hombres, hombres, el trigo, trigo ». La Mère, *Bodas de Sangre. Tragedia en tres actos y siete cuadros* (1933) I, 1, ed. Austral teatro, Espasa Calpe (2007), p. 43.

⁶⁴⁹ *La zapatera prodigiosa prodigiosa, op. cit.*, p. 657.

⁶⁵⁰ *La zapatera prodigiosa, op. cit.*, p. 663.

MOZO. Y siempre sola... ¡Qué lástima!
 ZAPATERA. *Agría.*) ¿Y por qué lástima?
 [...]
 MOZO. Porque usted es digna de estar pintada en las
 tarjetas postales y no aquí, en este portalillo...
 ZAPATERA. ¿Sí? A mí las tarjetas postales me gustan
 mucho, sobre todo las de novios que se van de viaje...
 MOZO. ¡Ay, zapaterita, qué calentura tengo!⁶⁵¹

Les cartes postales sont dans ce cas des prétextes à l'expression de ce qui s'apparente à des *piropos* dont les images sont le support matérialisé de diffusion (la Zapatera fait référence aux trajets de ces dernières d'un endroit à l'autre, et ironise à son tour).

La nourriture est enfin l'autre point de convergence de la stimulation sensorielle du spectateur. Mention est faite à la césure des deux scènes d'effets synesthésiques et de correspondances mystérieuses provoqués sur la Zapatera ou sur sa nourriture par la lumière: « (*Haciendo como que huele y echando a correr.*) ¡Ay mi comida que está en la lumbre! ¡Mujer ruin! (*Mutis.*) » La scène XII constitue un monologue de la ZAPATERA qui entre par la gauche et appelle son mari pour le repas (convocation du sens de l'ouïe) dont elle s'est occupée (« Mi cocido con sus patatas de la sierra dos pimientos verdes, pan blanco, un poquito magro de tocino y arrope con calabaza y cáscara de limón para encima⁶⁵²»), et dont les couleurs signalées au cours du monologue sont celles associées au personnage depuis le début de l'œuvre. la couleur blanche est aussi présente au cours de son intervention (vocative unilatérale, tourmenté et qui cherche à dégager une sensation de fraîcheur, par l'arrivée du troupeau de moutons) «¡Qué primor de rebaños!».

Le rythme et la musicalité viennent accentuer cette dynamique cinématographique dans l'œuvre et reflètent l'amplification du mécanisme synthétique chez Federico García Lorca. La scène XI de l'acte I, elle aussi encore assez brève et musicale, met en scène les BEATAS et le personnage du ZAPATERO: « *La luz se va marchando. El Zapatero sale con una gran capa y un bulto de ropa en la mano.* »⁶⁵³

Le thème abordé est l'inquiétude du ZAPATERO qui entre en scène chargé de linge alors que la lumière est en train de disparaître à réussir un jour à dompter sa femme; il rencontre les Beatas alors qu'il ouvre la porte et se met en place un bref dialogue qui met

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² *La zapatera prodigiosa prodigiosa, op. cit., p. 666.*

⁶⁵³ *Ibid.*

surtout en évidence la tension qui existe entre les personnages⁶⁵⁴, puisque de par sa vacuité même il active la fonction phatique du langage sur un échange qui ne fait pas plus de dix lignes: «*¿Descansando, verdad? / Hace bien en descansar / A descansar, maestro, maestrillo, con el mandil amarillo. / A descansar, a descansar; quite, maestrillo, su delantal. / Sí, descansando [...] Ay, mal rayo parta a mi hermana que en paz descanse!*»⁶⁵⁵»

Le personnage semble transcender les difficultés qui sont les siennes puisqu'il sort vivement: «*(Sale rápidamente y deja la puerta abierta.)*»⁶⁵⁶»

La deuxième scène de l'acte II fait intervenir la ZAPATERA et l'enfant, et plus tard le personnage du maire. Il est intéressant d'observer la façon dont les modalités dramatiques et le potentiel dramaturgique du texte évoluent sans se plier de façon systématique au découpage en actes et en scènes prévu par l'auteur. Ainsi, un nouveau mouvement est amorcé dont le spectacle mobilise l'ouïe, (la voix) le toucher et le goût (*la onza de chocolate*, la menace d'un *pimiento picante*), au cours d'une période textuelle qui conduit le lecteur de la scène « cinématographique » antérieure à un mouvement qui stimulera l'imagination et le souvenir puis l'ouïe par les chansons incluses par Lorca. L'enfant entre et fait deviner sa présence à la ZAPATERA « *(Entrando y tapando los ojos a la Zapatera.)* »; plus loin le leitmotiv du *gestus* inversé (mère/enfant) apparaît à nouveau: « Niño *(Pasándole la mano por la cara.)* ». Suit un passage au cours duquel le sens de la vue est stimulé: l'enfant montre à la ZAPATERA un bleu au genou que lui a fait un autre enfant parce qu'il chantait; plus loin la ZAPATERA formule une fois de plus le souvenir rêvé de son mari lorsqu'elle l'a rencontré, lequel souvenir convoque les couleurs bleue (*arroyo/agua*) noire et blanche (*traje negro/jaca blanca*) rouge et or (– le costume du ZAPATERO – *corbata de seda buenisima / cuatro anillos de oro que relumbraba como cuatro soles*) et verte (le décor associé au souvenir : *hierba/árboles*). C'est la deuxième fois dans le texte qu'il semble que le souvenir déclenché dans l'interaction avec l'autre (le ZAPATERO, l'enfant) révèle chez la ZAPATERA une « mémoire chromatogène » où le texte fait naître les couleurs.

C'est le sens de l'ouïe qui est ensuite activé, avec un gradient dans l'apparition d'un chant et l'écoute (*La Zapatera está casi llorando. Empieza a oírse un canto lejano.*) / (*El*

⁶⁵⁴ Le schème actanciel constitue en ce sens un écho de celui qui unit les personnages des Sœurs de Juan au personnage dans Le schème actanciel constitue en ce sens un écho de celui qui unit les personnages des Sœurs de Juan au personnage dans *Yerma*.

⁶⁵⁵ *La zapatera prodigiosa, op. cit.*, p. 665.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

canto se oye muy cerca.) / (*Los dos escuchan.*)⁶⁵⁷ L'enfant réagit à l'écoute des *coplas* qu'il reconnaît et qu'il lui prend l'envie de chanter; il entonne donc le *romance octosilabo*, en rythme puis battant la mesure de la main: (*Cantando y siguiendo el compás.*) / (*Llevando el compás con la mano sobre la mesa.*). Entre ballet stylisé et héritage farcesque, la « fable cinématographique » contrariée est dans ce cas une farce chantée et dansée.

L'acte II de *Narciso* s'ouvre sur une danse exécutée sur un mode faussement parodique « ECO y sus AMIGAS bailan un rigodón **muy seriamente**. ¿La Valse, Le Sacre du Printemps, Le Tombeau de Couperin ? Importa que la coreografía **no siga el ritmo** de la música. » Le rigaudon, danse des XVII et XVIII^{ème} siècles exécutée en couple sur un rythme enlevé et gai, et structuré par le saut, est ici rapprochée des danses d'œuvres de Ravel et de Stravinsky, et pourrait créer l'effet d'une danse dont le comique tiendrait au décalage mouvements/tempo si l'indication « *muy seriamente* » ne rapprochait pas la chorégraphie de l'effet visuel sériel et synthétique produit par exemple par les danses des Ballets Russes.

Rappelant le costume des personnages de la pièce de Ramón Gómez de la Serna *Los medios seres*, l'auteur a habillé les personnages d'Eco et de ses Amies de moitiés de masques (*medias caretas*). La didascalie positionne chorégraphiquement les personnages pour préparer l'arrivée de Narciso: « *llevan todas medias caretas ; es decir, que la careta sólo les cubre la parte derecha o izquierda de la cara. Al terminar quedan alineadas al fondo, de perfil, presentando al público su media careta igual a la que ha de llevar entera Narciso.* »

À la deuxième micro-scène, ne restent que les personnages féminins (Ninfas, Amigas de Eco, Eco). La danse transparait à travers les paroles de la Amiga 2 « *Mira: se acercan los bailes; viene la compañía del Nacional; luego, terminarán el « yacht », luego, la playa, luego...* »⁶⁵⁸ Le rythme et la forme des *gestus* du groupe sont conditionnés par des didascalies (*Suspensa. / Pausa embarazosa.*), la structuration spatiale de la scène est dynamique, avec les Amigas groupées « *En un coro aparte* » et les injonctions du Choryphée « *Marchaos todas. Narciso anda cazando la verdad y el acoso le trae hacia aquí, y mejor que no os vea. / Marchan todas menos Eco, que al desaparecer en el foro se acurruca en el suelo, a la izquierda, casi escondida por las bambalinas.* »

La zapatera prodigiosa de Federico García Lorca recèle un potentiel cinématographique et, selon des modalités différentes de la pièce *Narciso* de Max Aub,

⁶⁵⁷ *La zapatera prodigiosa, op. cit.* pp. 673-674.

⁶⁵⁸ *Op. cit.*, p. 157.

s'articule autour des thématiques de concentration et de démultiplication sensorielle. La fabrique du sens au théâtre s'opère ainsi par la thématique du dédoublement et de la diffraction, reflet d'un manque d'unité du moi chez des personnages monolithiques, presque caricaturaux dans leur simplification dramatique, et le rythme et la musicalité viennent en renfort de ce procédé de construction dramatique.

En conclusion de cette première partie, on gardera l'idée qu'entre 1916 et 1934, la production théâtrale (création dramatique et dramaturgique) s'inscrit dans une certaine mesure dans la continuité de, ou en tension avec, les découvertes scientifiques et techniques de l'époque. La contextualisation historique des découvertes, ainsi que de leurs modalités de diffusion (articles de presse, cours, conférences, littérature scientifique) permet de mettre en évidence des lieux clés du rayonnement culturel de l'époque comme l'Ateneo, la Residencia de Estudiantes et le Círculo de Bellas Artes ainsi que des dynamiques « périscopiques » qui organisent ce rayonnement à partir de Madrid vers les périphéries. À la croisée de la science et de l'art, certains contacts entre scientifiques et dramaturges, artistes et conférenciers ont accompagné le mouvement de rénovation et de fusion des arts, et pu influencer l'écriture d'œuvres caractérisées par des synesthésies visuelles et auditives et par du cinématisme. Le questionnement phénoménologique du théâtre espagnol et de ses possibles limites⁶⁵⁹ à travers une contextualisation artistique de la scène espagnole de l'époque nourrie par la mise au jour d'archives du spectacle vivant permet de mettre en avant le rôle décisif joué par la danse dans la dynamique de rénovation théâtrale de l'époque. Des « correspondances » se mettent en place dans la textualité des œuvres, conçues de plus en plus comme des œuvres de théâtre complet en raison de leur dimension plastique et de la place faite à la musique et à la danse. Les danseuses Antonia Mercé *La Argentina* et Encarnación López *La Argentinita* offrent deux bons exemples de l'influence du nouveau scénique de la scène chorégraphique en Espagne, lui-même nourri d'influences extérieures, sur la production théâtrale. La Compañía Cómico Dramática de Gregorio Martínez Sierra et son Théâtre d'Art furent parmi les précurseurs d'un volontarisme affirmé en faveur de la rupture avec le réalisme scénique. D'autres auteurs tel

⁶⁵⁹ Une autre limite à l'essor d'un théâtre d'art, qui aurait emprunté au phénoménologique pour élaborer sa grammaire d'avant-garde et construire sa sémiotique poétique propre, fut parfois le public des théâtres lui-même. « [...] en la única región donde pudo implantarse un teatro realmente nuevo, una alternativa coherente y sólida al teatro más comercial (la admirable experiencia de Adrià Gual y del Teatre Íntim, por ejemplo), las autoridades y las clases dominantes que hacen vivir el teatro de la época no favorecieron para nada la renovación teatral y tuvieron el mismo comportamiento y los mismos reflejos culturales, sociales e ideológicos que sus equivalentes en el resto del país. Tanto en el Liceo como en los teatros del Paralelo, las burguesías catalanas prefieren lo tradicional – incluso castellano – y desconfían de toda modernidad. » SALAÛN, Serge, in SALAÛN, Serge, RICCI, Évelyne et SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada*, op. cit., p. 20.

Ramón Gómez de la Serna, pratiquèrent et parodièrent la subversion esthétique de façon à critiquer le réel mimétique au théâtre. La question du regard devient fondamentale pour des spectateurs qu'éduque le cinéma, et l'on observe un véritable renouveau du point de vue textuel dans certaines œuvres, en particulier le théâtre de Valle-Inclán, qui innove et préparent la réception. La problématique de l'émotion se retrouve elle aussi au cœur des enjeux dans le contexte d'une production théâtrale réaliste souvent de mauvaise qualité en raison de piètres décors ou caractérisée par des acteurs vedette qui au mieux savent « bien dire » leur texte. Voilà pourquoi l'émotivité est mise en scène et parodiée, distanciée par des auteurs qui, entre Madrid, la Catalogne et la Galice, cherchent de nouvelles modalités et de nouvelles architectures d'expression du tragique. « Régénérer » l'Espagne est un enjeu de taille à l'époque, qui passe par la *reteatralización* et le programme éducatif. Dans la continuité de cet élan critique d'importants projets d'école naissent à Madrid et à Barcelone (Cipriano de Rivas Cherif, Adrià Gual), qui s'affirment avec un dramaturge comme Valle-Inclán au début des années 1920 comme les éléments moteurs du renouveau. Ainsi de nouvelles théâtralités se mettent en place pour une convocation concomitante exacerbée de la sensorialité dans la perspective du dépassement du modernisme. Mais le renouveau passe aussi par la revalorisation d'un théâtre du geste lui-même redevable à la danse et à la pantomime, à travers un phénomène d'hybridation des genres théâtraux qui convoque la sensorialité de façon privilégiée et dynamique. C'est sur ce temps pantomimique, mise en œuvre de ce théâtre de la sensorialité que va maintenant porter l'étude, afin d'en dégager les formes et les modalités structurantes.

DEUXIÈME PARTIE

Formes et modalités d'un théâtre synesthésique

Comme nous avons pu le voir dans la première partie de ce travail, les découvertes scientifiques, les progrès matériels et techniques n'ont pas manqué d'avoir, dans une certaine mesure, une influence sur la production écrite des œuvres de théâtre entre 1916 et 1934. En même temps, avec l'essor des neurosciences et les nouveautés de machinerie théâtrale, un renouveau des dynamiques scéniques et de la pensée de la réception artistique se fait jour, entraînant un renouveau dramaturgique où les synesthésies apparaissent comme un processus sensoriel dynamique.

Certains textes semblent imprégnés du transfert entre science et art qui s'opère à l'époque où se déploie un théâtre de la convocation sensorielle privilégiée et des synesthésies. Il va maintenant s'agir d'étudier les modalités d'intervention de la phénoménologie dans le théâtre espagnol de l'époque, à travers une contextualisation artistique de la scène complétée par des archives du spectacle vivant. Le questionnement des possibles limites de cette action permettra d'étudier par la suite le rapport des textes de théâtre à l'émotion, par le biais de la convocation privilégiée des cinq sens, dans la matérialité même de la prose théâtrale. La deuxième partie analyse ainsi les manifestations synesthésiques à partir de l'impact et de la traduction de ces avancées en termes scénographiques, plastiques et spatiaux dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent. L'étude commence par une étude croisée de la danse et du théâtre, articulée à la notion de phénoménologie dans des représentations scéniques concrètes, et se poursuit par l'analyse choréologique de deux œuvres-échos du théâtre lyrique qui nous permettent de faire la synthèse des problématiques qui y sont liées.

CHAPITRE I: la pantomime au cœur des thématiques et l'éclosion formelle de l'esthétique des correspondances

Ce chapitre permet de mieux comprendre la rethéâtralisation par la gestualité dans un contexte favorable à l'émergence d'un théâtre « synesthésique » poétique et revalorisant l'émotion. Pour ce faire, à travers l'étude de l'influence de la danse au théâtre, il convient tout d'abord de questionner l'influence de la phénoménologie et ses possibles limites dans le théâtre espagnol de l'époque. L'étude choréologique des univers enfantins des œuvres de

Rafael Alberti *El colorín colorado* et *La pájara pinta* permettra dans un second temps de comprendre comment se structure la sensorialité dans les œuvres.

Concisión, sencillez y absoluta naturalidad; he ahí las condiciones ideales de la forma que propongo para una tendencia como el emotivismo.⁶⁶⁰

Suivant les principes de la Phénoménologie, il s'agissait de mettre en pleine lumière la prise de conscience d'un sujet émerveillé par les images poétiques [...] Pour nous, toute prise de conscience est un accroissement de conscience, une augmentation de lumière, un renforcement de la cohérence psychique.⁶⁶¹

1. Contexte: CorresponDANSES. Des « perceptes » en mouvement

1.1. Théâtre invisible, danse visible

Si l'on s'en remet à la définition de la phénoménologie, selon Gaston Bachelard, qui envisage cette dernière comme « la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle »⁶⁶², cause du pouvoir hypnotique de l'image poétique, on observe que cette définition n'est pas très éloignée de celle proposée dans l'étude menée ici sur les synesthésies. Ce travail propose d'envisager la notion de synesthésie comme un possible « réversible sensoriel » de sens équivalents dans leur fusion, ou en d'autres termes, comme le moment à la fois « inter » et « infra- » sensoriel de la métaphore, qui implique à la fois le « surgissement » et le « retentissement » (Bachelard) ou la « résonance » (Laurie-Anne Laget) de l'image poétique, qu'elle soit visuelle, acoustique ou inter-sensorielle.

Seule la phénoménologie [...] peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image. [...] on demande au lecteur de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique. Il faut savoir pour cela associer systématiquement l'acte de la conscience donatrice au produit le plus fugace de la conscience: l'image poétique.⁶⁶³

⁶⁶⁰ LLANAS AGUILANIEDO, José Maria, *Alma contemporánea. op. cit.*, p. 185.

⁶⁶¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie* (1986), cité par LAGET, Laurie-Anne, « Les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de G. Bachelard », *op. cit.*, p. 13 (note 56).

⁶⁶² in LAGET, Laurie-Anne, « Les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de G. Bachelard », *op. cit.*, p. 5.

⁶⁶³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), cité par Laurie-Anne LAGET, « Les mots sont des coquilles de clameurs. [...] », *op. cit.*, p. 6.

Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une *ontologie directe*. C'est à cette ontologie que l'on voudrait travailler. C'est donc bien souvent à l'inverse de la causalité, dans le *retentissement*, si finement étudié par Minkowski, que nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une image poétique.⁶⁶⁴

La danse, qui est elle-même mouvement et surgissement poétiques continus joue à l'époque un rôle prépondérant dans le renouveau de la scène et de l'écriture théâtrale, la question de la transsubjectivité de l'image s'articulant avec celle de la théâtralité. Si au théâtre du point de vue de la création (écriture) dramatique un renouveau se fait jour sur la période étudiée⁶⁶⁵ qui laisse augurer un renouveau scénique, celui-ci ne pourra voir le jour en Espagne sous le Directoire (1923-1930) et n'aura pas le temps d'éclore sous la Deuxième République espagnole (1931-1936)⁶⁶⁶. La danse, en revanche, connaît davantage cette éclosion sur scène, grâce aux travaux de différents artistes, hommes et femmes de scène inspirés des renouveaux européens, même si sous le Directoire cette éclosion est freinée, soumise aux priorités économiques et aux choix idéologiques du régime. C'est surtout sur d'autres scènes, à Paris, à Londres, au Mexique lors de l'exil républicain, ou bien plus tard, dans les années 1960 voire la fin des années 1970, que l'éclosion aura lieu⁶⁶⁷. Comme l'indique I. Murga, « En estos convulsos tiempos, las artes y, en general, la cultura, se convirtieron en un importante vehículo de expresión y de propaganda, indisociable de las circunstancias políticas y sociales a las que respondía. »⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), cité par Laurie-Anne LAGET, « Les mots sont des coquilles de clameurs. », *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶⁵ « a principios del siglo XX el escenario teatral sustentó también los debates acerca de los nuevos paradigmas de representación [...] Por primera vez, el escenario se vio como una importante plataforma, capaz de difundir las nuevas estéticas a un público más numeroso y diverso que el que acudía a las exposiciones de arte. La conjunción de lo visual con el movimiento del cuerpo y la música moderna atrajo enormemente a muchos artistas que vieron nuevos campos hacia los que dirigir su trabajo. ». MURGA CASTRO, Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Biblioteca Historia del Arte, 20, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, Instituto de Historia, 2012, p. 21.

⁶⁶⁶ « El estallido de la Guerra Civil supuso una brusca paralización en el rico panorama que ofrecía la danza española. Por un lado causó la desaparición de algunas de las más relevantes coreógrafas: Antonia Mercé muere el 18 de julio de 1936 al conocer la terrible noticia y « La Argentinita » se exila para morir nueve años más tarde sin haber regresado. [...] Durante la contienda, la actividad relacionada con la danza fue bastante limitada. » RUBIO, Jesús, in AMORÓS et DÍEZ BORQUE: 1999, p. 348.

⁶⁶⁷ « La formación liderada por Antonia Mercé jamás actuó en España. Sin embargo la Compañía de Bailes Españoles de « La Argentinita » realizó numerosas giras en nuestro país hasta 1936. » RUBIO, Jesús, in AMORÓS et DÍEZ BORQUE: 1999, p. 347.

⁶⁶⁸ MURGA CASTRO, Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Biblioteca Historia del Arte, 20, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, Instituto de Historia, 2012, p. 20.

Le terme « Edad de Plata », forgé par José Carlos Mainer en littérature, a d'abord été utilisé par José María Jover, ainsi que le fait remarquer Idoia Murga⁶⁶⁹ qui, dans sa cartographie de la peinture pour la scénographie en Espagne (1916-1962) part de la participation de Picasso aux Ballets Russes de Diaghilev et s'arrête, dans un premier temps, à la Guerre Civile, qui marque l'interruption de l'âge d'argent avant le début de la dictature franquiste.

Pour Jesús Rubio Jiménez, l'année 1915 marque un tournant pour la danse avec l'ouverture d'une période qu'il nomme, reprenant l'expression Edad de Plata, « La edad de plata de la danza española »⁶⁷⁰:

El período que se abre a partir de 1915 va a ser especialmente rico para la danza española: se consolida el ballet español como género escénico, se definen de manera teórica y práctica las cuatro formas de la danza española – folklore, flamenco, escuela bolera y danza estilizada – y se crean algunas obras de gran permanencia en el repertorio coreográfico español, como *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*.

El inicio de esta evolución lo marca el estreno de primera versión de *El amor brujo* en abril de 1915 en el madrileño Teatro Lara. El hecho de que en esta *gitanería* en dos cuadros se haya fundido la labor de algunos de los artistas más destacados del panorama nacional – Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga y Néstor de la Torre – con la de una bailaora, Pastora Imperio, que hasta la fecha actuaba en salas de variedades y cafés cantantes, indica una mutación en la valoración de la danza por parte de los creadores e intelectuales del momento.⁶⁷¹

La danse prend son essor, avec, le 15 avril 1915 au Teatro de Lara, la première de *El amor brujo*, « Escenas gitanas de Andalucía. Bailete en un acto », adaptée un an plus tard par Falla dans sa version symphonique puis en musique de ballet, version dansée dont la première⁶⁷² fut donnée au Trianon Lyrique de Paris le 25 mai 1925, avec Antonia Mercé « La Argentina » et Vicente Escudero comme solistes, et un corps de ballet sélectionné pour l'occasion, toujours avec le nouveau sous-titre de « Gitanerías »⁶⁷³. Le *dramatis personae*, synopsis et plan

⁶⁶⁹ 2012, p. 35.

⁶⁷⁰ RUBIO, Jesús, in AMORÓS, Andrés, DÍEZ BORQUE, José María, *Historia de los espectáculos en España*, 1999, p. 343.

⁶⁷¹ RUBIO, Jesús, in AMORÓS et DÍEZ BORQUE: 1999, p. 343.

⁶⁷² Estampes, costumes et décors de Néstor Fernández de la Torre.

⁶⁷³ MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, op. cit.*, p. 68. Je renvoie sur ce point aux annexes, chapitres I et II, qui proposent des archives autour des similitudes

actantiel pour le ballet *El amor brujo*, par María de la O'Lejárraga et Gregorio Martínez Sierra⁶⁷⁴ donne un argument résumé à quelques éléments, des personnages peu caractérisés, dont le point commun est d'être gitans, ainsi qu'un début de plan de scènes, avec de précieuses indications spatiales, utiles pour comprendre les modalités formelles de mise en scène du ballet. Dans ce contexte de création, en 1925 Antonia Mercé « La Argentina » reprend le flambeau de Pastora Imperio, et c'est elle qui développe les propositions des Ballets Russes dans un climat de « *balletomania rusa* »⁶⁷⁵. Dans la synergie qui s'enclenche, la danse hérite en partie du mouvement de vaste renouveau européen des arts de la scène (impulsé par les Ballets Russes, et cultive dans le même temps la veine « nationale »⁶⁷⁶ : « Éste fue el primer ballet de creación totalmente española que se realizó en el siglo XX, ya que en su elaboración participaron Manuel de Falla, Gregorio Martínez Sierra y María de Lejárraga, y Gustavo Bacarissas diseñando los decorados. Antonia Mercé coreografió la obra basándose únicamente en la danza española. »⁶⁷⁷ Entre Manuel de Falla et Gregorio Martínez Sierra, la collaboration fut en ce sens, fructueuse, et le ballet marqua le point de départ du processus de fusion entre le ballet, genre scénique importé, auparavant indissolublement uni à la danse académique, et la danse espagnole.⁶⁷⁸

Les Ballets Russes eurent, y compris après le ballet *El amor brujo*, une influence décisive sur le renouveau du théâtre par la convocation de la sensorialité:

La llegada de los Ballets Rusos a España va a ahondar en la línea abierta por *El amor brujo*. La compañía creada por Diaghilev en 1909 vino a nuestro país huyendo de las dificultades de la primera guerra europea y debutó en el teatro Real de Madrid en mayo de 1916. [...] *El sombrero de tres picos*, estrenado en Londres (julio de 1919), se representó por primera vez en Madrid en abril de 1921, mostrando a los coreógrafos nacionales la posibilidad de utilizar elementos estilizados de nuestro folclore para crear un espectáculo coherente e innovador.⁶⁷⁹

chromatiques dans les estampes de *Don Juan de España* et les décors de *El amor brujo*, et indiquent la vivacité chromatique associée au personnage de la gitane dans le théâtre de l'âge d'argent.

⁶⁷⁴ Voir le volume d'Annexes, Figure 19.

⁶⁷⁵ BONET, Juan Manuel, in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, op. cit., p. 130.

⁶⁷⁶ Pour ce qui a trait aux costumes et à l'influence, entre autres, des Ballets Russes et de l'esthétique *Art déco* pour la réflexion autour des textures et couleurs des costumes de théâtre, je renvoie au volume d'Annexes, Figures 107 à 111.

⁶⁷⁷ RUBIO, Jesús, in AMORÓS et DÍEZ BORQUE: 1999, p. 344.

⁶⁷⁸ RUBIO, Jesús: *ibid.*

⁶⁷⁹ RUBIO, Jesús, in AMORÓS et DÍEZ BORQUE, 1999, pp. 343-344.

Manuel de Falla joua en effet un rôle considérable dans le dynamisme de la création pour ballet à l'époque, comme l'indique le compte rendu du spectacle publié alors par Cipriano de Rivas Cherif dans la presse⁶⁸⁰:

El sombrero de tres picos, de Falla, es una obra clásica por excelencia. Quiere decirse ejemplar, modelo, piedra miliaria en un camino augusto, término y punto de partida. Una obra de arte, en fin. Las circunstancias en que el público ha podido gustarle han contribuido, además, a que la gloria haya abierto sus puertas al autor sin esa solución de continuidad, ese desacuerdo en el tiempo y en el espacio a que, por lo general, se ven condenadas las obras maestras.

Los concurrentes habituales a los espectáculos coreográficos rusos iban, es cierto, a este baile español con una preparación sucinta, pero adecuada. Manuel de Falla, señalado por la crítica y el favor del público como uno de los músicos contemporáneos dignos de ser tenidos en cuenta [...].

La pantomima inspirada en la novela de Alarcón se ha utilizado hasta tal punto en la versión coreográfica que sólo queda de ella la *esencia*, es decir, mucho más de lo que el lector adivina. El *cubista* Picasso ha pintado con dos colores – blanco de cal y azul nocturno – y unas cuantas líneas romanas y de árabe vulgar, Andalucía entera. Los trajes, de un realismo exaltado, estilizan el mejor Goya, adaptando sus enseñanzas a una visión de terrible bufonería. El bailarín Miassin, sujeto a la técnica más depurada del baile flamenco, ha acertado a sintetizar, en movidísimo cuadro, cuanto de España vive en campos, *tablaos*, museos y libros de estética.

[...] la colaboración cabal entre los artistas rusos y los artistas españoles en este *Sombrero de tres picos*, cuya música, lejos de subrayar una evocación mímica, *crea* la sinfonía dramática, abortada en el *colosalismo* wagneriano.⁶⁸¹

Cet article sur le *Tricornio* (« Crónica rimada del baile del *Tricornio*, representada triunfalmente en París, el 23 de enero de 1920 ») communique aussi au lecteur l'ambiance du spectacle. L'évocation du rideau peint de Picasso, reproduit en Annexes, dit le degré de stylisation important pour l'époque⁶⁸². L'écriture « chorégraphique » de Rivas Cherif s'applique à décrire la danse de Miassine et Karsávina. Les synergies ne tardent pas à s'enclencher⁶⁸³:

⁶⁸⁰ « Falla ha inventado la música española en la mina cuyas galerías otros antes que él empezaron a abrir. Al hallarla en el pueblo, ha descubierto su expresión cabal: El baile, música de los ojos. » Cipriano de Rivas Cherif (1920) in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textos recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁶⁸¹ *La Libertad*, Madrid, 12 février 1920, p. 5. in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textos recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁶⁸² Voir le croquis en Figure 74 et le rideau en Figure 75.

⁶⁸³ « La Compañía de Bailes Españoles de « La Argentinita » se forma en 1933 como resultado del impulso de su directora y del apoyo de algunos artistas del período como García Lorca, Ernesto Halffter, Adolfo Salazar o

Después de haber presentado en el Español la compañía de bailes de *La Argentinita*, y a requerimiento de ella, me instó a Federico a que la hiciéramos un *ballet* sobre un cuento que me contó como rigurosa tradición del Cristo de Moclín, cercano a su pueblo, y que daba por absolutamente cierta – como siempre que inventaba, hallaba alguna de sus imaginaciones tan cargadas de realidad - . Así hicimos *La romería de los cornudos*, a que puso música Gustavo Pittaluga con decorado de Bartolozzi, que estrenó en Madrid en 1935, y después en Norteamérica, por la Compañía del Ballet de Montecarlo, con escenografía de Junyent y coreografía de Pilar López.⁶⁸⁴

Faute, relativement, de théâtre, les danseuses jouent alors un rôle très important dans le renouveau de la scène, tout comme les artistes plastiques qui, en renouvelant (de beaucoup, pour l'époque) la conception des rideaux de scène, les décors et les maquettes, contribuent à dépoussiérer la scène espagnole et impulsent un mouvement de renouveau qui impacte – au moins indirectement – le théâtre.

Quizás sea la de Alberto una de las más originales escenografías que se realizaron para la danza en aquellos tiempos. Se trató de *La romería de los cornudos*, una obra que La Argentina había encargado a Gustavo Pittaluga en 1927, con un libreto escrito por Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif. La pieza se estrenó en primer lugar como concierto, en el Teatro de la Comedia de Madrid, interpretada por la Orquesta de Cámara de la ciudad, en 1930. Antonia Mercé bailó solo algunas piezas sueltas, vestida con trajes de Bacarissas. Hubo que esperar hasta el 9 de noviembre de 1933 para que el ballet se llevara al escenario de manera integral, sobre las tablas del Teatro Calderón de Madrid y gracias a la Compañía de Bailes de Encarnación López.⁶⁸⁵

José Carlos Mainer relaie cette idée lorsqu'il met en évidence l'intérêt pour les danseuses au-delà du seul domaine de la danse: « Tórtola Valencia, Pastora Imperio y Antonia Mercé, « La Argentina », fueron las primeras en gozar de una fama que desbordaba los límites

Ignacio Sánchez Mejías. Encarnación López Júlvez, al igual que Antonia Mercé, comenzó su carrera en el mundo de las variedades y [...] se fue decantando fundamentalmente hacia el baile, aunque no abandonó su faceta de cantante. » RUBIO, Jesús, in AMORÓS et DíEZ BORQUE, 1999, p. 346.

⁶⁸⁴ *Excelsior*, México, Suplemento *Diorama de la Cultura*, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 326.

⁶⁸⁵ MURGA CASTRO, Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Biblioteca Historia del Arte, 20, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, Instituto de Historia, 2012, p. 180.

de los escenarios y no nos extrañará que Valle-Inclán considerara en estos años que sus espectáculos arrevistados significaban la aportación de más peso a la renovación escénica contemporánea. »⁶⁸⁶ Et il est vrai que l'apport de la danse au théâtre n'a pas échappé non plus à Ramón del Valle-Inclán qui décline les atouts de la danse: « en el buen baile se juntan todas las más bellas cosas: la música, el color, la belleza, el movimiento, el arte, la línea. Yo no voy a ningún teatro sino a ver bailar »⁶⁸⁷ Il est manifeste que les créations de l'époque témoignent de ces synergies scéniques suscitées par la danse:

En suma, la colaboración entre los pintores, los músicos, los libretistas y los bailarines de las compañías de ballets españoles – especialmente los de Antonia Mercé *La Argentina* y Encarnación López *La Argentinita* – fue muy fructífera e interesante. Los variados proyectos presentaron unas estéticas poco homogéneas, como consecuencia de la procedencia tan dispar de sus pintores. [...] simbolismo, modernismo, *art déco*, neocubismo, figuración lírica y surrealismo, constituyen las etiquetas que se podrían distribuir entre más de una veintena de producciones de danza que, en realidad, están llenas de matices. Todo ello, no obstante, lleva a la conclusión de que los creadores plásticos españoles fueron receptivos a las últimas propuestas renovadoras, que trataron de llevar sus creaciones a los escenarios como espacio de exploración y en el que coincidir con las aportaciones de otros compañeros y amigos que, desde la música, la literatura y la danza, persiguieron unos mismos objetivos.⁶⁸⁸

Il n'est donc pas étonnant de trouver dans le répertoire théâtral de ces années-là, une œuvre qui fasse une place particulière à la danse.

1.2. Un exemple de théâtre dansé représenté à l'époque: *La Juerga*, de Tomás Borrás.⁶⁸⁹

Dans l'ouvrage de Tomás Borrás, *Tam, Tam*, le ballet *Juerga*, mis en musique par Julián Bautista, est l'une des seules pantomimes ou contes chorégraphiques à avoir été mis en

⁶⁸⁶ Tórtola Valencia, Pastora Imperio et Antonia Mercé, « La Argentina », furent les premières à jouir d'une réputation qui débordait les limites des scènes et on ne s'étonnera pas que Valle-Inclán ait considéré durant ces années que leurs spectacles tendant vers la revue signifiaient l'apport le plus significatif à la rénovation scénique contemporaine.

MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, op. cit.*, p. 70.

⁶⁸⁷ VALLE-INCLAN, Ramon del, in *El Caballero audaz, Lo que sé por mí (confesiones del siglo)*, segunda serie, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1922, p. 42.

⁶⁸⁸ MURGA CASTRO, Idoia, 2012, pp. 192-193.

⁶⁸⁹ Musique de Bautista, première par la compagnie des Ballets Espagnoles de « La Argentina », Opéra Comique de Paris, 1929.

danse et en scène du vivant de l'auteur. Les synergies à l'origine du spectacle ont permis de former un univers visuel et sonore qui retranscrit l'univers folklorique et populaire recherché sur le mode de la stylisation:

La primera colaboración [de Manuel Fontanals] con una bailarina española comenzó en 1929, cuando se sumó a la plantilla de escenógrafos de La Argentina para diseñar los telones y trajes de *Juerga*. El contacto con Mercé tuvo lugar gracias a su amistad mutua con Tomás Borrás, antiguo compañero de sus años en el Teatro Eslava con Martínez Sierra, que a su vez sería el librettista de l'Opéra-Comique, con música de Julián Bautista. La partitura, en la que el compositor había trabajado desde 1921, proponía, a partir de un acorde popular derivado de la afinación de una guitarra, una construcción personal y moderna, traduciendo al material sonoro la estilización del folklore y la tradición propugnada por La Argentina en las diferentes vertientes creativas del espectáculo.⁶⁹⁰



691

1.2.1. *Chulos* et *Juerguistas*: la métaphore synesthésique sur le lieu des écritures exposées

Élaboré à partir de l'atmosphère pittoresque des *verbenas* madrilènes des dernières décennies du XIX^{ème} siècle, le texte du *bailete*⁶⁹² « *Juerga* » situe le lecteur dans une ambiance

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁹¹ Ballet *La Juerga*, vers 1929, Museo Nacional del Teatro, Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., © tous droits réservés.

de banlieue de grande ville, dont le décor est celui d'un quartier populaire de Madrid, constitué d'un terrain « constructible » parcouru d'espaces d'affichages déjà occupé par des affiches. La didascalie crée un éclairage hâve dans un espace qui situe la scène dans une atmosphère glauque d'automne urbain, caractérisée par un certain abandon:

*En la esquina del solar, vallado, luce macilento farol de petróleo. Toda la valla llena de pegotes de carteles de colorines. No se distingue la calle que va de la esquina hacia arriba. El cielo, noche de otoño, no tiene luna. Sólo el resplandor del farol.*⁶⁹³

Pour cette pantomime, j'ai pu avoir accès à un cahier de metteur en scène en deux exemplaires, ce qui me permet d'envisager la pièce dans ses deux dimensions, textuelle et scénographiée. Les cahiers conservés à la BNE (voir Annexes) ne comportent aucune indication de date⁶⁹⁴, de lieu ni de nom de metteur en scène. De ce fait seule une analyse comparative des deux documents a été possible. La pantomime publiée par Tomás Borrás dans l'édition de la C. I. A. P. enrichie d'estampes de R. Barradas, et sa version écrite pour la scène, en collaboration avec J. Bautista (musique) suivent globalement un fil narratif similaire, celui de scènes de la vie madrilène à l'occasion d'une fête populaire ou *verbena*, qui se succèdent dans une ambiance folklorique mais présentent un certain nombre de différences importantes.

Tout d'abord, la description du décor, limitée à cinq lignes dans le livre, fait l'objet d'une description beaucoup plus précise dans la pantomime écrite pour la scène, avec des consignes du metteur en scène sur une page, qui ancrent l'action dans un cadre historique précis (« una encrucijada de callejuelas, formando plazoleta, en un barrio popular de Madrid, hacia la segunda mitad del siglo XIX »).

Dans le livre, la seule indication donnée est « la esquina del solar »; la poésie de la scène est soulignée par la syntaxe qui joue des effets d'agencement et d'hyperbate, d'une phrase nominale, et d'accumulations). Cette estampe inaugurale esquisse la scène dans le livre grâce à un jeu de perspective tronquée, récupéré par le scénographe Manuel Fontanals dans sa stylisation du croisement de rues. L'estampe de Barradas ajoute au décor un croissant de lune

⁶⁹² Lié à la danseuse La Argentina et aux travaux de Cipriano de Rivas Cherif, le terme renvoie à une courte scène dansée, au potentiel comique, empreinte d'influences de la danse espagnole et flamenca, mais les transcendant pour aller vers quelque chose de beaucoup plus universel.

⁶⁹³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, pantomimas, bailetas, cuentos coreográficos, mimogramas*, ilustraciones de Rafael Barradas (cubierta de Enrique Garrán), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931, p. 113.

⁶⁹⁴ Mes recherches bibliographiques m'ont conduite à dater le cahier de metteur en scène de 1921.

et des étoiles et matérialise des pans de lumière diffractant l'espace en différents plans. On relève aussi un écho aux atmosphères d'*esperpentos* de Valle-Inclán, dans le Madrid de Max Estrella, où la dynamique textuelle suscite les apparitions de personnages⁶⁹⁵.

Dans le cahier de metteur en scène, des indications de lumières et de décors (nuit, quelques étoiles) sont données qui peuvent faire écho peut-être aux illustrations de R. Barradas dans le livre, mais qui surtout indiquent d'emblée l'importance d'un jeu sur la lumière pour guider l'œil du spectateur. Le décor est défini de façon précise suivant différents « plans » en respectant le point de vue du spectateur: « primera derecha », « segunda derecha », « al fondo », « primera izquierda ». Le fond gauche est réservé à l'entrée des fêtards (*juerguistas*). Une taverne, une maison austère à portail et balcon praticables font partie du décor. Au fond, on retrouve l'espace dédié à l'affichage, avec des indications importantes pour le metteur en scène « la valla con inconcretos carteles superpuestos, nota de color en lo oscuro del cuadro », ainsi que le réverbère qui figure sur l'estampe stylisée de R. Barradas « reverbero o farol » « que será encendido más tarde e iluminará la valla, punto de atracción óptico del espectador ». La lumière est orientée vers le fond gauche par où entrèrent les fêtards. Au premier plan, à gauche, un petit portail d'une modeste maison, entrouvert; une lueur verdâtre émane de l'intérieur.

Le texte mentionne de façon ironique la présence d'un personnage féminin, représenté au centre de l'estampe: la « castañera », qui fait griller des châtaignes sur un poêle de fortune, autre source de lumière qui flamboie au centre du tableau:

*La castañera plantó allí su palacio: una silla de manos vetusta y, delante, el cajón soportando la hornilla de barro y el puchero. Sopla la lumbre con un fuelle.*⁶⁹⁶



⁶⁹⁵ Ainsi Enriqueta La Pisa Bien qui prend consistance sous un réverbère « se materializa bajo un farol » VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de bohemia*, IV.

⁶⁹⁶ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 113.

⁶⁹⁷ Rafael Barradas, *Tam, Tam, Op. cit.*, p. 113.

À la différence de l'estampe, le texte renseigne sur la présence de deux personnages qui s'intègrent dans le décor et assurent la « couleur locale »⁶⁹⁸, rappelant aussi, outre les ambiances de *chotis* et de *verbena*, le Madrid des *sainetes* d'Arniches avec le *chulo* et la *chula*:

*Pegados a la valla, una chula y un chulo hablan muy juntitos, el uno embebido en la otra. Ella luce su buen mantón de flecos, debajo del cual sale la cola redonda. Pañuelo a la cabeza. El va de capa y sombrero ancho. Se rebozan en la capa y el mantón, agarrando las prendas a la altura de la boca para comerse las palabras.*⁶⁹⁹

Des personnages féminins, vêtus à la mode de la fin du XIX^{ème} siècle, entrent ensuite en scène. Les robes sont élégantes et l'allure des personnages se caractérise par un certain maniérisme – el *polisón*).

*Como flotando en el ambiente de calma, aparecen, pavoneándose, despaciosas, dos señoritingas. Visten a la moda francesa, último figurín de 1885. Polisón que les hace erguirse y asemejarse a la gallina, siempre orgullosa de llevar su pomposo trasero detrás; cuerpo ceñido, mangas disparadamente prietas; alto cuello con corbatita. La una, sombrero con vaga forma de chistero postillón, con una paloma muerta y de alas en abanico; la otra, capotita con cascada de encajes cayendo sobre el fieltro como las ondas de agua quieta que fingen los escultores en la piedra de las fuentes. Sombrillas chiquitas, abanicos pericones. Las señoritingas, haciendo remilgos, le compren castañas a la castañera, mientras la chula, de soslayo, las mira, las critica, se ríe y se reboza otra vez como encerrándose en su hombre.*⁷⁰⁰

Dans le cahier de metteur en scène, après la description du décor (« Escenario »), vient la description du jeu scénique (« Juego escénico »), sur quatre pages. En comparaison avec les indications qui figurent dans le livre il est très détaillé, et présente d'importantes différences. Ainsi, on déduit en partie la possible durée de l'action en cours à partir du degré de détail et d'application de la description, ainsi que de sa longueur didascalique.

Par rapport au livre, la scène est réécrite: la où la vendeuse de châtaignes campe son personnage au milieu de la place, dans le cahier, c'est la gardienne de la maison de gauche qui la remplace. Elle est seule en scène au lever de rideau et son habillement et son jeu jusqu'à

⁶⁹⁸ Je renvoie ici à l'analyse d'Idoia Murga Castro sur la dimension folklorique de la pièce (2012, pp. 166-167).

⁶⁹⁹ *Tam, Tam, op. cit.*, pp.113-114.

⁷⁰⁰ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 114.

l'arrivée des fêtards sont décrits sur une petite dizaine de lignes. Les personnages de la *chula* et du *chulo* présents au début de la pièce dans le livre et qui parlent, campés dans leur espace (ils font l'objet d'une description vestimentaire), ont disparu. De même, on observe un phénomène de déplacement qui a eu lieu au moment de retravailler le texte pour l'adapter à la scène avec les personnages outranciers des « *señoritas* » dans le livre, dont le portrait caricatural est égrené à l'aide de différents éléments et formules (« pavoneándose, señoritas », « polisón », « asemejarse a la gallina », « pomposo trasero », « disparatadamente », « chistera postillón », « con una paloma entera muerta », « cascada de encajes », « abanicos pericones », « haciendo remilgos »). Les personnages, qui dans le texte achètent des châtaignes et sont moquées par les personnages du *chulo* et de la *chula* qui les regardent, ont eux aussi disparu; à la place, la gardienne, qui boit de l'eau, avec de l'anis, a un éventail (*pericón*), accessoire qui caractérisait les *señoritas* et c'est maintenant elle qui a une expression (*gesto*) et un jeu exagérés, à cause de la chaleur. Lors du passage d'un texte à la scène, il s'agit d'adapter celui-ci, de le rendre matériellement réalisable. Voilà pourquoi des choix ont été opérés, de simplification de personnages d'une part, de grossissement d'un détail ou de réécriture (les trois personnages dans le cahier, qui sont absents du texte de *Tam, Tam*). La réécriture ne correspond pas qu'à un souci de réalisme matériel: il s'agit de rendre la scène plus vivante et plus parlante pour le spectateur de l'époque et l'on peut voir à différentes reprises dans le cahier le souci du metteur en scène de guider le regard du spectateur et de produire des effets spectaculaires poétiques, mais aussi comiques et qui créent une ambiance de fête.

1.2.2. La représentation de la *flamenquería*: un tango-valse moderne, entre évanouissement (« *soponcio* ») et colin-maillard (« *gallina ciega* »)

L'arrivée d'autres musiciens ouvre une nouvelle parenthèse rythmique qui permet la représentation d'une ambiance de *verbena*. Les « *chulos* » tangentent les personnages de « *chulas* » présentes en ouverture de pantomime, dépassent le groupe des *señoritas de polisón* et transforment peu à peu la « *peña* » en une « *juerga* », rappelant à la fois certaines représentations réalistes de la fin du XIX^{ème} siècle⁷⁰¹. Les costumes des danseurs, en désordre (« *Los señoritos visten bien, con chistera y capa, pero su indumentaria está alborotada con máculas de vino; el cuello de la camisa y la corbata se han puesto donde les ha dado la*

⁷⁰¹ La description très *pittoresque* des costumes des personnages rappelle les tableaux de Julio Romero Torres et une ambiance madrilène très populaire.

gana »), suggèrent une élégance souillée par la fréquentation des bas-fonds. Les femmes (*juerguistas*) ne semblent corriger la mauvaise impression produite que par la correspondance avec une caricature tout droit sortie d'un *sainete* d'Arniches « *Las mujeres son esas chulas rechulas de la falda como las batas de las bailaoras, el pañolón de Manila y el peinado con muchas complicaciones, aunque algunas llevan pañuelo a la cabeza anudado con gracia.* »⁷⁰²:

*Ha sonado, como un estrépito: guitarras, palmadas y jaleo. Las señoritingas, que ya mordían las castañas, después de soplar sobre ellas haciendo hociquito, se detienen sorprendidas. Los chulos también miran al barullo y hacen un gesto de contrariedad. La castañera sale de la silla de manos para proteger sus utensilios. Entra la tromba de juerguistas. Son mujeres enrojecidas, chulos y señoritos achulados. Los señoritos visten bien, con chistera y capa, pero su indumentaria está alborotada, con máculas de vino; el cuello de la camisa y la corbata se han puesto donde les ha dado la gana. Los chulos llevan gorra alta, chaquetilla corta de terciopelo negro, verde o granate, faja, pantalón ceñido al muslo y acompañado en la pierna. Las mujeres son esas chulas rechulas de la falda como las batas de las bailaoras, el pañolón de Manila y el peinado con muchas complicaciones, aunque algunas llevan pañuelo a la cabeza anudado con gracia. Unos, portan guitarras; otros, farolillos robados de una verbena; otros, botas de vino; hay quien ha cargado con todos los globos de una vendedora y los remolca atados a un ojal de la americana.*⁷⁰³

La réécriture se poursuit dans le cahier de metteur en scène, avec une longue digression qui diffère l'arrivée des fêtards. Après le prélude c'est le moment musical du nocturne et de la « Scène », avant le III « Entrada y danza de la jovencita caza-novios, la mamá y el « pollo enamorado » et, à nouveau, le nocturne, et les scènes de l'aveugle et du balcon. Créant une ambiance qui n'est pas sans rappeler *Luces de bohemia* de R. del Valle-Inclán, avec des personnages qui ne figurent pas du tout dans le livre *Tam, Tam*, le passage fait intervenir un allumeur de réverbère qui traverse la scène de droite à gauche, ne s'arrêtant que pour allumer celui-ci. Un aveugle pauvre fait son apparition qui joue du violon, un air monotone de habanera. L'habillement et l'apparence physique du personnage ainsi que son jeu font l'objet d'une description appuyée, sur une petite dizaine de lignes. Il rappelle la grandeur bohème et décadente d'ambiances peintes par Chagall ou encore Max Estrella dans *Luces de bohemia* (« estrafalaria figura », « aspecto noble », « a pesar de su aire

⁷⁰² *Tam, Tam, op. cit.*, p. 114.

⁷⁰³ *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 114-115.

mendigante »). L'aveugle se promène sur scène en jouant du violon et ne parvient pas à attirer l'attention de la gardienne. Il hausse les épaules et se place hors du halo lumineux, près de l'espace d'affichage illuminé, la moitié de sa silhouette dans l'ombre. La mise en scène accentue la dimension visuelle et musicale, quitte à se montrer infidèle par rapport au texte.

Dans le cahier de metteur en scène ici étudié, un passage, rayé⁷⁰⁴, faisait intervenir un personnage sinistre qui aura un rôle plus tard dans la pantomime, et qui apparaît sur scène par le fond gauche du spectateur. Son habillement et son apparence physique font l'objet d'une description sur une petite dizaine de lignes; il rejoint la taverne.

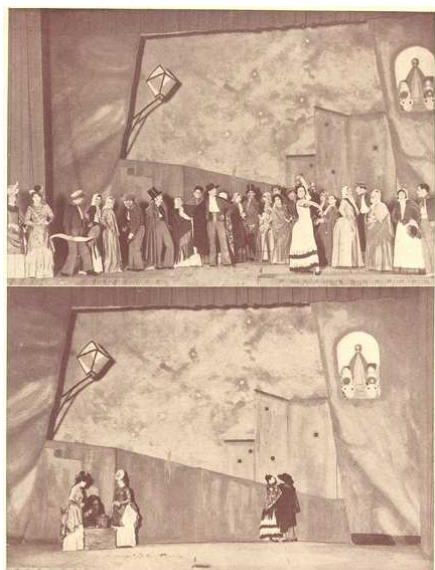
L'aveugle et sa musique sont utilisés pour séquencer la scène. Il cesse de jouer et à ce stade du cahier, plusieurs paragraphes correspondent à une nouvelle scène qui diffère l'arrivée des fêtards: une accolade manuscrite indique que l'arrivée de trois nouveaux personnages, la jeune fille, la maman et le jeune homme amoureux s'accompagne d'une valse. Figurent également des descriptions de costumes qui attestent l'importance donnée à l'apparence des personnages. La description de l'habillement de la jeune fille et son jeu qui l'apparente à une danseuse classique sont décrits sur cinq lignes; l'habillement de la mère sur trois lignes et la description et le jeu du jeune homme amoureux romantique se fait aussi sur cinq lignes. Par la suite les personnages portent sur les mouvements des personnages qui se déplacent vers le portail de l'arrière-plan à droite. Un jeu autour du bouquet de fleur avec la jeune fille dirige le jeune homme amoureux vers l'aveugle, qui ramasse les pièces qu'on lui jette. Les personnages féminins entrent dans la maison, et le galant va se placer sous le balcon. L'essentiel des messages au spectateur passe par l'enchaînement des déplacements et des mouvements des uns et des autres.

⁷⁰⁴ Il existe une autre version dactylographiée du cahier de metteur en scène, également anotée et rayée en certains endroits à la main, à d'autres moments que dans la version adoptée pour le commentaire, pour laquelle je n'ai pas obtenu davantage d'informations sur les auteurs de ces modifications manuscrites. Parmi les différences les plus importantes, le personnage de la gardienne n'a pas compétement séduit le deuxième metteur en scène, pas plus que ceux de la *jovencita caza novios*, de sa maman et du jeune amoureux (*el pollo enamorado*): des paragraphes voire des pages entières sont rayées car les scènes prévues avec ces personnages n'ont la plupart du temps pas été retenues. En marge, la récurrence de l'indication « fuera » semble indiquer une conception de l'espace scénique quelque peu différente. Quelques petits détails complètent le jeu des différences: l'allumeur de réverbère ne sort pas par le fond gauche mais entre d'un pas décidé dans la taverne, les costumes folkloriques des femmes sont supprimés, remplacés par des robes de couleurs vives. Le metteur en scène hésite à faire alterner la danse du *señorito* avec celle du *torero de rumbo*, qui tentent tous deux de subjuguier la *flamenca del pañolón*, et finissent par s'affronter en dansant (« zapateo energético, alternado; sacan navajas, se van a herir (interviene el tabernero ?) (¡puede quedar un hombre tendido! »); à la fin le traître ou le mort ne se relève pas. La scène de danse entre les deux hommes est aussi présente chez F. García Lorca dans *Bodas de Sangre*, qui met en scène un duel (hors scène) entre le personnage du Novio et Leonardo (1933). Plus tard, la compagnie de danse d'Antonio Gades créera une version chorégraphiée de l'œuvre qui explicitera les modalités du duel (*zapateado*, couteaux).

L'aveugle se remet à jouer et va se placer à l'avant-scène à droite. Le balcon s'entr'ouvre et il y a un bref échange entre le jeune amoureux et la mère. L'aveugle se dirige vers la taverne, cesse de jouer et entre.

Par la suite, les deux textes de Borrás se rejoignent à nouveau. Dans le livre, sur onze lignes, « el estrépito se acerca », les personnages sont interrompus par des guitares, des frappes dans les mains et des encouragements. « Entra la tromba de juerguistas » : « mujeres enrojecidas, chulos y señoritos achulados ». Leurs costumes sont maculés de vin et en désordre. Sur seize lignes environ, les costumes et accessoires des personnages sont décrits; puis on apprend d'où ils viennent et pourquoi ils sont dans cet état (six lignes). Dans le cahier de metteur en scène, « se oyen ritmos que se aproximan »: les fêtards (« *juerguistas* ») commencent là aussi à rentrer. Ce sont des « señoritos, chulos y toreros » qui renversent le jeune homme amoureux et la gardienne, et des danseuses, dont le nombre est multiplié par rapport à la pantomime du livre. On a donc une réécriture au pluriel de ce passage lors de l'adaptation à la scène. Leur entrée se fait sur une dizaine de lignes avec, en clôture de cortège, la flamenca del pañolón, el señorito achulado et el torero de rumbo.

Dans le cahier de metteur en scène (« Entrada de la tromba de juerguistas, y danza de estos y los taberneros. Se sitúan para la « suite » de danzas. ») le tavernier et le garçon de taverne sortent rapidement des tabourets, des plateaux avec des verres et un grand lampadaire qui doit être placé à un endroit qui convienne à l'éclairage de la scène (une note manuscrite indique « en el suelo »). Après ces quatre lignes d'installation de décor, la transition s'opère vers un autre moment musical de l'œuvre « La entrada de los juerguistas degenera en danza general ». On peut observer de légères différences et des modifications apportées sur la feuille manuscrite de liste des scènes, en ce qui concerne leur ordre d'apparition. En revanche, les partitions (cf Annexes) elles, indiquent bien deux moments différents de danse générale.



705
 Dos momentos de JUERGA en la «Opéra Comique», de Paris. Intérpretes: «La Argentina» y su compañía. Decorado y trajes de Manuel Fontanals.

Dans le livre comme dans le cahier, les personnages qui arrivent sur la place sortent d'une *verbena*. Les registres visuels, vestimentaires et langagiers sont variés puisque des archétypes de personnages issus de milieux très différents – « chulos », en contraste criant avec les « señoritingas remilgadas », croisent dans la *juerga* les personnages de *cuplé* (en référence implicite à « La Violetera » qu'interprétait, entre autres *cupletistas*, Raquel Meller) ouvrant la voie à d'autres références ailleurs dans le texte.



706

La description instaure une distance parodique tout en hybridant divers modèles de personnages issus de différents quartiers de Madrid (« Vienen de Fornos, de casa de la Concha y de los ventorros de las Ventas. »); des échos de carnaval se font aussi entendre pour

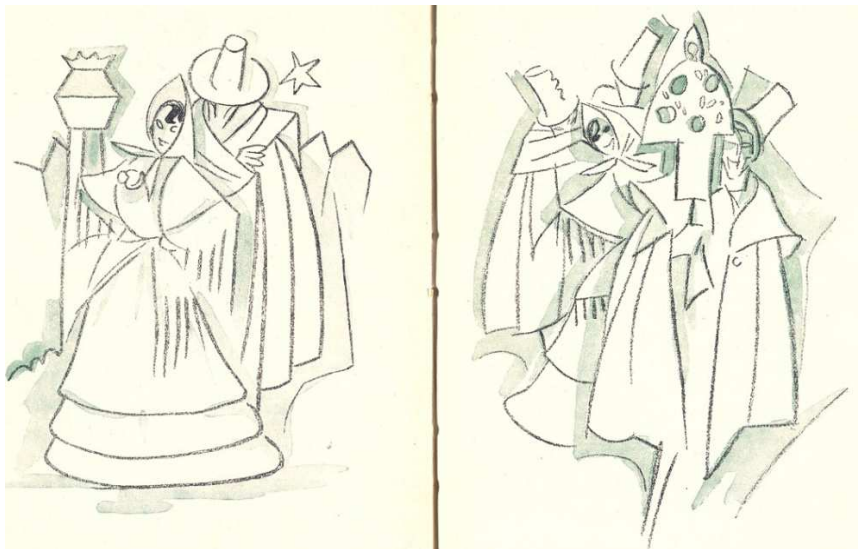
⁷⁰⁵ Tam, Tam, op. cit, p.121.

⁷⁰⁶ Rafael Barradas, Tam, Tam, op. cit, p. 115 à 117.

le lecteur et le spectateur dans une ambiance au *casticismo* dilué et les cotillons déréalisent un peu plus l'ambiance d'une *juerga* accompagnée comme il se doit de boisson et de nourriture:

Dos chulas juegan con los matasuegras, que encogen y desarrollan amenazando las narices. Llevan pitos, molinos y esos juguetes de las verbenas: el fraile con la botella, la chula de papel, el randa con navaja. La más castiza tambalea, abrazándole, un tiesto de albahaca. Han bebido y beben. Se empujan se abrazan, se jalean. Van de juerga. Llevan tres días así. Han bebido manzanilla en sopera, han oído cantar a Chacón, seguiryas y soleares diez horas seguidas, han pegado una paliza a un guardia y echaron al estanque del Retiro, porque son muy marchosos, al camarero que raptaron del café. El torero yergue en el grupo su figura esbelta, su traje de corto y el perfil cetrino coronado por el sombrero catite. Las mujeres se pegan por flamenquería y falsos celos y los hijos de grandes de España y de políticos de la situación las amenazan, coreados por organilleros, con cortarlas la cara.⁷⁰⁷

La référence à la chanteuse Mercedes Chacón, dont l'un des titres les plus connus était « La Casa de la Concha », est aussi explicite, dans une description qui, par translation métaphorique, fait se mouvoir le texte d'un quartier à l'autre de la capitale.



708

Une scène de danse et de mise en scène publique de l'apparence suit dans les deux textes. Dans l'un (le texte de *Tam, Tam*), le torero dresse sa silhouette svelte et l'on assiste à une théâtralité outrancière et fausse des femmes (*flamenquería*) et des enfants de grands d'Espagne et de politiques. Puis, le passage qui suit, absent du cahier de metteur en scène, est

⁷⁰⁷ *Tam, Tam, op. cit.*, p.116.

⁷⁰⁸ Rafael Barradas, *Tam, Tam, op. cit.*, pp.118-119.

réécrit: en lieu et place de la danseuse de flamenco c'est le *pollo enamorado* qui se retrouve au milieu de la scène. Cette fois encore, en parodiant la caricature de danse nationale, la mise en scène fait le choix d'un certain comique et met en valeur le *bailete*.

En revanche dans le livre, une femme se met à danser un tango flamenco. La danse conduit les spectateurs à réagir et ils préparent de très bons coups ou plaisanteries à faire (« *golpes* »). La danse parodique et distordue des hommes remplace celle de la danseuse. Tous les personnages se lancent vers le *chotis* et on assiste au retour de la *aflamencada* qui danse parmi les fêtards. Ébahis, les spectateurs la suivent. Au milieu de la fête avinée, la scène s'organise ensuite autour d'une danse, initiée par la *chula*, reprise par un « chulo » qui enclenche la mise en mouvement des autres personnages:

La mujer que bailaba es sustituida por un chulo que se retuerce con muy mala pata. Uno se quita la chaqueta y se la pone a su prójima, mientras él se atavía con su pañuelo y su mantón y bailan un agarrao subversivo. Ya los guitarristas al servicio habían empezado un chotis. Todos se lanzan al cadencioso, disputándose el bailarlo en el espacio de un ladrillo. Nuevamente la sangre bulle a la bailaora aflamencada y se ciñe el mantón a las caderas y empieza una danza movida y repiqueteá entre la estatuaria de los juerguistas. (Se han quedado quietos, silencios, embobados.) La hembra « dice » con su baile el arrebató, la tufarada de valor brutal y de amor lascivo, el impulso de la barbarie, la calentura de vino que abrasa a la gente de trueno. Bailando, se marcha y todos la siguen. Un señorito pega un empujón brutal a la mujer que le ofrece la bota y le bautiza después con valdepeñas.

La dynamique de groupe impulse la danse de la *bailaora aflamencada*, désignée aussi par les lexèmes « la mujer que baila » / « hembra » / « la mujer que le ofrece la bota ».

Dans le cahier de metteur en scène, c'est un nouveau moment musical qui s'ouvre avec le « baile ligero y gracioso de unas chulillas ». En effet, si l'indication dans le texte ne fait qu'une ligne, la quantité didascalique n'est pas représentative de la durée de ce moment qui fait l'objet d'une partition (voir point VI sur la liste des scènes). Les fêtards poussent le jeune homme amoureux au milieu de la scène et lui commence une danse rythmique, « estrambótica », « especie de caricatura de baile español. » (VII a.). C'est le début d'une série de danses: celle de la vieille gardienne, suivie de la *flamenca del pañolón* qui se met à danser une danse sensuelle (VIII a.) finalement interrompue par le torero qui se met à danser à son tour (VIII b.). Puis, tous reprennent les marquages qu'il a fait avec les pieds (*taconeo*) à la fin de sa danse et se placent pour la « Danza general », qui prend la forme de *seguidillas* (IX). À la description de la danse des hommes et des femmes suit une indication très intéressante

qui rappelle la sensibilité artistique de R. Barradas: « Toda la escena deberá ser una vibración ». La danse générale où dans le premier cahier de metteur en scène le torero tente de subjuguier la *flamenca del pañolón* prend fin. Le texte y consacre un peu plus de quatre lignes.

En poursuivant la comparaison avec le livre, on remarque la réécriture d'un nouveau passage au niveau de la diégèse didascalique. Dans le livre, un homme bouscule une femme qui le baptise de vin de Valdepeñas; la femme tombe sur l'installation de la vendeuse de châtaignes. La vendeuse de châtaignes l'aide à se relever, les deux *señoritas* s'en vont et deux *chulas* et le *señorito* en question viennent chercher la femme qui a chu. Le *señorito* donne quelques billets à la *castañera* et les personnages quittent la scène.

*La mujer cae sobre el tinglado de la castañera, derribando el fogón y el puchero, que se quiebra, pariendo todas sus castañas. La castañera la ayuda al levantarse, y viendo el campo libre, las dos señoritas huyen, demostrando su espanto con aspavientos. Dos chulas y el señorito que la empujó, notando la falta de la atropellada, vuelven a buscarla; la consuelan, recogen la bota, la dan vino; ella se contenta y se coge al brazo del hombre. El señorito echa unos billetes a la castañera, para remedio del mal. Se van melosos. El ruido, ya decreciendo. El ambiente recobra la calma que tenía. La pareja del chulo y de la chula, ennoviados, que ahuecaron el ala discretamente ante los juerguistas, sale y ocupa su sitio en la penumbra y se arrulla otra vez. Tranquilidad. A lo lejos, el tango de juerga, que sigue.*⁷⁰⁹

Le texte, qui indique que le « señorito », sûrement soucieux de sa partenaire, laisse à la *castañera* quelques billets en guise d'excuses « para remedio del mal » suggère un évanouissement cathartique rappelant les méfaits du *deambular callejero* des personnages de Max Estrella et Don Latino de Hispalis dans le Madrid de la *Bohemia*. L'évanouissement (« soponcio »), mise en sommeil des sens qui fait écho chez Borrás à d'autres chutes de personnages, semble organisé, sur le droit fil du théâtre de Maurice Maeterlinck, depuis l'invisible regard d'un personnage: depuis l'esprit de celle qui, telle une *Intrusa*, depuis le début de la pantomime, se tient immobile au milieu de la scène.

Dans le cahier de metteur en scène (X a., *Escena*), c'est le personnage sinistre (l'indication est rayée à la main dans cet exemplaire du cahier) ou un jeune homme, qui se dresse derrière le *torero de rumbo* et lui assène un coup qu'il veut mortel dans le dos de sa

⁷⁰⁹ Tam, Tam, op. cit., pp. 117 et 120.

« faca » (couteau recourbé). Le cahier détaille en une ou deux lignes à peine les attitudes et expressions des différents personnages: terreur, fuite. La terreur se lit sur les visages, sur seulement une demi-ligne. Le traître est frappé par l’aveugle et tombe à terre. Les personnages, déconcertés, fuient (l’indication dure deux lignes).

En revanche la partie correspondant à l’aveugle est un peu plus détaillée (X b., quatre lignes), suggérant l’importance du personnage. La scène s’achève de façon théâtrale avec les personnages du tavernier et du garçon qui enlèvent les banquettes et le lampadaire et ferment la taverne. Fin de la microscène.

Le *bailete* se clôt, par un nouvel effet de déréalisation, sur un équilibre nouveau, qui donne l’image d’une vignette typique (« *La pareja del chulo y de la chula, ennoviados* »); le calme reprend ses droits et la dynamique textuelle (ralentissement de la syntaxe par des syntagmes factuels de plus en plus brefs, en forme de demi-pause – « *tranquilidad* ») permet une sortie du conte comme d’une illusion onirique suggérée par l’éloignement phonique (« *A lo lejos, el tango de juerga, que sigue* »). Alors que dans le livre les personnages s’en vont et que le bruit décroît jusqu’au calme et la tranquillité et qu’on assiste à un fondu au silence progressif, dans le cahier de metteur en scène le *decrecendo* « *A lo lejos se oyen ecos de la juerga, que sigue....* » est interrompu par un coup de théâtre puisque le traître resté seul en scène se relève d’un bond et disparaît par le côté opposé par lequel sont partis les fêtards. Le texte indique « *calma absoluta* » et l’allumeur de réverbère refait son apparition, cette fois pour éteindre celui-ci et repartir de sa démarche cadencée. La fête aura duré toute la nuit. La variation proposée par le cahier du metteur en scène va dans le sens d’une amplification de l’expression des effets dramaturgiques. Il semble assez évident que ces choix aient été faits en pensant à la réception. Il s’agissait ou de faire rire ou d’émouvoir davantage le spectateur. La confrontation du texte et du cahier de metteur en scène fait entre autre ressortir le travail d’adaptation du texte au moment de se confronter à la réalité matérielle d’un espace scénique, ainsi que le travail autour de passages qui ont été supprimés ou réécrits, et de quelques détails qui ont été « agrandis » et durant la mention desquels l’action semble durer plus longtemps, donnant lieu, dans tous les cas, à un développement en forme de *bailete*.

Dans un théâtre musical⁷¹⁰ représenté à l'époque et deux ans avant la parution du volume complet de *Tam, Tam* (1931), acteurs, chanteurs et danseurs ont occupé une place décisive dans l'élaboration d'un spectaculaire renouvelé. Les décors sont certes en toile peinte, mais le dynamisme de la représentation tranche bien avec le réalisme scénique dont il se départit tout en le parodiant dans le texte.

La réception par le public français de la représentation de *Juerga* de Tomás Borrás, présentée à l'Opéra Comique le 11 juin 1929, fut enthousiaste comme l'évoque un critique qui explique, à cette occasion, ce qu'est la « escena madrileña » : « Se trata de una serie de bailes, en tumulto, siguiendo las costumbres ya prescritas, acompañados de una música franca y vehemente, sin trivialidades, incrementados con la alegría parcial que le proporcionan los tangos, los zapateados y las seguidillas, modalidades que permitieron apreciar el valor del cuerpo de baile de la Argentina. »⁷¹¹ Deux ans plus tard, Tomás Borrás attribuera aux partitions de Julián Bautista, qui allient technique moderne et tradition espagnole une grande partie du succès de *Juerga*:

Bautista despierta el mismo aleteo de delirio de los aplausos unánimes que Falla o Albéniz. [...] ¿Qué hay en su primera producción? [...] alianza de la técnica moderna con la fragancia y el garbo de lo popular español. [...] Un gran artista será siempre el que halle la fórmula de la renovación de lo gastado; una expresión inédita de lo que ya figura en el repertorio de la sensibilidad.⁷¹²

Après avoir mis en lumière l'apport de la dans espagnole et de la musique au théâtre, l'étude du rôle des métaphores artistiques dans l'élaboration scénique d'un théâtre synesthésique permettra de mettre en évidence l'influence de premier ordre de la danse dans la dynamisation sensorielle, visuelle et auditive, de la scène. Des ballets comme *El amor brujo* voient ainsi le jour qui seront portés par les danseuses les plus talentueuses de leur époque (La Argentina et La Argentinita), ainsi que d'autres œuvres de théâtre contemporaines, aux formes et au succès contrastés.

⁷¹⁰ Je renvoie en Annexes (rubrique « Partitions ») aux partitions de Julián Bautista qui attestent le soin porté à la construction dramaturgique de *Juerga* avec différents morceaux et mouvements à adapter aux différents moments de la pantomime (voir cahier de metteur en scène) qui structurent la pièce.

⁷¹¹ *ABC*, 11 juin 1929, p. 42.

⁷¹² *ABC*, 19 septembre 1931, p. 7

1.3. La métaphore artistique en action: la Argentina (*El amor brujo* (1925), *Juerga* (1929)) et la Argentinista (*El maleficio de la mariposa* (1920), *La romería de los cornudos* (1933) et *El amor brujo* (1934))



¡Antonia Mercé, embajadora de nuestro arte más popular y de nuestra estilización más refinada ! ¡De lo más íntimo de la raza y de lo más pintoresco del ambiente!⁷¹³

«La Argentina»⁷¹⁴, dont Federico García disait qu'elle était à la fois indigène et universelle⁷¹⁵, a commencé comme danseuse au Teatro Real de Madrid, où elle a fait partie du corps de ballet à onze ans. Danseuse flamenca pantomimique par excellence, en 1911 elle s'installe à Paris et fonde les *Ballets Espagnols*⁷¹⁶ pour lesquels elle réalise de nombreuses chorégraphies.⁷¹⁷ À la scène, ses partenaires furent les deux danseurs Vicente Escudero et Miguel de Molina. Synthèse, (selon les critiques de l'époque), des courants de la danse classique européenne et espagnole, elle fut encouragée dans son travail par de nombreux musiciens, essayistes et théoriciens de la danse comme Adolfo Salazar, ainsi que par des dramaturges et metteurs en scène. Cipriano de Rivas Cherif parlait en ces termes d'Antonia Mercé:

Ese punto de fusión entre el llamado arte popular y el Arte puro, es decir, a un tiempo elemental y

⁷¹³ NELKEN, Margarita, « La Argentina ha vuelto a París », *Cosmópolis*, Madrid, junio de 1929, pp. 102-104 in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* (op. cit., p. 411).

⁷¹⁴ Pseudonyme d'Antonia Mercé, née en 1890 en Argentine.

⁷¹⁵ « Indígena y universal » (F. García Lorca). BONET, Juan Manuel, in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Op. cit., p. 141.

⁷¹⁶ Pour consulter l'ensemble des ballets qu'elle dansa et composa, voir le CD-Rom *Música y espacios para la vanguardia española española (1900-1939)*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2001.

⁷¹⁷ À *El amor brujo* a notamment succédé *Juerga* (1921, première en 1929 avec la musique de J. Bautista). Voir la page que consacre au ballet María Palacios in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* (2017, p. 272).

trascendente, inspirado y sabio, castizo y universal, lógralo hoy con sus danzas clásicas una artista ejemplar, *La Argentina*, que luchando bravamente contra la indiferencia o el aplauso desmedido de públicos y revisteros torpes, ha sabido ir depurando con un instinto maravilloso, servido por unas facultades naturales espléndidas, ese concepto del estilo español en que tan obstinadamente se pierden el empresario y el metafísico.⁷¹⁸

[...]

La Argentina crea del baile flamenco una categoría artística, difícil de clasificar exactamente en la plástica o en la dramática. [...] el peso, el ritmo grave, la seguridad del cuerpo retemblando en contundente taconeo sobre las tablas, al compás de los crótalos, marcan la diferencia capital entre el concepto tradicional del baile andaluz y la ingravidez angélica de la academia francesa⁷¹⁹

Dans cet article, Cipriano de Rivas Cherif dresse le portrait et retrace le parcours de La Argentina mais il cherche surtout à mettre en valeur son art exceptionnel. Il prend l'exemple de la « danza Quinta » de Granados, qu'elle stylise, pour décrire son art unique et périssable (« percedero ») car ne pouvant être reproduit par aucun autre corps que le sien, en dehors de toute école et de tous les apprentissages techniques⁷²⁰. Il la compare à A. Pawlova, sublime danseuse que Tomás Borrás convoquera dans *Tam, Tam*, et qui possède un trait artistique percutant⁷²¹. Ce faisant, il s'intéresse ainsi aux « bailetes », genre exploré par Tomás Borrás lui-même dans ses écrits:

Bailetes, sí; que, para quien no lo sepa, no es traducción bárbara de *ballets*, sino designación española de antiguo del género de pantomima bailada, de que hay ejemplos clásicos en el propio Calderón. El maestro Nin propugna la restauración del vocablo neto con ocasión de los espectáculos organizados en París, Bélgica y Alemania por nuestra gran bailarina *La Argentina*. ¿Por qué no ? Bailetes.⁷²²

⁷¹⁸ *La Pluma*, Madrid, 19, décembre 1921, pp. 374-378, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 131.

⁷¹⁹ *La Pluma*, Madrid, 19 (décembre 1921), pp. 374-378, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 132.

⁷²⁰ Pour consulter une archive vidéo de la Argentina dansant, voir le CD-Rom *Música y espacios para la vanguardia española española (1900-1939)* ou sur Internet, <https://www.youtube.com/watch?v=YjH5Tirus7k>, page consultée le 26 janvier 2018.

⁷²¹ « genio indiscutible del baile clásico en estos tiempos » RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 135.

⁷²² *ABC*, Madrid, 9 août 1928, pp. 11 et 13, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 134.

Avec ces « bailettes », la danseuse s'inscrivait dans l'héritage des Siècles d'Or, au croisement de la danse et du théâtre. Plusieurs œuvres, de Cipriano de Rivas Cherif et d'Adolfo Salazar) furent ainsi pensées autour de sa personnalité artistique, qu'elle développa à l'occasion de nombreux ballets. Elle se distingue en tant que soliste mais aussi en tant que chorégraphe, preuve de la complétude de sa pratique:

La Argentina apenas si pudo utilizar para sus representaciones de *El Amor brujo*, ilustradas por el pincel escenográfico de Bacarizas, algunos bailarines españoles, refractarios a toda idea que rompa con la rutina. Se sirvió principalmente de franceses y rusos. He podido oír, no ha mucho, de los labios del propio Falla, el elogio que hacía de la habilidad, de la maestría de *La Argentina* para imbuir en aquella tropa, bien educada en el baile clásico, pero ajena al sentido del baile español, las maneras, los movimientos, los ritmos peculiares del estilo andaluz. « Su labor personal – decía el maestro – es extraordinaria; pero la revelación de ahora ha sido como coreógrafa. »⁷²³

En tant que danseuse, la Argentina se caractérise par un art très personnel fait de mouvement des bras, de mimiques et d'une « théâtralité » très expressive du jeu dansé. Elle a fait école et a restauré, selon Cipriano de Rivas Cherif, « par son regard moderne un genre d'art théâtral classiquement espagnol »⁷²⁴ Elle eut un rôle également prépondérant d'un point de vue théorique:

Más allá de su renovación y expansión de los bailes españoles, y de su trabajo multidisciplinar, la Argentina destacó también por el cambio que impulsó en la concepción filosófica de la danza. Ya en el 1911 el dramaturgo Jacinto Benavente le dedicó un texto [*Nuevo Mundo*, 11/11/1911] elogiando su belleza « dinámica », sugiriendo que « bailarinas como la Argentina pueden servir de glosa a Platón y a los mismos místicos. [...] efectivamente, su interés por la explicación teórica de la danza – tanto su historia como sus posibilidades – la llevó a publicar textos y opiniones en periódicos de todo el mundo, y a pronunciar en la Sorbona su propia charla, « El lenguaje de las líneas », en junio de 1936, poco antes de su muerte. Con sus aportaciones, la danza – y no sólo la danza española – se abrió paso en el panorama del pensamiento moderno.⁷²⁵

⁷²³ ABC, Madrid, 9 août 1928, pp. 11 et 13, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 136.

⁷²⁴ « Con miras modernas un género de arte teatral clásicamente español. » ABC, Madrid, 9 août 1928, pp. 11 et 13, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, *op. cit.*, p. 138.

⁷²⁵ CLAYTON, Michelle, « Lugares comunes de la danza española en la Edad de Plata », in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, ed. de Idoia Murga, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 169.

On est loin des représentations stéréotypées de la danseuse espagnole: la Argentina incarne une pratique réflexive de la danse, non dénuée d'une dimension philosophique. Dès le début du XX^{ème} siècle elle annonce les danseurs chorégraphes de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Sa cadette, Encarnación López « La Argentinita » fut également une artiste très complète. Inmaculada Matía Polo documente sa collaboration avec la compagnie de Gregorio Martínez Sierra: « Durante la temporada de 1919-1920, Encarnación López Júlvez « La Argentinita » comienza a formarse en el campo de la interpretación y es contratada por Gregorio Martínez Sierra para participar en distintas producciones que se presentarán en el Teatro Eslava. »⁷²⁶ Bien que son activité principale fût la danse (elle était chorégraphe), elle se fit aussi connaître comme chanteuse⁷²⁷ et actrice. Elle s'est intéressée à la danse populaire espagnole, qu'elle a étudiée pour recueillir des danses traditionnelles de différentes régions d'Espagne et les adapter à la scène⁷²⁸:

Tomando la referencia (por oposición) de Antonia Mercé, « la Argentina » que desarrolló una carrera en la escena que universalizaba el concepto de lo español, « La Argentinita », conocedora del repertorio popular que incrementó a raíz de su contacto con Lorca, no trató de trascender el lenguaje aprendido de la tradición, como si hizo Mercé, sino que lo representó de manera fidedigna.⁷²⁹

En 1920, elle fait partie des danseuses de *El maleficio de la mariposa*⁷³⁰, échec théâtral de Federico García Lorca, qui avait cru possible d'adapter pour le théâtre poétique une pièce écrite pour le théâtre de Guignol, où elle incarne le papillon blanc⁷³¹:

⁷²⁶ MATÍA POLO, Inmaculada, « En el Eslava con Martínez Sierra: La colaboración de Encarnación López Júlvez « La Argentinita » con el Teatro Renovador del Arte », *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n°10, décembre 2014, pp. 43-59.

⁷²⁷ Elle enregistre avec Federico García Lorca dix œuvres de la *Colección de canciones españolas antiguas*, arrangées et accompagnées au piano par le poète, en 1931. C'est à partir de ce moment qu'elle chante lors de ses spectacles. *Música y espacios para la vanguardia española (1900-1939)*.

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ MATÍA POLO, Inmaculada, article cité, p. 56.

⁷³⁰ À ce sujet, Inmaculada Matía Polo indique: « Esta obra supondrá la vinculación definitiva de « La Argentinita » con la vanguardia que se desarrollaba en torno a la Residencia de Estudiantes y el origen de una larga trayectoria de colaboraciones con Lorca: *El retablillo de Don Cristóbal* (1930), de la mano de la compañía de Margarita Xirgu, *Las calles de Cádiz* (1933), *El amor brujo* (1933), conferencias ilustradas en la Residencia o la grabación para el sello *La voz de su amo* de las canciones populares recogidas e interpretadas al piano por el propio poeta (1931). » MATÍA POLO, Inmaculada, article cité.

Estrenada el 22 de octubre de 1920, el rol de Encarnación como «Mariposa blanca» en la que aparecía vestida con unos vanguardistas figurines de libélula blanca, conseguirá presentar al espectador unas formas poco habituales de entender la danza española. Para Lorca se trataba de su primera incursión escénica, y elaboró un texto que inicialmente estaba escrito para un teatro de Guignol, en un libreto de teatro, lo que fue achacado por la crítica como parte de su fracaso. [...] « En lugar de los tipos populares, burgueses o históricos a los que el público madrileño estaba habituado, se trataba de mariposas, gusanos, alacranes y curianitas. Además, el discurso de Lorca resultaba demasiado poético, y la historia dramática de la Mariposa cuya ansia de belleza la llevaba a la destrucción, venía a representar la lucha cruel entre la ilusión y la realidad. [Martínez del Fresno y Menéndez, 2000: 201] »⁷³²

Elle danse dans les principaux théâtres d'Espagne et d'Amérique depuis son plus jeune âge, et s'associe aux artistes et écrivains avant-gardistes de l'époque (sentimentalement, à Ignacio Sánchez Mejías), qui la conseillent sur des thèmes et des idées à développer pour entreprendre la formation de sa propre compagnie. Elle fonde en 1927 la Compañía de Baile Andaluz, en 1932 el Ballet de Madrid puis en 1933 la Gran Compañía de Bailes Españoles, qui jouera la première de *La romería de los cornudos*⁷³³, et une version de *El amor brujo*.

Ce premier sous-chapitre a permis d'esquisser un panorama théâtral, dans lequel la danse et les synergies qui se sont construites autour des réalisations scénographiques de spectacles autorisent à avancer l'existence d'un lien synchrétique entre l'élaboration et la réception de ces spectacles et d'un questionnement théorique et pratique autour du théâtre comme procès répondant en partie à la grille de lecture offerte par la phénoménologie (surtout l'ouïe et la vue). L'arrivée des Ballets Russes a accompagné en Espagne la mutation des différents mouvements choréutiques qui se sont développés, notamment à partir de 1916, à travers le mouvement de l'*institucionismo* (mouvement de restructuration institutionnelle au début du XX^{ème} siècle) et à partir d'un double mouvement classique et régional vers une danse « moderne »⁷³⁴. Comme l'indique María Palacios, « El ballet y su expansión en la escena constituyen así un importante capítulo en el desarrollo de la música y del teatro a principios

⁷³¹ Je renvoie à la Figure 51 b) du volume d'Annexes (Catalina Bárcena y figure dans le rôle de *Curianito el nene* et la Argentinita, *Mariposa* blanche, est au centre parmi les personnages de blattes).

⁷³² MATIA POLO, Inmaculada, article cit., pp. 52-53.

⁷³³ Ballet avant-gardiste de G. Pittaluga, Federico García Lorca et Rivas Cherif avec les décors d'Alberto Sánchez, affilié à la Escuela de Vallecas.

⁷³⁴ I. Murga, 2012, pp. 105 *sqq.*

del siglo XX en España. »⁷³⁵ La réalisation de spectacles de théâtre a tardé à se faire mais s'est néanmoins nourrie de ces influences et synergies artistiques: la *Juerga*, de Tomás Borrás, en est un bon exemple. Enfin, d'un *Amor brujo* à l'autre (Pastora Imperio 1915; la Argentina 1925; la Argentinista 1934), la métaphore choréutique a accompagné le dégagement d'une énergie renouvelée accompagnant la métamorphose de décors de théâtre encore statiques au début de la période, bien que modernisés. Cette dimension fera l'objet d'un développement ultérieur, après l'étude d'expériences pionnières en matière de renouvellement scénique par l'usage poétique qui a été fait de la lumière.

2. De la choréologie du théâtre lyrique dans les univers enfantins de Rafael Alberti : *El colorín colorado* et *La pájara pinta*

2.1. Déconstruction et structuration de la sensorialité

Lors de la jouissance intellectuelle, l'utilisation du côté matériel du signe est instantanée: l'expression, comme l'écorce d'une noix, est cassée pour être rejetée. La jouissance physique tend à être longue, si nous avons affaire à une information extra-sémiotique, dans laquelle l'expression elle-même (l'action sur les sens) est abondante. L'art, d'une part, transforme le matériau extra-sémiotique en signes, capables de procurer une joie intellectuelle et, de l'autre, construit à partir des signes une réalité pseudo-physique de second rang, en transformant le texte sémiotique en un tissu quasi matériel, capable de procurer une jouissance physique.⁷³⁶

En quête de modalités rénovatrices du théâtre dans le premier tiers du XX^{ème}, et en tension avec la problématique du théâtre "total", certains dramaturges recherchèrent le moyen de restituer sur scène une polyphonie chromatique en même temps qu'une hybridation des genres, pour parvenir à des résultats symphoniques et synchrones, c'est-à-dire synesthésiques. L'idée est bien de convoquer la sensorialité du spectateur de théâtre et Rafael Alberti s'y emploie en s'essayant à un théâtre qui joue de plusieurs cordes, de la danse à la musique, pour potentialiser les effets scéniques qui stimulent la sensorialité – principalement

⁷³⁵ PALACIOS, María, « Los músicos del Veintisiete y el ballet tras la obra de Manuel de Falla, in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, ed. de Idoia Murga Castro, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 270.

⁷³⁶ LOTMAN, Iouri (1970), *La structure du texte artistique*, NRF, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1973 pour la traduction française d'Henri Meschonnic.

mais non exclusivement l'ouïe et la vue. *El colorín colorado* et *La pájara pinta* offrent ainsi deux exemples de théâtre « synesthésique » qui jouent de la frontière entre les genres.

Du fait de son appellation générique (« Nocturno »), qui rappelle Adrià Gual, ou Chopin dans des registres bien différents, la pièce d'Alberti *El colorín colorado. Nocturno español, en un solo cuadro* (1926) côtoie le théâtre lyrique et appartient, de la même façon qu'une œuvre comme *La pájara pinta*, au registre du « teatro musical ». La musique, d'Ernesto Halffter, s'accompagne de décors, costumes et masques conçus par Benjamín Palencia. Ce sont ainsi deux artistes impliqués dans la création artistique de l'époque autour des problématiques de progrès théâtral qui se chargent de la pièce. Elle se subdivise en huit scènes, construites pour la plupart sur une structuration binaire autour de couples de personnages (UN FANTOCHE/UNA FANTOCHE, UN FAROLERO/OTRO FAROLERO, UN COCINERO/UNA COCINERA, UN FUMISTA/OTRO FUMISTA) excepté pour la scène cinq, articulée autour de trois personnages, ainsi que sur un jeu de symétries et d'échos.

Le *dramatis personae* indique d'emblée la prégnance d'influences artistiques et théâtrales extérieures, comme la *commedia dell'arte* avec, par exemple, le type du « FANTOCHE » décliné dans sa version tant féminine que masculine, et qui renvoie à la figure de Pierrot. D'autres « types » suggèrent la prégnance du théâtre de Valle-Inclán, lui-même inspiré des représentations de l'Espagne de la fin du XIX^{ème} siècle allégorisée par Goya: les « FAROLEROS », la « MAJA », le « SERENO » et les « PERROS Y GATOS, invisibles », qui permettent un jeu avec le hors-scène selon une utilisation qui, ici encore, rappelle le théâtre de Ramón del Valle-Inclán.

La pájara pinta de Rafael Alberti, « Guirigay lírico-bufo-bailable, en un prólogo y tres actos », contemporaine du *colorín colorado* (1926) propose de son côté au lecteur et au spectateur de théâtre potentiel une pièce à la dynamique rythmique enjouée à la manière des œuvres pour enfants. Par le titre éponyme de la protagoniste de l'œuvre, elle reprend un personnage appartenant à l'univers théâtral des Siècles d'Or: « La Pájara Pinta era una canción, o un juego infantil, bien arraigado en la tradición oral del Siglo de Oro. »⁷³⁷

Restée inachevée (Alberti envisageait de la structurer en un prologue suivi de trois actes), l'œuvre est conçue, dans la ligne de l'*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*

⁷³⁷ CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *La Pájara pinta. El Guirigay lírico-bufo-bailable de Alberti a la luz del Siglo de Oro*, 2006.
http://www.academia.edu/10056501/El_Guirigay_l%C3%ADrico-bufo-bailable_de_Alberti_a_la_luz_del_Siglo_de_Oro (page consultée le 1^{er} juillet 2017).

de F. García Lorca, œuvre pour narrateur et marionnette, comme le précise Cristina Castillo Martínez, dans son article consacré au « guirigay » d'Alberti, et qui synthétise ainsi très bien le déroulement de l'œuvre:

En 1925 RAFAEL ALBERTI, a instancias de Oscar Esplá, comenzó la redacción de una ópera bufa para la compañía de títeres de Vittorio Podrecca que tituló *La pájara pinta* (Guirigay lírico-bufo-bailable). Fue concebida en tres actos y, aunque el poeta gaditano solo llegó a terminar el primero y el prólogo, la obra cobró vida en varias ocasiones. El propio Alberti se animó a recitarla tras finalizar una conferencia sobre «Lope de Vega y la poesía contemporánea», en La Habana, diez años después de que esta pieza teatral hubiese sido compuesta. En 1932, los alumnos del Instituto Escuela de Madrid la representaron por medio de marionetas. Y ese mismo año se estrenó una nueva versión musical a cargo de Federico Elizalde en la Salle Gaveau de París, con decorados realizados por el pintor sevillano Pablo Sebastián.⁷³⁸

Comme pour *El colorín colorado*, des artistes de renom se trouvèrent associés à la mise en scène. La musique devant accompagner la pièce de Rafael Alberti fut finalement créée par F. Elizalde, après une collaboration avec Oscar Esplá, qui se solda par un échec. Pour les décors, Benjamín Palencia et Maruja Mallo travaillèrent à la mise en scène.

À l'origine, le personnage éponyme appartient au folklore: « personaje de origen incierto como casi todos los que pueblan las ensoñaciones del folclore, ha ido encarnándose, a través del tiempo, en modalidades diferentes de un juego que ayer parece que fue propio de pastores, y que después parece que se fue acomodando más en el mundo de los niños ». ⁷³⁹ *La pájara pinta* apparut aussi sous la plume d'autres auteurs. Comme l'indique C. Castillo Martínez,

[...] lo que me interesa subrayar ahora es el protagonismo que se le concede a la Pájara Pinta, convertida en enseña quintaesenciada de lo popular. Basta con nombrarla para remitir al público o al lector al ámbito de los juegos populares infantiles, a un mundo disparatado, lleno de sonido, color y amor. Rafael Alberti no fue el único en dar vida a este personaje tradicional. También lo hicieron Benito Pérez Galdós, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Ángeles Mastretta o Gloria Fuertes, entre otros; pero sí que es verdad que él lo hizo con mayor aliento poético, puesto que fue mucho más allá de la mera alusión o de la escueta adaptación.

⁷³⁸ CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *op. cit.*

⁷³⁹ D'après C. Castillo Martínez (*op. cit.*).

Le titre générique de la pièce, « guirigay », questionne d'emblée la porosité des genres littéraires, théâtraux et lyriques; si j'ai choisi de la retenir malgré la prévalence de sa dimension lyrique (lírico), c'est parce que les autres adjectifs « bufo-bailable » suggèrent un potentiel énergétique permettant d'articuler le théâtre à la dimension gestuelle et chorégraphique de l'écriture textuelle. L'idée d'une entropie inhérente au genre, de désordre impliqué par le substantif « guirigay » que le dictionnaire de la Real Academia Española définit comme une « gritería y confusión que resulta cuando varios hablan a la vez o cantan desordenadamente », ou encore comme un « lenguaje oscuro y difícil de entender », rapproche la pièce d'œuvres de Valle Inclán et de l'esthétique de *l'esperpento*.

La sensorialité y est convoquée de façon exacerbée: la vue, tout d'abord, à travers l'usage des couleurs, dans la description des décors et des personnages permise par une dimension suggestive de l'écriture; la danse ensuite, puisqu'il existe un *dynamis* visuel et une dimension choréutique du déploiement du flux textuel. Cristina Castillo rappelle à ce sujet l'origine du personnage de la pájara pinta comme jeu structuré par les couleurs, ainsi que le présente le *Diccionario de Autoridades*:

PAXARA PINTA, juego que se usa para divertirse en las visitas: y se hace entre un número de personas sentadas en rueda, que cada una toma su color, y el que gobierna el juego pregunta a uno: ¿Donde pica la páxara pinta? Y el preguntado responde en tal color pica, y el que tiene este color, debe responder: Ox que no pica, y preguntado aquel: ¿Pues donde pica? Responde a otro color. Esto se executa con alguna celeridad, y el que no responde tan pronto paga una pena. Lat. Qui-dam ludus sic dictus

L'ouïe est par ailleurs convoquée par l'emploi de chansons et de musique, à la faveur d'un jeu sur la texture phonique d'un langage *poétique*. À diverses reprises, celui-ci sollicite également le sens du toucher, à l'occasion d'un jeu sur le matériel et l'immatériel.

La danse apporte rythme et énergie à l'écriture au détour d'un jeu, assez classique, d'attraction/répulsion entre personnages, et constitutif des jeux amoureux. Les danses introduites par l'auteur complètent un dispositif rythmique et visuel, qui structure une esthétique de la *varietas* où la gestualité (pantomime et mime) impulse et accompagne la partition rythmique des personnages. À l'acte I, par exemple, les personnages de LA CARBONERITA et de LA PAJARA battent le rythme, l'une avec le tuyau d'arrosage, l'autre avec

l'éventail. Les didascalies suggèrent ponctuellement l'accélération de l'action en cours par les mouvements des personnages, et à différents moments ceux-ci miment une action dansée: le mouvement de hanches à la scène IV, celui des pieds au rythme de la chanson à la scène VI, le rythme du chœur suivi par la roue à la scène VII.

Par ailleurs, le *Dramatis Personae* définit le « gestus rythmique » de personnages parfois associés à une couleur ou à son absence. PIPIRIGALLO, le mime, est ainsi associé au noir et blanc et contraste avec le personnage de la Pájara, mère de LA CARBONERITA, associé pour sa part à la musique et à la couleur. Le Chœur de personnages anonymes complète la chorégraphie dans une œuvre construite pour beaucoup sur un lyrisme caractérisé par la brièveté de ses accents, en mimétisme avec les accentuations du chant des oiseaux.

2.2. Lyrisme et onomatopées ou les figures en tension: *La pájara pinta*

2.2.1. Spatialité et chorégraphie

Des oeuvres à fort potentiel chorégraphique ont déjà fait l'objet d'une étude dans ce travail. Dans *Don Juan de España* de Gregorio Martínez Sierra, à l'acte I, toutes les femmes reprennent en riant les vers du personnage et dansent en se donnant la main, autour de Leonelo. La danse prend la forme d'une ronde qui met en jeu de la sensorialité suivant les modalités de la dialectique salvation/perdition. Les personnages de chaque sexe se séparent en deux groupes, l'un autour de Quimera, l'autre autour de Leonelo. Don Juan de España fait son entrée parmi les dames, les autres hommes surpris réagissent, et le personnage joue avec des attitudes qui semblent devoir le rattacher à la gestuelle du théâtre lyrique, d'autant que tout le reste de la construction actantielle s'y prête: « (*Tirando el sombrero.*) ¡Bufón! ». Il annonce la mort d'un personnage masculin, ce qui attriste Quimera et suscite l'intérêt des autres hommes qui avancent alors que les femmes reculent. Plus loin dans l'acte I, un passage de danses de couple s'ouvre, avec une gestualité très expressive, comme dans toute l'oeuvre où les moments dansés se multiplient: « Vuelve a sonar dulcemente la música entre las frondas ». Lotario invite le personnage d'Isabela à une danse, Alejandro fait de même avec le personnage d'Emilia. Leonelo invite Quimera qui refuse et va danser avec Fiametta. Don Juan profite d'un moment seul auprès de Quimera pour tenter de gagner sa confiance par la parole et l'arracher à Leonelo. Il finit par inviter Quimera à une danse et elle se laisse séduire. “[P]uesto que lo exigís...”.

La conception de l'œuvre se veut quasi chorégraphique, dès les didascalies, et une grande partie de l'expression et donc de la construction du sens passe par ces échanges dansés.

À l'acte I de *La pájara pinta*, le décor⁷⁴⁰ occupe dans la pièce une importance capitale, par l'indication « *DECORACIÓN* » au début de l'acte. Le rideau du *Prólogo* rappelle celui que José Bergamín peint la même année en ouverture de sa pièce *Don Lindo de Almería* (un grand pot de fleur, des murs blanchis à la chaux), et semble prendre vie là où il n'était auparavant qu'esquissé. « *El jardín de LA PAJARA PINTA.* », se matérialise alors, concrétisation du décor initial:

*Un limonero grande, en el centro. Al pie del tronco, una maceta alta, sin planta; a cada lado, un banco alto de madera verde, tan alto, que entre los personajes sentados y el suelo medien unas dos cuartas de espacio. Al fondo del jardín, una tapia encalada. Dividiéndola en dos partes iguales, una verja, también de madera pintada de verde. A derecha e izquierda, una fila, alternada, de inmensos macetones con claveles y hortensias. Alto, y en un pico de muro lateral, el estriado ruedo de un gran reloj de sol, fijo en las doce. Engalanando el fondo del jardín, el cielo azul, liso y transparente.*⁷⁴¹

Par la suite l'espace, mais aussi le temps et la disposition proxémique des personnages sur scène se structurent autour de la Pájara: « *Es el cumpleaños de LA PAJARA PINTA. Ésta, sentadita en el banco de la derecha, aguarda, abanicándose, la llegada y felicitación de los personajes más empingorotados del pueblo.* »⁷⁴² La pièce repose principalement sur la stimulation des sens du spectateur, la vue aussi bien que l'ouïe.

Ainsi, aux couleurs primaires (bleu et jaune) et secondaires (vert) suggérées par la didascalie d'ouverture s'ajoutent en fin de didascalie le noir et le rouge avec LA CARBONERITA: « *LA CARBONERITA, con la cara tiznada y en la cabeza, por moño, una gran mariposa de color encarnado, balanceando una enorme regadera de latón plata, riega, al fondo, los macetones de claveles y hortensias.* »⁷⁴³

⁷⁴⁰ Maruja Mallo a dessiné les principaux éléments du décor et les personnages de l'œuvre. Voir Annexes, Figure 58.

⁷⁴¹ *La Pájara pinta, op. cit.*, p. 13.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

Les procédés théâtraux utilisés reposent sur l'excès et l'exagération: exagération sonore verbale tout d'abord, lorsque sur un registre comique, les deux personnages sautillent à la scène II en s'envoyant de petits surnoms et piques « ¡Lagarta, lagartijilla, / lagartija, lagartona, / cara de mica y andares de mona! / ¡Lagarto, lagartijillo, /lagartijo, / lagartón, cara de mico, cabeza de melón! ». ⁷⁴⁴ Exagération dans la gestuelle, ensuite, lorsque les didascalies (*Acelerando el paso*) suggèrent un mouvement à la fois chorégraphique et théâtral. Le spectateur assiste à la poursuite d'ANTÓN PERULERO brandissant un énorme couteau provoquant les cris de LA CARBONERITA, prise de peur. La scène se finit de manière vaine et absurde, avant que l'arrivée de deux autres personnages ne vienne redonner sens à l'économie actantielle de la pièce:

(Siguen persignándose, girando alrededor del limonero, sin alcanzarse.)

LA PÁJARA *(Corriendo, desgarrada, y gritando rápidamente.)*

¡Paralelepípedo,
Paralelepípedo, Paralelepípedo,
Paralelepípedo,
Paralelepípedo,
Paralelepípedo!⁷⁴⁵

*(Asoman por la puerta del jardín, cogiditos del brazo, Don Diego Contreras y Doña Escotofina.)*⁷⁴⁶

Au jeu de correspondances et d'antithétismes amoureux et de symétrie gestuelle, ainsi qu'au cri de panique en trois dimensions de LA PÁJARA à la scène II, succède une scène beaucoup plus chorale. Cinq personnages sont en scène qui chantent en mêlant leurs intonations; LA PÁJARA "*chillando, toda llorosa, con los brazos abiertos*" et de nouveau, "*desgarrada*"; DON DIEGO bégayant ("*Tartamudeando*"), DOÑA ESCOTOFINA "*chirriando, desagradable*", LA CARBONERITA "*riéndose*". Le jeu sonore s'articule toujours autour d'onomatopées, d'imitations, de répétitions, d'interjections stridentes qui parodient le chant d'oiseaux, tout en empruntant parfois la forme de dictons populaires. DON DIEGO balbutie presque et commence à se battre avec Antón Perulero (du point de vue esthétique la scène, très brève, rappelle des scènes d'*astracán*, ce théâtre comique très populaire dans le premier tiers du XX^{ème} siècle, cultivé par Pedro Muñoz Seca et Pedro Pérez Fernández, où la gestuelle est là aussi exagérée).

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

Ces moments d'agitation et de cris alternent avec des temps plus posés où les didascalies prennent du relief et le relais. C'est le cas lorsqu'entre en scène LA TÍA PIYAYA dans une didascalie poétisée⁷⁴⁷, "agobiada de joyas"; elle est rejointe par BIGOTE, DON DIEGO, DOÑA ESCOTOFINA, LA PÁJARA et LA CARBONERITA. LA TÍA s'approche de DOÑA ESCOTOFINA et la didascalie semble indiquer le rythme du corps et la sensualité "con acompasados movimientos de caderas"⁷⁴⁸. Elle pleure la mort de sa chère voisine "(Saca su pañuelo para limpiarse las lágrimas. Mientras, ha entrado, grave y melancólico, el primer oficial de PICIO: BIGOTE.)"⁷⁴⁹

La prosodie, tout au long de l'oeuvre, épouse une esthétique de la *varietas* au service du dynamisme de l'action dramatique.

*(Se besan y se arrodillan. La Tía Piyaya, enterrecida con la escena amorosa, se abalanza a Bigote y le da un abrazo. Simultáneamente, La Pájara y La Carbonerita se besan, muy alegres, por la resurrección de Doña Escotofina. Se desenlazan, rápidos, y cogidos de las manos, giran alrededor de Don Diego y su esposa.)*⁷⁵⁰

Les embrassades et jeux chorégraphiques se succèdent dans une oeuvre au dynamisme et au potentiel lyrique indéniables, proche de la *zarzuela* (la récurrence, tel un *leitmotiv*, de la parémiologie et des dictons (*refranes*), insérés comme commentaires moralisateurs dans le texte. Le jeu sur l'art minimal du théâtre (pantomime, gestualité et invisible) participe de la valorisation dramatique de la scène:

El colorín colorado
Va del jardín al tejado,
Colorado y colorín.
Va del tejado al jardín,
Colorín y colorado.
¡Vuela, colorín,
Que si tú no vuelas, otro volará por ti!⁷⁵¹

Selon un procédé dramatique qui n'est pas sans rappeler l'esthétique des « tragédies de la terre espagnole » de García Lorca, LA PÁJARA place le châle à un endroit tandis que depuis un lieu caché surgit Juan de las Viñas, arrivée de personnage qui annonce la scène suivante:

(Clava, en el anillo de la espalda de uno de los bancos, el estandarte del Conde. Por la verja del jardín hace su aparición

⁷⁴⁷ *Op. cit.*, p. 23.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Op. cit.*, p. 24.

⁷⁵⁰ *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁵¹ *Ibid.*

*descoyuntada Juan de las Viñas. Ostenta en una mano, allá en la punta de un asta, un inmenso redondel de volanderas y banderolas. En la otra mano lleva un gran par de zapatonos como góndolas.*⁷⁵²

Tous les personnages intervenus auparavant sont en scène. Le monologue extériorisé du personnage en ouverture de scène donne lieu à des interrogations concernant la proxémie et la gestualité:

JUAN DE LAS VIÑAS
¡Muevo una pata!
¡Muevo la otra!
¡Cierro los ojos!
¡Abro la boca!
¡Me voy para un lado!
¡Me voy para el otro!
¡Cierro la boca!
¡Abro los ojos!⁷⁵³

Il demande à DOÑA ESCOTOFINA de lui donner la main: il lui présente de grosses chaussures qu'elle serre avec effusion (elle, l'une; l'autre DON DIEGO). L'énergie d'une intention de BIGOTE à la TÍA PIYAYA (un baiser) est retenue sous la forme d'une pré-gestualité (*Intenta dárselo. Pero LA CARBONERITA lo evita volviendo la espalda. Luego, se sienta junto a Bigote*). La Pájara et Bigote sont lyriques sur les chaussures, métaphores transformées en gondoles "Por tu cumpleaños / estos zapaticos: góndolas de plata / sin sus gondoleros; seda y vellorí; la piel, de cordero".⁷⁵⁴ La Pájara prend les chaussures qu'elle pose sur le pot de fleurs, sous l'éventail "el abanico de los toros".

L'apparition du Chœur en fin de scène (six hommes et six femmes) indique que la fin de l'œuvre approche. La dimension chorale est exacerbée par les masques revêtus qui n'ont pour traits qu'une grande bouche et pour les hommes des moustaches dessinées dessus. L'absence d'yeux semble rappeler la dimension métathéâtrale: les personnages sont les créatures d'une instance démiurgique qui, elle, a le pouvoir de les regarder; elle rappelle aussi de façon parodique la fonction moralisatrice du chœur (dans les tragédies grecques): elle est parodiée, détournée dans *La pájara pinta*.

Comme *Don Juan de España*, *La pájara pinta* est une œuvre où la notion de chorégraphie prend une importance fondamentale pour la dynamisation de l'action, mais aussi pour la convocation synesthésique de la sensorialité.

⁷⁵² *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁵³ *Op. cit.*, p. 32.

⁷⁵⁴ *Op. cit.*, p. 33.

2.2.2. Gestus parodique et musicalité

La première scène de l'acte (le seul rédigé par Alberti qui a laissé son oeuvre inachevée) met en scène LA PÁJARA et LA CARBONERITA. Les échanges entre les deux personnages⁷⁵⁵ confèrent à l'ouverture de l'oeuvre une potentielle dimension symphonique, parodique – *buffa* – voire, par le registre employé, grotesque.

Le motif, ou le thème de la préférence, est ensuite brodé par les deux personnages de femmes-oiseaux, qui dialoguent en gazouillant (“la quiero [...] / ¡Más! / ¿Más? / ¡Síí! / ¡Pío, pío, pío! ¡Levántate y vuela, / corriendo de aquí!”)⁷⁵⁶. Les deux personnages se déplacent l'une et l'autre, tour à tour, en chantant ou en battant la mesure avec le tuyau d'arrosage (LA CARBONERITA) ou avec l'éventail (LA PÁJARA), et en jouant avec la texture phonique du dialogue et les jeux de mots (Don Diego no tiene don. / dón, dín, dón), mêlant la parémiologie à la régression langagière, pour le plaisir des mots et leur musicalité.

À la scène II, les trois personnages sont en scène, et le nouveau personnage prend la suite de la chanson entonnée à la scène I, sur un mode parodique aussi (*remedando la voz de LA PÁJARA.*) / ...doña Escotofina, pues no tienes dón., ce à quoi LA PÁJARA répond d'une façon révérencieuse exagérée (¡Mi Antón, mi Antón, mi gran don Antón! (*Pausa*).

La nouvelle question qui ouvre un nouveau cycle musical est la suivante: « *Madre Pájara Pinta, / ¿cómo va el pico?* » filée sur un jeu de questions-réponses (« malico » / « buenecico »). ANTÓN PERULERO sort un éventail qu'il offre à LA PÁJARA, de façon ironique et distanciée. Elle récupère l'accessoire et le plante dans le pot de fleurs. LA CARBONERITA finit par laisser son tuyau d'arrosage et sauter au cou d'Antón Perulero. Le personnage sort alors de sa poche un grand cœur de bois, rouge, orné d'un trèfle à quatre feuilles.⁷⁵⁷ Tous les deux s'enlacent et se mettent à danser, se désenlacent, se réenlacent et continuent à danser, à deux reprises, en chantant. La Pájara, lunatique, finit par jeter à la tête de Perulero son cœur de bois, et le personnage tombe à la renverse. C'est un moment qui s'apparente à la phase

⁷⁵⁵ LA CARBONERITA chante en arrosant son goût pour les oeillettes et les hortensias. La Pájara, qui s'évente (*Abanicándose.*) répond et renchérit sur un rythme ternaire “Y a mí / y a mí, / y a mí.” LA CARBONERITA affirme sa préférence pour le personnage du carbonerito et La Pájara a le souci d'être aimée (“¿Y a mí / y a mí, / y a mí?”); elle clôt une première phrase musicale: “Madre Pájara Pinta, / sí.” qui rebondit en une interrogation et une exclamation “¿Sí? ¡Sí!”.

⁷⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 14-15.

⁷⁵⁷ *Op. cit.*, p. 18.

liminaire des “ayes” dans tout chant flamenco, qui s’ouvre: Antón Perulero a mal à l’orgueil, la Pájara énervée l’ignore.

C’est encore le même jeu proxémique qui se déploie dans la didascalie suivante:

*(Coge del suelo su corazón y lo lanza, sin darle, a LA CARBONERITA. Ésta, muerta de risa, lo tira al campo, por encima de la tapia. Perulero se levanta de un brinco y, amenazándola con el puño, corre tras ella, sembrando el jardín de zancaditas cortas.)*⁷⁵⁸.

Une scène très dynamique s’ouvre ensuite, faite de multiples rebondissements et d’échanges sonores à base d’onomatopées, lesquels miment en les déréalisant le chant des oiseaux qui se parlent d’une branche à l’autre, texture de prose qui caractérise le « guirigay » qui devait pouvoir d’un bout à l’autre être chanté et dansé.

Le mime tient un rôle important dans *La pájara pinta*. Les *gestus*, notamment celui d’ANTÓN PERULERO, sont sautillants: *(ANTÓN PERULERO da media vuelta y ve, de pronto, a LA CARBONERITA que, distraída, continúa regando las flores. Se va hacia ella.) / (Dando cuatro largas zancadas.) (Se arrodilla) / (Se chupa una mano, luego la otra. Y se levanta.)*⁷⁵⁹. La gestualité du personnage se charge néanmoins de tourment, car il fait sa cour à LA CARBONERITA qui le renvoie dans ses plates-bandes: « ¡Carbonerita, te quiero! / *(Regando, sin mirarlo.)* ¡Tiempo perdido, señor Perulero! / *(De rodillas.)* Carbonerita, me muero! [...] ¡Carbonerita, mírame! / Señor Perulero, levántese! / Carbonerita, quiéreme! / ¡Señor Perulero, váyase! [etc.]. »

JUAN DE LAS VIÑAS entame, plus loin, une pantomime chantée (« Molino, molino, / molino de viento ») en adoptant une gestualité qui reproduit les mouvements des pales d’un moulin « *(Girando el brazo en libertad, con la mano abierta. Todos los personajes sentados llevan con los pies el ritmo de esta canción, LA PÁJARA, con su abanico.)* ». Les autres personnages battent la mesure en rythme; Juan donne à la Pájara les ailes du moulin « *(Le entrega el asta con el redondel de voladeras.) / (Tomándola y clavándola a la espalda del banco de la izquierda. Luego, queda de pie ante el abanico de los toros.)* »⁷⁶⁰. De nouveau, le personnage décrit lui-même la gestualité qu’il adopte: « [...] ¡Salto y brinco! ¡Me clavo en mi sitio! *(Pausa).* »⁷⁶¹

À la scène III du *colorín colorado*, les FANTOCHES reprennent leur pantomime axée sur un *gestus* rythmique (langagier et gestuel) déconstruit et suivant une esthétique de l’absurde,

⁷⁵⁸ *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁵⁹ *Op. cit.*, p. 17.

⁷⁶⁰ *Op. cit.*, p. 34.

⁷⁶¹ *Op. cit.*, pp. 34-35.

comme l'indique toujours la nature stichomythique de leurs parlures et les didascalies (UN FANTOCHE, *Sacando un brazo por el tubo de acero y agitando un pañuelo.*), jeu rythmique auquel répond celui de la FANTOCHE (*Agitando otro pañuelo*). Les deux personnages fonctionnent en parallélisme rythmique (*Bajan pasos por las callejas*), rappelant des scènes de mimes où le silence, nié, questionné, est déconstruit par un non-langage ou par des injonctions, sifflantes et sourdes (¡Chsssssssss !), alternant avec une gestuelle qui questionne la présence/absence du personnage sur scène: « (*Silba, largo, escondiéndose.*) // (*Silba, largo, dos veces, escondiéndose también.*) » Les *gestus* des personnages se traduisent par des stichomythies dont l'usage paroxystique structure l'ensemble de la pièce, élaborée sur un registre musical.

2.3. Pour un *nonsense* voisé: de l'usage paroxystique des stichomythies dans *El colorín colorado*

L'essentiel de la dramaturgie dans *El colorín colorado* repose sur un travail des effets sonores et visuels comme va le montrer l'étude qui suit. I. Lotman évoque la problématique du « bruit », en relation à l'information artistique, comme phénomène de structuration ou de déstructuration de l'opération de réception. Le « bruit » est à strictement parler « irruption d'un désordre, d'une entropie, d'une désorganisation dans la sphère de la structure et de l'information »; il « éteint l'information » et pose des « obstacles acoustiques [...] dans le canal de liaison ». La résultante peut être soit l' « action destructrice de l'entropie », soit – et c'est le cas ici dans les « tirades » du *colorín colorado* –, des modalités où le bruit se transfigure lui-même en information artistique. Cela suppose que l'émetteur et le récepteur soient perméables à l'adoption d'un même type de culture et des mêmes codes.⁷⁶² Comme l'explique I. Lotman,

La loi du texte est : plus il y a de normativités qui se recourent en un point structurel donné, plus ce point semblera individuel. [...] la voie vers la connaissance du code et de la multiformité du texte artistique passe par « l'étude de la non-réitération en tant que fonction de répétitions déterminées, de l'individuel en tant que fonction de la normativité.⁷⁶³

⁷⁶² LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, 1973, pp. 124-125.

⁷⁶³ LOTMAN, Iouri, *Op. cit.*, p. 127.

Le *colorín colorado* de Rafael Alberti se construit suivant des modalités d'un déconstructivisme littéraire fondé sur le monosyllabisme et un rythme emporté. Dès la scène II, l'œuvre offre au spectateur de théâtre potentiel une danse stychomythique des FAROLEROS dans le noir, avec un jeu géométrique sur le parcours des personnages:

(A oscuras, persignándose, dibujando las dos mechas, en el negro de la noche, la línea imaginaria de un número 8.)

UN FAROLERO
Lach, véri- dóri- lach,
Chiró- dilách – chi.

OTRO FAROLERO
Véri- chiró- dilách,
dóri- dilách- chi.

UN FAROLERO
Chíro- dóri- dolách,
véri- dilách –chi.

OTRO FAROLERO
Lach, véri-dóri-lach,
chíro- dilách- chi.

(Se separan las mechas y quedan inmóviles, cada una en un lado de la escena.)

UN FAROLERO Y OTRO FAROLERO *(Levantándolas, en tres tiempos.)*

¡Lich!
¡Dich!
¡Pich!

(Dos inmensas farolas de gas quedan encendidas, descubriendo, alumbrada de un verde mortecino, la decoración [...]).

Le décor suggéré dans les didascalies contribue à accentuer les effets rythmiques, en jouant sur les contrastes visuels suscités par le choix de couleurs et l'organisation géométrique de l'espace. Ainsi, la lumière verte, ici mourante, laisse la place à deux couleurs, le bleu clair et le blanc, qui communiquent une sensation de froid en tension avec celle produite par des cheminées, et qui sont l'indice des sensations qui vont être perçues par les récepteurs de l'oeuvre:

Una casa rústica, dividida, desde la punta de su tejado en ángulo, en dos colores: azul claro y blanco de cal, fríos. En el lado azul, arriba, una gran chimenea, torcida, de acero; y en el medio lienzo de la fachada, un balcón, blanco, con sus recogidas cortinillas rosas. En el lado de cal, arriba, otra gran chimenea, también torcida, de acero; y en el medio lienzo de la fachada,

otro balcón, azul, con sus recogidas cortinillas rosas. Partiendo la línea divisora de ambos colores, una puerta, estrechilla y larga, blanca y azul, sobre tres escabeles, sosteniendo el pintado letrero, azul y blanco, de: EL COLORÍN COLORADO.

Le décor semble appartenir au monde des contes pour enfants, avec sa structure circulaire. Le panneau indiquant *El colorín colorado* rappelle aussi la construction de l'espace dans le « guirigay » d'Alberti *La pájara pinta*. L'axe de symétrie signifié par la porte permet la création d'un espace structuré par un jeu de miroirs, chromatiquement asymétrique dans la première partie de la didascalie, y compris après cette description liminaire:

Paralelo al encalado lienzo de la casa, haciendo bocacalle, un alto paredón azul, sin puertas ni ventanas, con su gran farola, ya encendida, blanca y azul, de cristales verdes. Paralelo asimismo al lienzo azul de la casa y haciendo bocacalle, otro alto paredón, de color blanco, sin puertas ni ventanas, con su otra gran farola, ya encendida, azul y blanca, de cristales verdes también...

Cet axe est matérialisé par le reflet miroitant du ciel et de la terre. Dans la seconde partie de la didascalie: « *Por aceras, el charol reflejado de una noche de lluvia. Por fondo, el cielo liso, negro.* »).

La pantomime des FAROLEROS se poursuit au sein de cet espace et les indications scéniques sont riches en contrastes de couleurs et en mouvements géométriques: « *UN FAROLERO y OTRO, partidos, desde la gorra, en blanco y azul, vuelven al centro de la escena y a perseguirse, dibujando, monótonos, en el suelo, la línea imaginaria de un número 8.* » La séquence rythmique (ou « frise », selon le vocable employé par Alberti) vient alors clore l'intervention des deux allumeurs de réverbères: « *(Desaparecen, cada uno por un callejón.)* ». Ils sont ensuite remplacés par de nouveaux personnages, les FANTOCHEs, eux aussi avec une structuration verticale bichrome du costume des personnages, rappelle celle des personnages de *Los medios seres* de Gómez de la Serna:

En el acto, UN FANTOCHE y UNA FANTOCHE asoman por las chimeneas sus caretas peludas, partidas en blanco y azul.

L'utilisation des possibilités visuelles fournies par les costumes culmine avec l'arrivée conjointe dans l'espace scénique du personnage du CURA, « *partido en blanco y negro, con un paraguas abierto, de color encarnado* » par la gauche, et par la droite, de la MAJA «

partida en blanco y azul, con otro paraguas, abierto, pero de color negro. » Le conflit chromatique (blanc/noir – blanc/bleu) ainsi produit sur scène semble empêcher toute interprétation allant dans le sens d'une harmonie rythmique. L'intervention de cette apparition contradictoire et simultanée paraît confiner à l'absurde, comme à l'image d'une bobine de film enroulée ou déroulée à l'envers, contrairement à la forme que pourrait prendre cette apparition dans une comédie musicale.

Cette dynamique se confirme dans la scène IV, où les deux personnages échangent l'un avec l'autre, le temps d'une sévillane dansée. Reprenant, tel un *leitmotiv* rythmique, une parlure déconstruite aux consonances pseudo-russisantes, mêlée d'imprécations latines: le couple inassorti semble parodier une complémentarité rythmique (« UN CURA extiende, abierta, la mano libre, y UNA MAJA da tres palmadas en ella. [...] »).

UN CURA
¡Gloria in excelsis Deo!

UNA MAJA
¡Et in terra
Pax in hominibus
Bonae voluntatis!

UN CURA Y UNA MAJA (*Bailando una sevillana.*)
Chúver díro-diléich,
Dálach- dilách- cho,
Chúlach- véridolach-chi,
dálach- dilách- cho.
Dálach-dilách-cho
chúver díro- dilevich
véridolách- chi.

Par la suite la primauté ira aux effets de mouvement avec l'apparition d'un personnage de Sereno, présent également dans *Lucas de bohemia* qui clôt la scène et sert de transition vers la suivante, où les trois personnages restent présents: « *En el acto, dibujando una S por la escena, entra, bajito, encapuchado y partido en blanco y azul, UN SERENO.* » Avec ce personnage au gestus pré-brehtien un jeu gestuel est adopté, similaire à celui d'une marionnette conçu sur le mode du déséquilibre, instabilité que renforce la pantomime des deux autres personnages: « (*Bailando una sevillana borracha, mientras UN CURA y UNA MAJA, a ambos lados, llevan el ritmo abriendo y cerrando los paraguas.*) »

Après quelques vers aux accents imprécatoires gallego-portugais, (« Dáise, dáise, duriña, / mustéira dáise, / dalones diridiña / dilóusa váise. / Dilóusa váise, / dáise, dáise, duriña, / mustéira dáise), le personnage tombe tel un culbuté (*Se cae para un lado, se cae*

para el otro, se vuelve de espaldas, y con una llave inmensa abre la puerta de EL COLORÍN COLORADO. Les personnages apparaissent comme des types « plats », sans nuances ni profondeur, ce que corrobore l'emploi presque systématique de l'article indéfini, individualisation à l'œuvre dès le *dramatis personae* UN CURA / UNA MAJA / UN SERENO.

Le *gestus*, harmonieusement déséquilibré du SERENO accompagne sa sortie de l'espace scénique: il disparaît laissant place à un nouveau duo de personnages:

(UN SERENO, dibujando otra vez una larga S por la escena, se pierde, dando tumbos, por uno de los callejones.

En el acto se abren los dos balcones de EL COLORÍN COLORADO y asoman, partidos en blanco y azul, majando con furia en dos grandes almireces, UN COCINERO y UNA COCINERA.

Le récepteur (lecteur ou spectateur) de l'œuvre n'a ainsi pas le temps de s'ennuyer: il voit défiler devant lui une frise de personnages très différents, dont l'arrivée fait progresser l'action dramatique.

tout processus d'assimilation sensorielle représente une longue et répétitive addition au texte de codes différents et non liés mutuellement ayant pour but l'introduction dans le système d'un cercle limite d'éléments extra-systémiques. [...] Le système des récepteurs sensoriels ou le mécanisme biochimique peuvent être représentés comme des organisations de codes qui transcendent une information déterminée. Cela ne contredit pas l'affirmation [...] selon laquelle les langages réalisent des communications entre les individus. [...] La jouissance sensorielle suppose l'application de codes multiples et variés. Elle peut même se prolonger longtemps, tant qu'il existe une réalité déterminée, sous-tendant les sens, tant qu'il existe un matériau extra-systémique qu'il faut introduire dans les divers systèmes.⁷⁶⁴

La première scène du *colorín colorado* se joue dans le noir (*A oscuras*), avec le couple de « FANTOCHEs » comme acteurs principaux. D'entrée de jeu, le travail sur la déconstruction langagière réalisé par Alberti est perceptible à travers l'emploi continu d'interjections variées de nature stichomythique, qui dynamisent l'entrée dans l'œuvre après un départ sur un rythme lent et silencieux, et qui suggèrent des postures et mouvements corporels (*gestus*) sournois:

UN FANTOCHE (*Siseando.*)

⁷⁶⁴ LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, op. cit., p. 101.

¡Chsssssssss! (*Silba, largo.*)

UNA FANTOCHE

¡Chsssssssss! (*Silba, largo, dos veces.*)

Puis:

UN FANTOCHE

¡Lich! ¡Lich!
Charolich!

UNA FANTOCHE

¡Dóri-dórilerích!

UN FANTOCHE

Ja. Ji.
Ja. Ja. Ja.
Ji.

UNA FANTOCHE

¡Chsssssssss!

(*Silba, largo. Silencio.*)

À cette ouverture auditive en forme d'anacrouse succède une clôtüre de scène convoquant le sens de la vue, à travers la métaphore associant les lumières des briquets des allumeurs de réverbère à des yeux grenat apparaissant dans le noir: « *Encendidas, avanzan de lo hondo, una por la derecha y otra por la izquierda, las pupilas granates de los mecheros de UN FAROLERO y OTRO FAROLERO.* » L'univers des allumeurs de réverbères est récurrente dans différentes oeuvres du théâtre de cette époque et l'emploi de stichomythies indique d'emblée l'importance de la partition musicale par rapport au texte qui va être porté par les acteurs, lequel retient néanmoins mon attention dans ce travail: il permet de réguler l'action dramatique en cadencant son rythme, mais aussi, d'un point de vue dramaturgique, de déréaliser les personnages pour entraîner le lecteur et le spectateur dans l'univers des contes, qui se terminent presque toujours par la formule rituelle "colorín, colorado, este cuento se acabó".

La fin de l'oeuvre voit en effet se refermer progressivement le conte par la reprise d'une *measure* qui rappelle celui des *martinetes* ou *cantares de fragua*, suivant une structure circulaire qui joue de la déconstruction rythmique. La scène VI s'ouvre ainsi sur la vision des deux personnages qui sortent des balcons du décor en pilonnant des condiments, tels des automates d'horloge. Le geste est vif et emporté, il rappelle sur le mode parodique les sons produits lors du marquage du *compás* par les artisans des forges; s'ensuit un passage stichomythique dont la texture verbale et rythmique semble mimer l'action d'écraser les ingrédients employés pour leur préparation:

¡Grifi,
rífi,
tífi,
lóf!

UN COCINERO (*Con la mano en la boca, en forma de bocina.*)

¡Perejil,
jil,
jiil!

UNA COCINERA (*Lo mismo.*)

¡Sal,
sal,
sal y harina
para la cocina!

UN COCINERO Y UNA COCINERA (*Majando, violentamente.*)

¡Práif,
láif,
táif,
puíf!

La pièce se clôt suivant des modalités qui ne laissent pas de rappeler *Luces de Bohemia*, bien que l'utilisation des stichomythies animales y soit différente. Ici c'est l'intervention « bruitique » et de conserve, de chats et de chiens invisibles qui précède le tomber de rideau:

PERROS Y GATOS, invisibles (*Simultáneamente.*)

Ááááuuu
Guáuuu,
ááááuuu.
U.
U.
U.

Miiiáuu,
Rriiiiáuu,
Miiáuu.
If.
If.
If.

(TELÓN)

La conception de la scène (gestuelle, parlure déconstruite, jeux de cache-cache en intelligence avec le décor) parodie ici aussi des jeux d'enfants et questionne l'activité du spectateur, puisque leur apparition et disparition successives d'automates d'horloge est alors

la modalité choisie par Alberti pour activer une *théâtralité* pensée sur le mode du *mécanique*: «*(Dando un fuerte portazo, desaparecen. / En el acto, asoman por las chimeneas, enarbolando un inmenso cuchillo, UN FANTOCHE y UNA FANTOCHE.)*»

La scène VII en est un bon exemple qui met à nouveau en scène les deux FANTOCHEs se débattant dans un vain conflit avec la vacuité de l'espace qui les entoure. La pantomime durant laquelle les personnages se cachent se construit sur la base d'onomatopées et d'une texturisation de l'air qui les entoure par le langage, opération du didascale, ou par le souffle lorsque les personnages vocalisent et sifflent:

UN FANTOCHE (*Corajudo, cortando el aire en rebanadas.*)

¡Rruch,
rruch,
rrúch!

UNA FANTOCHE (*Lo mismo.*)

¡Rrach,
rrach,
rrách!

UN FANTOCHE Y UNA FANTOCHE (*Lo mismo.*)

¡Rruch,
rrach,
rrúch
rrach
rruch
rrách!

(*Silban, muy largo, simultáneamente, y se esconden.*
[...])

Le mouvement dans l'espace est ensuite travaillé selon une modalité nouvelle, avec l'arrivée des ombres des ramoneurs. L'effet de grossissement du hors-scène permet de remplacer les personnages, de suggérer leur présence par leur dématérialisation en ombres, et la disproportion de leurs accessoires de travail: «*En el acto, aparecen las sombras negras de un fumista y otro fumista, llevando cada una, una larga escalerilla de hierro y un desproporcionado plumero de limpiar las chimeneas, con un enorme gancho en la punta.*»

Enfin, l'espace scénique est le lieu de chorégraphies qui, par-delà leur simplicité même, font écho aux procédés auditifs. À la scène VIII, par exemple, les deux personnages entament une chorégraphie parallèle qui semble une fois encore convoquer l'imaginaire enfantin:

(Apoyando las escalerillas contra los muros laterales de la casa y subiendo, simultáneamente.)

Uno,
dos,
tres,
cuatro,
cinco.

(Ya arriba, muestran a la noche, con el brazo extendido, sus plumeros.)

UN FUMISTA *(Moviendo el brazo, rítmicamente, como un gimnasta.)*

Bú,
Bu,
Bú,
Bu,
Bú.

OTRO FUMISTA *(Haciendo lo mismo.)*

Bú,
Bu,
Bú,
Bu,
Bú.

UN FUMISTA Y OTRO FUMISTA *(Limpiando, rápidamente, el tubo de las chimeneas.)*

Rúchu,
rrúchu,
rúchu.
Túchu,
túchu,
túchu.
Rrúchu,
rrúchu
rrúchu.

(Cesan de trabajar y sacan los plumeros, enganchado al anzuelo de uno un paraguas rojo, cerrado; y al anzuelo del otro, un paraguas negro, cerrado también. Desde el tejado, los arrojan al suelo.)

Les personnages s'activent à leur tâche de façon dynamique et rythmique. La présence de trois ramoneurs crée un réseau d'échos phoniques et visuels. Selon la même gestuelle et reprenant la même rengaine verbale, les personnages se remettent vivement à leur ouvrage avec leurs outils.

L'étude confirme que le titre programmatique *El colorín colorado* a bien structuré la pièce et déterminé les choix dramaturgiques: le conte, la ronde apparaissent comme deux

formes circulaires structurantes de l'univers enfantin déployé par Rafael Alberti dans son théâtre qui joue avec le registre lyrique.⁷⁶⁵

Dans *La pájara pinta*, à l'origine, jeu en forme de ronde, le Prologue se structure en quatre sous-parties (numérotées de 1 à 4 dans le texte), qui semblent indiquer différents « moments », comme autant de petites scènes enchâssées. D'emblée, le parti-pris est celui de la stimulation visuelle avec le rideau peint de la didascalie d'ouverture qui stylise, en surimpression de la présence du personnage de la Pájara sur scène et en dialogue avec elle (lien décor/acteur), un personnage de femme et oriente d'emblée la pièce vers l'axe de la sensualité et du désir, dans un registre grotesque et coloré: « *Telón pintado. Un limonero: largos brazos, grandes hojas y limones inmensos, como sandías. Con una vara de éstos en la mano, sentadita sobre la rama más alta, estará LA PÁJARA PINTA.*⁷⁶⁶ » La description du décor est reprise de façon anaphorique et comme circulaire au début de l'acte I et l'écriture didascalique déploie en plein cœur de la prose le potentiel expressif du symbole avec des citrons et pastèques, suggérant la fermeté, la rondeur, la grosseur doucement parfumée des seins d'une femme. Par ailleurs, elle combine la convocation implicite de la couleur (jaune, vert, rouge et noir – les mêmes que l'on retrouvera un an plus tard chez Max Aub en ouverture et fermeture de *Narciso*) pour éveiller d'emblée l'attention du spectateur par la stimulation de la sensorialité. L'impression visuelle fait *tableau*, avec une mise en abyme du personnage féminin et des branches d'arbre qui crée un effet de concaténation et presque un début de frise visuelle.

Le rideau est conçu sur la base d'un contraste entre une partie basse colorée et une partie haute caractérisée par un gris synesthésique: « *la parte alta del telón, que estará entonado en un gris de aleluya callejera*⁷⁶⁷ ». Par ailleurs, le dramaturge a recours à un affichage explicatif où les écriteaux abondent, soit dans un souci de clarté pédagogique pour les récepteurs de l'œuvre, soit dans le cadre d'une esthétique de l'exagération et de la lourdeur visuelle: « A lo largo de toda la parte alta del telón, que estará entonado en un gris de aleluya callejera, habrá un letrero grande que diga: LA PAJARA PINTA. / Cada personaje ostentará, con letras muy visibles, su nombre encima de la cabeza. »

⁷⁶⁵ D'après I. Lotman, « Aussi, la structure de l'espace du texte devient un modèle de la structure de l'espace de l'univers, et la syntagmatique interne des éléments intérieurs au texte – le langage de la modélisation spatiale. [...] De là, la possibilité d'une modélisation spatiale de concepts, qui n'ont pas en soi une nature spatiale. Cette propriété de modélisation spatiale est largement utilisée par les physiciens et les mathématiciens. Les concepts d' « espace chromatique », « d'espace de phases » sont à la base de modèles spatiaux largement utilisés en optique et en électronique. » LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, pp. 310-311.

⁷⁶⁶ ALBERTI, Rafael, *Teatro I*, *Obra completa*, Eladio Mateos (ed.), Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 7.

⁷⁶⁷ *Op. cit.*, p. 7.

Cet effet a aussi pour conséquence de donner à voir les personnages sous la forme d'allégories à travers la convocation d'une esthétique du masque. Pipirigallo, quant à lui, « en cuerpo y máscara » s'assimile à un Pierrot: « aparecerá sentado, muy triste, ante el telón, dispuesto a explicar la farsa. »

Comme dans *El colorín colorado*, la pièce prend une dimension enfantine, dynamique et visuelle par le recours à la ronde: « Rodeado el árbol, todos los personajes de la farsa, a excepción del CORO DE PERSONAJES ANÓNIMOS y PIPIRIGALLO, jugando al corro. En el centro de éste, junto al tronco, dando la espalda a los espectadores, LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL. También en la rueda darán la espalda al público, PICIO y EL CONDE DE CABRA. » L'ouverture bannit le noir et blanc, comme le prouve le positionnement du personnage du mime PIPIRIGALLO, à l'écart des autres personnages. Le rythme est enlevé et structuré sur scène par la ronde autour de l'arbre: La pièce à l'occasion de cette didascalie définie comme *farce* et invite à un regard plein de surprise et de bienveillance. Le jeu du corro, que le *Diccionario de la Real Academia Española* définit comme un « *Juego infantil en el que los participantes forman un círculo cogiéndose las manos y cantan dando vueltas en derredor* ». Les personnages, dont la proxémie est étudiée, ont aussi une onomastique propice à la stimulation sensorielle: odorat (LA VIUDITA DEL CONDE LAUREL), vue (PICIO, qui, sous sa forme de locution adjectivale veut dire « excesivamente feo ») et association vue odorat et toucher (EL CONDE DE CABRA). Ces personnages tournant le dos au public dans un premier temps, apparaissent comme un ressort potentiel, un mécanisme scénique activateur des sens – en devenir.

Le décor ainsi posé, la pièce s'ouvre⁷⁶⁸ à son tour par une pantomime introduite par une voix en contrefort sonore qui interrompt la contemplation de la scène et initie la dynamique scénique:

UNA VOZ (*Desde dentro, sonando una campanilla.*)
¡Atencióóóón!
¡El gran Don Pipirigallo,
Danzarán titiritero,
Farsante y farandulero,
Va a explicar, con su puntero,
La función!
¡¡Atención!!⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Voir le volume d'Annexes et dans la partition de l'œuvre, la fin de l'ouverture en Figure 134 d).

⁷⁶⁹ *Ibid.*

Il est intéressant de s'arrêter à cette pantomime, qui met en évidence un jeu gestuel rappelant celui du personnage de Pierrot. Le mime se met en mouvement, et initie une pantomime, dans un jeu apertural caractéristique des prologues (« loas »): « *(Se levanta, misterioso, PIPIRIGALLO. Con el índice en la boca, impone silencio. Estornuda tres veces. Y eleva el puntero hasta el pico de LA PAJARA PINTA.)* » Ensuite, en quatre mouvements, le personnage de PIPIRIGALLO chante et danse, laissant fluer une pantomime qui rappelle, et déconstruit, la gestuelle d'un magicien lançant des sorts en produisant un effet de distanciation. Le jeu du personnage permet de mesurer la stimulation sensorielle mise en œuvre dans l'écriture théâtrale de cette pièce d'Alberti, qui s'écoule au fil d'onomatopées non-figuratives parodiant un enchaînement de formules rituelles incantatoires ou performatives. Le personnage pointe tour à tour les autres de sa baguette et suggère aussi les postures d'un magicien ayant adopté la forme d'un babil exclamatif structuré en strophes.

La première, « *Riéndose* », rappelle le *gestus* d'un coq: « ¡Kikiriki! / ¡Pío, pío, pío, pic! / ¡Verdolari larirío / río, ric! »; elle est suivie d'une strophe aux sonorités liquides qui s'enroulent les unes à la suite des autres, sur un registre plus grave: « *(Algo más serio, y señalando con el puntero a LA CARBONERITA, ANTON PERULERO, DON DIEGO Erreur ! Source du renvoi introuvable. CONTRERAS, DOÑA ESCOTOFINA, BIGOTES, LA TIA PIYAYA, EL CONDE DE CABRA Y JUAN DE LAS VIÑAS.)* / La dón landera / deralón dinera, / nedirlín, nedirlón, nedirlera, / ronda, rondalín, randul, / faró faralay / guirí guirigay, / bul. ». Une nouvelle variation réintroduit à la fin du premier mouvement les gloussements liminaires, avec cette fois en plus du rire le geste de pointer LA PAJARA avec la baguette. Le mouvement se clôt sur une danse: « *(Baila, muy contento. Y convencido de su claridad idiomática, prosigue. Melancólico, y apuntando a la Viudita.)* » La précision « claridad idiomática », révèle le rôle donné à la pantomime de substitution du langage parlé.

Le second "mouvement" poursuit la pantomime en suivant le fil d'onomatopées au sens trouble, et à la musicalité ponctuée par les liquides, la dentale [d] et la bilabiale occlusive [b]. Le flux est évidemment indéchiffrable et reste une matière à la forme étrange, un galimatias musical dont le sens reste inaccessible. Le mouvement se clôt par un retour aux onomatopées « volatiles »: « ¡Tari, tari, / pío pic! / ¡Verdolari larirío, / río ric! / ¡Kikiriki! *(Baila, contento. Y prosigue. Misterioso y apuntando a BIGOTE y JUAN DE LAS VIÑAS.)* »

La pantomime continue avec une précision sonore stimulant la sensorialité par un flux mélodieux (« *Mórali tón motón lira, / dalo dela vidovira. / Lendo diranda durindo, / doradora virolindo. / Lumbrá dol timbra dariales, / moré toré loredales.* ») en totale contradiction avec

l'absence de sens immédiatement accessible pour le récepteur (lecteur ou spectateur). La déconstruction langagière atteint son paroxysme avec l'émission de sons qui rendent absurde le jeu du personnage: « (*Grave, profundo, señalando a PICIO.*) / ¡Uuuuh! / ¡Rúú, bíí, rúú, búúú! / (*Pedante y divertido. Voz aguda, de nariz. Señala a LEPE y a LEPILLO.*) ¡Divi, / liro direvi lírí! / ¡Dalá, / dalo dareva dará! [etc.] » En filigrane, tout au long de la pantomime, les didascalies rythment elles aussi le jeu du personnage, les adjectifs ainsi que les formes verbales attenantes se répondant les uns aux autres : « (*Profundo, apuntando a PICIO.*) / [3 onomatopées monosyllabiques plus tard]: (*Misterioso, señalando a BIGOTE y JUAN DE LAS VIÑAS.*) Sarando colba dirento / Mori, baraló, variento. / Balaláila dolfilado, / daile, dolví, larilado. » On peut noter ici la ressemblance des vers cités avec de vrais mots ou formes verbales du lexique espagnol. La métamorphose plastique du verbe ouvre un espace irrationnel, celui de l'énergie du sort jeté par le sorcier, ou bien celui du rêve où l'énergie langagière proférée par un sujet rêvé, canalisée avec assurance, rime souvent avec absurde et absence de rationalité. « (*Gritando, desgarrado. Señala al CONDE DE CABRA.*) » [2 vers plus bas]: / « (*Colérico, apuntando a la Pájara.*) » Une nouvelle cascade de vers se clôt par un cri de volaille stylisé: / « [...] ¡Kikiricó! (*Baila, dejado y triste. Prosigue. Pensativo, señalando a LA PÁJARA y a LA TÍA PIYAYA.*) »

La ronde langagière se poursuit et se clôt dans un quatrième mouvement qui continue de mimer en syllabes le gazouillis explorateur et triomphant d'un oiseau: « Rabidola lillo, / cólbida dindirindillo, / colbirí, / colbilirí. (*Alegre.*) ¡Kikiriki! ». La fragmentation de la pantomime arrête l'attention sur le personnage dont le jeu et ses variations ouvrent sur l'espace de la folie potentielle:

(Pensativo. Señala a LA PÁJARA.) / (Riéndose, y apuntando al ARZOBISPO, PICIO, LA TÍA PIYAYA, DOÑA ESCOTOFINA y DON DIEGO CONTRERAS.) [...] (A carcajadas, señalando a LA PÁJARA.) [...] ¡Kikirikiííííí! (Baila, baila de prisa, riéndose. Suena, dentro, una campanilla. Se para, instantáneo. Estornuda tres veces. Desaparece, corriendo. Rápido, se levanta el telón.)⁷⁷⁰

Comme dans *El colorín colorado*, composée lui aussi de huit scènes, c'est à la septième scène de *La pájara pinta* que s'opère un point de bascule structurel annonçant la fermeture de la ronde entamée en début d'œuvre. Cette scène réunit l'ensemble des personnages et du Chœur, revenu à la scène VI après avoir été annoncé à la scène I. Les

⁷⁷⁰ *La Pájara pinta, op. cit.*, p. 11.

personnages chantent des louanges et la gloire de la pájara pinta dans un jeu verbal fait de quinconce, d'alternance polyphonique sur une trame rythmique en octosyllabes. Ils virevoltent en scène, faisant écho aux acrobaties de la *commedia dell'arte* et au potentiel lyrique du théâtre italien: « (*Giran, cogidos de las manos, alrededor de la Pájara pinta.*) ».⁷⁷¹

Le « guirigay » apparaît comme une synthèse mâtinée d'influences diverses et jouant du registre parodique. Des ressorts dramatiques et dramaturgiques sont activés par le texte au niveau des didascalies qui confèrent à la scène son dynamisme: « *CORO: (Llevando con la cabeza el ritmo de la rueda.)* »⁷⁷². Les personnages ne cessent d'entonner des chansons, ce qui renvoie au lien qui unit le personnage à l'univers enfantin précédemment cité. La pièce est chorale, elle est aussi chorégraphique, avec des déplacements, une proxémie et des décors mobiles travaillés, qui jouent avec des pas de danse. Ce sont là retranscrites, sur le plan de l'écriture scénique, les problématiques du début du XX^{ème} siècle sur les scènes européennes d'un théâtre dont le décor serait lui même *dynamique*: « *TODOS (Arrodillándose ante La Pájara y cumpliendo lo que luego manda la copla.)* » [...] « *Daremos la media vuelta, / daremos la vuelta entera, / daremos un paso atrás. (Comienza, lento, a caer el telón.)* »⁷⁷³

Les jeux amoureux qui composent l'essentiel de l'intrigue inscrivent l'oeuvre dans la tradition du théâtre *buffo* où prévalent les dynamiques d'attraction-répulsion (« *pero no, que me da vergüenza, / Pero sí, pero sí, pero sí...* »⁷⁷⁴).

Pour traduire ces jeux amoureux c'est à la ronde du corro que les personnages présents en scène (*coro, corro, VIUDITA et PÁJARA*) vont maintenant s'adonner. Une interaction dynamique est tissée avec le machiniste à qui est intimé l'ordre de lever le rideau « (*Con la cara hacia arriba, como encarándose con el tramoyista del telón.*) ¡A la luna el telón, telonero! ¡A la luna el telón! (*Va subiendo el telón lentamente.*)». À partir de ce moment, et sur la base d'une ronde qui enferme la VIUDITA et LA PÁJARA, l'action va se poursuivre. C'est tout d'abord un jeu de devinettes sur une trame métrique irrégulière qui permet d'entrevoir la situation: (« *¿Quién eres tú, tú, tú? / Yo soy la Viudita / del conde Laurel / que quiere casarse / y no encuentra con quién.* »)⁷⁷⁵ Tel un choeur antique, le corro reprend l'essentiel du message de la VIUDITA « *La Viudita, la Viudita, / la Viudita se quiere casar, etc.* »⁷⁷⁶. Les deux femmes-oiseaux se remettent à gazouiller, mêlant onomatopées bruitiques et dictons

⁷⁷¹ *Op. cit.*, p. 39.

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Op. cit.*, p. 40.

⁷⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 40-41.

⁷⁷⁶ *Op. cit.*, p. 41.

populaires, comme au début de l'acte. La Pájara se prépare un rôle d'entremetteuse, *Celestina* qui va arranger un rendez-vous entre la VIUDITA et EL CONDE DE CABRA et l'on s'achemine vers un dénouement heureux. Les voix des "Vivas" des différents groupes de personnages forment une partition vocale (potentiel musical de l'œuvre qui se voulait écrite pour être accompagnée⁷⁷⁷, tels des instruments dont les accords s'enchaînent en superposition et diachronie les uns des autres. Le Choeur a – presque – le dernier mot puisqu'il crie à trois reprises le nom de la Pájara et avant que tous ne s'exclament "¡Vivaaaaaaaaaaa!" s'exclame "¡Verde salvadora! / ¡Verde bienhechora, / verde protectora!", laissant l'oeuvre inachevée sur une note chromatique – la couleur verte – dans ce cas associée à la superstition (ce qui en nuance la dimension « vivifiante » potentielle) de personnages qui entourent le personnage éponyme, et qui jouent.

Ainsi, dans ces deux pièces qui questionnent la frontière des genres théâtraux, entre la musique, le théâtre et la danse, Rafael Alberti fournit des éléments pour la rénovation du théâtre de son époque, à travers un jeu orchestral d'onomatopées et de synesthésie. Les univers enfantins sont convoqués pour favoriser la stimulation de la sensorialité du récepteur pour la structurer grâce à la distance qu'implique la représentation du lyrisme ou de l'absurde. L'accroche de la couleur, la musicalité, le jeu entrent en effet en consonance avec le théâtre lyrique, sans pour autant se situer dans ce domaine: c'est peut-être l'écho de ce théâtre récupéré par Alberti qui lui ouvre l'espace pour développer plus en profondeur (*La pájara pinta* davantage que *El colorín colorado*) une dramaturgie qui questionne la forme dramatique, mais aussi des modalités dramaturgiques où la danse trouve toute sa place, y compris dans le jeu (le conte, la ronde) ou la musique (mesure et circularité).

Dans le théâtre lyrique de R. Alberti, la choréologie permet de révéler des univers enfantins où le rythme et le *nonsense* (onomatopées, stichomythies) apparaissent comme des ressorts musicaux et dramatiques structurants. L'étude du gestus musical des personnages laisse bien à penser qu'en dépit de l'importance du décor, le geste occupe une place de premier ordre et nous allons maintenant nous intéresser aux apports de la danse et de la pantomime au théâtre au niveau de l'écriture des pièces.

⁷⁷⁷Une partition de F. Elizalde existe, récemment rééditée (F. ELIZALDE – R. ALBERTI, *La pájara pinta*, ed. y apéndice documental de Eladio Mateos Miera e Ismael Ramos Jiménez, Granada, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004).

CHAPITRE II: Entre noir et blanc et couleur: rythmiques et jeux formels de théâtralités “synesthésiques”

1. Le primat de la gestualité sur la chromatique théâtrale

1.1. Apports visibles et invisibles de la danse à l’écriture dramatique ou le moment synesthésique dans l’onirisme de *El Sapo enamorado* de Tomás Borrás

Dans un contexte européen de renouveau de la scène et d’une attention renouvelée accordée au corps et à sa mécanique⁷⁷⁸, l’intérêt porté à un théâtre du corps qui réhumanise la scène s’accompagne, au début de la période étudiée, d’une véritable réflexion autour de la gestualité, de la chorégraphie et du mouvement. L’acteur, métaphore des synesthésies, est parfois relégué au second plan derrière les décors qui occupent presque le devant de la scène. Dans le cas d’une pièce comme *El Sapo enamorado*, on décèle l’importance du cinéma en noir et blanc dont les principes de théâtralité accompagnent l’apprentissage visuel du spectateur désormais entraîné, à plus grande vitesse, à la « pulsion scopique⁷⁷⁹ ».

Dans l’étude qui suit je convoquerai à la fois le texte de Tomás Borrás et la première mise en scène de l’œuvre par Gregorio Martínez Sierra. La pantomime, en noir et blanc, mise en scène pour la première fois le 2 décembre 1916 au Teatro Eslava, intéresse à de multiples égards une étude sur les synesthésies. Par la nature même du genre théâtral dans lequel elle s’insère, l’œuvre envisage la question de la gestualité au théâtre et le jeu corporel de l’acteur, qui rejoignent les problématiques de la danse. Considérée comme l’une des propositions les

⁷⁷⁸ Les travaux de Jean-François Delsarte autour de la marche en France, mais aussi des écoles européennes qui souhaitent dépasser le statut d’écoles de « déclamation ».

⁷⁷⁹ À propos de Freud, « ascétique praticien d’une « non-voyance », Georges Didi Huberman emploie le terme d’« avidité scopique » remplacée par l’écoute. DIDI HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l’apparition*, Paris, Les Éditions de minuit, 1998, pp. 77-78. Le terme de « pulsion scopique » est employé par les cinéastes qui cherchent à exprimer la prévalence du scotome dans le phénomène de réception (scotophilie = plaisir de regarder) par un procédé que Didi Huberman nomme « *ahurtement* (choc et achoppement) » de la sensorialité (*op. cit.*, p. 109), sans cesse répété chez les spectateurs.

plus novatrices de la scène madrilène de l'époque⁷⁸⁰, *El Sapo enamorado* de Tomás Borrás tisse des liens étroits avec les ballets *El Amor brujo* et *El Corregidor y la molinera*. Ce dernier, « ballet-pantomime » en deux actes de Gregorio et María Martínez Sierra (livret) et Manuel de Falla (partitions), est inspiré du roman de Pedro Antonio de Alarcón. Représenté pour la première fois au Teatro Eslava en 1917, il deviendra *El Sombrero de tres picos*, dont la première aura lieu à Londres le 22 juillet 1919 à l'Alhambra Theatre⁷⁸¹. Les influences du *Sapo* restent prégnantes jusque dans cette oeuvre.

Mis en scène sur une musique de Pablo Luna⁷⁸² et avec des décors de José Zamora⁷⁸³, *El Sapo enamorado* (1916) est, avec *Tam Tam* (1931), l'une des pièces les plus importantes du dramaturge moderniste Tomás Borrás, proche, comme Zamora de Gómez de la Serna, et

⁷⁸⁰ Voir par exemple le journal *ABC*, du 1^{er} décembre 1916, p. 17, rubrique « Notas teatrales », Eslava, où il est question de « la pantomima [*El sapo enamorado*], que determina un nuevo género selectamente artístico que ha de cultivarse en este teatro ».

⁷⁸¹ Je renvoie au volume d'annexes qui documente par des photos de représentations regroupées pour cette étude un matériau permettant d'illustrer les ressemblances et les dissemblances esthétiques qui existent entre ces différentes œuvres, qui s'inscrivent dans la même ligne de création et font partie d'un même groupe d'œuvres dont *El Sapo* de Borrás apparaît comme la cellule mère. Annexes, Figures 73 à 77.

⁷⁸² « En un primer momento, la elección de Pablo Luna (1879-1942) para escribir la música de *El sapo enamorado* pudiera resultar llamativa. Como recordaba la esposa de Martínez Sierra en sus memorias, precisamente durante esos años, tras el éxito de *Las Golondrinas* (1914), “los músicos ‘sabios’ que hasta entonces se habían mantenido desdeñosamente alejados del teatro” habían sido atraídos a la órbita del matrimonio de dramaturgos. Entre estos autores “sabios”, se encontraban los colaboradores musicales que completaron el proyecto de pantomimas del Eslava: Joaquín Turina y Manuel de Falla, recientemente llegados de París y ansiosos de encontrar acomodo profesional en España. En contraste, por aquellos años, Pablo Luna era ya un compositor de reconocido éxito en el teatro musical; un profesional formado en el medio escénico y con una trayectoria más cercana a los medios musicales “populares” que a los cenáculos filarmónicos “sabios”. » DELGADO GARCÍA, Fernando, « Se suplica imaginación: *El sapo enamorado* (1916) y la renovación de la escena teatral madrileña », <http://www.fundacionguerrero.com/fundacion-guerrero/jornadas-de-zarzuela-2015-136-ES>, page consultée le 18 décembre 2015.

⁷⁸³ Sur *El Sapo enamorado*, Fernando Delgado García indique: « Un campeón de la moderna mundanidad madrileña fue, sin duda, José de Zamora, responsable de decorado y vestuario en *El sapo enamorado*. Tras iniciar su carrera como precoz ilustrador de las revistas de la capital, marchó a París para trabajar en el taller del modisto Paul Poiret, el “rey de la moda” durante la Belle Époque. Según relató a la periodista Colombine, durante sus años en París, se formó como bailarín en la Akademia de Raymond Duncan, una innovadora institución que ofrecía enseñanza gratuita en danzas, artes y artesanías de la Grecia clásica. Tras ello, su formación coreográfica se continuó con artistas de cabaré, danzarinas exóticas, contorsionistas y actrices de cine mudo. El estallido de la guerra le obligó a regresar a España donde, además de sus trabajos para la escena, desarrolló una importante actividad en el mundo de la costura como “creador directo de la moda, aquí donde los demás suelen ser intérpretes provincianos de ella”. Al tiempo, participaba no sólo de las reuniones en la sagrada cripta del Pombo sino también de los ambientes literarios más “galantes”, frívolos y decadentes de la ciudad. Pese a que dos de sus principales impulsores pertenecían al círculo de Ramón, sería erróneo considerar *El sapo enamorado* como un espectáculo de vanguardia. Como toda la literatura de Borrás, el libreto de la pantomima tiene una postura ideológica y estéticamente ambivalente con respecto a la modernidad. Los estudiosos de su obra han destacado la tendencia romántica que la recorre y cómo su refinado esteticismo lírico es un refugio ante las vicencias de transformación socio-política del mundo moderno. En realidad, los calificativos de “neomodernista decadente” o “modernista reaccionario” con los que Borrás ha sido definido podrían servir bien para su colaborador plástico en “El sapo” y, por extensión, para el proyecto general del espectáculo pantomímico citado. » DELGADO GARCÍA, Fernando, « Se suplica imaginación: *El sapo enamorado* (1916) y la renovación de la escena teatral madrileña », <http://www.fundacionguerrero.com/fundacion-guerrero/jornadas-de-zarzuela-2015-136-ES>, page consultée le 18 décembre 2015.

fortement impliqué dans les travaux du Teatro de Arte dirigé par Gregorio Martínez Sierra, qui fut chargé de la mise en scène de la pièce :

El director de escena y responsable general del montaje era Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), una figura que gozaba del máximo prestigio en el mundo literario y que, tras resonantes éxitos como autor dramático, acababa de presentarse en Madrid como empresario teatral. Su compañía venía fraguándose desde el verano de 1915 pero será ahora, en el temporada 1916-1917, cuando se presente al público madrileño sobre las tablas del Teatro Eslava. Durante una década, el Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra iba a convertir la sala de la calle Arenal en el centro de innovación teatral más prestigioso de la capital de España, bajo una fórmula que combinaba dignidad artística, novedad estética y rentabilidad económica. La primera dificultad que debía vencer la nueva empresa teatral estribaba en la asociación que el público establecía entre el Teatro Eslava y los espectáculos musicales “ligeros”.⁷⁸⁴

Pour cette mise en scène Gregorio Martínez Sierra dut s’adjoindre le renfort de musiciens et de danseurs et surtout dut s’équiper en machinerie théâtrale:

Más allá del texto y del diseño coreográfico, para el montaje de la pantomima, Gregorio Martínez Sierra tuvo que reforzar la compañía con algunos bailarines y un grupo de músicos procedentes de la Orquesta Filarmónica: la dirección coreográfica recayó en María Ros, danzarina del Teatro Real (quien también interpretó un papel); la dirección orquestal estuvo a cargo de Joaquín Turina, músico muy cercano al empresario. En el aspecto técnico, la empresa encargó “a una casa de Milán seis reflectores, cuatro linternas, aparatos de vapor, luna con cabrilleo –como en Marina–, amaneceres, relámpagos, rayos, truenos y qué sé yo cuántas cosas más”.⁷⁸⁵

La déréalisation produite par cet achromatisme revendiqué est la caractéristique esthétique de cette pièce, qui tangente l’univers des contes et celui du merveilleux pour explorer et questionner dans le même temps les méandres de la conscience, de l’inconscient et l’énergie du rêve, problématiques alors en vogue grâce aux découvertes scientifiques et aux travaux de Sigmund Freud dont les œuvres furent publiées en espagnol en 1922.

L’œuvre n’a pas seulement retenu mon attention parce que souvent évoquée, aux côtés des ballets précédemment cités, dans les ouvrages de critique et d’histoire culturelle espagnole

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ DELGADO, Fernando, « Dossier El Teatro de Arte », *Scherzo* n°313, décembre 2015, p. 74. http://tienda.fundacionguerrero.com/archivo_descargable/76.pdf, page consultée le 21 février 2018.

de l'époque. Les recherches esthétiques et scénographiques, les décors et costumes participent en effet de la même dynamique créatrice dramaturgique. Cela est bien sûr déjà, en soi, un critère indiscutable pour une réflexion critique qui interroge les dynamiques scéniques. En effet, il s'agit, de mises en scènes exactement contemporaines de la première saison des Ballets Russes à Madrid, en 1916, et des travaux de Robert et Sonia Delaunay au milieu des années 1920, proches de ceux de la *Escuela simultaneista* en Espagne, autour du mouvement de la couleur, du rythme pictural et du synthétisme. *El Sapo enamorado* est une longue didascalie pantomimique. Cette étude met en évidence des modalités d'approche du mouvement et de l'énergie différentes de celles des autres pantomimes de l'auteur, ainsi qu'un langage *gestuel* différent de celui des pantomimes, « bailetas » et « cuentos coreograficos » de *Tam-Tam* qui intègrent la couleur et la positivité du réel sensible à l'époque des « révolutions modernes ». Ainsi, en interrogeant la relation au réel et au sensible à travers une écriture dont le pouvoir de suggestion réside dans un potentiel *dynamique*, qui se veut suggestion du mouvement dans une perspective « a-chrome » et dont les archives photographiques conservées des quelques représentations ayant pu se tenir à l'époque (voir Annexes) ne font que renforcer les effets pour les récepteurs contemporains de ces matériaux, *El Sapo enamorado* bouscule les codes de réception d'une œuvre de théâtre, en jouant avec l'envers de la sensorialité et de la perception. Dans son article consacré à *El Sapo enamorado*, Fernando Delgado García indiquait le rôle subalterne du texte dans la pantomime. Deux versions de l'œuvre sont conservées; l'une, de résolution dialogique, figure sur la partition musicale manuscrite de l'œuvre⁷⁸⁶, l'autre est la versión publiée par Borrás en 1916, qu'il qualifie de « totalmente descriptiva y de mayor vuelo literario ». À l'en croire, la première serait le point de départ du texte, la seconde semblant avoir été écrite après la représentation de la première version. Cette seconde version (celle que nous utilisons ici pour ce travail) apporte de précieuses informations sur la gestualité, le mouvement et les changements de lumière. Dans la ligne des poètes symbolistes, le prologue littéraire de la pantomime indique la texture langagière immatérielle qui la caractérise:

...esto se dice sin palabras. Las palabras ya no tienen claro sentido, de tanto desfigurarse entre los labios mentirosos. Esto se dice con la Expresión, que es el lenguaje perfecto y sin disimulo, y con la Música, que es el ritmo con que se mueven solemnes los astros, la palpitation diversa y clara de la fiebre de este mundo, el

⁷⁸⁶ Je renvoie aux extraits de partition en Annexes, et notamment aux extraits de la réduction pour piano en Figures 135 a) à p), qui comportent des indications chorégraphiques (également reproduites à part, en Figures 137 c) et d)) permettant au metteur en scène et aux musiciens de s'accorder durant le spectacle.

habla de lo desconocido, la voz inarticulada de lo íntimo.⁷⁸⁷

L'approche du texte de théâtre comme entité douée de pôles rythmiques et énergétiques structurants (comme un corps constitué d'autant d'arabesques et de figures de style) bat en brèche l'idée du rôle subalterne de la textualité au théâtre. Cette approche, que j'ai adoptée depuis le début de mes recherches, me conduit à un questionnement autour des stratégies de captation des énergies intangibles. À partir de là, je tente de mettre en évidence les points d'énergie du corps-texte qui me permettent d'avancer l'existence d'une théâtralité⁷⁸⁸ de l'hypnose chez Tomás Borrás.

L'étude de cette œuvre de Tomás Borrás doit permettre de démontrer que les synesthésies et leur envers (les cénesthésies) imprègnent l'écriture pour esquisser un double mouvement, dont le déploiement paradoxal dans la pantomime permet au langage de retranscrire l'énergie du rêve en même temps que d'en suggérer une scénographie. Pour ce faire, je m'intéresserai d'abord au décor en lien avec l'espace scénique, puis à l'écriture cinématographique, à la gestuelle et au personnage. Mais il convient avant toute chose de s'arrêter au Prologue où se met en place un dispositif de captation-envoûtement du lecteur-spectateur révélé par Marielle Macé:

La situation attentionnelle constituée par la lecture a tous les caractères de ce que l'anthropologie appelle (après Edward T. Hall) un espace « proxémique ». L'espace proxémique est produit par les effets de distance physique et les possibilités de contacts qui s'établissent entre des personnes ou des objets lorsqu'ils sont pris dans une interaction; c'est un petit monde dense et séparé, où le sujet se blottit et qui, surtout, le prolonge [...] Cet espace est une image élargie du corps propre, un foyer d'expansion subjective, un champ de possibilités, d'objets et de sensations (parfums, bruits, lumières) aimanté autour de ce corps, marqué affectivement, scandé par tout ce que l'on a à portée de main ou de regard [...] En ce sens, le proxémique ne concerne pas tant la clôture et les barrages du sujet, que l'effet de *diffusion*, les capacités de sorties et les esquisses de gestes qui prolongent activement l'intériorité. Sa valeur principale est la possibilité.⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ Je forge ce concept en reprenant l'expression de Jean-Pierre Triffaux, à l'occasion d'une réflexion sur le matériau verbo-corporel au théâtre (théâtralité de l'acteur vivant). Il définit la *théâtralité* comme condition de la *théâtralité*: comme les « caractères et qualités intrinsèques à l'art de l'acteur » et les « effets produits par le feuilletage et la tension ou le relâchement des matériaux et des signes substantiels et formels. Le texte de Borrás permettrait de questionner selon des modalités spécifiques l'idée du texte de théâtre comme « résonateur corporel activé par le souffle primordial et l'élan vital ». TRIFFAUX, Jean-Pierre, « Théâtralité de l'Avant-Garde: quelques secrets d'invention », Communication au colloque *La théâtralité comme (contre)-modèle esthétique*. Rennes 2, 29 et 30 janvier 2015.

⁷⁸⁹ MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manière d'être*, NRF essais, Paris, Gallimard, 2011, pp. 34-35

Dans son ouvrage *Façons de lire, manières d'être*, M. Macé approche l'acte de lecture par la phénoménologie et la proxémie, comprises comme actualisations du phénomène de dynamique expansive du corps propre du lecteur, tout en prenant avant tout en compte la lecture comme un potentiel de déploiement.

El Sapo enamorado est dédié « *A la bailarina Lydia LOPOKOWA, acariciadora de los ojos.* », dont je reproduis la photographie maniériste, qui la représente en danseuse classique, ci-dessous:



Parmi les personnages de la pièce, il est intéressant de remarquer la figure *allégorique* du Prólogo. D'emblée, l'œuvre, inspirée du regard de Lydia Lopokowa qui semble fasciner T. Borrás, questionne les dynamiques de l'envoûtement (*allos*, « autre » et *agorein*, « parler »). Elle met en scène l'*in-vocation*, la métaphore continuée de l'adresse aux récepteurs de l'œuvre d'une énergie *vocative*, par le biais d'une figure de style emblématique de la correspondance des arts et de la « modernité ». De même, les femmes « *mujeres de aquel país* » enracent l'action dans le monde des contes et du merveilleux, ce que confirme la didascalie « *la acción en el país donde suceden los cuentos* ». Les autres protagonistes sont la Bella, *El Sapo*, l'Adolescent et le Genio del agua; le reste des personnages est composé de la « *amiga de la bella* », des « *mujeres* », des « *esclavas* » d'un « *mercader* » ainsi que d'un « *gnomo* » et de « *guerreros* ». Le jeu sur l'article défini et indéfini dans le déroulement de la liste du

⁷⁹⁰ Image disponible en ligne. <http://myballetsrusses.blogspot.fr/2011/10/lydia-lopokova-birthday-oct-21-1892.html>, page consultée le 21 février 2018.

dramatis personae a des répercussions sur le rythme de l'énumération et caractérise chaque personnage de façon plus ou moins précise ou nette, s'articulant ainsi à l'idée de gros plan ou de fondu cinématographique.

L'analyse des procédés de convocation de la sensorialité permet de mettre en évidence la spécificité de l'œuvre. À travers le personnage du Prologue, le mime entraîne le lecteur/spectateur dans un monde merveilleux qui n'est autre que celui du rêve, de l'intériorité du sujet. Ainsi, l'appel initial aux récepteurs de l'œuvre ("AVISO / SE SUPLICA LA IMAGINACION") fait office de *captatio benevolentiae* et constitue une injonction, une première indication scénique pour un récepteur lui aussi transformé, par le pouvoir de la littérature, en un être hybride et merveilleux : en un « lectateur » qui, en lisant, esquisse mentalement une scénographie. D'emblée l'œuvre indique chez Borrás l'importance de l'espace de l'intériorité du sujet ressentant.

La Pantomime du Prologue commence en douceur, et chronologiquement « después de haber comenzado el hechizo de la música ». Dès le début, la convocation de la sensorialité se fait selon les modalités de l'envoûtement (« hechizo »), mot qui articule la musique avec le visuel (apparition-lumière). Cette dynamique d'apparition, si importante dans d'autres œuvres telles celles de la dramaturgie de Valle-Inclán, inaugure dans l'œuvre le règne d'un « fondu à la lumière » lié au caractère progressif de l'avènement de l'image. L'indication scénique dit : « Un débil resplandor le deja entrever como una figura aparecida. » L'apparition s'accompagne d'une osmose et d'une harmonie entre la musique et le son de la voix de l'acteur propagé dans l'espace : « Cada palabra suya corresponde a una nota de la melodía que la acompaña ». Le parallèle établi entre « palabra » et « nota de la melodía » produit une ambiance propice à une certaine somnolence et à la rêverie.

Les témoignages conservés de la réception de l'œuvre attestent cette imprégnation du merveilleux dans l'œuvre de Borrás. Au lendemain de la première représentation, l'un des jeunes étudiants ayant assisté au spectacle fait part dans son journal du spectacle inhabituel qui s'est déroulé sous ses yeux la veille, décrivant ainsi le décor réel de la scène de spectacle :

Detrás del lienzo negro, el agujero del telón muestra al público sumido en la oscuridad. Las caras aparecen borrosas, los cuerpos han perdido las líneas; es todo un fondo oscuro, una gran mancha de tinta, de la que emerge la blanca pechera de Luna, su diestra, que mueve la batuta, y la faz inalterable del maestro, que a veces lleva el compás y que otras se balancea, imprimiendo movimiento a su cuerpo.

Ante los ojos del espectador, ha aparecido un bosque misterioso de grandes árboles negros y blancos. Los troncos destacan su silueta con una luz interior débil y azulada, que “flota en la atmósfera como un sutil vapor de colores”. En el centro, hay un casita de cuento en la que destaca una gran ventana de lienzo blanco; en él se proyectan las siluetas de los personajes que están en su interior. Sobre la casita, una estrella azul que preside el desarrollo de una fábula ingenua –quizás sólo en apariencia– de sapos y bellas, genios y gnomos, guerreros y esclavas.⁷⁹¹

Il existe dans l’œuvre une dimension onirique mêlant l’univers du rêve à celui du merveilleux⁷⁹², ainsi qu’une tension prolifique entre une dynamique de retour sur l’intériorité et de déploiement en dehors du réel, qui se fait depuis le monde empirique et à partir de la convocation littéraire, poétique, plastique de la sensibilité. Le rôle du décor est ici primordial, et le texte questionne dans son déroulement la réception de l’œuvre dès l’acte de lecture par la mise en œuvre d’un dispositif scénique qui déploie l’onirisme à partir de la sensation.

Le texte, qui est une longue didascalie pantomimique, pose aussi la question d’une économie de la didascalie ou de fragments difficiles à retranscrire énergétiquement sur scène: « La Bella sale con una cestita al brazo. (Quizás con la lluvia de ayer hayan brotado las primeras fresas.) El sapo, en aquel momento, cavila qué podría hacer para inclinar su voluntad. Al verse, ella se ríe y él saluda. » La cinématique de l’écriture continue de communiquer la sensation d’un déroulement muet de l’action.

Dès le prologue, le mime semble ainsi s’adresser à cette instance hybride, que l’on s’est proposé d’appeler « lectateur » pour lui signaler la construction d’un espace qui s’opère par la parole: « Bajo el **arco** de mis palabras quiero que entréis en la tierra prometida a todos los que **beben el agua de los sueños** ». Les sonorités jouent un rôle important pour la stimulation du goût et du toucher dans un contexte onirique. C’est à l’avènement d’un *Sapo* sapide que l’on assiste dans le cadre de la dissolution des frontières sensorielles.

L’écriture suggère au mime, par sa matérialité même, l’ampleur et la fluidité des mouvements qui doivent accompagner la parole, menant à une dynamique d’éclosion et suggérant un rythme lent de floraison. Le trouble des sens est une autre stratégie littéraire

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² Pour ce qui a trait à l’étude du merveilleux au tournant du siècle je renvoie à la thèse de Lise Jankovic, qui étudie le “spectaculaire flamboyant” et les mécanismes de convocation de la sensorialité au théâtre. *La comédie de magie espagnole (1840-1930). Le spectaculaire flamboyant*, thèse sous la direction du Professeur Serge Salaün soutenue à l’Université Paris III – Sorbonne nouvelle le 22 novembre 2014.

(dé)construite par le didascale: « El agua de los sueños os **embriagará** de visiones irreales y de apariciones inasibles, porque tiene un poder evasivo y desvanece la realidad. » L'expression presque surréaliste « agua de los sueños » procure au récepteur la sensation d'une substance hallucinogène, synesthésie (au sens possible, de la quintessence qui pouvait être atteinte par la recherche des « paradis artificiels »), qui convoque la sensorialité et le monde sensible pour mieux éloigner du réel insaisissable. La fonction poétique du langage est activée et chez Borrás dessine des courbes oniriques. Les apports de la danse sont intéressants à observer de ce point de vue car ils esquissent un flux qui sert le déploiement poétique du merveilleux.

Le texte se poursuit par un parallèle construit entre la synesthésie et l'hypnose, à travers l'évocation de l'astre lunaire dans le ciel et son traitement sensoriel à la croisée, irréaliste, du visuel et de l'olfactif: « Vuestros sentidos estarán sólo despiertos al ensueño, y verán moverse figuras imprecisas en el relente lunar ». On peut songer à des assertions injonctives du type « vos paupières sont lourdes », qui participent de cette même dynamique vers une somnolence hypnotique. Ce sont bien le rassemblement et l'entraînement synesthésique de la sensorialité vers une concentration cérébrale paradoxale, qui sont ici à l'œuvre. L'oxymore joue un rôle déterminant: la dynamique du rêve est suggérée par des antithèses, et le point de vue externe de la narration didascalique reproduit le point de vue du rêveur sur la teneur de son rêve. Le lexique joue lui aussi un rôle important: « ensueño », « verán moverse » suggèrent une passivité et semblent réduire tous les sens au sens de la vue, qui serait prioritairement celui qui est activé pendant les rêves. L'expression « Figuras imprecisas » reflète l'influence du théâtre d'ombres, et fonctionne comme une didascalie implicite dans la didascalie, comme si celle-ci contenait déjà la suggestion de sa propre transcription scénographique. Tout cela n'est pas sans faire penser aux techniques dramaturgiques de R. del Valle-Inclán et annonce peut-être une œuvre comme *Luces de Bohemia*.

Ainsi, complétée par la kinesthésie de l'acte de lecture (mouvement linéaire, de gauche à droite), les synesthésies déploient depuis le langage l'espace du drame autant que la gestualité de l'acteur⁷⁹³. La juxtaposition de deux éléments sensoriels hétérogènes (l'odorat et la vue) se combine au mouvement cognitif du lecteur-spectateur en situation: l'écriture

⁷⁹³ « Qu'il existe une variété dans la réception n'est pas indéniable, mais nous verrons aussi que se dégagent des grandes tendances réceptrices, et que certains des artefacts de la prose poétique sont de lecture plus contrainte et donc plus partagée [...] que d'autres, qui relèvent plus de l'imaginaire, ayant transité *via* la sémantisation, et relevant de la subjectivité d'un esprit qui « termine » l'image, nodalement constituée, mais aux références toujours incomplètes. » BLOCH, Béatrice, *Une lecture sensorielle: le récit poétique contemporain*. Gracq, Simon, Kateb, Delaume, Presses Universitaires de Rennes, Interférences, 2017.

dramatique reproduit les composantes de l'écriture cinématographique, pour aboutir à ce que Jean-François Carcelén nomme un « simulacre synesthésique », résultant de la « loi inhérente à l'écriture qu'est la successivité »⁷⁹⁴. Ce sont les composantes de l'écriture qui mettent en mouvement (« *cinema* ») l'image, dispositif dont l'instance lectrice ou spectatrice constitue l'indispensable complément, puisque c'est elle-même qui l'active⁷⁹⁵.

Un autre exemple particulièrement significatif du dispositif dramaturgique conçu par Tomás Borrás est celui de la planète lune, qu'il esquisse tel un peintre sur une toile, en employant des techniques évoquant les impressionnistes. L'expression « La luna fluirá mansa » communique la sensation visuelle d'une lumière presque liquide, d'un flux lumineux qui se répandrait dans l'espace du ciel qui l'entoure. Le procédé textuel semble participer, comme en peinture, d'une dynamique de fusion et de trouble des aires perceptives. L'emploi du futur donne une idée de prolongement, en amont et en aval de l'adjectif *mansa* lié à l'idée de progression, de douceur. Le langage dessine la lumière qui elle-même semble dessiner l'espace dont une possible traduction scénographique se ferait par un projecteur de lumière douce. Le langage texturise la lumière pour en faire une matière préhensible par le sens du toucher: « *sumergidos en el rayo pálido vivirán brevemente los cuerpos entrevistos* ».

L'expression « Vivirán brevemente » fait écho à la nature des arts vivants, du mouvement comme art de l'éphémère et rappelle les dynamiques d'apparition et d'incertitude, comme dans les rêves (« *entrevistos* »). La compression ou l'allongement impondérables de la durée pendant le rêve sont suggérés par le texte avec la pause: « *se detendrá el tiempo un instante. Y luego todo seguirá.* » L'apparition de la Lune sur scène est pareille à celle d'un masque: « (*Digresión. También sale la luna. Primero es una rajita que muerde con su arco circular, semejante a los dientes cerrados, el tejado de la casa. Va poco a poco haciéndose más grande, más caraza de yeso. Es, en efecto, una cara enyesada, con ojos negros bien dibujados y labios gordos y rojos, debajo, como es natural, de las narices*). » La description synesthésique de l'astre se base sur une mue sensorielle qui accompagne le rythme des saisons:

⁷⁹⁴ « L'effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en spectacle », in *Le spectacle au XXème siècle. Culture hispanique, Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, 1997, p. 285.

⁷⁹⁵ Manuel Aznar Soler souligne la « Curiosa anticipación de la Estética de la Recepción, esta afirmación final de Yxart en el sentido de que el espectador « colabore » en la obra y « complete » el espectáculo, dejaba las puertas abiertas a una puesta en escena según las ideas expuestas por Edward Gordon Craig, en « El actor y la supermarioneta », texto fechado en « Florencia, marzo 1907. » AZNAR SOLER, Manuel, in SALAÛN, Serge, RICCI, Évelyne, SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada*, op. cit., p. 181.

Hay la luna de invierno, que es en las noches claras una fría bola de nieve, y en las noches de niebla un fracasado sol. Hay una luna de primavera, luna del campo, color malva, color rojizo, y luego color ceniza como si se hubiese quemado. Hay también la luna lunera del verano, enorme cuando se eleva sobre el horizonte como un fruto más, sandía del cielo. Hay la luna de otoño, cristalina, exactamente redonda, divinamente límpida, que devuelve, como el espejo con que juegan los niños, lo que tienen de blanco la luz del sol; ésta es la luna que se baja a bañar a los lagos, poniendo antes un toldo de nubes. / Y hay la luna de la pantomima, que es una careta humana, que es la luna que ha copiado la cara de Pierrot, que es la luna de cartón, la luna payaso, que en vez de luz tiene literatura. Ésta es la luna que asoma por detrás de la casita, porque la interesa lo que va a pasar.

La dernière phrase de l'œuvre interroge l'extinction lumineuse dans une grimace farcesque et qui, en clôturant le texte de façon abrupte invite le récepteur, laissé dans l'interrogation, à suivre le chemin d'une herméneutique: « Y la lunaza pone el punto final: saca la lengua. »

Il en va de même de l'expression « Y en ese instante fugitivo reconoceréis a los amigos que no volvisteis a ver desde que dejasteis de ser niños »: la didascalie quitte progressivement son rôle d'injonction pantomimique pour rencontrer le sujet qui lit ou reçoit la pantomime et l'entraîner vers un mouvement bref, presque éphémère de conscience, la réminiscence. Nous sommes donc en présence d'une dynamique analeptique au niveau du contenu (guidé à travers le mime d'une auto-reconnaissance d'un passif par le sujet récepteur) et proleptique pour l'énergie littéraire: élan, déploiement, évasion.

La typographie met en valeur un nouveau jeu analepse/prolepse, mettant en exergue une voix qui guide un « lecteur » en plein procès de scénographisation de son intériorité (le mime est placé dans le rôle de l'hypnotiseur). La relation hypnotiseur/hypnotisé questionne la théâtralité en interne dans le texte qui semble de fait fondre en un conte onirique les différentes instances (émetteur/récepteur). Avec la structuration phrastique « Quizás/o », le rêve apparaît comme l'espace de l'incertitude ou des possibles multiples, en tension avec une linéarité temporelle qui est celle de l'irréversible (« después de ser hombres », qui renvoie au processus de la connaissance). La lourdeur du « para después » est ainsi évidente, de même que l'isolement syntaxique de la phrase. « Quizás/o » prend une intensité dramatique très considérable (en fait, une seule possibilité, ou plutôt un seul segment importe, la vie d'après la connaissance).

Así habla el poeta: Yo he visto un universo armonioso, donde la forma perfecta y las acciones bellas dan un aroma que todo lo envuelve, y es la Belleza.

Así habla el incrédulo: Yo he visto un universo donde nada importa, pues nada perdura; donde todo es apariencia, y en el fondo engaño. Por eso me burlo. En las escenas que se van a suceder, como compuestas por los dos, se esconde en la flor un rocío amargo, y en la ternura está clavada la espina de la ironía.⁷⁹⁶

Métaphorique, le texte l'est par analepse et prolepse; il a la vertu de transporter le lecteur dans l'univers du merveilleux. La comparaison est un autre outil utilisé par Tomás Borrás: « El Amor, que es como una granada, cuyo vientre está cuajado de ardientes deseos; el Amor, que es como la nube empujada por el viento, que no se detiene ni se puede coger. »⁷⁹⁷ L'anaphore est un autre procédé qui structure le texte et structure la réminiscence: « Amor de mujer, unas veces piadoso, otras afilado, que causa heridas invisibles (...) »⁷⁹⁸ Dès le début de la pièce même, l'attention du lecteur ou du spectateur est orientée vers le décor:

Lugar de la pantomima: la selva: grandes árboles “negros y blancos: blancos, con rayas cebradas; blancos los troncos, con grandes penachos de hojas negras. Todo es negro y blanco. Quizá los colores se han desleído, convirtiéndose en luz, porque la luz es indeterminada, en cada sitio de un tono diferente, y flota en la atmósfera como un sutil vapor de colores. A los lados del bosque hay dos cortinas negras, tras de las que desaparecen los personajes, cuando han bailado su escena. También el suelo es una muelle, opaca, silenciosa alfombra de césped negro.”⁷⁹⁹

Un jeu est s'instaure ensuite autour de ce qui se voit et ce qui ne se voit pas. La petite maison, au milieu du bois, ne se voit pas “no se ve”. Ce qui se voit, c'est une fenêtre, qui ouvre sur un autre espace:

Lo que se ve, porque está de frente, es la gran ventana, que en vez de cristal tiene un estirado lienzo blanco, sobre el que se proyectan las siluetas de las personas cuando están en el interior. Es una casita de juguete, y es casi seguro que no tenga más que una habitación, como esas casitas que van de un lado para otro en los cuentos rusos, sostenidas por sus patas de pollo. Ésta no tiene patas. Es inmóvil, y casi parece una casa de verdad.

La description du décor esquisse déjà la scénographie d'une représentation réelle. À propos du personnage de la Bella la didascalie suggère la mise en scène: « Se graba su silueta en el lienzo que hace de pantalla: la cabeza y el busto. Se está acicalando (...) ». Le décor

⁷⁹⁶ BORRÁS, Tomás, *El Sapo enamorado*, op. cit., p. 14.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ BORRÁS, Tomás, *El Sapo enamorado*, op. cit., p. 19.

repose sur des jeux de couleurs, de contrastes et fonctionne comme dans les rêves, par amûissement du matériau du sol, potentiellement préhensible par le toucher. La fenêtre, elle, ouvre sur un jeu d'espaces et de concaténations.

Tomás Borrás procède aussi par portraits physiques et psychologiques. L'écriture, très visuelle, est basée sur la description du physique et des mimiques, ce qui crée le comique de situation⁸⁰⁰. Ainsi du portrait du crapaud que nous offre le didascale, qui fait de lui un être au physique clownesque:

El Sapo, inflado, grotesco, la contempla. Es un Sapo bueno y sentido, como un hombre adiposo, o como un hombre viejo, a los cuales, por su figura, no quieren las mujeres. Tiene, como esos hombres también, una gran bolsa de barriga, una cabeza calva y chata, ojos saltones, piernas cortas y zambas, anchas manos y pies. Su expresión es mitad estúpida y mitad bondadosa. Sabe mucho, tiene mucha ciencia; pero a unas mujeres les repugna y a otras les hace reír.⁸⁰¹

Le texte offre au metteur en scène des didascalies implicites de costume: « Es el animal más oculto, más recóndito, el que se mimetiza con las hojas de hierba, el que busca los lugares secretos para contemplar las cosas altas. » L'exemple de la description du personnage de *Sapo* qui perd ses attributs guerriers est intéressant parce que très riche du point de vue du langage poétique:

Igual que si hubiera caído toda la sombra y toda la noche sobre él, y estuviera empapado en negrura, el Sapo se va despojando del manto, de los atributos bélicos, de todos sus oropeles. Le ataca un crescendo de desesperación al verse solo y desnudado de su disfraz y de sus ilusiones. Invoca no a su Genio tutelar, sino a la muerte; pero todo se tiñe de color glauco, y el Genio del Agua emerge y le mira compasivo.⁸⁰²

Le recours à la polysyndète permet d'allonger le temps du dépouillement et d'accentuer les pertes matérielles et abstraites par l'usage de zeugmes.

Suit le portrait du personnage de l'Archipámpano (« ...de corta estatura, y debajo del manto se le adivina zambo y panzudo. Su rostro es terrible, como el de todo soldado que se ha comido muchos enemigos ») assorti d'une technique similaire, auquel s'ajoutent des indications gestuelles:

⁸⁰⁰ BORRÁS, Tomás, *El Sapo enamorado*, op. cit., p. 26.

⁸⁰¹ BORRÁS, Tomás, *El Sapo enamorado*, op. cit., p. 20.

⁸⁰² BORRÁS, Tomás, *El Sapo enamorado*, op. cit., p. 43.

Un signo imperioso del Archipámpano, y son llevadas tres esclavas que forman parte del botín. Las tres esclavas se suben en la punta de los pies, y bailan entre la luz amarilla. La Bella y su Amiga contemplan extasiadas la escena. Y ven después que el mandón manda que se retiren, y todos lo hacen, saludándole como gran mandón que es.

Paso, trompetas, rojo desfile [...]

Le personnage suivant apparaît comme dans l'univers d'un conte et l'indication scénique met l'accent sur le mouvement de son vêtement: « Azul, cuando mientras la Bella y su Amiga comentan el suceso, el invicto se las acerca y se inclina, llevándose detrás la cola de su manto, al estilo del ave real. » Dans l'œuvre le didascale esquisse aussi une psychologie du personnage du Genio del Agua:

Es el único que ama al Sapo, en cuyo elemento vive. Es un Genio floreal, de alma complicada; conoce las mañas, las aficiones y los secretos de las mujeres. ¡tantas se han bañado en sus ondas! Conoce el sentido oculto de las cosas; vive en todas partes. Es escéptico y burlón, como el aire que riza y desriza su piel. Es piadoso, porque ve cómo es la existencia de muchos seres. Y tiene una especial preferencia por el Sapo, el más sentimental de sus animales, feo y músico.⁸⁰³

Le marchand, qui apparaît sous les traits d'un personnage oriental, introduit une dynamique visuelle cinématographique et d'ombres chinoises, dans un double écho au théâtre de Shakespeare et de Valle-Inclán:

Pasa un mercader con remiendo hasta en la nariz, pero con buena bolsa. Hacen el trato y el trueque. El mercader se va a compás más acelerado, porque todos los hombres que llevan valores encima han de andar aprisa. / El busto de la Bella y el del Sapo aparecen en sombra chinesca en el lienzo de la ventana. Brindis, obsequios, caricias. Cae una onda de luz levemente morada. A lo lejos se oye la música del Adolescente. La Amiga se detiene perpleja [etc.].

La fin de la pantomime est totalement orientalisée, accompagnée de dessins qui ressemblent à des estampes (voir Figure 71):

La Amiga [...] Titubea. De pronto resuena estentórea la risa del Sapo. El Sapo se ríe como si estuviera dentro de una tinaja. Se ríe, se ríe. El Adolescente forcejea con la Amiga y mira hacia la casita. Sobre la pantalla, dos siluetas negras que se aproximan y se besan... El Adolescente desfallece, pierde su centro, cae. La Amiga

⁸⁰³ BORRÁS, Tomás, *El Sapo enamorado*, op. cit.

se arrodilla, acoge su cabeza sobre el seno. El muchacho, interesante, solloza. La Amiga le acaricia, conmovida, por primera vez. (Creía que estas cosas no eran verdad.). El Genio del Agua se lamenta de que en asuntos de amor siempre haya una víctima, de que siempre la comedia sea drama. Más besos en silueta. El Genio va restituyéndose al fondo. El Adolescente sigue sollozando. ¡Cuántos poemas han salido de esas lágrimas!

S'agissant d'une pantomime, le rôle du langage gestuel est premier. À la parole démiurgique du didascale s'oppose le langage gestuel des personnages, souligné là aussi par l'instance énonciatrice:

Y esto se dice sin palabras. Las palabras ya no tienen claro sentido, de tanto desfigurarse entre labios mentirosos. Esto se dice con la Expresión, que es el lenguaje perfecto y sin disímulo, y con la Música, que es el ritmo con que se mueven solemnes los astros; la palpitation diversa y clara de la fiebre de este mundo; el habla de lo desconocido; la voz inarticulada de lo íntimo.

La Música, el gesto y la actitud despertarán en vosotros, allí donde no sospecháis, una comprensión casi siempre oculta y adormecida. Y así todo será ingenuo, sencillo y fresco.

Para que al volver a lo habitual, recordéis vagamente como las emociones imprecisas de un momento en que, bajo los párpados cerrados, se os revelaron existencias fantásticas, animadas por vuestros propios sentimientos. Que se haga el silencio. Lo que brilla en los cielos y lo que se arrastra por el fondo comienza a moverse.

El silencio resucita las cosas muertas y hace vivir lo que aún está en la nada.

Silencio, pues, y surgirá el encanto.

¡Puerta de la ilusión, abre tus hojas!»⁸⁰⁴

Il est intéressant de remarquer l'insistance à valoriser un langage sans les mots. Ce qui est ici revendiqué, c'est le pouvoir de la musique et du geste tout en invitant à une expérience inédite, celle de l'enchantement.

Au cœur de cette pantomime en noir et blanc, la perception joue un rôle similaire à celle qui s'active chez le spectateur d'un film muet. Achromatopsique malgré lui, celui-ci semble ne pouvoir échapper à la mise en œuvre de son système émotif, miroir direct du jeu du personnage de l'Adolescente: « Al Adolescente la emoción le hace abrir las manos, y cae al suelo la mandolina. Se pone encendido, titubea. » Le jeu stylisé Sapo/Bella rappelle les films muets et les mouvements des acteurs en accéléré sur la toile:

⁸⁰⁴ BORRÁS, Tomás, *El Sapo enamorado*, op. cit., pp. 14-15.

Y se ha enamorado de la Bella, cuyo perfil contempla destacado en la pantalla por obscuro. Se acerca, retrocede, se aflige, se queda pensativo, vuelve a inquietarse otra vez. Su dramático amor se le convierte en quejas y en llanto. ¡Oh, sentirse impotente para lograr lo que pide el deseo! ¡Estar atado abajo, y querer volar; tener la piel del sapo, y estar lleno de amor!... El Sapo vaga frente a la casita, mientras la Bella, tic-tac, se da sus sabios toques en el rostro.

Un jeu chorégraphique se met en place entre les personnages: « La Bella le atrae, y su timidez le retiene. A ella le agrada esa timidez, y juega a llamarle y a rechazarle.» La gestuelle et le mouvement dansé imprègnent l'écriture de façon constante. Ce jeu entre la Belle et *El Sapo* rejoint la relation qu'entretiennent spectateur et acteur: « El sapo, como un amante celoso, lo ha visto todo escondido ». *El Sapo* s'apparente à un spectateur, présent de longue date dans les herbes pour épier le spectacle:

Él ha visto, agazapado, cómo la noche le arranca al sol todos los días millares de chispas de oro que son las estrellas, y como los murciélagos, al volar, llenan de manchas negras la luna; él ha visto desperezarse a los árboles de la madrugada, y cómo cambian los senderos de dirección para perderse los caminantes, y ha visto hacer equilibrios a la brisa sobre un hilo de la Virgen, y a esas hormigas que llevan una margarita como sombrilla, y a los ojos de los topos, luciérnagas, ir entre las sombras en busca de la verdad. El sapo ha aprendido de los arroyos y de los cuclillos a cantar, y tiene una nota de cada uno: ¡Glu-<cu>! – dice con su boca –. Cuando llora, es un ¡glu-glu! más musical el suyo, como el murmullo de la poca agua corriente, al quejarse con dulzura del daño que la hacen los guijarros.

L'écriture de Borrás s'inscrit pleinement dans la ligne d'un théâtre poétique: “Pero este Sapo fue una noche a beber a una charca, en la que se reflejaba una estrella; se bebió la estrella con el agua, y desde entonces tiene dentro su luz y no es feliz.” L'édition d'origine, à partir duquel j'étudie le texte, est rythmée par des illustrations qui montrent l'importance de l'expressivité gestuelle et mimique dans le théâtre de Tomás Borrás.⁸⁰⁵

La suite de la pantomime oscille entre le style narratif et la description, procédé récurrent dans l'écriture de Borrás qui traduit le goût qu'avait l'auteur pour les contes, les vers, les essais et les biographies:

⁸⁰⁵ Je renvoie au volume d'Annexes, Figure 71, qui présentent deux pages de l'édition illustrée de *El Sapo enamorado* de Tomás Borrás et dénotent l'expressivité gestuelle des personnages de pantomime.

Y por eso intercede [la Amiga] cuando la Bella, con la más astuta de las expresiones, se le va acercando, acercando, con la mano extendida, hasta que le arranca la careta. El rostro del Sapo, oculto bajo la máscara de la gloria, aparece fofo y abultado (Un sapo de melodrama hubiese gritado: ¡Maldición!) [...] Al principio la Amiga tiene que impedir que la Bella castigue al Sapo; pero éste, utilizando su último recurso, se arroja sobre la Bella, frenético y desesperado, y quiere emplear la fuerza para obligarla a un momento de amor. Mientras la desdenosa se resiste, en casi feroz lucha, la Amiga corre de un lado para otro pidiendo socorro, con voces tan estentóreas, que sobrepasan la posibilidad del oído, y nadie las oye... /... salvo el Adolescente, que se presenta y deshace la riña.

Malgré tout la recherche dans l'écriture dramaturgique est toujours présente enclenchant brièvement une dynamique de concaténation gestuelle (« La Bella está atemorizada por lo que pueda hacer el Adolescente; el Adolescente teme al Sapo, y el Sapo les tiene pavor a todos. ») ou mettant en place un jeu de masques (« El Sapo se pone la careta feroz »), articulé à la gestuelle (« El Adolescente enseña el puño cerrado »).

Un jeu gestuel amoureux entre les personnages est suggéré par quelques indications chorégraphiques: « Una ligera <persecución>. El Sapo anda a grandes trancas, y la Bella da pequeñas carretitas. Lenguaje común a estos dos momentos: Que le quiera, que le quiera. Que no, que no, y que no. » Enfin, la juxtaposition syncopée des indications pantomimiques qui suivent évoquent un dessin animé et convoquent simultanément la sensorialité.

Furia, llanto, clamor. El Sapo piensa beber aire, y subir como un globo arrinado hasta donde llega la niebla, y dejarse caer desde allí, y matarse; piensa hacer un beleño con la receta que saben los gusanos de seda, y dárselo a la ingrata. Pero se le ocurre también que quizá pueda inspirarle alguna idea feliz la deidad que vela por él.

Un certain humour est également présent avec l'invocation du Genio del Agua qui se fait entendre selon une mimique gestuelle « golpeando la tierra tres veces ». L'apparition du Génie n'est pas sans rappeler les contes merveilleux ou les comédies de magie⁸⁰⁶: « Precedido por un resplandor glauco, brota, cubierto de algas, el Genio del Agua, viejo como Neptuno. » La gestuelle des personnages donne des indications chorégraphiques très précises pour les acteurs « A su signo sale de la tierra un gnomo minúsculo, portador de un cofrecillo. El gnomo, sonriente, infantil y encarnado, baila alegre, con la alegría de la riqueza. Se mete en su agujero, por fin. ».

⁸⁰⁶ Voir la thèse de L. Jankovic (*op. cit.*).

Enfin, à plusieurs reprises dans la pièce, T. Borrás met en scène une force centripète dans le jeu amoureux entre les deux personnages comme entre el Adolescente et la Bella:

El Adolescente suspira por una rosa que la Bella lleva a la cintura: una rosa húmeda, recién cortada, que parece de carne. La Bella le regatea la flor, retarda el momento. La Amiga, materialista, se ríe. Lenguaje común a estos momentos: que le quiera, que le quiera. Que sí, que sí, que sí. Las ternezas de los enamorados terminan de este modo: él se lleva la rosa, y ella se lleva su sonrisa.

La Bella déroule ensuite une pantomime autour du coffre, des bijoux et des déguisements, en compagnie de la Amiga et du *Sapo*. Le jeu attraction/répulsion se poursuit dans un jeu de chorégraphie symétrique:

Se paran frente a frente. Se vuelven la espalda. Se meten las manos por la cara. Dan con el pie en el suelo. Vuelta a encontrarse, separarse, amenazarse, patalear. Las muñecas son muñecos./Regañan porque... La Bella no consiente y su Amiga pretende. Ésta la acusa, la otra la increpa. Bien se ve que la clave de todo está en su encuentro con el Sapo rico.

De même, l'une des modalités récurrentes du déroulé verbal de la pantomime dans la pièce est une forme de description narrativisée: « El dialogo de la riña es el siguiente. La Bella inculpa a su Amiga de coquetear con el Sapo, de querer atraerle, conquistarle, cautivarle. Esto, entre amigas, no se puede perdonar, porque es muy feo que se quiten los pretendientes unas mujeres a otras [etc.] ». La description acquiert une dimension musicale et harmonique: « El tema de la riña es el mismo de antes, pero transportado al tono mayor. » La gestualité précédemment analysée reste une composante essentielle de la pantomime dans ces passages narratifs:

Algo le dice el Genio del Agua al Sapo, porque éste, más delicadamente cortés que nunca, hace la reverencia a las dos señoritas. La Bella da una patadita en el suelo, para decirle que está contrariada con su persecución, pero mira en triunfo a la Amiga. Se separa de allí rápida, y se tiene a cierta distancia, vuelta de espaldas, casi por huir del Sapo, casi por invitarle a que la siga. Pero el Sapo (siempre el Genio a su oído) ni la mira siquiera. Todo lo galán que puede, saluda a la Amiga, que le acoge encantada. La habla con grasa coquetería, que a ella le parece muy gentil. La invita a aceptar algunas joyas del cofrecillo.

L'écriture de la pantomime comporte une dimension narrativisée qui assimile le déroulement gestuel à l'énergie du rêve suivant les modalités d'une écriture de type cinématographique où les explications plus ou moins logiques se superposent aux visions plus ou moins floues et rationnelles:

La Bella va trenzando los arabescos de una danza de seducción. Girando, girando, la danza termina a la puerta de la casita (pura casualidad). Allí ella se detiene, y así hace con la cabeza. El Sapo no necesita que le inviten más. Entran juntos, gracias a que el genio del Agua era psicólogo.⁸⁰⁷

Ainsi, dans une pantomime en noir et blanc comme celle de Tomás Borrás *El Sapo enamorado*, la rythmique et le jeu formel de théâtralité synesthésique s'active par le biais d'une écriture cinématographique où le primat de la gestualité renvoie le récepteur au travail paradoxal de sa « matière grise », puisque la pièce lui offre un spectacle convoquant un univers onirique, dont le caractère hypnotique semble renforcé par l'absence de couleur.

Le 1^{er} décembre 1916, la revue *Blanco y Negro* annonce le spectacle à venir sans omettre tous les artistes (musiciens, acteurs et actrices, décorateurs, danseurs...) qui interviendront lors de la première:

Eslava / La dirección artística ha dispuesto para el sábado, a la seis de la tarde, el estreno de la pantomima en un acto y un prólogo, poema de Tomás Borrás, música del maestro Luna, titulado *El sapo enamorado*, que interpretarán, entre otros artistas, Luisa Puchol, Josefina Morer, Isabel Garcés y los Sres. Aguirre y París. El estreno de la pantomima, que determina un nuevo género selectamente artístico que ha de cultivarse en este teatro, ha despertado gran interés. El decorado y la indumentaria han sido compuestos por el reputado artista José Zamora, y en la obra toma parte un escogido cuerpo de baile, habiéndose formado la orquesta con valiosos elementos de la Filarmónica. El prólogo será recitado por el celebrado actor Sr. Gómez de la Vega.⁸⁰⁸

Dix jours plus tard, le 10 décembre 1916, dans *Blanco y Negro*, un critique analyse l'œuvre de Borrás: « La pantomima *El sapo enamorado*, estrenada la pasada semana en el Eslava, es una consecuencia de los bailes rusos, y como éstos, fué también recibida por el público y con aplauso delirante por la Prensa. »⁸⁰⁹ « Conséquence des ballets russes », l'expression reflète la conscience dès cette époque de l'importance de ce phénomène

⁸⁰⁷ *El Sapo enamorado*, op. cit., p. 150.

⁸⁰⁸ *ABC*, du 1^{er} décembre 1916, p. 17, rubrique « Notas teatrales », Eslava.

⁸⁰⁹ *Blanco y Negro*, 10 décembre 1916, p. 32.

artistique qui a mené à de nombreuses interrogations sur les modalités de convocation de la sensorialité et l'expression de l'onirisme.

Par un travail autour de la visibilité de la gestualité, qui texturise de part en part la didascalie de l'œuvre, le dramaturge parvient à rendre sensible l'intangible et à actualiser la pantomime comme potentiel vecteur scénique des synesthésies, tant dans le texte (l'énergie de l'écriture qui rend le spectacle préhensible par l'acte de lecture) que lors de sa représentation, où les métaphores habillées de noir et blanc par Zamora (les acteurs) évoluaient en 1916 dans un décor lui aussi noir et blanc, propice à la capture et à la redistribution de l'énergie du rêve. Une autre proposition de Tomás Borrás, « La Partida de ajedrez », en propose d'autres modalités.

1.2. Animisme épique et bipolarisme achromatopsique: « La partida de ajedrez » de Tomás Borrás

Dans « La partida de ajedrez » on retrouve le bichromatisme en noir et blanc qui structure le mimogramme. Celui-ci engage de façon frontale des forces contraires organisées autour d'une terrasse de château, damier bichrome (blanc et noir) d'un jeu d'échecs. Le style du texte se caractérise par une pauvreté très nette en figures synesthésiques. Phrases nominales, syntagmes brefs ou phrases affirmatives au présent gnomique rendent compte d'une littéarité qui retranscrit de façon formelle un structuralisme binaire entre des forces antagoniques:

A un lado el castillo blanco. Al otro lado el castillo negro. Entre las dos fortalezas una terraza, de la que descenden pocos escalones. La terraza une a los dos castillos a la altura de las almenas. En la lejanía se ven ciudades. Los castillos se ven frente a frente. La terraza une a los dos castillos a la altura de las almenas. En la lejanía se ven ciudades. Los castillos tienen sus portales frente a frente. La terraza, la escalera y todo el suelo entre los castillos es un ajedrezado de cuadrados blancos y negros. Apenas amanece, del castillo blanco sale el heraldo blanco y del opuesto castillo el heraldo de opuesto color. Ambos lanzan con su trompeta, uno ante otro, desafiantes sonos. Les responden, dentro de cada fuerza, alegre farriada de metales y turbios bramidos de caracolas marinas y serpentones, respectivamente. Un clarín blanco, un redoble negro. Los heraldos se retiran con los suyos, y los ferrados portales se cierran. Terminó la tregua de la noche.⁸¹⁰

Le jeu de symétrie permet de mettre en regard les deux châteaux (château noir et château blanc), tout en jouant de la transgression de la perspective (la terrasse relie les châteaux par leurs créneaux) et des échelles (*ajedrezado*). La reprise des hostilités est indiquée par une esthétique qui instaure la frontalité entre des personnages déréalisés (hérauts et clairons) ou, en tout cas, n'appartenant pas aux pièces d'un jeu d'échecs. Ils se font face, avançant sur un espace scénique comme deux personnages sortant d'un coucou suisse. L'éclairage et l'atmosphère auditive instaurés par le texte (phrases nominales et accumulations) brossent une peinture textuelle synesthésique d'une scène de bataille. Les

⁸¹⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p.123.

personnages en lice dans la tapisserie construite par le texte brodent une atmosphère médiévale cinématographique:

*Día claro. Ruidos tenebrosos, chocar de armas, relinchos de caballo, gritos, cánticos ebrios en el castillo negro. El castillo blanco se corona de soldados de plata dispuestos a rechazar el ataque. Son donceles vigorosos; armaduras nítidas, el casco desbordando plumas, las oriflomas de lindos dibujos bandeando el aire, las puntas de las lanzas apretadas en flores, los escudos pintados agradablemente y los colores de su dama en las cintas del hombro derecho.*⁸¹¹

La personnification de l'espace offre à l'auteur l'occasion de jouer à nouveau de dynamiques multiscalaires et de représenter dans cette pantomime le(s) château(x) comme une tête humaine dont les soldats qui montent aux créneaux investissent la couronne. Le contexte de bataille entre des forces opposées (en antagonisme spatial) révèle néanmoins la tension qui existe dans la dynamique textuelle entre une poussée dia-topique, matérialisation littéraire d'une forme d'impérialisme que retranscrivent les dynamiques de translation dans l'écriture et leur contrepoint synthétique, et une stratégie d'attente formalisée dans le texte suivant la forme d'un blocus achrome.

La tension spatiale (frontalité, intérieur/extérieur) est inscrite dans le texte de façon violente, par le parallélisme métaphorique établi entre des espaces corporéisés et la manière dont jaillissent les soldats. Les écueils d'une ère moderne déviante transparaissent déjà dans le texte:

El castillo negro parece que revienta de tantos guerreros como desborda. Salen como una torada por el portalón, descuelgan de las alamenas, algunos salen al suelo desde las ventanas de la torre. Renegridos, ceñudos, enrojecidos, barbudos. El casco es una concha de tortuga o el cráneo de un buey; el traje, pieles apretadas con correas. No llevan escudo y la espada es de dientes, para que sierre.

Ataque tumultuoso. El oleaje se estrella ante el muro blanco, y los donceles niveos acuchillan la manada. Furia y embestida: repliegue, desmayo y vuelta con mayor fe. Tozudez y bestialidad: sacrificio.

El caudillo que manda en los soldados blancos ha salido a la plataforma y contempla, rodeado de damas – extraña corte para un general –, las mareas cruentas. Las damas le suplican y él, con la visera calada, permanece inmóvil. Hay muertos, por el suelo, estorbando como fardos a los que corren. Todo está salpicado de sangre, todo resuella a respiraciones estranguladas, todo es bramido de monstruo de muchas

⁸¹¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 123.

*gargantas que enronquecen. Los blancos luchan con impavidez, manejando sus armas plateadas con elegancia. Los negros se obstinan como brutos que quisiesen ejecutar la inaudita hazaña de derribar la mole del castillo. Pero la puerta no cede.*⁸¹²

À l'issue d'un combat sanguinaire où les soldats noirs malgré leurs assauts violents n'arrivent pas à faire tomber la porte du château blanc l'effet de contraste précédemment utilisé pour les deux châteaux est repris dans le portrait des deux généraux dans une description qui met en tension « el general negro » et « el general blanco », sur une terrasse devenue lieu d'une sinistre chorégraphie:

El general blanco, con las manos apoyadas en la espada que clavó en el suelo, todo él encerrado en su armadura sin resquicio, guarda su quietud, escultura de breves dimensiones, porque es menudo, pequeño el general (quizá un niño). Las damas, suplicantes, consiguen que haga una señal a su heraldo y éste lanza al aire notas argentinas pidiendo tregua. Negros y blancos cesan en la lucha y esperan en grupo, sorprendidos.

*Sale a la terraza, desde el castillo negro, el general negro. Le rodean gigantes con cachiporras erizadas de clavos y él es la barbarie de la fuerza, envuelta en pieles de león y coronada por una horrible máscara de cobre; bruto que goza en exhibir otra testa infernal*⁸¹³.

La suite de la description mêle registres cinématographiques en noir et blanc et pantomime du théâtre d'un grotesque « théâtre de l'absurde », tout en continuant de jouer des imbrications multiscalaires, de zooms et d'une narration à la dynamique assertorique et translationnelle, épique:

El general blanco le saluda y le invita a luchar con él, duelo caballeresco que decidirá la guerra, ahorrando vidas inocentes. Tanta es la risa del jefe negro que le tienen que sostener por los sobacos. Con el dedo pulgar podría aplastar al alfeñique como a una mosca. Su maza es más alta que el adversario y la espadita que le amenaza únicamente le serviría de mondadientes. Rien todos los guerreros negros con él y las barrigazas les tiemblan con la risa como pellejos de vino meneados.

C'est alors que prend place une partie d'échecs où les pièces du jeu sont remplacées par les soldats:

No ha sido comprendido el general blanco. No le desafía a morir, sino a jugar. Su heraldo presenta un

⁸¹² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 123-124.

⁸¹³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 124.

*tablero de ajedrez con las figuras preparadas. Señala los castillos, las ciudades; todo lo arriesga en la partida. El negro, después de titubear, acepta y hace despejar el espacio entre los dos castillos. Salen soldados de plata y se colocan en los cuadrados que les corresponden. Y lo mismo hacen los soldados negros. Se ve entonces que cada guerrero llevaba un atributo o estaba caracterizado de manera que se correspondiese con una partida de ajedrez. La partida humana va a comenzar.*⁸¹⁴

Coup de théâtre: le general blanco est une délicieuse jeune fille blonde qui contre toute attente met en échec le roi du général noir:

Pero antes de ofrecerse la salida, el general blanco se despoja, ayudado por las damas, de la pesada armadura. Del yelmo sale, como una almendra de su cáscara, la deliciosa cabecita de una muchachuela, que alisa sus cabellos rubios. [...] Porque el jefe negro juega distraído y ella le envuelve en red cada vez más estrecha. Atónito ante su hermosura, desconcertado por la sorpresa de que su adversario fuese mujer, pierde figuras y se bate, acorralado. Al fin, con golpe maestro, la doncella da mate al rey. Los guerreros hincan una rodilla y los negros abaten las armas.

Le dénouement est un nouveau coup de théâtre puisqu'on voit la jeune fille vainqueur du général noir, céder au baiser de celui-ci:

*La doncella se dirige al forzado. Pero el forzado se echa a reir con su risa atronadora. Arrebata a la doncella como un vendaval a la espiga de oro, la estrecha contra la tabla de su pecho, hunde en el rostro suave la boca peluda. La doncella ríe también y besa al animal domesticado. Ya está todo invadido de guerreros: prorrrompen en una danza frenética de triunfo y de alegría.*⁸¹⁵

Le *ludus* textuel et le jeu multiscalair de corporéisation de l'espace pantomimique permettent à Tomás Borrás de mettre en scène le ridicule d'une vision impérialiste et géopolitisée de l'amour en adoptant un point de vue d'un « stratège », grâce à l'exagération de l'importance prêtée à la description et à un regard complaisant sur ce qui est présenté en début de texte comme un mimogramme épique d'une bataille importante; le texte aura néanmoins affronté les thématiques de construction bipolaire et d'animisation de l'espace (ou de matérialisation du corps) et mis en évidence, par la convocation d'une perception visuelle

⁸¹⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 124-125.

⁸¹⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp.125-126.

achrome, les limites de relations interpersonnelles structurées et phénoménologisées à l'extrême selon l'esthétique de la modernité. Dans « La partida de ajedrez », animisme épique et bipolarisme achromatopsique sont mis par Borrás au service d'une réflexion sur les relations entre les deux sexes. Noir et blanc, homme et femme, se livrent une bataille inutile sur le damier de l'existence, avant de céder au désir. Le schématisme du didascalie contraste avec le bichromatisme de *El sapo enamorado* où la gestuelle n'est pas épique mais poétique, et où tout est suggéré. Une autre pantomime de Tomás Borrás, « La Sed », permet de questionner de façon renouvelée les modalités de redistribution de l'énergie du rêve dans une pantomime, cette fois, en couleur.

1.3. Cénesthésie et métaphore: déguisements et hallucinations synesthésiques dans « La Sed » de Tomás Borrás

Entre rêve et monde, la scène deviendrait ce *rébus* par excellence où chaque solitude d'image existe comme la partenaire d'une autre et de tout ce qui n'est pas l'image. Les terriers du rêve construisent nos villes; les mondes parallèles décrivent la structure du monde lui-même, qui n'est pas un, qui n'est pas totalisable, mais à tout le moins dédoublé, clivé, feuilleté, fantastique.⁸¹⁶



817

La pantomime du recueil *Tam, Tam*, intitulée *La Sed* s'apparente à de nombreux égards à la peinture d'un rêve et adopte des modalités d'écriture plus proches d'autres pantomimes narrativo-descriptives de Tomás Borrás. L'univers merveilleux est convoqué à

⁸¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de minuit, 1998.

⁸¹⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 29.

travers une série d'éléments imbriqués avec une symbologie héritée de l'univers biblique (Exode, XV-XVII)⁸¹⁸, elle-même hybridée avec d'autres univers et référentiels théâtraux. Emilio Peral Vega⁸¹⁹ relève une esthétique symboliste qui « texturise » et stylise un matériau biblique de référence grâce au procédé merveilleux de la métamorphose. Il importera ici de voir dans quelle mesure le *langage* des pantomimes produit lui aussi cet effet merveilleux (style, rythme etc.)

L'estampe en tête du texte de pantomime emploie des courbes sobres et épurées et des lignes dont les arcs rappellent l'esthétique Art Déco. Un palmier dont l'ombre portée protège une *genni* parcourt le cadre, au pied duquel un *genn* est prostré, accablé par la chaleur, elle-même suggérée par les formes quasi cylindriques et comme desséchées du tronc et des branches de l'arbre, qui accompagnées d'un arrière plan reprenant en écho ces lignes sur le plan chromatique, esquissent des cercles concentriques. Le texte indique pourtant « *El calor ha absorbido toda la savia de la palmera y la ha matado y está encorvada, con la cabellera rozando casi al suelo, semejante a una mujer que declinase el arco de un desmayo. [...]* »⁸²⁰. La couleur verte des branches du palmier se situe du côté de l'être féminin qui sereinement dressée semble s'épanouir et garder sa charge érotique dans cet environnement désertique, à la différence de l'être masculin représenté, à quatre pattes, lui tournant le dos, brisé, vaincu.

E. Peral signale une pantomime basée sur le thème de l'amour impossible qui reprend la thématique d'*El Sapo enamorado*. Le monde des contes est ici convoqué à travers la mention de personnages merveilleux, la *genni* dont il est fait mention dans le texte « *juega su danza* » dans le désert et tombe follement amoureuse d'un « *garzón de enormes ojos negros* ». Le jeune homme en question ne veut voir la fée et, les deux êtres ne pouvant se rejoindre, ne peut étancher sa « soif ». Dans *La Sed*, la gestualité prévaut, suggérée par le langage pour transporter littéralement le lecteur dans un univers onirique qui transcende les règles de la sensorialité.

Selon E. Peral, « [...] no en vano el hada no es sino la traslación imaginaria de los miles de soñadores que cantan sus cuitas de amor en piezas del teatro simbolista. »⁸²¹ Du point de vue de la thématique (*la sed*), le passage porte une charge symbolique évidente, que le lien avec le récit biblique interroge, puisque le langage est employé par T. Borrás comme

⁸¹⁸ « Moïse fit partir Israël de la Mer de Jonc et ils sortirent vers le désert de Shour. Ils marchèrent trois jours dans le désert et ils ne trouvèrent pas d'eau. Ils arrivèrent à Marah, mais ils ne pouvaient boire l'eau de Marah, car elles étaient amères. C'est pourquoi on appela son nom Marah. »
La Bible, Ancien Testament, *Exode*, XV, 17-25.

⁸¹⁹ *Formas del Teatro breve español (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

⁸²⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 30.

⁸²¹ PERAL VEGA, Emilio, op. cit., p. 206.

un outil subtil de peinture d'une énergie invivable: une multitude d'êtres similaires, dé-réalisés par l'esthétique choisie par l'auteur sont dans le désert « *El arenoso desierto está invadido por una multitud de genn invisibles.* »⁸²².

*Ils partirent d'Eylim et toute la communauté des fils d'Israël arriva au désert de Sin qui se trouve entre Eylim et le Sinäi, au quinzième jour du deuxième mois depuis leur sortie du pays d'Égypte (...) Toute la communauté des fils d'Israël partit du désert de Sin, suivant leurs déplacements sur l'ordre de Iahvé, et ils campèrent à Rephidim ; il n'y avait pas d'eau à boire pour le peuple.*⁸²³.

Le rapport à l'espace est questionné d'emblée, puisque le désert, en apparence et essentiellement hostile, serait un espace habité, spiritualisé. D'entrée de jeu, la description évoque des êtres surnaturels, ailés, qui se posent en grand nombre « *en grandes bandadas/llegan volando* » depuis les terres d'Orient. Ces êtres « jouent » dans la nuit, à envoyer des rêves aux habitants de villes lointaines pour inviter à une forme de rassemblement et traverser le désert en une caravane par eux formée. La thématique du « religare » au théâtre est convoquée dès le début de la pantomime puisque celle-ci fait écho à l'épisode biblique; elle questionne aussi les liens entre les êtres en convoquant de façon implicite la notion de cénesthésie. Le lieu reste néanmoins hostile car il laisse en proie à la soif les êtres merveilleux dé-réalisés par T. Borrás; en outre, le mouvement esquissé par le paysage qui mime le flux et reflux des vagues est celui d'un lieu désertique.

Discriminée par le texte comme repérable au milieu du groupe, la *genni* « *alada, leve como una niña, danza, risueña y sola, alejada del grupo de los genn, junto a la palmera única del paisaje.*⁸²⁴ » L'univers évoqué s'élabore à partir d'un recours majeur à la sensorialité avec différents procédés. Ainsi, le soleil est d'abord protagoniste puisqu'il choisit et crée la lumière (*inflamado color naranja, fundidos el oro y el rojo de las llamaradas del sol.*)⁸²⁵. Le rythme du soleil épouse celui de la scène décrite: « *el crepúsculo va cayendo sobre el terrible dúo* »⁸²⁶. Le sens du toucher est convoqué chez le lecteur à travers la référence récurrente aux éléments du décor (air, sable) qui, sous l'action du soleil, deviennent brûlants. Enfin, une

⁸²² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 29.

⁸²³ *La Bible, Ancien Testament*, Exode, XVI, 1-3 et XVII, 1-4.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 30.

⁸²⁶ *Ibid.*

image synesthésique (« *El aire [...] es un vaho, un aliento caliginoso.* »⁸²⁷) convoque le toucher (pression et température de l'air), l'odorat (la texture d'un souffle de chaux comburante) mais aussi la vue dans la mesure où la couleur de cette dernière renvoie à la torpeur qui peut être celle des personnages sous un soleil aveuglant. Seule la *genni* semble échapper aux effets de la chaleur puisque sa caractéristique est d'être dépourvue de l'un des cinq sens, celui du toucher: « *La genni, cuya naturaleza no siente el calor, juega su baile* »⁸²⁸. Elle est, suivant nombre de représentations traditionnelles, présentée en position à la fois de faiblesse et de supposée toute-puissance, immunisée puisqu'insensible.

À l'opposé, le personnage masculin, que le texte semble rapprocher par la symbologie de l'ange Cupidon, est présenté comme assoiffé et en sueur, submergé par la chaleur. Il se déprend de son arc et de ses flèches et esquisse un mouvement désespéré pour boire, « *Con locura se echa de bruces y pretende beber en el manantial* »⁸²⁹, pour devoir se satisfaire finalement, en l'absence de source, de ses propres larmes.

T. Borrás a recours à l'imaginaire folklorique pour la résolution du conflit dramatique⁸³⁰, malgré un dénouement tragique, puisque métamorphosée en panthère pour rejoindre son amant, le personnage féminin est finalement transpercé par l'une de ses flèches. On retrouve le thème du sacrifice d'amour sous les yeux de la lune alliée, qui n'est pas sans rappeler, outre le motif biblique de l'homme perdu dans le désert, les écrits dramatiques de F. García Lorca en particulier l'acte III de *Bodas de Sangre* qui cristallise la tension avec la lutte des deux rivaux sous les yeux d'une LUNE MENDIANTE). La fin de la pantomime reprend de façon parodique le motif tragique des amants qui meurent dans les bras l'un de l'autre: la *genni* mourante embrasse le jeune homme qui est à distance de l'être; la description confère à la scène un certain maniérisme: « *Sus pequeñas alas tienen un trémolo de vibraciones cuando gusta sus ojos, su boca, todo el rostro querido.* »⁸³¹ L'univers merveilleux revient avec la convocation de la sensorialité, la magie permet de renouer avec l'univers des fées et la nouvelle transformation opérée renvoie de nouveau à un univers onirique: « *La genni toca su sangre murmurando una fórmula mágica. La sangre se convierte en agua que cae con dulcísimo glu, glu, humedece, llena el hoyo del manantial, forma un arroyuelo. Agua de*

⁸²⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 30.

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ PERAL VEGA, Emilio, *op. cit.*, p. 206.

⁸³¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 32.

crystal a la luz de la luna. »⁸³² La texture d'une prose structurée par les onomatopées et les accumulations rend compte du remplissage renouvelé de la source tarie.

La transformation en panthère pour se faire voir et désirer du *genn* donne lieu à une description du pelage, au cours de laquelle T. Borrás ne résiste pas à l'esthétique de l'enchâssement et du motif synthétique: « *su piel, pintada a manchas redondas y amarillas, y en medio de cada mancha, un círculo negro, perfecto como ojo de gacela* »⁸³³.

Le jeu d'attraction-répulsion qui s'opère par le biais d'accumulations répétées (syntaxe cumulative, parallélismes et chiasmes) se décline sous forme d'une description de scène asymétrique où la *genni* déguisée en panthère adopte des postures d'animal de compagnie (« *sumisa* ») et cherche à l'embrasser (lui, à se dégager). La dynamique de l'écriture impose également un changement de point de vue récurrent du lecteur et l'*ekphrasis* se combine à la métaphore suivant une rythmicité resserrée autour de séquençages très brefs obtenus par l'alternance de points de vue (les pronoms él/ella/él/ella, etc.) en mouvement accéléré: « El garzón [...] levántase de un salto. Pero ella [...] le busca la boca. La pantera quiere rodearle y él desprenderse. Se juntan, se rechazan; huye él, ella le alcanza; él está espantado, ella inflamada de amor. »⁸³⁴

La fin de la pantomime joue du contraste des deux destinées. La résurrection du *genn* par la *genni* qui choisit de se sacrifier précède la mort, douce, douloureuse et poétisée de cette dernière. Revivifiée par la *genni*, le jeune homme boit à la source et se désaltère enfin. À la résurrection de l'un répond la mort de l'autre, traduite par deux gestuelles opposées:

*Ahito, borracho de beber, se levanta, otra vez con fortaleza, capaz, energético; coge su arco y su carcaj y danza un frenesí. Antes de marcharse bebe de nuevo, sumerge sus manos, acaricia las gotas que resbalan por su rostro, por su cuello, por su pecho, besa las que caen por sus brazos. Sale corriendo con júbilo.*⁸³⁵

La gestuelle est cette fois-ci *eu-phorique*. La gestuelle de la *genni*, quant à elle, est celle d'une mort douce:

le ha mirado beber con sus ojos turbios por la muerte. Le ha acariciado cuando él se ha acercado a ella. Pero su mayor caricia estuvo en su mirada. Desangrándose poco a poco, no puede ya ni deshacer la sonrisa con la

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 31.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ *Ibid.*

*que le acogió. Él se ha ido y ella levanta su velo con un brazo y flamea el adiós un instante. Después se apaga su vida y queda su sonrisa, en su rostro, quieta.*⁸³⁶

La pantomime offre un très bel exemple de mise en abyme de théâtre dans le théâtre, grâce à une soif qui reste hallucinatoire pour le spectateur et des métamorphoses qui font du déguisement de la *genni* la métaphore d'un trouble qui lui reste étranger; néanmoins en tant que récepteur de la pièce, il suit les méandres de la prose et fait à travers l'acte de lecture l'expérience d'un simulacre de cénesthésie. Les mirages du *genn* assoiffé trouvent un écho thématique dans les modalités hallucinatoires de la perception sensorielle chez le personnage de Narciso.

1.3. La diffraction sensorielle chez *Narciso* ou l'hallucination phénoménologique au service de l'unité théâtre

L'œuvre *Narciso* de Max Aub offre un modèle d'oscillation phénoménologique entre deux pôles: celui de la concentration et celui de la diffraction sensorielle, exemplifié par le personnage d'Eco, les Amigas et le Choryphée. À l'acte II de *Narciso* s'ouvre un dialogue Eco/Narciso (en présence des Ninfas), centré autour de ce dernier et dont le rythme s'articule autour de la dynamique de répons d'Eco:

NARCISO: Ver todo como yo lo veo, todo sería tan claro, tan fácil.
ECO: Fácil.
NARCISO: ¡Qué manera de decir tonterías!
ECO: Terías.
NARCISO: ¿Verdad?
ECO: Verdad...
NARCISO: (*Da una pirueta.*) Nadie detrás, nadie delante; estoy solo.
ECO: Solo.
NARCISO: Dijo el filósofo que el mundo es nuestra representación.
ECO: Tación.
NARCISO: Mintió. Una fuente cuando yo estoy delante me representa a mí; cuando no estoy se ve el fondo.
ECO: Hondo.
NARCISO: El fondo no es nada. Solo vive cuando yo estoy delante. Está visto que hoy me da por las tonterías trascendentales.
ECO: Tales.
NARCISO: ¿Tengo razón? ¿No tengo razón? ¡Qué más da!
ECO: Da.

⁸³⁶ *Ibid.*

NARCISO: Los músicos, adónde fueron?
 ECO: Fueron
 NARCISO: Todo se tiñe de mí: aquello es una casa porque yo digo que es una casa. ¡Ja, ja!
 ECO: Ja, ja.
 NARCISO: El mundo es un espejo.
 ECO: Pejo.
 NARCISO: Y en todas partes, yo, yo, yo
 ECO: Yo, yo.
 NARCISO: (*Inicia unos pasos de baile y canturrea.*) Y el mundo soy yo, yo, yo.
 ECO: Yo, yo.⁸³⁷

Le Choryphée revêt à nouveau sa fonction de didascale à la suite d'un changement d'ambiance scénique indiqué par la didascalie: « *El teatro toma un color extraño, en el recoveco de los cubos aparece un espejo, pero no poco a poco, sino de una vez. Todos los cambios de luz se deben hacer así, sin transición* »⁸³⁸. Il dessine des décors caractérisés par leur caractère polychrome et lumineux, changeant et incertain: « Como al principio. Alabemos lo desconocido. La tierra es amarilla, verde, roja, según las estaciones; pero por fuera, ¿quién sabe el color que tiene dentro? »⁸³⁹

La série suivante de répliques de Narciso s'articule à un langage gestuel (ou *gestus rythmique*) qui, dans une réminiscence du personnage de Don Juan, l'assimile à un être vil et à un pantin dépourvu de toute humanité:

(*Mira alrededor*) / (*Pasea lentamente. Se para.*) / (*Piruetea con el dedo extendido.*) / (*Con pausas.*) / (*Balanea los brazos como un badajo.*) / (*Pausa larga. Mira atentamente alrededor. Hace un poco de gimnasia rítmica, movimientos respiratorios, flexiones. Suspira y perdiendo esa cosa ligera con la cual ha procurado envolver antes el monólogo, dice.*) ¡Tengo sed de amor! [...]⁸⁴⁰

Au milieu des autres conquêtes tout aussi immatérielles de Narciso, Eco est transparente et la diffraction des souvenirs des Amigas en un bouquet spectral⁸⁴¹ semble faire émaner, sous forme d'hallucination gazeuse, un ballet potentiel d'êtres réminiscents de la mémoire du personnage.

Le miroir apparaît comme un point spatial structurant pour le jeu pantomimique et gestuel de Narciso: « *NARCISO se fija en el resplandor del espejo, lentísimamente se va*

⁸³⁷ *Narciso, op. cit.*, p. 158.

⁸³⁸ *Narciso, op. cit.*, p. 159.

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ « Lo veo tan bien..., pero ¿es recuerdo? ¿Luisa?... María... ¿Ninguna? ¿Todas? ¡Bah, bah! Bobadas. (*Pausa larga y luego, en un arrebató, abrazándose a sí mismo.*) [...] » *Ibid.*

*acercando, primero sorprendido, luego estupefacto, y se queda quieto, semiabierto la boca largo rato. Después se atreve con sumo cuidado a mover un brazo y, bárbaramente, se muerde un dedo.»*⁸⁴²

Dans une telle configuration, Eco n'apparaît que comme renversement spéculaire de Narciso, comme l'indique une nouvelle réplique en écho qui matérialise verbalement ce que S. Ramón y Cajal aurait appelé un « chiasme optique ». (Narciso: No sueño. / Eco: Sueño). Le thème du rêve est ensuite largement développé dans les paroles du personnage qui unissent par le biais du pictural les mondes du sensible et de l'intelligible: « ¡Ah, y cómo has venido tan callado y solo, y el color de tu tez y la línea de tu boca y tu mirada! ¡Cómo se te ensortijan el pelo y las ideas! [...] »⁸⁴³. La thématique du fantasme est développée à travers les paroles démiurgiques du personnage qui lie l'image de la femme aimée à la sensorialité: « ¡Poder ver, oír, tocar lo que tenía encerrado en mí! Pasaré la mano por el perfil de tu imagen y sentiré, al irte haciendo exacta a lo que eres, el divino placer de crearte a mi gusto. »⁸⁴⁴

L'appartenance définitive du personnage au monde de l'obscurité et de la nuit est exprimée par le Choryphée et passe par la négation des éléments du monde réel:

Ya no existen ni la tierra ni las nubes, ni las estrellas ni los ríos. ¡Narciso, Narciso, vuelve en ti! Es inútil, hermanas: Narciso para siempre se nos escapó. Entró en un túnel desconocido. ¡Oh, destino, ten compasión de él! Tus más nobles sonrisas se estrellan en la tierra; bajo ella descendió Narciso y no te puede ver.⁸⁴⁵

Un phénomène de concaténation du verbal au gestuel s'opère alors à travers le jeu qui relie les paroles du Choryphée au geste de Narciso: « EL CORIFEO: [...] (*Atronadoramente.*) Las circunferencias... / NARCISO: (*Agita el brazo circularmente, e irrumpe al Corifeo.*) Y tus manos explicándolo todo. »⁸⁴⁶ Et la séquence de transmission énergétique se termine avec l'écho d'ECO dans le dialogue qui précède un jeu pantomimique de Narciso avec le miroir:

NARCISO tropieza con el espejo. Vuelve, las manos en la frente, al medio de la escena; no dice una palabra. Larga pausa. En su cara se refleja una indecisión absoluta, perdida la base. Inexpresivamente dice)
NARCISO: ¡Yo! (*Y repite con largas pausas. Las manos en el pecho, casi llorando.*) ¡Yo! (*Se le va iluminando el*

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Narciso, op. cit.*, p. 160.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*

rostro, alegre.) ¡Yo! (*Y luego casi como un espasmo.*)
¡Yo!
ECO: Yo, yo, yo, yo, yo...
*Larga pausa.*⁸⁴⁷

C'est l'occasion pour le Choryphée de dépeindre un paysage synesthésique⁸⁴⁸ dans lequel apparaît alors le personnage du Trotamundos, accompagné par un éclairage violent (« fuerte luz le ilumina »). Celui-ci entame un dialogue parodique avec Narciso, transformé pour quelques lignes en Bobo, comme le soulignent les didascalies (« Bobo. / Dulzón ») et le jeu de questions / réponses entre les personnages « (Adiós, loco. / Oiga, oiga. / ¿Qué quiere? / ¿Qué hay después de las montañas? / Otras. / ¿Y luego? / Otras. / ¿Y luego?) »⁸⁴⁹. Le jeu pantomimique de NARCISO avec le miroir est l'occasion d'introduire le thème du dédoublement qui rapidement devient pathétique⁸⁵⁰. Les échanges de Narciso et Eco renforcent cette dimension dans le texte et les didascalies:

ECO: (*Retrocede y llora.*) Ya nunca más, Narciso, ya nunca más.
Se vuelve donde estaba.
NARCISO: (*Al espejo.*) Tú y yo.
ECO: Yo.
NARCISO: Porque en el espejo no me alcanzo y por el agua huiré.
ECO: Huiré.
NARCISO: Agua, espejo, ¿sin mí qué son? Hueco, vacío, nada (*Se acerca al espejo y casi pegado contra él.*)
[...]⁸⁵¹

Le personnage finit par commettre un meurtre symbolique, en tirant un coup de feu sur son reflet dans le miroir, ce qui n'est pas sans rappeler la scène de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890) où le personnage détruit son autoportrait:

NARCISO dispara tres o cuatro tiros contra el espejo; éste se rompe. Ruido de cristales caídos.
NARCISO lentamente se desploma muerto, con un "¡ah!" confuso. Cuatro veces se repiten, cada vez más débiles, los ruidos: disparos, cristales rotos, quejidos.
El último, apenas perceptible.
Pausa.

⁸⁴⁷ *Narciso, op. cit.*, p. 160.

⁸⁴⁸ « Blanco, azul – sobre todo, el azul –, rojo, verde, pardo, negro y violeta. ¿Qué sabrán de sí mismo los colores? El agua del mar es salada y la de los ríos dulce: ¿qué sabrán de sí mismas las aguas? ¿Y la piedra y la arena y la tierra y el aire? » *Narciso, op. cit.*, p. 161.

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ « ¡Eh Narciso! ¿Por qué te ríes? (*Y se vuelve hacia el espejo. Al espejo.*) Henos aquí, frente a frente. (*Se acaricia / Sonríe / Pausa / Bajo*) Te amo. Pero soy yo, yo, yo, ¿sabes? Yo perfecto, el mejor, el más puro, el más inteligente, ¿oyes? Yo, el más in-te-li-gen-te, porque si algo mejor hubiese, eso hubiera amado. ¡Tengo sed de mí mismo! Insaciablemente. [etc.] » *Ibid.*

⁸⁵¹ *Narciso, op. cit.*, p. 163.

EL CORIFEO: (*Con voz indiferente.*) Ha terminado.
TELÓN⁸⁵²

Au milieu du fracas où s'autodétruit Narciso, la réplique de fermeture du Choryphée met en évidence la fin du processus de déshumanisation qui était à l'œuvre chez le personnage.

Un autre traitement de la problématique du dédoublement se trouve également dans la neuvième scène de *La zapatera prodigiosa*, qui se caractérise par une réflexion autour de la menace de diffraction, à partir d'un travail rythmique (chromato-cinématographique) sur l'arrière-fond scénique. Le dramaturge rend perceptible le thème avec la présence d'un enfant qui entre et sort en courant de l'espace scénique, tandis que dans le même temps une silhouette jaune traverse la scène. Les sens de l'ouïe puis de la vue sont convoqués à travers l'évocation plaintive des bruits du mobilier que fait la ZAPATERA: « cuando de noche cierro esa puerta y me voy sola a mi cama..., me da una pena, ¡qué pena!, ¡y paso una sofocaciones!... Que cruje la cómoda, ¡un susto!; que yo sola meneo sin querer las perinolas de la cama, ¡susto doble! ». L'évocation de fantômes (« los fantasmas que yo no he visto porque no los he querido ver, pero que vieron mi madre, y mi abuela, y todas las mujeres de mi familia que han tenido ojos en la cara. ») atteste le caractère superstitieux de la ZAPATERA, confortant au passage la perspective esthétique adoptée par F. García Lorca. En effet, en dépit des apparences, plus qu'un code couleur des costumes des personnages, c'est le thème du dédoublement qui l'intéresse.

Les œuvres de théâtre étudiées dans ce début de deuxième chapitre montrent qu'en dépit de la présence ponctuelle de couleurs, la gestualité et le jeu presque chronophotographique sur la diffraction du mouvement prévaut sur la chromatique théâtrale. Cela n'a pas toujours été le cas et l'analyse à venir va s'intéresser à des œuvres où la sensorialité, et notamment la couleur, fait explicitement partie du dispositif dramatique prévu par l'auteur. C'est donc à une toute autre forme de « distanciation » déréalisante que l'on va être confronté.

⁸⁵² *Ibid.*

2. Phénoménologie⁸⁵³, chromatisme et subversion: le théâtre de Ramón Gómez de la Serna entre ontologie et vanité

2.1. La phénoménologie, sphère du didascale

El actor ramoniano deberá paladear las palabras, una por una, igual que el catador de caldos saborea las muestras, sin que ello implique, claro, ralentizar la declamación hasta el empalago.⁸⁵⁴

Avant de nous intéresser à la couleur par l'entité didascale dans *Los medios seres* de R. Gómez de la Serna, il convient de faire quelques remarques sur la poétique du texte qui en permet la répartition et impose une sphère auditive mondaine tronquée. À partir de l'étude de l'acte II de la pièce de R. Gómez de la Serna *Los medios seres*, il est possible de mettre en évidence que le langage ramonien est empreint d'une texture poétique propre et d'un relief qu'il convient de mettre en valeur, dans les répliques au moment de la diction du texte, notamment dans les moments de ralentissement de l'action. Le deuxième acte suit en effet un déroulement beaucoup plus lent que le premier avec seulement trois scènes, de plus en plus longues, contre 14 à l'acte I. Il s'ouvre par une longue indication scénique d'un didascale proche du typographe et topographe identifié par Monique Martínez Thomas et que j'appellerais pour ma part « pictographe » dans la mesure où il écrit l'image. Le lieu est décrit avec précision, les objets sont localisés de façon méthodique par des indications spatiales:

*La decoración representa un claro salón de té, con retratos de los antepasados, mitad en oscuro y mitad en claro. Al fondo, una puerta en la que se habrá formado una verdadera cámara oscura para cuando aparezca el doctor negro y Margarita. En el fondo del salón, el altar del « lunch » enmantelado y lleno de cosas, mesitas, sillas, sillón y dos palmeras pintadas de plata para que puedan realizar sus apartes los principales intérpretes del acto.*⁸⁵⁵

Le didascale a en outre une idée très précise de la proxémie et des costumes des personnages:

⁸⁵³ Courant philosophique fondé par le philosophe Edmund Husserl au début du XX^{ème} siècle et littéralement « étude de ce qui apparaît » aux sens.

⁸⁵⁴ *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

⁸⁵⁵ *Op. cit.*, p. 670.

Están presentes Pablo (medio ser, con traje azul oscuro), Lucía (medio ser, con traje color salmón), Pura (ser completo, vestida de seda negra), Hortensio (ser completo, vestido de color chocolate). El medio ser gris (lado izquierdo), el medio ser a rayas (lado derecho), el medio ser marrón (lado izquierdo), el medio ser espiguilla (lado derecho), el medio ser a cuadritos (lado izquierdo), el medio ser azul (lado derecho) la medio ser vestida de rosa (lado derecho), edad madura, la medio ser vestida de morado (lado izquierdo), la medio ser vestida de blanco (lado derecho), la medio ser vestida de rojo (lado derecho), la medio ser vestida de azul (lado izquierdo), edad madura (cinco medios seres fantásticos vestidos según la acotación de la escena).⁸⁵⁶

En créant un code autour des didascalés par l'énumération et l'accumulation, R. Gómez de la Serna dramaturge produit un didascale aux talents de compositeur scénique presque capable de remplacer tout à la fois, estampiste, scénographe et metteur en scène (ses dons pour la *dispositio* chromatique, eux-mêmes parodiés par le foisonnement des personnages, sont un vrai défi pour le metteur en scène, qui doit se référer au *dramatis personae* liminaire pour concevoir le costume de chacun).

Lo que sí ocurre con este teatro es que Ramón somete al espectador virtual a una vigilia implacable, invitándole a que ponga en funcionamiento sus neuronas y sus cinco sentidos más uno, a tal velocidad que produce vértigo [...] pues a una imagen verbal y carnal sucede otra, y a ésta otra y otra..., sin solución de continuidad.⁸⁵⁷

Sur le plan visuel, l'effet est bien celui d'un tableau chromatique synesthésique et abstrait, dans un dispositif mimétique pour lequel spectateur (ou instance lectrice, réceptrice) et didascale (fonction performative du langage qui, dès la lecture, crée un spectacle chromatique illocutionnaire) fonctionnent comme entités actives dans la distribution aléatoire de la couleur. C'est sur ce tableau que se greffe l'action: «*Lucía y Pablo pasan constantemente por el primer término indagando corazones y preguntando almas, debiendo haber en los dos extremos del proscenio, para facilitar la intimidad de estas confesiones, los sofás pequeños y como complemento y burladero de las confidencias, un gran tabor en un lado y una palmera en el otro.*»⁸⁵⁸ Une manière de chorégraphie dialogique et dramatique s'engage entre Lucía et Azul (qui évoque deux fois le chiffre 10 en une phrase) d'une part,

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

⁸⁵⁸ *Op. cit.*, p. 670.

puis de l'autre, entre Pablo et Amarillo, formant deux couples mixtes et un effet visuel géométrique. Amarillo d'ailleurs aime la géométrie et rêve d'une voiture en forme de triangle.

À la scène II, les mêmes personnages sont en scène ainsi que le *doctor negro* (*ser enteramente negro y vestido de luto*) et la *media doncella*. On annonce le docteur qui apparaît sur fond noir, dans un jeu malicieux avec la couleur « todos miran hacia la puerta oscura, en cuyo cuadro solo se ve apenas un cuello de pajarita y dos puños blancos. »⁸⁵⁹ Rosa, Marrón, Rayas puis d'autres *medios seres* prennent part au dialogue. De fait, les couleurs se toisent et se parlent:

ROSA. (*A la medio ser vestida de amarillo, confidencialmente.*) Pero ¿qué hace ese doctor que no entra?

LUCIA. (*A la media doncella.*) Diga usted al doctor que pase.

DONCELLA. El doctor está aquí.

PABLO. (*Avanza hacia la puerta y dice de paso a Lucía:*) ¡Pero si es el doctor negro !...⁸⁶⁰

L'arrivée du médecin est dramatisée par la lumière: « (*Destacándose ya en toda su negrura bajo la luz del salón.*) Esperaba el permiso de sus excelencias. »⁸⁶¹ L'ambiance est foisonnante, sur les plans visuel et auditif: « (*Se nota en el revuelo de la reunión, que Pablo va presentando el doctor a los demás invitados.*) »⁸⁶² La *medio ser* Rosa parle de nouveau à la *medio ser* Amarillo: « Ahora comprendo que no se le viese... Es el caballero que podría aguantar un plantón eterno en el quicio de una puerta. » Amarillo répond: « O el que podría escuchar la conversación más indiscreta en una puerta sin cortinas. »⁸⁶³ Le dramaturge instaure un jeu de points de vue grâce au métathéâtre et à l'inclusion des spectateurs. La sensorialité définit un jeu proxémique et dessine une chorégraphie de personnages chromatiques. La dimension musicale est introduite avec l'arrivée de Pablo qui porte un gramophone et des vinyls, « discos negros que quitan la cabeza ». Les dialogues sont l'occasion d'échanges et de jeux de mots qui se veulent humoristiques sur le thème des couleurs. Avec le Doctor Negro, les occurrences chromatiques dessinent une danse (jeu chromatique noir/blanc) qui accompagnent l'évocation du thème de la fascination pour l'autre et l'ailleurs tel que décrit par Annie Suquet⁸⁶⁴.

⁸⁵⁹ *Op. cit.*, p. 672.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ *Op. cit.*, p. 672.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ *Op. cit.*, p. 673.

⁸⁶⁴ Je renvoie aux pages où l'auteure évoque la fascination de la culture nord-occidentale pour « l'exotisme » et la « sensualité » des cultures africaines. *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse, op. cit.*

Dans *Los medios seres*, le didascale instaure une polarité chromatique et de nombreuses dichotomies visuelles qui mettent en évidence la complémentarité en même temps que l'incomplétude des personnages. À ces hiatus pictographiques s'ajoute tout un jeu autour de la sphère auditive qui est en l'occurrence celle, « noétique »⁸⁶⁵ du discours mondain.

2.2. L'ouïe entre vanité et ontologie

La palabra es lo que se huele, lo que se toca, lo que se ve y lo que se oye.⁸⁶⁶

Le sens de l'ouïe est, après celui de la vue, le sens le plus sollicité par la théâtralité que propose *Los medios seres*. À la scène IX de l'acte III, où les personnages jouent au *parchís*⁸⁶⁷, Fidel ne joue pas; il ne regarde même pas; il écoute...: « Me basta oír anunciar las cifras de los dados... Yo traduzco esa cinta de puntos como la de una conferencia telegráfica y confirmo las verdades, sin pudor, que se dicen los que juegan, lo que piden ansiosamente a voz en grito. »⁸⁶⁸ Le gramophone est appelé à jouer un rôle important dans la suite du texte: les échanges entre les personnages ont alors une portée qui dépasse celle de la simple communication. La musique commence et accompagne l'action. De son côté, Rosa a des préoccupations hygiénistes et pense aux vertus prophylactiques du sonore: « (*A la medio ser vestida de amarillo.*) Esto de apelar al gramófono en las reuniones es un recurso para desinfectar las conversaciones. », ce à quoi Amarillo répond que c'est pour occulter la longue dispute matrimoniale que Pablo couvre l'environnement sonore avec de la musique. À l'affrontement Pablo / Lucía répondrait ainsi l'affrontement entre deux mondes, le monde « civilisé » des « blancs » et la culture « primitive » des « exotiques »: « (*Se ha formado en los alrededores del gramófono el grupo de salvajes, que no pierde de vista la maquinilla de coser sin hilo ni tela.*) »⁸⁶⁹ Lors de sa conversation avec la *medio ser* Rojo, Pablo développe un autre point de vue sur la fonction de la musique, qui, en couvrant les voix, permet de dégager un espace de liberté de parole: « He puesto el gramófono para poder hablar con más libertad ». Pablo défend, à ce titre, le gramophone et sa musique, et entérine une métaphore sexuée sur la différenciation des espaces et de leurs seuils respectifs: « Las mujeres saben de

⁸⁶⁵ G. Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art. op. cit.*, p. 21.

⁸⁶⁶ Ramón Gómez de la Serna, *Palabras en la rueca*, in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

⁸⁶⁷ Jeu de société très populaire en Espagne, proche de celui des petits chevaux.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ *Los medios seres, op. cit.*, p. 674.

lo que no se tienen que alarman... Se conocen mejor que los hombres... Por esos ojos entra la luz como en un piso exterior... Nosotros solo tenemos pisos interiores. »⁸⁷⁰ Il apparaît comme un homme « moderne » qui considère que la femme doit, elle, tout dire à son mari et que la réciproque ne doit pas être vraie. Rojo est un personnage que Pablo semble connaître depuis longtemps: « Toda la vida pasando a mi lado, y usted sin enterarse de mis pupilas, como si tuviese los ojos blancos de las estatuas. »⁸⁷¹ Pablo est mê par la recherche de sa « confidente » et le spectateur potentiel assiste à sa fuite, de l'éthique au métaphysique: « Con lo que vale una noche de confianzas... Una noche de confianzas es una cosa única en el mundo y que no tiene que ver con los siglos. »⁸⁷² Lors de ces échanges, le *doctor negro* apparaît comme le point de fuite du regard des personnages comme des discours. Azul et Caqui parlent: ils voudraient que Pablo cesse d'alimenter le gramophone et que celui-ci cesse de fonctionner.

Le chromatisme agit pour rythmer les dialogues. C'est, par exemple, une interruption chromatique qui intervient « pasa el medio ser color caqui » et infléchit le dialogue (Lucía parle désormais avec Caqui avant qu'Amarillo, Pablo et Blanco les rejoignent). Caqui est le cousin de Lucía. Il est métaphore chromatique dynamisante du dialogue en même temps qu'il exemplifie un jeu sur les fruits. Le théâtre apparaît ainsi plus drôle à la lecture si la distribution est soignée (on peut imaginer un acteur un peu rond, ou déguisé d'un faux gros ventre). Caqui compare des espaces très différents « Ábreme tu corazón, como yo he abierto esta petaca. »⁸⁷³, mais il ne parvient pas au parallélisme espéré, car Lucía le remet à sa place par un chiasme « Querido primo, con tan vulgar comparación has abierto tu petaca, pero has cerrado mi corazón. Te iba a hacer algunas confianzas, pero quédate fumando. »⁸⁷⁴ Le texte fait ensuite état de la diversité des *medios seres*, chacun devant choisir sa vitamine « Cada vitamina necesita su personaje. »⁸⁷⁵ Lucía semble bien experte ès vitamines et bientôt les autres personnages viennent lui demander de leur fournir celle dont ils ont besoin. Et ce sont les couleurs, associées à l'asepsie et à l'énergétique, qui prennent le relais de Lucía en fin de scène.

Lorsque la scène III s'ouvre, le gramophone fonctionne toujours, dans une action qui va décélérant (scènes de plus en plus longues). Les mêmes personnages sont en scène avec Margarita et la *media doncella*. Margarita fait son entrée en scène, avec une gestualité atypique et caricaturale « medio ser vestida con un jersey extraño y falda de puntas y

⁸⁷⁰ *Op. cit.*, p. 675.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ *Op. cit.*, p. 678.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ *Ibid.*

colgantes. Entra como una tromba y tira el azucarero. »⁸⁷⁶ Pablo explique que Lucía a préparé des sandwich aux vitamines « *sándwichs modernistas de vitamina* ». On peut observer une fois encore l'humour de Ramón Gómez de la Serna et la distance critique qu'il maintient vis-à-vis des progrès scientifiques de l'époque dans une scène qui les stylise et les moque. Margarita réclame sa vitamine: elle en veut une très nourissante. Lucía, dont Ramón Gómez de la Serna moque la propension au diagnostic immédiat, lui fait immédiatement son ordonnance « LUCIA. De la X. No sé lo que más le falta, y esa vitamina le servirá para lo que sea. »⁸⁷⁷ La nouvelle venue voit face à elle un mur chromatique se former: « Margarita se acerca a la mesa del « lunch » y comienza a comer con descargada glotonería. La medio ser vestida de rosa, la medio ser vestida de azul y la medio ser vestida de amarillo forman un frente de ofensiva común ante la nueva visita. »⁸⁷⁸ Un peu plus tard, alors que le personnage de Margarita se remet du rouge à lèvres, la musique du gramophone s'éteint sur scène. On peut observer la difficulté du traitement de ce passage pour un metteur en scène, qui doit choisir les costumes propres aux demi-êtres qui ne soient pas associés à une couleur ou un motif particuliers. Le choix des couleurs pour les *medios seres* qui possèdent un prénom ou les personnages ne faisant pas l'objet d'une définition chromatique ou de motif doit être fidèle aux indications du didascale et remplir la fonction d'individualisation, de différenciation que l'individualité des couleurs et motifs retenus dans le *dramatis personae* suggère. L'ouïe et la vue sont aussi convoquées dans l'œuvre à travers le contenu thématique des conversations entre les personnages.

⁸⁷⁶ *Op. cit.*, p. 679.

⁸⁷⁷ *Op. cit.*, p. 680.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

2.3. Cinéma et mondanité, ou le chromatisme à l'épreuve de l'espace « bourgeois »

Dans la pièce, les scènes où il est question de cinéma méritent une attention particulière. En effet la concurrence de l'époque entre théâtre et cinéma, en tant que loisirs, rend intéressante la présence de la thématique dans l'œuvre. Gómez de la Serna passe en revue toutes les distractions d'époque de la bourgeoisie moderne, dont il se veut le sociologue. Lucía fait une déclaration péremptoire, « Yo necesito el cine todos los días », qui érige le cinéma en nécessité vitale. À tour de rôle deux couples vont occuper le devant de la scène pour exprimer leurs préférences cinématographiques. La conversation permet aussi quelques commentaires sur réalité et fiction. Lucía aime les rôles qui mettent en valeur un certain type d'hommes: « Yo prefiero en las películas los hombres que han podido ser protagonistas, y después desaparecen ». Hortensio, avec qui elle dialogue, lui demande pourquoi ces mêmes hommes ne l'émeuvent pas dans la vie et Lucía répond qu'elle ne sait pas par avance lesquels vont vite disparaître de l'écran, que ce n'est donc pas la même chose. Il est question de la couleur des cheveux des femmes préférée des hommes « Lucía. Pero ¿Por qué se empeña en flirtear con las mujeres morenas? Desde soltera pienso que es usted el hombre de la mujer rubia. »⁸⁷⁹ Mais Hortensio les préfère brunes. La discussion tourne un moment autour du thème, avant que Lucía ne conclue en faisant référence au parangon qui est le sien « Es usted demasiado brusco... Se ve que me querría para usted solo, y en la vida moderna no vale eso. » L'échange entre les deux personnages se clôt peu après, ils n'ont pas trouvé l'un en l'autre ce qu'ils cherchaient et Lucía dit à Hortensio « Para usted bastará con un sándwich de jamón. »⁸⁸⁰ Les deux personnages se fondent dans la masse des invités et c'est au tour de Margarita, le *medio ser* Azul et le *medio ser* Cuadritos d'occuper le devant de la scène. Avec Margarita le deuxième couple donne l'occasion du retour de l'entomologiste qui apparaît au lecteur, en même temps qu'un clin d'œil est fait au surréalisme, à Dalí, García Lorca, Buñuel et à leurs *putrefactos*, ainsi qu'à Boris Vian : « MARGARITA. Un hombre con alfiler de corbata es como un insecto clavado en una vitrina... [...] »⁸⁸¹ Lucía demande à Rayas comment il la trouve; pour seule réponse celui-ci évoque le passage d'un seuil lié au mariage « Ese es el único castigo que sufre por haberse casado. El no ser la de antes. La de

⁸⁷⁹ *Op. cit.*, p. 682.

⁸⁸⁰ *Op. cit.*, p. 683.

⁸⁸¹ *Op. cit.*, p. 683.

antes era bella, pero tenía otra clase de belleza. La de ahora ha transpuesto los umbrales nuevos, sabe ya el secreto de la creación y ha comenzado a ser estatuaría. »⁸⁸² La suite de la scène est une profusion sensorielle: sonore, visuelle, olfactive. Le bruit des conversations augmente. Le passage qui suit est caractérisé par un dynamisme chromatique (Amarillo qui parle à Azul, Gris qui crie depuis l'endroit du gramophone, Morado qui parle à Blanco), c'est une vraie danse vocale et scénique des couleurs qui prend corps sous les yeux du lecteur ou du spectateur de théâtre. C'est Margarita qui occupe l'espace sonore mais, en sortant son mouchoir, elle permet de stimuler un nouveau sens, l'odorat. « (*Margarita habla como levantando el gallo en conversación, más en sordina de los que la rodean*) »⁸⁸³. Pablo lui demande ce qu'elle pense du *doctor negro*; Margarita répond par des propos racistes, évoquant un problème de parallélisme hémisphérique (ophtalmique) « Que lleva el ojo derecho en lugar del izquierdo, y viceversa... Se ve que en todos los detalles está peor construido que los blancos, que es un muñeco más barato y más al por mayor. »⁸⁸⁴ Espiguilla s'approche « Me atrae hacia usted el que de su pañuelo se ha escapado una mariposa de perfume. »⁸⁸⁵: la métaphore et la matérialisation de l'odeur jouent sans doute le rôle d'énoncé satirique indirect, Ramón Gómez de la Serna moquant les préjugés et la pusillanimité des personnages bourgeois dont il fait le portrait, et dont la sophistication n'a d'égal que l'indélicatesse. Par glissement métaphorique, Margarita dessine une image surréaliste: « Rolecito me acaba de decir un rato una cosa parecida: que el alma es un alfilerero de perfumes. »⁸⁸⁶ Dans le dialogue qui suit la dimension chorale entre les personnages amplifie la présence des couleurs et leur diversité (Amarillo, Rosa, Cuadritos, Rayas, Pablo y Margarita, Azul), soutenu par le Chœur des personnages qui enjoint à Margarita de réciter quelque chose. Margarita commence la récitation d'un passage de « La casada infiel » de F. García Lorca. L'intertextualité ici suggérée fait écho aux ambiances des *tertulias* littéraires dans les maisons des classes aisées. Et lorsque Rosa, Azul et Amarillo veulent partir et initient un mouvement de sortie, le bruissement du tissu des manteaux et chapeaux occupe tout le fond de la scène.

AMARILLO. [...] ¡Hay que irse!
La medio ser vestida de rosa se dirige en son de despedida a la dueña de la casa, en unión de las otras dos del frente único, y eso basta para que se produzca

⁸⁸² *Op. cit.*, p. 684.

⁸⁸³ *Op. cit.*, p. 685.

⁸⁸⁴ « (*Margarita se toca la nariz con el pañuelo.*) » *Ibid.*

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Op. cit.*, p. 686.

*un revuelo de despedida, traída de gabanes y sombreros, que entretiene el fondo de la escena.*⁸⁸⁷

La scène évoque les loisirs et représente les sociabilités de la bourgeoisie du premier tiers du XX^{ème} siècle, le cinéma s'intégrant, comme les *tertulias* ou cercles littéraires à un espace normé et mondain. Dans une société où le cinéma en couleur est arrivé trois ans plus tôt, en 1926, les *medios seres* bipartits exemplifient aussi la crise théâtrale de ces années où l'on craignait que le cinéma sonne le glas du théâtre. La question du chromatisme à l'épreuve de l'espace bourgeois est posée selon les modalités d'une « hygiène du goût » que R. Gómez de la Serna met en scène pour mieux en interroger la pertinence.

2.4. Subversion tronquée de la perspective, de la couleur, de la forme

La originalidad de *Los medios seres* no reside sólo en la ingeniosa ocurrencia visual (...) sino en el tratamiento distanciado, cubista, de un tema eterno como es la relación de la pareja, sus insatisfacciones y carencias. La valentía intelectual de Ramón es, en este sentido, doble.⁸⁸⁸

Au traitement thématique et formel cubiste de la relation de couple, stylisée dans l'écriture, s'ajoute dans l'œuvre le traitement cubiste de l'espace. Avec une nouvelle date à l'éphéméride (Noviembre / 22 / Lunes: indication extra ou para-didascalique et pré-décor, suggestion à l'attention du metteur en scène), l'acte III nous ramène au décor du début de la pièce (acte I). Le tapis de table a été changé (« de composición cubista »). La première scène s'ouvre avec un jeu sur l'asymétrie et le grotesque: « Están en escena, al levantarse el telón, Lucía y el medio ser caqui; Lucía viste un traje de llamativo color, con exagerados volantes de otro tono; un collar de piedras negras, intercaladas de brillantes » et la didascalie précise l'asymétrie vestimentaire de la protagoniste (« pendiente de exageradas proporciones / pulseras de rara condición / una media lo más subida de color que sea posible / un camafeo, también desproporcionado »)⁸⁸⁹. Les deux personnages discutent et la conversation tourne au règlement de comptes. Un bruit marque la fin de la scène: *Suena el timbre*.

Les mêmes personnages sont présents à la scène II, avec la *media doncella* et *el medio ser vestido de cruzadillo*. Caqui sort, mais la scène ne s'arrête pas. Lucía parle avec le

⁸⁸⁷ *Op. cit.*, p. 688.

⁸⁸⁸ *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

⁸⁸⁹ *Op. cit.*, p. 691.

Caballero, lequel s’immisce dans la problématique du couple. Les personnages critiquent Pablo et continuent de discuter un bon moment avant que le Caballero ne s’en aille (*se pone en pie y se despide. Vase.*)⁸⁹⁰

Lucía est seule en scène et règle l’éclairage (« *Apaga las luces del plafón, enciende la lámpara de mesa y toma una novela, sentándose a leer.* »)⁸⁹¹. Elle s’estime heureuse de ses confidences « tronquées » (*truncadas*) et exprime son sentiment de se débarrasser de choses superflues pour se rapprocher de l’essentiel « *Debía hacer una compañía que nos resarciese de ese tiempo perdido.* »⁸⁹² Elle se contente à voix haute: « *Hay preguntas que no se pueden hacer, porque nadie las podría contestar.* »⁸⁹³

Le réalisme de la scène est immédiatement rompu par l’immersion dans la prose de théâtre d’une image poétique en forme de train de métaphores : « *En ese momento aparece una hilera de medios seres fantásticos enlazados por un grueso cordón negro, que los mantiene separados en largos trechos, suficientes para que se agobien [...]* »⁸⁹⁴ La vision de cette farandole de demi-êtres fantastiques (« *farándula de duendes* ») s’apparente à celle d’une comédie musicale:

*Estos medios seres han de ir caracterizados más convencionalmente que los otros, con pelucas mitad plateadas, mitad negras, llevando cada uno un sombrero de copa blanco y negro que, lentamente, se irán quitando al entrar. Su traje (siempre de americana) será de percal blanco y negro; todos con cuello de pajarita y corbata de plastrón blanca y negra.*⁸⁹⁵

Le travail du dramaturge pour se départir du réalisme scénique est ici remarquable. Le premier demi-être (caractérisé par un numéral ordinal, et non par une couleur), dialogue avec Lucía: c’est ici le rythme, la nuance qui semble primer. Le personnage se déplace et le second de la guirlande s’adresse à son tour à elle, puis le troisième, puis le quatrième et le cinquième. Les dialogues tournent autour de réflexions philosophiques sur l’amour, que livrent les demi-êtres (*medios seres fantásticos* en farandole). Une véritable chorégraphie, dans laquelle Lucía sert de référent fixe, s’organise jusqu’à la clôture de la scène par le septième *medio ser* (le sixième n’est pas mentionné, effet d’irrégularité peut-être recherché par le dramaturge) dont

⁸⁹⁰ *Op. cit.*, p. 695.

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ *Op. cit.*, p. 696.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

les paroles sur la vie, et la cruauté qu'il faut s'employer à proscrire font écho aux dialogues de Pablo et Margarita. La didascalie de fin de scène instaure un rapport de contiguïté dans le même temps qu'une relation de cause à effet entre l'ouïe et la vision: « *Suena el timbre y la hilerera de medios seres, que ya iban desfilando por la puerta de la derecha, huyen, arrastrando consigo tres o cuatro medios seres más, que no han podido intervenir* » – le bruit déclenche le mouvement et le didascale est contraint d'assumer une économie choréutique qui n'a en effet pas associé tous les personnages de la farandole.

De la même façon, la fin de la scène fait appel à la lumière et aux couleurs. Lucía reste en scène, avec la *media doncella* et le *medio ser a cuadritos*. La lumière du plafond se rallume; cette fois-ci l'éclairage est actionné par une entité extérieure. Cuadritos amène l'agrandissement du tableau à Lucía. La scène est dynamique, avec la sortie provisoire de Cuadritos qui va chercher les deux jeunes hommes porteurs de l'énorme tableau enveloppé d'un tissu noir; elle est également truffée d'éléments visuels qui par réversibilité cénesthésique (le cadre noir grand comme une porte) rappellent au lecteur le décor initial de l'œuvre⁸⁹⁶. Cuadritos et Lucía, en scène, dialoguent autour du goût pour la photographie. Cuadritos veut faire beaucoup d'agrandissements et est très enthousiaste. Une image semble accentuer l'effet produit par l'éclairage de la scène lorsque Cuadritos file la métaphore: « *Es usted alegre como una mañana de sol en una galería de fotógrafo... ¡Cuánto envidia esa alegría!* »⁸⁹⁷ Le rythme est travaillé et la sonnette retentit qui marque le changement de scène vers un ralentissement voire une pause dans l'action dramatique.

Perspective, couleur et forme sont ainsi subvertis dans *Los medios seres*, œuvre qui joue de la ligne et de la frontière sur les plans thématique, dramatique, dramaturgique et esthétique pour dire la tension de l'incomplétude qui habite des personnages qui sont, au fond, en détresse.

⁸⁹⁶ Cf annexes, Figure 119.

⁸⁹⁷ *Op. cit.*, p. 700.

2.5. Ludisme et drame bourgeois: un théâtre incomplet au service de la critique sociale

Un teatro como el de Ramón está exigiendo otro tipo de sociedad. Una sociedad más evolucionada, menos estomacal y más dichosamente ociosa y creativa que [...] la que a él le tocó en suerte.⁸⁹⁸

L'entrée de Margarita qui est habillée exactement de la même façon que Lucía, se déroule au cours d'une scène très brève qui va surtout donner l'occasion d'un jeu avec les couleurs « (*Dichos y Margarita, que entra de estampido, con traje, joyas y todos los detalles en su « atrezzo » idéntico a los de Lucía.*) »⁸⁹⁹ Le personnage arrive, présomptueux et sûr de lui pour poursuivre une partie de parchís « ¡Hola, Lucía! Aquí vengo a continuar la partida de *parchís* de ayer... A ganar otra vez. »⁹⁰⁰. Pablo ouvre le jeu de parchís auquel lui, Lucía et Margarita s'apprêtent à jouer: « ¡Vengo ansioso de pasearme por el parterre de colores del juego! »⁹⁰¹ Un jeu métathéâtral s'enclenche alors autour du *parchís*, auquel le spectateur est convié: « *Se sienta Margarita frente al espectador y Lucía frente a su marido.* »⁹⁰² La partie commence par le choix des couleurs:

MARGARITA. Las mías son las azules.
LUCÍA. Las mías, las rosas.
PABLO. ¡A ver quién sale!
MARGARITA. (*Tirando el dado de su cubilete.*) El cinco.
PABLO. El tres.
LUCIA. El dos.
PABLO. (*A Margarita.*) Tú sales.
MARGARITA. El cinco. Comienzo libertándome. Me gusta salir de paseo en cuanto estoy lista.
PABLO. (*Tira su jugada.*) El cinco también. Te acompaño y te persigo.
LUCIA. (*Vuelca su cubilete.*) El dos, otra vez. No os puedo acompañar.⁹⁰³

Le jeu, aux échos mallarméens du fait de l'aléatoire du jet de dé, donne à la conversation elle-même une dimension pseudo-aléatoire et dansée. Il confine à l'exclusion de Lucía et à la

⁸⁹⁸ *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

⁸⁹⁹ *Op. cit.*, p. 701.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ *Op. cit.*, p. 702.

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ *Op. cit.*, p. 702.

formation du couple Pablo/Margarita. La pauvre Lucía n'a de cesse de tirer le chiffre 2 au dé et de rester seule, Margarita lui donne des indications sur la bonne façon de lancer le dé, en procédant comme avec des animaux à domestiquer. Le chiffre 1, tiré au dé fait l'objet d'une métaphore surréaliste (« *el lunar en la barbilla* ») qui fait prévaloir un arbitraire du signe. Dans un article de 2006, Laurie-Anne Laget rappelle les mots de Viviane Alary⁹⁰⁴: « En jouant sur les rapprochements, les intersections possibles entre ces deux ordres de représentation [c'est-à-dire entre signe arbitraire et signe motivé], Gómez de la Serna recherche une synthèse, une fusion, de nature métaphorique, qui engloberait l'être, la chose et le langage. » Pour F. Saussure, il n'existe pas de rapport naturel entre concept, signifié et signifiant (image acoustique). Ici le mot « lunar » ou « puntito » qui devrait être la réalisation visuelle et acoustique du sens confine à l'absurde en ce qu'il métaphorise un nombre du dé en une partie du corps, se muant ainsi en coquetterie esthétique. La seule fonction éventuelle de ce procédé est de détourner l'attention de Lucía qui reste bloquée jusqu'au lancer de dé où les choses changent et où s'établit un parallélisme entre le jeu des personnages et leur existence: « (*Tira su dado.*) El cinco. Vamos, ya puedo salir y vigilaros por el camino... Eso de quedarme en casa como en un día que llueve no me gustaba mucho. »⁹⁰⁵.

La búsqueda del ideal seguirá siendo el objeto del drama. Medios seres a la conquista de su complemento, que, como nos advierte el apuntador en el prólogo, "sólo tratan de completarse para evitar el cansancio del corazón."⁹⁰⁶

Au milieu d'êtres en quête de leur complément ontologique, la *media doncella* apparaît et annonce consternée l'arrivée de Fidel, qui marque le passage à la dernière et longue scène de l'œuvre, la scène IX. Ce personnage est le grand perdant de l'œuvre, même s'il est décrit comme supérieur à Pablo. Dans la scène qui réunit Fidel, Pablo et Margarita, la rivalité entre les deux hommes est suggérée d'emblée. Le didascale ménage une marge de jeu possible pour le metteur en scène, faisant primer le sens de l'ouïe: « Lucía se sienta cerca de Fidel, en el primer término. Durante toda la escena se sentirán los episodios del juego y una variada alegría confidencial entre Pablo y Margarita. »⁹⁰⁷ C'est un nouvel arbitraire

⁹⁰⁴ ALARY, Viviane, « L'œuvre dessinée de Ramón Gómez de la Serna », citée par LAGET, Laurie-Anne, « Les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de G. Bachelard », Boletín *RAMÓN*, 12, Madrid, 2006, p. 15 note 63.

⁹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 703.

⁹⁰⁶ Ramón Gómez de la Serna, in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo*, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

⁹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 704.

métaphorique qui est posé ici et établissant une équivalence entre un message pensé et sa transcription à partir de l'aléatoire du dé. Un jeu de couples se met en place et Fidel, dont la fonction est d'énoncer la vanité des activités humaines en cours, tente d'apporter ses lumières à Lucía⁹⁰⁸. Le jeu n'est, semble-t-il, qu'un prétexte à la mise au jour des travers de la vacuité des existences des personnages, ce qui explique que l'auteur ait décrit sa pièce comme empreinte de cynisme « Un sano cinismo que desemboca en un triángulo optimista de cuatro lados con apariencia frívola. Esta « farsa fácil », que resultó no ser tan fácil, establece un juego de simetrías. Simetría en la estética, como en la psicología. La ironía manda desde el principio y su tono nos anuncia que no veremos asesinatos, ni suicidios [...] »⁹⁰⁹. Ici la scène est mondaine et galante, et possède un potentiel d'intensification pour des effets lors du montage scénique. Lucía ne voit pas de lien direct entre le jeu et la vie, elle ne voit pas le danger. C'est un véritable jeu de pouvoir qui tourne alors autour de Lucía, avec la rivalité – et la supériorité présumée – de Fidel sur Pablo. Fidel énonce une phrase digne d'E. Levinas (« las almas se reconocen sin mirarse en su encuentro de ciegos »)⁹¹⁰ et montre ce qu'il fait que Pablo ne fait pas: « y usted sabe que yo recojo las miradas que caen en sus ojos, el vacío de su andar, los perfiles que entrega al no ser mirada... Todo lo que él no sabe recoger... [...] Él no sabe [...] pero yo sí, porque soy el sufrido arandel que la recoge. »⁹¹¹

Les personnages poursuivent leurs échanges sur le mode du badinage et cette représentation dans un intérieur bourgeois fermé est l'une des modalités de la critique sociale introduite par R. Gómez de la Serna dans sa pièce. Un chassé-croisé amoureux commence et un pacte de silence se met en place entre les personnages. À travers l'expression de la perception de la maison, Lucía déclenche une fausse anagnorèse « Yo que sentía esta casa chica para vivir, veo que se agranda ahora, como si hubiese descubierto su doble fondo »⁹¹². L'agrandissement de l'espace où se meuvent les personnages semble bien le fruit d'une modification de l'appréhension pratique de Lucía (cénesthésie ou perception visuelle abstraite), sans pour autant confirmer dénouement ou avancée de l'action dramatique, ce qui invite le récepteur à prendre de la distance face à un personnage qui voit l'essentiel mais n'est peut-être pas entièrement lucide: « Muchos han deslizado a mi oído la misma frase; muchos

⁹⁰⁸ « Un alma digna no puede jugar si no piensa en algo ideal mientras juega y va del brazo de alguien... Cuando juegan hombres y mujeres, su juego no sirve sino para distraer los abrazos que se dan las almas. » *Ibid.*

⁹⁰⁹ *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

⁹¹⁰ Cf « La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux! » Levinas, *Éthique et infini*, Fayard, Livre de poche-biblio, 1982, pp. 79-80.

⁹¹¹ *Op. cit.*, p. 706.

⁹¹² *Op. cit.*, p. 709.

aún me la podrían repetir; pero yo sé que en mi reloj de pulsera caben los « toda la vida » de todos los demás, y, sin embargo, siento que no cabe el suyo ». Entre conscience et inconscience, les personnages jouent, contrôlent et ne contrôlent pas leur existence. L'œuvre se clôt par un toast porté à eux-mêmes, où le poids du *fatum* ou de la *fortuna* se dégage de la scène « Fidel. (*Con tono de falsa compunción.*) Me habéis perdido... Pero, ¡brindemos! »⁹¹³. Elle s'achève aussi sur un chassé-croisé chromatique interrompu, qui fait du jeu des correspondances, dans le même temps que le cœur du jeu dramatique et mondain, une vanité actantielle et humaine: « *Mientras los cuatro, con un gesto de brindadores de champaña, reúnen en alto sus cubiletes, cae el / TELÓN* »⁹¹⁴.

Le ludisme de ces scènes de *parchís* met en évidence la vanité du drame bourgeois ainsi qu'un théâtre « incomplet », car fait de manques chromatiques, au service de la critique sociale. La subversion est tronquée de la perspective, de la couleur et de la forme qui dit une forme de distance qu'il convient de garder vis-à-vis des personnages faits d'étrangeté. À travers le jeu autour de la structuration aléatoire de la scène dans le cas du jeu de *parchís*, et à travers le travail rythmique, dialogique et dramaturgique effectué sur les relations entre personnages dans l'ensemble de l'œuvre, la phénoménologie questionne ce théâtre synesthésique situé entre 1916 et 1934.

L'ensemble des œuvres étudiées ici permet de dégager les grandes tendances de ce théâtre. Les pantomimes de 1916 et 1931 de T. Borrás proposent plusieurs synthèses, résultat de travaux littéraires et dramatiques autour des possibles permis par l'arrivée des théories de l'inconscient et des modalités de retranscriptions de l'énergie du rêve. Dans *El Sapo enamorado*, il s'agit de créer un dispositif complexe dont le lecteur constitue le rouage essentiel, car il active son propre mouvement oculaire horizontal qui, au moment de l'acte de lecture, mime celui caractéristique du rêve, captant ainsi une dynamique *paradoxe*. Dans « La partida de ajedrez » le noir et le blanc sont au service d'un jeu de stratégie dont la complexité géométrique prend des accents métaphysiques. Dans « La Sed », l'énergie du rêve comme substance littéraire est retravaillée en lien avec la thématique de sa redistribution cénesthésique entre les êtres, et permet d'articuler la problématique d'une forme poétisée de réel avec celle de la naissance des rêves et des fictions théâtrales. Dans *Narciso* de Max Aub et *La zapatera prodigiosa*, la problématique de la diffraction articulée à celle de l'hallucination sensorielle est au service de l'unité théâtre. La couleur est en revanche l'outil

⁹¹³ *Op. cit.*, p. 710.

⁹¹⁴ *Ibid.*

du didascale de *Los medios seres*, qui met le réalisme à distance par la mise en place d'un « code » chromatique, qui parodie ceux dont sont prisonniers les personnages. Il convient maintenant de se pencher d'un peu plus près sur les mécanismes d'activation de la sensorialité par l'acte de lecture, pour mieux comprendre d'où procèdent le pouvoir et les forces des dispositifs synesthésiques dans l'écriture des pièces de théâtre.

CHAPITRE III. *Tam, Tam*, synthèse-manifeste

Parmi tous les textes du corpus, l'étude de *Tam, Tam*, de Tomás Borrás, s'avère importante pour ce travail. Le recueil correspond au *climax* du théâtre pantomimique poétique et synesthésique sur la période étudiée. La multiplicité de propositions qu'il formule, citée par la critique et déjà abordée par E. Peral Vega, mérite une attention particulière et une étude approfondie.

1. Du texte-corps au cortex ou la stimulation sensorielle par la lecture du théâtre synesthésique

1.1. L'exemple du portrait de danseuses dans *Tam, Tam* (1931) de Tomás Borrás

Comme on a pu le voir, la lecture du texte de théâtre est l'acte qui achève l'œuvre et réalise en acte l'appréhension de la « chair » de l'écriture au sens où l'entendait M. Merleau-Ponty⁹¹⁵. Il semble ainsi que l'on puisse parler d'une « génétique synesthésique » qui soutient la prose ou le langage poétique, dispositif, chaque fois unique, de réception, de la confrontation de la sensorialité du lecteur à la matérialité physique de l'œuvre écrite⁹¹⁶. Voilà pourquoi il paraît bon d'étudier les apports infra-sensibles de la danse au théâtre ou les synesthésies dans leur dimension la moins immédiatement préhensible car « invisible » au premier coup d'œil, dans une prose qui a pourtant, l'occasion nous sera donnée de le démontrer, partie liée avec le cinéma. Dans son essai *La fable cinématographique*, J. Rancière rappelle la distinction faite par G. Deleuze entre image-mouvement (« image organisée selon la logique du schème sensori-moteur », « conçue comme élément d'un enchaînement naturel avec d'autres images dans une logique d'ensemble analogue à celle de l'enchaînement finalisé des perceptions et des actions ») et image-temps (« caractérisée par une rupture de cette logique, par l'apparition [...] de situations optiques et sonores pures qui ne se transforment plus en actions »).⁹¹⁷ Il indique que l'image-temps ruine la narration traditionnelle en expulsant toutes les formes convenues du rapport entre situation narrative et expression

⁹¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Bibliothèque des idées, NRF, Gallimard, 1945.

⁹¹⁶ Voir MACÉ, Marielle, *op. cit.*

⁹¹⁷ RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Points Essais, Éditions du Seuil, 2001, p. 198.

émotionnelle, pour dégager de pures potentialités portées par les visages et les gestes.⁹¹⁸ Nous verrons ici que les apparitions de danseuses esquissées par T. Borrás se trouvent en fait en tension et à la croisée de ces deux dynamiques séquentielles. La corporéité et la rythmique du texte feront ici l'objet de toute notre attention, ainsi que la physique du texte, pour tenter d'apprécier, notamment, les apports invisibles de la danse en termes de *flux* énergétiques.

Hay que poner al frente de un libro que se estima la hermosa parrafada o la sentencia con apellido de relumbrón, porque tiene el texto del libro seriedad de burro, que aumenta su autoridad sobre los lectores. El « dice Fulano » es muy socorrido. Así el autor no tiene que decir nada. [...]»⁹¹⁹

Sus pasos tienen ritmo y su accionar, pauta. Se mueven con estudiadas medidas. Lo dramático tiene su método y sus arabescos lo gracioso. Viven una clave. Realizan esencia de Teatro: Pantomima. Lo agradable es su inspiración, su obsesión su norte. Un asunto agradable, con música agradable. Y para los que profundizan, revelación de cómo somos por dentro los hombres; revelación del espejo de los muñecos, hilvanados unos con otros con ese hilo de luz y de sombra que constituye la vida y, pues, el argumento.⁹²⁰

Tam, tam s'inscrit dans la continuité des œuvres de « teatro mímico » de Tomás Borrás, précédemment analysées, en accord et en tension avec l'époque « moderne » de l'auteur (le premier tiers du siècle dernier) en Espagne. En ouverture de recueil, T. Borrás repart de quelques phrases de l'art poétique du conservateur A. Cánovas del Castillo, lesquelles lui permettent d'annoncer la dimension ludique de l'écriture pantomimique développée dans l'ouvrage. Cette citation concorde, jusqu'à un certain point, avec la chronologie dans laquelle s'inscrit l'auteur (dimension programmatique distanciée, ironique: « *Ya está mi opinión salvada: "dice Cánovas"* »), mais est aussi dépassée de façon modérée, dans le livre:

[...] El Arte debe guardar su carácter de juego porque sólo con lo bello o lo que en algo se le parece se juega intelectualmente en la vida real, mediante la representación ordinaria de objetos o acciones, YA EN LA VIDA PROPIA DEL ARTE, DONDE SE REALIZA LA EXISTENCIA TOTAL Y COMPLETA. La actividad que el Arte se aplica, no es aquella que, en tanto que por superflua consideraba Santo Tomás ilícita, sino la que positivamente sobra para las necesidades sensibles. Y

⁹¹⁸ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 206.

⁹¹⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 11.

⁹²⁰ *Op cit.*, p. 21.

L'ouvrage s'ouvre sur une présentation liminaire, elle-même en forme d'art poétique: « *todo y más allá del todo: ése es el Arte y por lo tanto el Teatro* »⁹²², avec des observations oscillant entre registre onirique, art abstrait et anticipation d'un théâtre de l'absurde⁹²³. Constitué de deux parties, en tout d'une quinzaine d'entités dramatiques, le recueil qui inclut en son début le programme prévu pour distribution aux spectateurs (« Programa de mano ») fait la part belle au théâtre du corps et du geste au détriment du langage parlé. E. Peral Vega indique que *Tam, Tam* se définit comme « *pieza coral compuesta por quince ensayos dramáticos de diversa índole, aunque todos ellos agrupados bajo el criterio común de la ausencia total de palabra.* »⁹²⁴ L'ouvrage forme un dyptique composé du programme du spectacle regroupant art poétique et apparitions de danseuses, ainsi que d'autres pantomimes. Une fois mis en parallèle avec les *cuentos coreográficos* dont le didascale⁹²⁵ est aussi le spectateur, l'adjectif « coral » interroge. Sans doute laisse-t-il trop au second plan la textualité littéraire et gestuelle de pantomimes dont la matière intéresse ici l'étude.

Le lien entre les créations de Tomás Borrás et celles de Ramón Gómez de la Serna est, en tout état de cause, vite établi pour qui s'intéresse au théâtre du corps, de pantomime ou du mouvement dansé à cette époque en Espagne. Toujours d'après E. Peral,

Haciendo suya la opinión y la estética propias de Gómez de la Serna, considera Borrás que buena parte de la renovación teatral radica en el espíritu disidente de las bailarinas, a través de quienes somos capaces de transportarnos a los verdaderos orígenes de la dramaturgia, aquellos en los que la imaginación y la libertad eran ingredientes fundamentales, al margen de criterios espurios de verosimilitud.⁹²⁶

Le corps dansant, ici diffracté en différentes estampes et sur différentes rythmicités, est le sujet d'inspiration; il est aussi présenté comme l'opérateur de l'écriture du didascale, par l'énergie communiquée au sujet percevant et écrivant. La perspective, contestable et non

⁹²¹ CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *El Teatro Español*, in BORRÁS, Tomás, *Tam-Tam*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931, p. 11.

⁹²² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, *op. cit.*, p. 11.

⁹²³ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 12.

⁹²⁴ PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, thèse de doctorat sous la direction de Javier Huerta Calvo soutenue à l'Université Complutense de Madrid, Madrid, Fundación Universitaria española, 2001.

⁹²⁵ GOLOPENTIA, Sandra et MARTÍNEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies (op. cit.)*.

⁹²⁶ PERAL VEGA, Emilio, *op. cit.*, p. 205.

universelle, d'une fabrique du corps dansant n'irait donc pas sans celle d'une fabrique du spectateur... De même, on peut se demander dans quelle mesure la contagion émotionnelle à l'œuvre dans l'écriture n'est pas l'un des phénomènes opératoires dans le processus de création de l'écrivain.

La question de la sublimation du corps représenté est une donnée fondamentale d'une écriture pantomimique dramaturgique chorégraphique qui, comme l'indiquent le sous-titre (*Pantomimas, bailetas, cuentos coreográficos, mimogramas*) intègre aussi la danse comme *vis motrix* inhérente à la texture *littéraire* d'une prose dont la forme est l'arabesque didascalique. Les modalités de perception et de réception du spectacle en puissance se décodent dès l'écriture; c'est ce que ce chapitre va s'attacher à montrer.

L'étude de la première partie du recueil amène à interroger les espaces et à revoir, dans le cadre d'une étude critique de la construction littéraire de T. Borrás ou d'autres auteurs « modernes », le *topos* de la danseuse « captive », plus ou moins lascive, et de l'homme spectateur actif. Cette prison culturelle figée se subordonnerait à une forme de conditionnement spatial *genré* modelé, dans sa plus grande partie, par et pour le masculin. La question de la possible émancipation des danseuses ainsi que la problématique de la spontanéité du désir et de sa fabrique seront ainsi évoquées.

Tam, Tam, se distingue des autres œuvres du corpus par le genre auquel il appartient, galerie de portraits, mais dans ce texte, les notions de *rythme* et de *mouvement* articulées à la problématique de la couleur sont essentielles et justifient pleinement son analyse littéraire et dramaturgique dans cette étude sur les synesthésies. L'esquisse dynamique du corps de la danseuse qui y est présentée sous la forme de *l'apparition*, ainsi que les différentes estampes diffractant le parangon ou le topique qu'elles incarnent offrent une matière particulièrement intéressante pour comprendre le rôle confié à la danse. Le jeu de reflets et de diffraction devra être mis en parallèle et en question avec le modèle proposé par Max Aub dans *Narciso*, en ce qu'il déploie lui aussi, certes selon d'autres modalités, un éventail de possibles énergétiques. Dans *Tam, Tam* il existerait une corporéité cinématographique de la prose en tension mimétique avec le réel.

Le cinéma se donne comme la synthèse des arts, réalisant matériellement le but utopiquement poursuivi par le clavecin optique du Père Castel et de Diderot, le drame musical wagnérien, les concertos colorés de Scriabine ou le théâtre des parfums de Paul Fort. Mais

la synthèse des arts, ce n'est pas la combinaison sur une même scène des paroles, de la musique, des images, des mouvements et des parfums. C'est la réduction des procédures hétérogènes et des formes sensorielles différentes des arts à un commun dénominateur, à une commune unité principielle de l'élément idée et de l'élément sensoriel. Et c'est cela que le terme de montage résume. Dans la langue cinématographique, l'image du monde captée par la machine est délestée de sa fonction mimétique, elle devient le morphème d'une combinaison d'idées. [...] [Le cinéma] est [...] l'art qui assure la décomposition et la recomposition non mimétique des éléments de l'effet mimétique, en ramenant à un calcul commun la communication des idées et le déchaînement extatique des affects sensoriels.⁹²⁷

Les estampes littéraires interrogent les rapports instrumentaux, musicaux et rythmiques, au corps (*Tam-Tam*) et les énergies caractérisant chaque identité qu'il est possible de définir de la façon suivante: andaluz/a/dirección de lo popular; oriental/dirección de lo dramático; yankee/dirección de lo humorístico; literaria/tradición teatral. Les flux énergétiques et les élans impulsés par chaque estampe, ainsi que le style et les formes rythmiques qui rapprochent l'univers de la danse de celui des synesthésies, permettent, dans la continuité des travaux de K. Bühler, de parler d'une *balistique* inhérente à la rythmique de l'écriture didascalique (concentrations énergétiques, impulsions)⁹²⁸, que je vais maintenant tenter de mettre en évidence.

À travers la série d'apparitions de danseuses qui ouvre son recueil, Tomás Borrás traque et capture textuellement diverses facettes de l'énergie du « duende » dont Federico García Lorca a su montrer qu'elle excédait le simple cadre national de l'Espagne et de la danse flamenca.

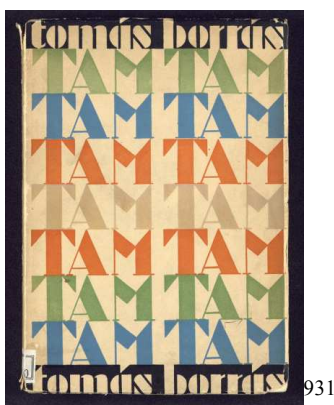
Las bailarinas eran las avanzadas. Ninfas más que musas, traían un Renacimiento, un estilo nuevo (...) Como en los orígenes, primero fue la Danza, luego todo lo demás. ¡Danza de expiación y de epitalamio! Bandadas de garzas educadas en la depuración de las alegorías gemelas, las bailarinas capitaneaban a los que querían romper el emparedamiento, los límites gubernamentales del Teatro. (...) Todas las manos se

⁹²⁷ RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, La librairie du XXème siècle, 2001, p. 34.

⁹²⁸ On observe les mêmes phénomènes dans l'écriture de F. García Lorca. GUÉGO RIVALAN, Inès, « Poétique du geste dans l'écriture théâtrale de Federico García Lorca: Le corps à corps dans *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) et *La Casa de Bernarda Alba* (1936) », mémoire de Master 2 sous la direction de Begoña Riesgo Martín, 2011.

alargan hacia ellas. La revolución, la liberación se ha hecho⁹²⁹.

Bien que déjà cité à l'occasion de l'explication du texte « Su Sombra », j'ai retardé la présentation de l'objet-livre *Tam, Tam*, à ce moment de l'étude car elle me semble être une bonne introduction à l'écriture de ce recueil. La couverture très travaillée du livre, réalisée par Garrán pour la maquette et Rafael Barradas pour l'illustration, convoque d'entrée de jeu la sensorialité (la vue et l'ouïe) en ce qu'elle scande un titre-danse, selon les modalités visuelles d'un synthétisme polychrome et visant avant tout les effets sur le lecteur par un jeu sur un *leitmotiv* en forme de frise rythmique, qui fait appel à l'incorporation rythmique⁹³⁰ du récepteur. La répétition du titre *Tam-Tam* érigé en motif rythmique vertical et horizontal synthétique, polychrome, apparaît telle une cadence chromatique à l'asymétrisme « parfait » dans sa conception, selon les règles de subversion artistique qui étaient très en vogue à l'époque, sur un fond noir et blanc qu'encadre la mention de l'auteur. Elle reprend l'esthétique *simultanéiste* des Delaunay suivant des modalités carnavalesques qui impliquent la possibilité d'une lecture dans les deux sens, de la gauche vers la droite ou de droite à gauche, de bas en haut ou presque de haut en bas:



Publié par la C. I. A. P., l'ouvrage est préparé avec soin par les meilleurs spécialistes de l'édition⁹³². La figuration d'un rythme aux échos futuristes avec ce jeu insistant sur *l'effet* visuel suit ici les modalités iconographiques et picturales d'une cristallisation chromatique

⁹²⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 14.

⁹³⁰ L'activation du vestibule suivrait le stimulus. Je renvoie sur ce point à la thèse de Patrick Tomatis, *Le « rhuthmème », unité phonologique du rythme: hypothèse de l'implication de la fonction vestibulaire*, thèse sous la direction de Bernard Lacks soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense (2011).

⁹³¹ Couverture de l'ouvrage de Borrás, par Garán. Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

⁹³² Un critique en faisait l'éloge en ces termes: « con ser este libro por su autor y su ilustrador digno de toda alabanza »; « por la inusitada esplendidez de la edición y por la perfección de sus grabados. No se ha escatimado en la obra medio gráfico [...] » *Blanco y Negro*, 19 juillet 1931.

dansée, répétée, défilante d'un « titre-mime » préparant le corps du lecteur à l'écoute et à la réception du livre par l'imprégnation visuelle liminaire polychrome du son d'un instrument à percussion, en surimpression et en miroir, telles les estampes de motifs élaborés par Sonia Delaunay pour des costumes.⁹³³ Il annonce aussi déjà la vulgarisation scientifique autour des neurones miroirs qui ne sera publiée que des années plus tard, à partir des années 1960 voire 1990. Les illustrations sont de Rafael Barradas, lequel, avec Sigfriedo Bürmann, a été l'un des grands estampistes de l'époque, auteur de nombreuses affiches de spectacles, d'illustrations, de maquettes de décors et personnages, et de costumes. La notion de *dessin* s'est articulée à celle de *l'apparition* des danseuses, comme l'indique le titre de la première sous-partie du livre, le « Programa de mano » qui s'ouvre sur l'art poétique: « *Dibujo de época y apariciones de bailarinas* ».

L'espace du livre est donc bien celui où se déploient et se multiplient par l'écriture le mouvement et les apparitions (*bailetes*). Dans *Tam, tam*, il est le cadre privilégié de portraits successifs (les cinq apparitions), caractérisés par leur dynamisme et leur éclectisme, qui confèrent eux-mêmes à l'ouvrage sa forme propre de « frise rythmique » dynamique et colorée, pour employer l'expression chère à Rafael Alberti. La thématique de l'union ou de la dissociation corps et psychisme est posée dans l'ouvrage tout au long des pantomimes représentées au travers de la question du monisme ou du dualisme de la matière, de la tension entre unité et sensibilité et de celle de l'incorporation rythmique. Elle est aussi présente dans la métamorphose rythmique successive du danseur ou de la danseuse lors de la représentation, ainsi que dans celle de l'énergie qui meut le corps en le faisant épouser la respiration du chant profond.

Pour rendre compte des enjeux de cet ouvrage, il est aussi pertinent de recourir à un texte fondamental de Federico García Lorca, l'essai *Juego y teoría del duende* (1933). Dans cet écrit, le poète développait sa conception de l'insaisissable énergie du *duende* et de la danse flamenca, enracinés dans un terreau andalou atavique mais dépassant pourtant un cadre spatio-temporel originel. L'analyse qui suit montrera que l'essence profonde de la danse flamenca résiste à toute tentative phénoménologisante, c'est-à-dire convoquant la sensorialité, et non l'affect, qui ne peut y être appliquée sans chosifier le corps.

⁹³³ On peut penser à des tableaux comme la « Bal Bullier », reproduit dans ce travail ou au « costume simultané » de Sonia Delaunay, ici reproduit dans le volume d'annexes (Figure 113).

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete, y otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva.⁹³⁴

Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende.⁹³⁵

On peut s'interroger sur l'affect et l'émotion dont sont empreintes les danses flamencas, et qui en questionnent les enjeux du point de vue de l'éducation du spectateur et de la fascination des masses, tout en mettant en valeur l'énergie d'une danse, à la fois une et plurielle, dont aucun des *palos* (les différents styles rythmiques correspondant à chacune des danses flamencas) ne pourrait en fait s'articuler avec un champ comme celui de la phénoménologie. Si l'on se réfère à des études telles celle d'Ondřej Švec⁹³⁶, on peut confirmer aisément l'idée que le concept même d'une possible « *phénoménologie du duende* »⁹³⁷, qui appréhenderait celui-ci dans le sens que lui donne Federico García Lorca (« la viejísima y compleja sustancia española » ou encore « el espíritu oculto de la dolorida España », 1933)⁹³⁸ semble trouver nécessairement des limites et serait un concept inapproprié. Il suffit pour cela de revenir au texte même de F. García Lorca, qui lexicalement rapproche *duende* et affects: « *el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar* »⁹³⁹.

⁹³⁴ GARCÍA LORCA, Federico *Juego y teoría del duende* (1933), *op. cit.*, p. 20.

⁹³⁵ *Op. cit.*, p. 16.

⁹³⁶ ŠVEC, Ondřej, *Phénoménologie des émotions*, Philosophie contemporaine, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

⁹³⁷ Cette expression me semble énergétiquement non-viable sans trahir l'esprit d'une danse qui ne peut atteindre le plein qu'en étant non artificiellement imprégnée d'affects. Il opère en outre un processus d'hyper-rationalisation (les penseurs et théoriciens « purs » se heurtent à cette limite conceptuelle (la phénoménologie est pour eux, tel un radeau ou une bouée, un outil de rationalisation rassurant); la perspective est néanmoins stérile (soit l'accès à la perception pure n'est de toutes façons pas solidaire des accentuations rythmiques inhérentes au concept de *duende*, soit elle risque d'agir comme un *choréicide* instrumentalisant le danseur et sa corporéité au détriment de son être, exacerbant le potentiel néfaste et mortifère des « sonidos negros »). En fait: cette perspective est déshumanisante, et non miscible avec la compréhension profonde du *baile* et de la *música* flamencas: son *incorporation rythmique* par le sujet ressentant (qui peut néanmoins se théoriser selon les règles de codification du solfège).

⁹³⁸ Cf *Juego y teoría del duende* (1933, ed. Allia, 2010, p. 12) « estos sonidos negros (sic) son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. [...] » « Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica. » (Paganini).

⁹³⁹ GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende*, *op. cit.*, p. 11.

Énergie insaisissable de l'esprit follet (si l'on en revient à son étymologie, « *dueño de la casa* »⁹⁴⁰) qui vient mystérieusement parcourir le corps (mouvement cellulipète) pour galvaniser sa danse le temps d'un éphémère intervalle chorégraphique et rythmique, phénomène ayant pour effet la *captation* du spectateur fasciné grâce à la retransmission cellulifuge de l'énergie, le *duende* est, en effet, et non seulement, flux qui ne peut être capturé en mots autrement que par son nom, suffisamment ouvert pour empêcher de figer la mécanique de sa dynamique, et de son élan. Cependant, il ne saurait se réduire à une optique in-formatrice, et il doit échapper à la perspective *entraillologique*, signalée par Lorca dans son écrit à travers des références et des parallèles avec le monde de la tauromachie. Il convient de réfuter le bien-fondé du *duende* combiné à l'exigence pure de phénoménologie, qui ne serait qu'une vue de l'esprit aporétique.

Le « *baile flamenco* » est, certes, danse « de las entrañas », façon de dire qu'il s'enracine avec l'être profond des interprètes (musiciens et danseurs), et des récepteurs. Le *duende* est une énergie du *religare* – F. García Lorca emploie le terme « *entusiasmo* » et l'on sent combien le poids de la religion catholique pèse sur son essai à l'époque: le *duende* y est présenté comme une énergie irrationnelle, compatible avec la création artistique, mais dans la mesure où cette même création est rendue possible par la religion qui la torture... Je révoquerai ici en doute l'idée que les racines spirituelles de cette énergie ne la rendent pas incompatible avec un moment de recueillement ou de « communion » dépris à la fois des excès de l'émotion que peuvent instrumentaliser des forces autoritaires ou populistes, et des tentatives hyper-rationalisantes ayant pu être utilisées tantôt comme réaction scientifique – pensons aux interrogations et à la fascination ou tentation de l'observatoire et de la théorisation – tantôt comme outil rationnel de pouvoir, cette énergie étant perçue comme gênante, à cadrer ou à classer quelque part, dans une volonté, plus ou moins légitime selon le cadre envisagé, d'ordre et de rassurement.

Le *duende* est *fascinant*⁹⁴¹, précisément parce qu'il semble poser des questions ontologiques et existentielles profondes, toujours renouvelées. Toutes les réponses trouvées au détour d'un groupement de mesures de guitare qui forment une *falseta* ou d'une trouvaille chorégraphique engendrent de nouvelles interrogations. Le *duende* apparaît défini en creux à

⁹⁴⁰ D'après le Diccionario de la Real Academia Española, 1. m. Espíritu fantástico, con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales, que habita en algunas casas y causa en ellas trastorno y estruendo. 2. m. Encanto misterioso e inefable. El duende del cante flamenco.

⁹⁴¹ Il envoûte, ensorcèle (étym. *Fascinum* : « charme, maléfice »); ses manifestations rythmiques captivent et hypnotisent (*Dictionnaire de la langue française* Le Petit Robert).

travers cette citation, me semble-t-il, comme *un sentir* et comme une énergie en puissance, qui, condensée par l'écoute, la recherche et la découverte intérieure du rythme profond par le danseur, lui permet de ressentir les forces telluriques et de renouer avec ses énergies souterraines pour *ex-primer* sa danse. C'est sans doute là en partie ce que veut dire F. García Lorca et c'est ce qui expliquerait que le *duende* excède nécessairement le cadre de la pure rationalité, dont la phénoménologie ne peut, quant à elle, être séparée.

Le corps de la danseuse est corps-sujet. En chosifiant le corps féminin dans une mécanique dénaturante, le champ de la phénoménologie, trop superficiel, se révèle un outil non pertinent. Inauthentique et incompatible avec l'énergie primitive, simple et véritable qui meut le motif brodé par la danseuse autonome et active, à l'écoute, sur tout *compás*, il empêche le déploiement plein et eurythmique de l'énergie. Le *duende* ne peut se capter que dans une relation sensible, profonde et sincère à la danse et aux rythmes qu'elle enserme, et dans le cadre des danses flamencas, à leurs *compases*, à leurs dessins, à leurs *accents*. Ainsi, c'est jusque dans la *pneumatique*⁹⁴² propre à chacune et à la corporéité qui est la leur (respirations du texte et points de tension énergétiques) que la fable⁹⁴³ didascalique apparaît, suivant différentes modalités, comme une fable « contrariée »⁹⁴⁴.

Dans le contexte d'une scène espagnole qui prônait alors une esthétique réaliste ou un univers merveilleux qui souhaitait encore intégrer le Romantisme⁹⁴⁵ à ses effets spectaculaires, T. Borrás énonce une série de réflexions critiques sur le théâtre français au XIX^{ème}, lequel était selon lui

[s]ometido al buen sentido francés, que es la forma académica de la impotencia; entregado al naturalismo y al verismo, es decir, al vulgarismo (...) verdad de mal director de escena, que en supremo alarde hace comer pollo auténtico a los actores. (...) había en él honestidad, mediocridad sobredorada, previa censura eclesiástica, previa censura gubernamental, previa censura de los padres de familia (...) Moralidad; no sinceridad. Vuelo de gallina; no altura. Imitación "de los buenos modelos"; no originalidad. Retórica; no inspiración. Calefacción; no fuego. (...) Descolor,

⁹⁴² GUÉGO RIVALAN, Inès, « Distorsion rythmique et anamorphose sensorielle. Pour une lecture pneumatique de *Luces de bohemia* », *op. cit.* (à paraître).

⁹⁴³ Je reprends ici le terme de J. RANCIÈRE dans *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, La librairie du XX^{ème} siècle, 2001, p. 19.

⁹⁴⁴ *Ibid.* « C'est ensuite un principe de supplémentarité: pour dire le contraire de ce que dit un plan, il faut un autre plan qui achève et retourne ce que l'autre commençait. » *op. cit.*, p. 45.

⁹⁴⁵ Voir à ce sujet l'esthétique post-romantique des décors de Giorgio Busato, dans le volume d'Annexes, Figure 1.

asfixia. (...) Lirismo aguanoso. Romanticismo de segunda mano.⁹⁴⁶

L'auteur commence par mettre à distance une scène théâtrale fin de siècle dégradée, et un héritage classique (les *entremeses áureos*) à bout de souffle: « *Lo gritado – redondillas en vez de latiguillo, berridos contundentes para final de acto – era lo dramático; las bromas de café con media tostada, lo cómico* »⁹⁴⁷ Dans ce contexte vont apparaître les danseuses.

Ésta es la ronda de cinco bailarinas que han resucitado el gusto⁹⁴⁸.

Dans la rubrique liminaire, dont l'une des fonctions est aussi la *captatio benevolentiae*, qui vaut pour art poétique, T. Borrás met en avant l'arrivée des danseuses sur une scène moribonde: « *Cuando el Teatro, bien domesticado, bien desvirtuado, bien desgalichado, bien aniquilado estaba exánime, empezaron a surgir las bailarinas.* »⁹⁴⁹ Les danseuses provoquèrent malgré elles un grand dépoussiérage qui vint à bout des esthétiques exangues telles celle de Moratín:

Las bailarinas empujaron con el hociquito de la punta de sus pies las puertas lacradas, cosquillearon en las ventanas cerradas con doble barra de moratinismo, invadieron a lo colegial – malicia e ingenuidad – los tablados del tedio y de la rutina. Entró en la escena un sol desinfectante, un oxígeno de perfumes: lo imaginativo, lo alado, lo despreocupado, lo desnudo, lo plástico, lo fantástico. Su música hizo de trueno de terremoto y los bastidores míseros de « sala modesta » y de « jardín con cenador », el forillo « de calle » y las bambalinas de « ropaje » se derrumbaron ruidosamente; estaban carcomidas por la polilla de tanta sordidez y de tanta preceptiva; y de la chabacana roña de esa verbosidad sin verbo de los comediógrafos.⁹⁵⁰

Ces lignes reflètent le rôle capital qu'attribue T. Borrás aux danseuses en matière de rénovation de la scène. Elles firent souffler un grand vent nouveau et frais. Pour T. Borrás, la galerie de portraits de danseuses s'inscrit dans cette dynamique et il va chercher à restituer l'énergie de chacune d'entre elles.

⁹⁴⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 12.

⁹⁴⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 12-13.

⁹⁴⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 15.

⁹⁴⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 13.

⁹⁵⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 14.

II. – Danseuse andalouse (Bailarina andaluza – Antonia Mercé « La Argentina »)

Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de pirouette de l'idée dont on rapproche les diverses images ou les divers noms? Et que sont toutes ces figures dont nous usons, tous ces moyens, comme les rimes, les inversions, les antithèses, si ce ne sont des usages de toutes les possibilités du langage, qui nous détachent du monde pratique pour nous former, nous aussi, notre univers particulier, lieu privilégié de la danse spirituelle?⁹⁵¹

À travers l'estampe littéraire et dramaturgique produite dans son recueil, T. Borrás fait de La Argentina une véritable cheffe de file de la scène et de la danse espagnole de son époque, dotée de grâce autant que de personnalité, et la résume en une formule: « *Bailarina andaluza, dirección de lo popular. [...]* »⁹⁵²



953

Cette première « apparition » s'ouvre sur une description dynamique, qui esquisse en quelques mots le mouvement dansé et l'univers référentiel convoqué par l'intériorité de la danseuse pour produire son mouvement, auquel l'auteur mêle son univers interprétatif pour décoder et décrire la pantomime. T. Borrás introduit ainsi des éléments de description visuels et sonores propres à l'univers lorquien (comme le *leitmotiv* et la symbolologie du citron), à l'efficacité synesthésique: « *Enredado al cuerpo, un pañolito: eco plástico de jardines. Piel trigüeña, que se embermeja a la luz del sol. (Debe saber ácida como los limones). Pies veloces, piernas de cuerdas tirantes, la cintura quebrada de los gitanos finos. Y las puntas de los dedos, sonoras.* »⁹⁵⁴ Convoquée par la suggestion de la teinte complexe de la peau de la danseuse, qui s'enrichit de nuances en fonction du soleil, la sensorialité permet de l'appréhender, durant un court espace-temps cerclé de parenthèses, par une observation sapide

⁹⁵¹ VALÉRY, Paul, *Philosophie de la danse*, ed. Allia, p. 41.

⁹⁵² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 15.

⁹⁵³ Antonia Mercé dans le ballet *El Tricornio* (Museo Nacional del Teatro de Almagro).

⁹⁵⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 15.

en forme de suppuration: « *debe saber ácida como los limones* »⁹⁵⁵. L'évocation du corps féminin dansant se fait à partir d'une résistance implicite au regard de l'homme en proie au fantasme et de son jeu de séduction:

Baila porque la está mirando un hombre; ella procura seguir los movimientos del humo de su cigarro. Música de guitarra. (Falsetas: lluvia de caliente estío. Rasgueos: huida a caballo.) No baila recta, como el surtidor; baila como un chorro que tropieza y se deshace. No respira el aire: se lo bebe a tragos. No acaricia: araña. Su baile dice que se defiende de alguien que la quiere poseer. Al final ha vencido ella y los pies picotean el corazón derribado.⁹⁵⁶



L'air se trouve pondéré, texturisé, en une touffeur qui met en exergue l'excès passionné caractérisant le rapport *im-médiat* du corps de la danseuse au rythme, et à la danse définie par l'auteur comme: « *esa borrachera de amor y la tortura por encontrar el equilibrio de la castidad.* »⁹⁵⁸

La densité de l'expression gestuelle est rendue par les expressions qui la démultiplient (« *su baile es un dúo* » / « *y también un terceto* ») car, si la danseuse est alors seule, ses mouvements, présentés comme presque démiurgiques, semblent matérialiser la présence d'un autre corps, d'autres partenaires (« *amante invisible* »)⁹⁵⁹. Le monde que crée et recrée sans cesse la danseuse tout au long de son improvisation ou de sa chorégraphie ne laisse pas de rappeler la sublime définition donnée des (« purs ») danseurs de flamenco par Georges Didi-

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ Antonia Mercé La Argentina dans le ballet *La Contrabandista* (1929), archives du Museo Nacional del Teatro de Almagro.

⁹⁵⁸ Je renvoie sur ce point à la critique de Fernando Doménech Rico, qui déconstruit les excès de toute prétendue « fabrique » artificielle de la danseuse (le terme de « castidad » enfermant à nouveau la femme dans le monde des répressions et des interdits notamment sexuels).

⁹⁵⁹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 15.

Hubermann. Dans son essai *Le danseur des solitudes*⁹⁶⁰, celui-ci décrit l'attitude et le positionnement esthétique et éthique du danseur flamenco qui se tient légèrement, faussement à l'écart, comme l'art, réflexif d'une projection virtuelle de l'altérité, du « *bailar-solo-con* »⁹⁶¹. Le danseur fait sur lui effort d'indépendance, investi, au moment de l'interprétation, d'une forme de *conatus* qui guide et dirige son mouvement. La suite de la phrase annonce d'ailleurs la thématique ultérieure de la pantomime « Su sombra » dans le recueil, par la mise en scène du dédoublement de l'ombre projetée. Sur scène, des mécanismes dramaturgiques permettent aussi de réaliser ce genre d'effet – effets visuels et création de matériau signifiant par le jeu d'indépendance entre l'ombre et le référent.

C'est au langage que revient la lourde tâche de suggérer la spécificité de la danse de La Argentina. L'anaphore structure une partie du fragment sous la forme d'une cadence rythmique imparfaite (« *Baila* » / « *Baila* » / « *Gracia* » / « *Pasión* ») tout au long de laquelle s'égrènent les images poétiques (« *campana rodeada de campanillas; hogaza de pan picoteada por los pájaros; cariño que se pisa como en el lagar y se hace mosto.* »)⁹⁶².

Le tableau vivant offert par l'auteur défie les limites du temps (métamorphoses successives de la danseuse) et de l'espace, opérant par un bref grossissement pictural: à l'anaphore en forme de cadence rompue (apparition de la « *Gracia* »), fait suite la phrase « *Andalucía está a la orilla del mar; ella se recoge la falda para no mojarse con la ola que llega* », esquissant par le plein un paysage de bord de mer andalou, qui n'est en fait, dans la matérialité chorégraphique de la danse proposée, que *jeu de jupes* et *patadas* (jeux de jambes et marquages rythmiques avec les pieds). La description dit tout le potentiel expressif et poétique que recèlent les danses populaires et rurales dans une certaine mesure, telles le flamenco, de même qu'en Italie, la tarentelle stylise et reprend à son compte un matériau gestuel enraciné dans la quotidienneté des travailleurs, référent culturel *immédiat* à partir duquel se sont élaborés glossaires gestuels et rythmiques, les matériaux disponibles guidant les choix harmoniques définis, pour le régler sur la mesure rythmique, forme plus légère et libératrice, du schéma propre au style de danse interprété⁹⁶³.

⁹⁶⁰ DIDI-HUBERMANN, Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, Trad. espagnole de Dolores Aguilera, *El bailador de soledades*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

⁹⁶¹ DIDI HUBERMAN, Georges, *op. cit.*

⁹⁶² BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁶³ On notera la dimension enfantine, dynamique, poétique de danses dont la structure en *ostinato*, basées sur une interrelation en forme de rondes (en groupe, en couple, ou seul) permet d'envisager d'autres possibles énergétiques. Pour une approche anthropologique et ethnologique de la danse, voir GRAU, Andrée, WIERRE-GORE, Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*, Pantin, CND, 2005, qui donne quelques éléments sur les formes (« *patterns* ») des danses en cercle, pp. 98-104.

Le duo vigne/treille, mimétisme mi-végétal, mi-culturel de la tension érotique contradictoire que cherche à exprimer la danseuse, reflète la thématique du sentiment d'impossible qui imprègne et dramatise la danse décrite; manipulée et exhibée sous des dehors parodiques. Mais c'est à une métaphore végétale que T. Borrás confie le soin d'exprimer la tension érotique évoquée. Le langage dynamise et in-forme les motifs brodés sur la treille, trame rythmique qui est aussi la prose didascalique: «*quiere ser vid de emparrado y sacudirse los rácimos; quiere ser pesaroso ciprés; ahora pincha como los cactus que se defienden del camino*». La contigüité entre mondes humain et végétal (images du cyprès et de la vigne) dit l'union du corps dansant à la terre, qu'il marque de ses empreintes sonores comme pour s'imprégner de ses forces souterraines et ressentir son énergie profonde. On retrouve la recherche et le ressenti du *duende*, de la transe qui relie l'homme à son imaginaire naturel et cosmique. Les deux éléments cités esquissent également la diversité des énergies contenues dans le flamenco, danse d'intentions et d'accents, d'énergies (une par *palo*), de directions et d'émotions, marquée par des accentuations rythmiques. La danse flamenca est décrite ici aussi comme danse de l'air, comme le suggère la description des mouvements des bras: «*Y enarca los brazos alrededor de la cabeza y las manos se tocan: queda aurelada como las imágenes de los "pasos"*»⁹⁶⁴. La métaphore du corps dansant vers le monde végétal se poursuit ensuite par l'image de l'amandier, symbole végétal confondu avec celle-ci: «*Y de repente el viento de la música la sacude, la agita como a un almendro, repiqueten y caen en pedrisco las almendras al suelo*»⁹⁶⁵).

Malgré tout, le fragment se ferme par une poussée érotique provocatrice de la danseuse, à la fois décrite et exprimée au style direct. C'est le triomphe, au dernier moment, de cette pulsion que la danseuse, d'une part, et l'écrivain, de l'autre, ont voulu canaliser le temps de la danse et l'espace de la page: «*Pasión: altanera y desafiadora, presenta los pechos erguidos: – ¡Tómalos ! ¡Ya están maduros!*»⁹⁶⁶, avant que le didascale ne se penche sur une autre danseuse-synesthésie.

III – Danseuse orientale (Bailarina oriental – Tórtola Valencia)

Tórtola Valencia... ¡ERES ARTE!⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1928) in QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia, Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen memorias y biografías, 2005, p. 69.

Tiene al andar la gracia del felino,
es toda llena de profundos ecos,
anuncian sus corales y sus flecos
un sueño oriental de lo divino.

Los ojos negros, cálidos, astutos,
triste de ciencia antigua la sonrisa,
y la falda de flores una brisa
de índicos y sagrados institutos.

Cortó su mano en un jardín de Oriente
una manzana del árbol prohibido
y enroscada a sus senos la serpiente

devora la lujuria de un sentido sagrado
mientras, en la tiniebla transparente
de sus ojos, la luz pone un silbido.⁹⁶⁸

Por ti supimos del ritmo exultante de las danzas griegas;
por ti supimos del ritmo ritual de las danzas sacerdotales
ante el Arca Santa de los hebreos; por ti supimos del
misticismo oriental de las danzas de Oriente; por ti
supimos cómo el espíritu pone alas a los sentidos
cuando el Arte como oración pasa sobre las almas.⁹⁶⁹

La troisième *apparition* de danseuse que nous donne à voir Tomás Borrás brosse le portrait de l'artiste Tórtola Valencia. Les descriptions sont en accord avec les écrits critiques et les archives iconographiques proposés pour illustrer le caractère et les spécificités de cette danseuse⁹⁷⁰.

⁹⁶⁸ Del VALLE INCLÁN, Ramón María, (1922) « Rosa de Oriente », Clave XIX, *El Pasajero*, in Ramón del Valle-Inclán. *Claves líricas*, ed. De José Servera Baño, Madrid, col. Austral, Espasa Calpe, 1946, (primera edición Madrid, Editorial Pueyo, 1930), p. 123.

⁹⁶⁹ BENAVENTE, Jacinto, Jacinto Benavente (1930) in QUERALT, María Pilar, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁷⁰ La photographie sur laquelle Tórtola Valencia pose assise dans une pièce au décor saturé d'objets mystiques et religieux (Figure 90) rappelle, dans une certaine mesure, les intérieurs chargés de Pierre Loti; elle convoque aussi l'imaginaire de la Gnose et la spiritualité du Gnosticisme en vogue à l'époque, qui imprègne les écrits de Valle Inclán (la « Gnosis » de *La lámpara maravillosa*, 1916, et les *Gnossiennes* d'Erik Satie en quête d'un renouveau musical et formel jouant avec la dissonance, dans le contexte de décadentisme fin de siècle. Elle donne à voir Tórtola Valencia, danseuse non politisée, qui rejoindra le camp des vainqueurs à la fin de la Guerre d'Espagne.



971

« Danzarina trágica » selon l'expression de J. Santos Chocano⁹⁷², « bailarina de los pies sabios » pour Rafael Marquina (1923)⁹⁷³, ce sont là quelques-unes des formules utilisées pour définir celle dont l'univers mystique semblait la relier aux forces obscures du *gitanismo* de Triana, comme le suggère T. Borrás: « *Es la artista de lo doloroso y de lo tenebroso; la intérprete, en la danza, de lo sanguinario y de lo oculto. Esta es su definición y su separación. Baila ejecutando un rito. Su ritmo es un ritmo litúrgico. El baile es sagrado y bailar es officiar.* »)⁹⁷⁴. Tórtola Valencia est souvent dépeinte par des critiques dont le regard, le vocabulaire et l'univers référentiel convoqué semblent encore trahir la difficulté dans l'Espagne d'alors, de se libérer du jugement moral projeté depuis l'Antiquité sur la danse. Dans les évocations rapides des critiques et écrivains de son temps, c'est Tórtola Valencia, danseuse orientalisante, qui est mise en avant. Ainsi Emilia Pardo Bazán, en 1915, voit, dans la danse tentatrice de T. Valencia, la renaissance de Salomé, présente aussi dans les œuvres d'Oscar Wilde:

En una bailarina personificó el Oriente la seducción perversa de la mujer que ondula. Al ritmo de sus ondulaciones y serpenteos cayó la cabeza de Yokanan. En Tórtola Valencia parece renacer Salomé que es uno de los ideales estéticos de nuestros tiempos.⁹⁷⁵

Et c'est encore le cas d'Emilio Oribe, en 1919:

LA SERPIENTE
Plásticos como víboras los brazos soberanos
Se mueven. Los rubíes chispean en las manos

⁹⁷¹ *El semblante de la escena (op. cit.)*.

⁹⁷² QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia, Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen memorias y biografías, 2005, p. 19 et 105.

⁹⁷³ QUERALT, María Pilar, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁷⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam Tam*, p. 17.

⁹⁷⁵ Citée par QUERALT, María Pilar, *op. cit.*, p. 99.

Y son pupilas mórbidas de reflejos insanos
Que lamentan el limbo torvo de los pantones.⁹⁷⁶

C'est aussi à partir d'une définition similaire, « *Bailarina oriental, dirección de lo dramático* »⁹⁷⁷ que T. Borrás amorce sa description. Le jeu sur la notion de « direction » permet d'articuler le choix de l'orientation donnée à quelques pas dans l'espace par la danseuse pour reproduire l'effet d'une séquence « dramatique », comme elle permet de signifier la capacité d'une danseuse comme Tórtola Valencia à se « mettre en scène ». Le texte dit alors l'essence *théâtrale* de la danse flamenca, et le regard du spectateur masculin conserve ici sa distance critique ironique, loin de l'approche de R. del Valle-Inclán spectateur qui, dans un entretien avec El Caballero Audaz qui l'interrogeait sur ses goûts, répondait: « La pintura, el baile y los toros... *La Imperio, la Tórtola y La Argentinita* me producen una gran emoción estética..., un gran placer estético. ¡Porque en el buen baile se juntan todas las más bellas cosas ! La música, el color, la belleza, el movimiento, el arte, la línea. Yo no voy a ningún teatro sino a ver bailar. »⁹⁷⁸ Le commentaire du dramaturge qui érige la danse en spectacle complet, confirme la nécessité d'inclure *Tam, Tam* à une réflexion sur la scène de l'époque.

L'automaticité même de la passivité cinématographique brouill[e] l'équation esthétique. À l'encontre du romancier ou du peintre, qui est lui-même peut-être l'agent de son devenir-passif, la caméra ne peut pas ne pas être passive. [...] L'œil du réalisateur qui dirige l'œil mécanique destine déjà son « travail » à l'état de ces morceaux de celluloid inertes auxquels seul le travail du montage donnera vie.⁹⁷⁹

Dans *Tam, Tam*, T. Borrás commence sa description de T. Valencia par un processus de déréalisation onirique, accompagnant son élan poétique de récepteur, en proie au ravissement face aux percepts colorés mis en mouvement par la danseuse. « *Ave de cuento lejano, tiene en su vestidura las siete partes del iris* »⁹⁸⁰ La première description met en abyme, d'entrée de jeu, l'action contemplative du spectateur et dit la perception interprétative du spectateur-narrateur qui est tenté de visualiser un oiseau surgi d'un univers lointain. L'auteur lui associe les couleurs de l'arc-en-ciel (« *las siete partes del iris* ») par une image

⁹⁷⁶ QUERALT, María Pilar, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁷⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 16.

⁹⁷⁸ El Caballero audaz, *Lo que sé por mí (confesiones del siglo)*, segunda serie, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1922, Valle-Inclán, p. 42.

⁹⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 217.

⁹⁸⁰ *Ibid.*

qui dit l'intensité du perçu, en soulignant la dimension spectaculaire de la robe et du costume de scène, qui misent sur les effets visuels. L'animalisation de Tórtola Valencia, transformée en oiseau rare, sauvage et gracieux par le langage, devient possible:

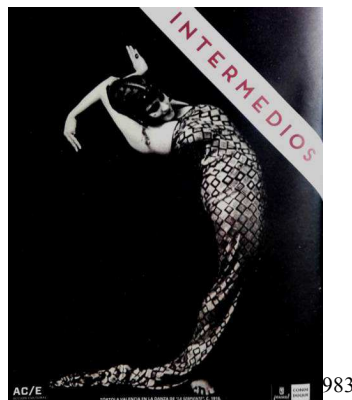
*Ave rara, ave mujer, de perfil agudo, de cresta en áspero remolino, de filamentos y plumajes suntuosos. Ojos redondos y movibles, nariz picuda y la garganta delgada. Tiene la mirada del cuervo y los brazos-cisnes. Anda ondulando y baila esponjándose, a saltos nerviosos, queriendo alcanzar la altura: hay en su baile predominio de alas.*⁹⁸¹

Déjà, en 1914, Pío Baroja s'était fait l'écho du dramatisme des mouvements du corps et du jeu de bras de Tórtola Valencia:

LAS MANOS DE TÓRTOLA

Tus manos son cual dos palomas blancas
de tu hermosura en el radiante cielo
porque el poder de tus miradas francas
las detuvo en su vuelo.
Senderos son de gloria
tus dos brazos
y son tus manos
mágicas y bellas,
de esas dos cintas de sutiles lazos
dos broches de estrellas. [...]⁹⁸²

Le potentiel expressif profondément dramatique et théâtral que recèle la danse flamenco passe par une phraséologie du mouvement des bras et des mains, ce que pointe cette citation. L'écrivain puise dans la comparaison avec les oiseaux l'inspiration pour retranscrire la magie de la gestuelle de la danseuse qui intéresse ma réflexion autour du théâtre du corps et du geste, et sa réception.



⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² In QUERALT María Pilar, *op. cit.*, pp. 97-98.

Dario Nicodemi⁹⁸⁴ se plaisait à comparer T. Valencia à « una mariposa humana » (1928).⁹⁸⁵



Cette magie, José Vasconcelos en a fait la porte d'accès à une philosophie de la danse. Le rythme de ses mouvements provoque l'envoûtement:

FILOSOFÍA DEL BAILE

La Tórtola es un brujo logaritmo
celeste, pitagórico y sensual;
carne de gracia presta al ritmo
que hace visible el alma musical.
Traza el arrebató de la maja maga
y se abre la música como un clavel
del jardín de Goya y de Zuloaga
Y la batuta es un pincel.⁹⁸⁷

De son côté, à la suite de sa description, T. Borrás recherche un effet plastique qui rappelle les diffractons en forme de dé-compositions chronophotographiques du mouvement ou l'emblématique *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp. La robe de la danseuse est représentée, dans le fil de la description, en éclats rythmiques qui voltigent autour d'elle et le procédé littéraire permet d'imprimer au lecteur l'effet visuel du mouvement:

las manos desgarran las invisibles telas del aire [...] giran en torno suyo los mil retales deshechos de su vestidura como mil cimitarras amenazantes y al terminar todos sus bailes – ofrendas a las diosas de la locura, de la venganza, de la lascivia o de la muerte – cae desvanecida y anhelante, en comunión con el eterno y tremendo misterio.

⁹⁸³ *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo XX español* Madrid, AC/E, 2016, p. 142.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁸⁵ Voir QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia, Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen memorias y biografías, 2005.

⁹⁸⁶ Tórtola Valencia, en un palco del Teatro Real de Madrid, en el baile de Bellas Artes, con el escritor Tomás Borrás, en 1912. (Museo Nacional del Teatro de Almagro).

⁹⁸⁷ José Vasconcelos, *Proyecciones del Edén* (1922) in QUERALT, María Pilar, *op. cit.*, p. 107.

C'est ici encore entre mysticisme gnossien et racines antiques de la danse que se forme la peinture textuelle de Tórtola Valencia proposée par T. Borrás, danseuse-synesthésie que l'auteur envisage suivant les contours d'une condensation ténébreuse en forme d'écho bachique: « *Es la bárbara y máxima síntesis de la tragedia.* »⁹⁸⁸ Malgré ce summum esthétique, T. Borrás poursuit sa quête en se tournant cette fois vers une danseuse inscrite dans un univers bien différent.

IV – Danseuse yankee (Bailarina Yankee – Lillian Roth)



Comme artiste, Lillian Roth interroge le corps diffracté et grotesque en littérature: « *es delirante la multiplicación de sus cambios de actitud* »⁹⁹⁰. La gestualité de la danseuse de café-concert, avec comme référent iconographique l'univers des revues, contraste avec la précédente. Aucune profondeur dans les danses qui sont davantage des imitations: « *Imitación infantil de pisadas de animales; paso de la rata, del camello.* »

L'exagération des attitudes, adoptées pour tourner en dérision un ensemble d'individus bien déterminés et caractérisés par un défaut physique, en fait une attraction grotesque pour faire rire le public. Sans doute faut-il voir en filigrane le regard critique porté sur le spectacle à l'américaine depuis la vieille Europe: « *Se burla de los chepudos sacando la chepa; arqueando las pantorrillas, de los zambos; bizcando, poniendo visajes, de los feos* » ce qui le stéréotype et ajoute au « caractère superficiel » de la danseuse-chanteuse interprète.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17. Je renvoie au chapitre proposé en Annexes consacré à la Gnose (Chapitre VI, Figures 85 à 90) qui atteste l'intérêt des artistes de cette époque pour le thème.

⁹⁸⁹ Lillian Roth, au piano. Image disponible en ligne, http://1.bp.blogspot.com/_CLu8_jFPNZ4/SINJs9LobCI/AAAAAAAAABs0/IqX5Pbv4Jg/s400/Lillian+Roth+-+Honey.jpg, page consultée le 10 janvier 2018.

⁹⁹⁰ *Tam, Tam*, p. 19.

La transition avec Ana Pawlowa, « *Bailarina literaria, tradición teatral* » que les archives iconographiques rangent volontiers dans les rangs des *classiques*, offre un nouveau contraste saisissant.

V – Danseuse littéraire (Bailarina Literaria – Ana Pawlowa)



991



992

À travers cette nouvelle estampe, T. Borrás convoque un univers théâtral traditionnel, celui de la *commedia dell'arte*, contemporaines des *Compañías áureas* et des « *Cómicos de la legua* » en Espagne aux Siècles d'Or⁹⁹³. Ce théâtre, multiforme et aux dénominations multiples en fonction du nombre de membres de la troupe, avait, entre autres caractéristiques premières, la gestualité et l'itinérance.⁹⁹⁴

« *No entra sola en el tablado, que viene en comparsa.* », indique T. Borrás. Son apparition l'apparente à la « cellule génétique » de toute *compañía*: le *bululú*. La danseuse russe apparaît en conclusion à l'énumération de toute une troupe:

Salieron antes la falaz y rubia Isabella»; Mezetino, alma de laúd; el Doctor, pedante; Trifaldin, gracioso; Francisquina bonita, bonita, bonita. Y Tartaglia, Cornelia, Brighela, Flamina, Francatripa; Pierrot, amarillo – ¡tan bello cuando está pálido! –; Arlequín cuya alma es prismática; y cerrando el cortejo, el famoso, el terrible, el valiente Capitán Aspaviento de Aspromonte de Firibiribondo y Leonontrone y Arcitonitonante y Escarabombardón de la Papirotonda.⁹⁹⁵

⁹⁹¹ Image disponible en ligne, <http://www.tte.nl/bn/pavlova/pavbio.htm>, page consultée le 21 février 2018.

⁹⁹² Image disponible en ligne, <https://www.pinterest.co.uk/vdrydt994/anna-pavlova/>, page consultée le 21 février 2018.

⁹⁹³ Au tournant du siècle, Claude Debussy avait exploré certaines régions d'Italie à la recherche d'un matériau régional de composition musicale inédite. Cf la *Suite bergamasque*, composée entre 1890 et 1905.

⁹⁹⁴ Je renvoie aux études du Professeur J. Huerta Calvo et au livre d'Agustín de Rojas (1603), *El viaje entretenido*, qui illustre et répertorie l'ensemble des catégories de compagnies de théâtre de l'époque.

⁹⁹⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 20.

Il est important de mesurer le rôle de ces dix lignes qui concentrent un imaginaire culturel très visuel pour le lecteur, celui de la *comedia*. En ce sens, il est utile de rappeler l'esthétique de l'*excursus*, du fragment comme composante fondamentale de la dynamique dramatique de la *commedia dell'arte*. Les « gestus rythmiques » à base d'acrobaties prennent une part importante dans le jeu des acteurs; cependant, le rôle dévolu à la gestualité est souvent mis en avant à l'excès au détriment du texte de théâtre et aux paroles des personnages (malgré l'importance de la trame rythmique composite que forme aussi l'entrelacement des différentes parlures régionales des différents *types* de personnages (napolitain, toscan, vénitien, bergamasque, entre autres). Décrite par T. Borrás comme « falaz y rubia », Isabela appartient aux personnages féminins de *commedia dell'arte* rangés dans la catégorie des *innamorati* et elle fonctionne souvent en *duetto* avec Florindo ou Lelio.

Mezetino, que par métaphore T. Borrás qualifie de « alma de laud » est, selon Pierre-Louis Duchartre une variation du masque de Brighella⁹⁹⁶. Le personnage de Mezetino intègre la catégorie des *zanni* (valet / bouffon), comme les personnages de Flautino, Arlequin, Brighella, Pedrolino, Scapin, Coviello, Polichinelle ou Trivelin. Dans le langage gestuel de la *commedia dell'arte*, le personnage renverrait aussi aux *lazzi*, ces cabrioles dont le lexique partagé avec d'autres types comme Arlequin, est propre du langage pantomimique.

Le personnage du *Dottore*, que T. Borrás associe à la caricature du « pedante » appartient à la catégorie des *vecchi*. Habillé de la « Toga doctoral de la Universidad de Bolonia », son *gestus rythmique* et sa parlure sont formés par l'association du dialecte de Bologne et de lapalissades. Le personnage est ainsi volontiers outrancier dans son jeu.

Le personnage de Trifaldin qualifié par T. Borrás de « *gracioso* » est, semble-t-il, l'une des déclinaisons du *type* de l'*Arlecchino* (*Truffaldino*), créé vers 1671, et dont l'un des accessoires, le bâton, indique un *gestus* parfois très simple fait de coups de bâtons, au mieux dans une chorégraphie à base de cabrioles, qui ne sont pas sans rappeler le *Guignol* lyonnais.

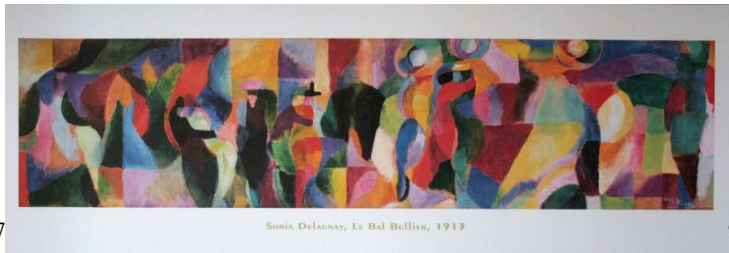
Le personnage de Francisquina (« bonita, bonita, bonita ») répond au *type* de Colombine, l'amoureuse de l'Arlequin de la *commedia dell'arte*. Dans le même temps, elle mène volontiers par le bout du nez les personnages de *Pantalone* ou du *Dottore* qui sont, de façon récurrente, dans les schémas actanciels, les dupes du personnage d'Arlequin.

⁹⁹⁶ DUCHARTRE, Pierre-Louis, *La comédie italienne: L'improvisation, Les canevas, Vies, Caractères, Portraits, Masques des illustres personnages de la Commedia dell'arte*, F. Sant'Andrea L. Marcerou et Cie, 1925.

Viennent ensuite, en ribambelle, dans une phrase en forme d'accumulation rythmée par toutes sortes d'hyperbates et qui reproduit et mime stylistiquement les déboulés des personnages: Tartaglia, Cornelia, Brighela, Flamina, Francatripa; Pierrot, Arlequin, et enfin le Capitaine Aspaviento de Aspromonte de Firibiribondo, Leonontrone, Arcitonitonante, et Escarabombardón de la Papirotonda.



997



998

Personnage perspicace et bègue du théâtre napolitain de la *commedia dell'arte*, dont le masque (*prosopôn*) fut créé à Naples vers 1610, Tartaglia appartient au groupe des *vecchi innamorati* et son statut social varie selon les pièces. Son habillement, caractérisé de façon systématique par la démesure, représente un officiel espagnol âgé, généralement vêtu de vert, avec des lunettes surdimensionnées, un gros ventre et un gros ego. Son manque de maîtrise de la langue italienne et son bégaiement le décrédibilisent.⁹⁹⁹

Personnage de la haute Bergame, par opposition à Arlequin, qui vient de la ville basse, Brighela (de *briga*, querelle, intrigue) est un *valet* et symbolise la ruse. Habillé de blanc, rouge et vert, le personnage porte une bourse en cuir et un poignard. Serviteur malhonnête, il se spécialise dans la tentative de prise de contrôle de toutes les situations, par exemple l'arrangement de mariages lui permettant de soigner ses propres intérêts en bernant les autres personnages. Amateur de la gente féminine, il dissimule ses véritables intentions sous un aspect aimable (il est un masque plus tardif, et néfaste – avatar du personnage d'Arlequin).

Les deux avant-derniers personnages, de la frise rythmique, Leonontrone et Arcitonitonante, ne font pas partie des principaux personnages de la *commedia dell'arte* mais constituent, semble-t-il un dédoublement du personnage Leonontrone Arcitonotonante

⁹⁹⁷ « Masques de la comédie italienne », peinture anonyme du XVII^e siècle. Milan, musée du Théâtre de la Scala. Image disponible en ligne, <https://calisto235.wordpress.com/tag/commedia-del-arte/>, page consultée le 21 février 2018.

⁹⁹⁸ Sonia Delaunay, *Le Bal Bullier* (1913). Image disponible en ligne, <http://www.passion-estampes.com/deco/delaunay-bal-bullier.html>, page consultée le 21 février 2018.

⁹⁹⁹ Pour la liste des principaux personnages de la *Commedia dell'arte*, leur fonction, costume, masque et langage, voir BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Université de Fribourg, Sedes, Questions de littérature, 1999, pp. 46-54.

Sbaronne, de l'écrivain Philippe Monnier¹⁰⁰⁰; dans son livre, le Capitaine Aspavento¹⁰⁰¹ a aussi pour nom Aspromonte. Vient ensuite Escarabombardón de la Papirotonda (Escarabombardon della PapiROUTONDA), « el cual, con un saludo de corte, rodilla en flexión, espinazo doblado, levanta la cortina y la pluma de su sombrero, rubrica en las tablas un saludo ». Le gestus rythmique du personnage, de même que son nom, dénotent une forme d'outrance dans le langage, ampoulé, précieux et ridicule, ainsi que dans la gestuelle qui mime celle d'un personnage d'une cour royale sous ses dehors les plus décatis.

Les deux premiers adjectifs, en gras, associés à l'arrivée de la « Femme » Ana Pawlowa bientôt métamorphosée en Colombine, placent d'emblée l'arrivée du personnage en contraste avec le personnage antérieur et renvoient à la conception première du théâtre comme art élémentaire qui peut se construire à partir d'éléments et de matériaux dénués d'ornements superflus (tréteaux, matériaux utilisés par les troupes de théâtre itinérant): «*Y aparece... ¿Quién? Ella: una mujer. La mujer. Como queráis, como han querido los poetas que sea: **deslumbrante, mínima, matronal, lánguida, sanota, ceñida, atónita, mórbida, incisiva, infantil, espiritualizada, torva, lustral** ».* «*Sanota, ceñida* » sont deux adjectifs qui évoquent clairement un regard condescendant porté sur l'autre sexe ou sur la danseuse, à son arrivée. Les adjectifs-ribambelle forment ainsi l'écho ou la retranscription rythmique écrite du spectacle contemplé par la vue et le texte-corps arrive ainsi jusqu'à l'intériorité du lecteur. La description de la mise en scène de l'espace scénique où a lieu la chorégraphie permet au spectateur d'allégoriser la danseuse en formes symboliques qui la cristallisent de façon éphémère en autant de rythmes singuliers: «*En sus tres tronos: nube, lugar y lecho. Contradictoria: áspid y bálsamo, perdición y bendición, fecundidad y muerte. ¡Síntesis!* »¹⁰⁰²:

On retrouve ici une définition de l'art comme synthèse romantique tel qu'en son temps avaient pu le définir Gustavo Adolfo Bécquer et les poètes qui avec lui dessinaient à l'époque l'esthétique ou la poétique de la « Modernité »¹⁰⁰³: «*El Arte rapta a todas las mujeres y las refunde en una sola: Colombina, muñeca de cartón. Cada mujer dice: – Soy así –. Y la muñeca es igual a todas porque no es igual a ninguna* »¹⁰⁰⁴. Le mouvement observé, celui d'une concentration quintessentielle de plusieurs femmes en une seule, est assez récurrent et

¹⁰⁰⁰ Écrivain suisse de langue française, mort en 1911, auteur de *Venise au XVIIIème siècle* (1907).

¹⁰⁰¹ *Ibid*, p. 51.

¹⁰⁰² *Ibid*.

¹⁰⁰³ Voir la thèse de Begoña REGUEIRO SALGADO, *La poética del segundo romanticismo español*, Thèse de doctorat sous la direction d'Isabel Visedo Orden et de Carmen Mejía Ruiz, soutenue à l'Université Complutense de Madrid (2009).

¹⁰⁰⁴ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 20.

apparaît tel un *leitmotiv* dans la littérature de cette époque depuis le manifeste poétique *Azul* de R. Darío (1888). Ce mouvement est à l'inverse de celui de l'esthétique proposée par Max Aub dans *Narciso* où il choisit de dire l'égotisme du personnage masculin par la diffraction tantôt réelle (car le personnage est entouré de multiples femmes, tantôt supposée, car la diffraction reflète sa folie croissante et des hallucinations qui révèlent son désir d'être entouré de multiples « Amies »). L'Art personnifié « rapta »/« refunde » renvoie aussi au mythe de Pygmalion et caractérise une époque faite du désir d'un parangon féminin qui incarne l'Art, au sens de *poiesis*, artisanat parfait.

L'auteur a néanmoins recours à la palette de personnages du répertoire de la *commedia dell'arte* pour s'en inspirer: il modèle celle qui, dans ce répertoire, constitue l'archétype féminin du personnage de *duetto* amoureux (Arlequin/Colombine). La « *muñeca de cartón* », matériau primaire, à partir duquel laisser libre cours à son imagination, apparaît ici comme une marionnette mue par un *deus ex machina* selon des modalités décrites par Kleist, dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes*. Les rémanences du texte d'Henrik Ibsen qui critique le rôle dévolu aux femmes (*Une Maison de poupées*, 1879) sont ici présentes sur le plan thématique et sur le mode de l'écho (« *Cada mujer dice: – Soy así –. Y la muñeca es igual a todas porque no es igual a ninguna* ») tandis que l'on observe la permanence d'un regard masculin qui met au même niveau les mots « *mujer* » et « *muñeca* ».

La différence entre danse et mouvement non chorégraphié fait l'objet de quelques commentaires et précisions dans la pantomime décrite qui rendent visible la filiation, en un premier temps peu évidente, entre les personnages de Colombine et la danseuse classique:

*Colombina no baila: expresa. Su apellido no es "danzante", sino "mima". El silencioso monólogo con música le transforma en una acción. Tan complejo es su espíritu que está ligado al de todos los seres. Por eso la Mujer literaria, nacida de las blancas espumas de un poema, viene en comparsa.*¹⁰⁰⁵

Le récit esquisse une ronde par le retour de l'expression « en comparsa » qui clôt la boucle narrative. Le fragment fait aussi un écho intertextuel lointain au *Señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, où le personnage de Pigmalión, imprésario d'une fabrique de poupées qu'il a lui-même créée, vit avec ses personnages et avec Pomponina, une poupée dont il est amoureux: « *Y es verdadera hasta lo profundo de la verdad el alma de los monigotes, porque todos ellos*

¹⁰⁰⁵ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 20.

*son arquetipos de los caracteres humanos: hipocresía, voluntad, egoísmo, amor... »*¹⁰⁰⁶. Et l'auteur en revient aux noms des différents personnages du *Dramatis Personae* de la *commedia dell'arte*, associés à des qualités (ou défauts) qui leur sont propres et les emblématisent: « *Hipocresía se llama en el lenguaje escénico Polichinela; Voluntad, Horacio; Egoísmo, Pantalón; Amor, Leandro...* »¹⁰⁰⁷

La recherche de T. Borrás est celle d'une forme dramatique, synthèse des arts, qui permette d'allier des répertoires complexes à la simplicité du geste:

*Sus pasos tienen ritmo y su accionar, pauta. Se mueven con estudiadas medidas. Lo dramático tiene su método y sus arabescos lo gracioso. Viven una clave. Realizan esencia de Teatro: Pantomima. Lo agradable es su inspiración, su obsesión su norte. Un asunto agradable, con música agradable.*¹⁰⁰⁸

La pantomime se clôt sur un registre qui rappelle celui des *Entremeses* de Cervantes, qui activent, entre autres mécanismes, celui du rappel à l'homme de l'humilité que lui impose sa condition: « *Y para los que profundizan, revelación de cómo somos por dentro los hombres; revelación del espejo de los muñecos, hilvanados unos con otros con ese hilo de luz y de sombra que constituye la vida y, pues, el argumento* »¹⁰⁰⁹. Outre la dimension philosophique dont est empreint le « bailete filosófico » de T. Borrás, le *conte chorégraphique* se clôt aussi sur une caractérisation et une typification des spectateurs qui permet une déréalisation finale, suivant les modalités du conte comme genre littéraire:

Cada pantomima es un cántico o una ironía. La saborean los chicos, las mujeres un poco maduras y los calvos. Los chicos ven el aspecto externo y pasan al rato, las otoñales se sienten un poco conmovidas, – muy poco, pardiez – con lo sentimental. Los calvos descifran el símbolo. En el centro, Colombina se alza sobre sus pies, agita los brazos, forma el remolino y todo – vida, pantomima, caracteres, muñecos –, gira a su alrededor.¹⁰¹⁰

La thématique de la relativité des points de vue que suggère la fin du texte n'est pas sans rappeler au lecteur la philosophie de José Ortega y Gasset, pour qui le *perspectivisme* impliquait que toute vérité est une *vérité en perspective*, s'inscrivant d'une certaine manière

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

dans la continuité de la théorie de la relativité qui avait suscité l'intérêt et les travaux du philosophe. La notion est liée à la qualité intrinsèque que l'article « Perpectivismo » désigne comme la doctrine selon laquelle la réalité ne peut être connue que depuis différents points de vue¹⁰¹¹. En littérature, la problématique rejoint celle de la représentation simultanée de faits ou circonstances décrits depuis différents points de vue ou perspectives, et donc, au théâtre, celle de la concomitance de l'espace-temps dans les textes et sur scène.

Dans cette pantomime en forme de *bailete*, la tradition théâtrale est donc mise à profit par T. Borrás pour modeler un univers dramatique qui recycle des parangons anciens en les transformant, et en essayant d'apporter une contribution d'époque à la proposition de réhumanisation du théâtre espagnol qu'avait faite quelques années auparavant José Ortega y Gasset dans son essai *La deshumanización del arte* (1925). La dernière danseuse évoquée bouscule la tradition et mène à la civilisation puisque T. Borrás l'introduit par son caractère sauvage.

VI. Danseuse sauvage (Bailarina Salvaje – Josefina Baker)

Bailarina salvaje, dirección inédita.
Paradisíaca. Una eva tal como fue Eva. Vemos la mujer de hace miles de años, ya suave y discordante, sensual y astuta. ¡Y todavía niña!
Está oscura su piel porque nunca ha salido de la selva virgen en la cual no puede penetrar el sol, detenido por los brazos espesos, entrecruzados, que brotan de los árboles. La selva virgen ha estado elaborando ¡tanto tiempo! el prodigio de esta mujer; ha creado con paciencia monstruos mucilaginosos, borbotones de flores aladas, seres mutilados, rastreantes sobre sus pulmones, animales que son también plantas, mariposas ciegas, hasta después de tantos ensayos, dar con la fórmula de esta mujer exacta¹⁰¹².

Dans cette citation, il est intéressant d'observer comment de la « danseuse sauvage » l'auteur passe à la « femme exacte ». Il existe en quelque sorte une évidence de Joséphine Baker que T. Borrás va alors chercher à percer. D'abord, le texte opère un renversement symbolique sexué:

¹⁰¹¹ « Doctrina según la cual la realidad sólo puede ser conocida desde varios puntos de vista dados ». SECO, Manuel, Olimpia, Andrés, RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, vol. II, Madrid, Aguilar lexicografía, 1999.

¹⁰¹² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 21.

*Brota de la maraña, troncos, herbazal, lianas, tallos, y se presenta ante la época de las máquinas y el cemento. Serenamente, en vez de asombrarse de lo que ve, con una ondulación aprendida de los ofidios, sube a su pedestal, la escena, y se inmoviliza en un esguince anticlásico: le hace a la cultura una mueca con el trasero.*¹⁰¹³

La description reprend le motif du serpent (« *ondulación* »/« *ofidios* »), et propose une opposition nature/culture qui fait de la danseuse une femme pétrie de touffeur sauvage, qui s'oppose au monde mécanisé des machines. La posture dans laquelle elle s'immobilise sur scène devant le public (el « *esguince anticlásico* ») est pour T. Borrás son manifeste esthétique. En prenant le contre-pied d'une danse classique, l'artiste d'emblée revendique sa différence fondamentale. La « *mueca* » que la danseuse « *le hace a la cultura* » « *con el trasero* » est un autre témoignage de la rupture esthétique et culturelle qu'elle provoque. La fin du texte semble en tout cas satisfaire l'auteur qui, dans sa prose, fait un pied-de-nez au monde de la culture. On décèle bien ici une esthétique *flamencófila* où la finesse d'observation de la prose, à la musicalité, au rythme et à la malléabilité symbolique très riches, traduisent l'impact spécifique de ces danses flamencas sur le didascale, plus à l'aise pour en rendre compte qu'il ne le serait, peut-être, avec d'autres danses. Malgré tout, il continue à interroger la perception du corps dansant et semble devoir être amené à dépasser la vision du corps de la danseuse comme celui d'un corps gazeux tel que le suggèrent les costumes et la danse serpentine de la Loïe Fuller:

¿De qué es? Toda ella está tiznada de noche; pero insinúa un reflejo dorado. Acaso hay un sol negro y está acariciada por el fuego lento de ese sol que no se ve y que es el que calienta las estrellas tropicales. O era un trozo de la noche y se ha quedado rezagada de lo nocturno, sorprendida por la cruda luz antes de haber podido huir agarrada a los últimos flecos de las tinieblas.»¹⁰¹⁴

Les couleurs utilisées dans le texte rappellent celles employées sur le mode parodique par F. García Lorca dans le *Maleficio de la mariposa* en même temps qu'elles paraissent attester la présence du *duende*. En fait, bien au-delà de toute couleur locale, la poétique de correspondances sensorielles potentiellement impliquée par la notion de synesthésie interroge la corporéité des éléments décrits et joue des croisements de textures: ici, l'érotisation du corps de la danseuse se fait par l'esquisse d'un costume de scène de couleur mordorée et de

¹⁰¹³ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰¹⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 22.

texture « nuit » incertaines et insaisissables. La modernité du regard subjectif et interprétatif de l'auteur évoque la présence d'un soleil « noir » invisible, qui serait tout occupé à réchauffer d'exotiques étoiles.

Les images-opérations des conteurs du cinéma peuvent devenir les icônes phénoménologiques de la naissance des êtres à la présence parce que les « images » de l'âge de l'histoire, les images du régime esthétique de l'art prêtent à l'opération leurs propriétés métamorphiques. C'est qu'elles appartiennent à une poétique plus fondamentale qui assure la commutabilité entre les séquences fonctionnelles du récit représentatif et les icônes de la religion phénoménologique.¹⁰¹⁵

La souplesse et la flexibilité du corps de la danseuse est ensuite mise en évidence: « *Hay bailarinas que dan la sensación de que no tienen huesos: ésa parece que no tiene carne, que toda ella está tallada, pulimentada en una materia dura: ébano mate. ¿Acaso es de caucho?* »¹⁰¹⁶. L'interrogation finale sur la matière dont serait faite la danseuse (ébène ou caoutchouc) laisse planer le doute sur la vision que l'auteur-spectateur souhaite retranscrire à son lecteur: il semble hésiter entre pose sculpturale, vision presque statuaire, et souplesse, magnétisme du mouvement perçu et du regard de la danseuse: « *Mujer en edad agraz, sus ojos son tan relucientes que aún se distingue su resplandor cuando, plegados los párpados, los acuesta en la hamaca de las pestañas.* »¹⁰¹⁷ Cependant la description du corps de Joséphine Baker n'est pas celle d'un corps très féminin:

*Pechos de niña y caderas de muchacho. Cabellos como una funda del molde del cráneo, untados de aceite, con dos anzuelos girando en las mejillas. Muslos y piernas largos, brazos largos, dedos largos, con el refinamiento de sus uñas: las uñas de esta mujer negra no son suciamente negras, cadavéricas, sino en pétalo, sonrosadas. [...]*¹⁰¹⁸.

La fin de la description poétise la différence de nuance qui existe entre le dos et la paume de main d'une femme qui, comme elle, a la peau sombre, faisant de la sorte écho aux consignes données entre autres aux danseuses flamencas pour s'exercer, afin de saisir et reproduire le mouvement dans sa justesse: « *Y hay un atisbo de blancura en el deslustramiento de la palma*

¹⁰¹⁵ RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, Points Essais, 2001, pp. 320-321.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

¹⁰¹⁷ *Tam, Tam, Op. cit.*, p. 22.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

*de sus manos: mujer que amanece por las manos o que se las tiño levemente al querer agarrar un rayo de luna »*¹⁰¹⁹.

L'écriture de T. Borrás, dont les descriptions regorgent de références à des matériaux primaires, exotiques est marquée par l'influence du mouvement ultraïsta lancé par R. Cansinos Assens à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. L'habillement minimal de J. Baker, objet des fantasmes masculins de l'époque et son style de danse¹⁰²⁰ (« un certain type de revue ») avec les « Ballets Nègres », renoue avec les esthétiques primitives et celle des arts premiers, en des temps où les grandes puissances européennes étaient à la peine, ne sachant trop que faire de leur passé colonialiste¹⁰²¹. Si la suite de la description renoue avec l'idée de la femme et de la danseuse comme allégorie et symbole de la synthèse des arts, la nouveauté est la négation de l'origine, initialement donnée, de la danseuse. Loin d'être la femme sauvage sortie de la forêt vierge, la danseuse est le pur produit de notre inconscient:

Es una canción viva a la belleza del instinto, instinto que vuelve a reclamar su parte en nuestra vida, a resquebrajar la cáscara de educación que ahoga lo fértil del instinto. Expresa la fuerza hermosa de la animalidad, la pureza de las oscuras intuiciones, la magnificencia y la gracia de las formas no civilizadas, no sujetas a prejuicios de cánones. ¡Vivir libres, entregados a nosotros mismos, sin girar alrededor del poste, sin depender de la longitud de la cuerda que nos amarra a las limitaciones! No. Esta mujer renovadora no ha emergido de la selva paradisíaca. Ha salido de nosotros mismos; es el espectro de nuestros deseos sin formular; la vaguedad del remoto pasado que resucita y nos atormenta; la pesadilla del sufrimiento por el traje de cultura caduca que nos ahoga; la alegría descoyuntada – charleston – por entregarnos a otro vivir, a las metamorfosis que anuncia y desarrollar las semillas más nuevas.¹⁰²²

¹⁰¹⁹ *Ibid.*

¹⁰²⁰ SERRANO, Carlos, in SERRANO, Carlos, SALAÛN, Serge, *Temps de crise et années folles, op. cit.*, p. 20.

¹⁰²¹ L'historienne de la danse Annie Suquet analyse ce qu'elle appelle « la fascination des ailleurs », fascination et recherche consumériste des occidentaux avides de cultures primitives, inconnues et exotiques au début du XX^{ème} siècle. Elle indique « la poursuite de la pulsion dansante » comme la traduction du fantasme du corps noir mis en scène. À propos de Joséphine Baker, elle indique: « Pour la *Danse des bananes*, la nudité de Joséphine Baker n'est dissimulée par rien d'autre que des colliers, des bracelets, une culotte et une ceinture de bananes en peluche. Au son des tam-tams, elle entre en scène en marchant à reculons et à quatre pattes le long d'une branche d'arbre peint. Elle semble en descendre à la façon d'un singe, avant de se lancer dans une danse qui s'affirme aussi dynamique – avec les rythmes rapides et contrastés jaillissant du haut et du bas de son corps – que suggestive – avec ses effets de roulements de hanche qui font se soulever les bananes. À cela s'ajoutent des volte-face rapides, des bonds explosifs, tout un jeu de juxtapositions d'effets inattendus qui confèrent à la chorégraphie de Baker son énergie « sauvage ». (*L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse, op. cit.*, p. 532).

¹⁰²² *Tam, Tam, op. cit.*, p. 24.

Le paragraphe qui referme le portrait de la danseuse multiplie les asyndètes et procède par accumulations, ce qui confère à la prose une dimension dynamique et cinématographique, lointain écho des esthétiques transgressives du début du siècle, notamment le futurisme dont le manifeste rédigé par Marinetti faisait l'éloge de la vitesse¹⁰²³.

De façon formelle, par l'agencement même de la textualité de ses écrits, T. Borrás affirme l'esthétique de l'ère de la « modernité » comme nouveau parangon et comme rupture avec les périodes antérieures: celle-ci serait un progrès par rapport aux Lumières, en raison de la mise en place de ce que l'on pourrait qualifier sans peine de poétique transgressive de l'enchâssement jouant de mécanismes multiscalaires qui accompagnent, sur le plan de l'écriture, celle de l'apparition matérielle, réelle du cinématographe à l'époque. Selon les jeux de réverbération que l'on retrouve chez René Magritte par exemple dans *Le faux-miroir* en 1922, l'objet décrit est tour à tour origine du point de vue ou élément du décor. Ces jeux existaient depuis bien longtemps puisque Velázquez dans *Las Meninas* (1656) y avait recours mais l'avènement des machines leur redonne une portée et un sens nouveaux.

À travers les portraits des danseuses, ce sont cinq facettes énergétiques d'une énergie universelle que T. Borrás s'est employé à décliner. Les synesthésies apparaissent comme autant d'aspects évanescents du mouvement dansé. Après ces effets textuels, qui dynamisent la perception du mouvement à la lecture, et sur ces considérations, le dramaturge s'engage, en guise de final à cette première partie, sur une série de réflexions.

VII. Final: psychologie et Ballet Russe (Final: psicología y baile ruso)

La série d'apparition de danseuses s'achève par une réflexion qui affirme la consubstantialité, inhérente au genre dramatique, du lien qui unit le théâtre et la danse. Accompagnant les découvertes de son temps, T. Borrás reprend diagnostics et pronostics de José Ortega y Gasset sur la seule réponse possible aux maux de l'Espagne au premier tiers du XX^{ème} siècle, et revendique le triomphe des danseuses:

Jorge Meredith examina con lupa inglesa el Teatro español del XVI-XVII. "La comedia española – exclama –, es un ballet". Y Ortega [y] Gasset, ahora mismo, aplica su anteojo de meteorólogo a las bambalinas teatrales y viendo el color de su cielo hace el único pronóstico posible: "Psicología y baile Ruso".

¹⁰²³ Je renvoie au Manifeste et aux œuvres futuristes citées pour exemple dans le volume d'annexes, Figures 91 à 94, qui attestent l'intérêt des artistes plastiques pour la représentation du mouvement.

Es el triunfo de las bailarinas. Girando como una veleta en el charco de luz del reflector, la bailarina ha marcado los puntos cardinales del Teatro novísimo, las direcciones de orientación segura: lo popular, lo dramático, lo humorístico, lo literario, lo inédito. Pero todo con plástica, con estilización, con intensidad, con elegancia hasta en lo horrible, con movimiento más acelerado. Las cinco bailarinas nos aleccionan para forjar, detrás de la embocadura, una vida ajena a la realidad, para mostrar otro mundo, para crear un ensueño. Las bailarinas han traído al Teatro su verdadero carácter, que es el de FIESTA, el que siempre tiene, excepto en las épocas estúpidas, que lo son porque ese carácter de fiesta se pierde. (En nuestro siglo espartoso y seco, en el XIX, Zorilla y el Duque de Rivas se salvan por infieles al sistema de entonces por dotar de sus obras de sentido visual, ardoroso y rítmico.)¹⁰²⁴

Le texte reprend alors, en une synthèse efficace, les différents adjectifs appliqués aux danseuses pour remonter aux racines du théâtre et à sa vocation à *é-mouvoir* toutes les catégories sociales sans discrimination, l'émotion véritable ne pouvant provenir que de la représentation poétisée, stylisée et digne de la différence mise en scène, sans mépris, mais avec toujours le désir de faire partager savoir, savoir-faire artistique, plaisir du texte, de la gestuelle et de l'interprétation. Le théâtre est ainsi au service de sa vocation originelle: donner à voir (*theatrôn / opsis*), mais aussi relier une communauté de spectateurs (*religare*) amenés à partager une expérience qui leur donne le temps du spectacle, l'occasion de sortir d'eux-mêmes (*e-movere*).

De ces observations découlent des prescriptions où T. Borrás invite à se débarrasser de pratiques qui font écran à la transmission de l'authenticité:

*Lo popular lo representaremos sin los pinceles de la acuarela, sin asainetar la existencia grave y honda del pueblo; en busca de su tono elevado como el sustrato mineral que esconde la superficie, alumbrando la vena rica de su personalidad, basándonos en el color y el carácter, pero trascendentes.*¹⁰²⁵

La recherche de la tonalité juste doit s'opérer selon un principe d'orthorexie visant au mieux-être de l'homme. Néanmoins l'étiologie, comme le remède, doit elle-même être questionnée pour être comprise et parvenir au résultat heureux. Dans ses formulations

¹⁰²⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, Op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰²⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 25.

T. Borrás reprend des termes que l'on rencontre aussi, dans une certaine mesure, dans la conception du théâtre chez F. García Lorca:

Lo dramático huyendo de lo melodramático; en sus últimas consecuencias, sin volver la cara a ningún análisis para reconstituir pieza a pieza la anatomía espiritual deformada, mutilada del hombre cuando es cogido y retorcido por la máquina de tortura del dolor. Arrancaremos a pulso el Árbol de la Vida y mostraremos sus raíces engarbitadas como entrañas, con la plaga de hormigas y de lombrices que hacen en lo profundo su guarida de inconfesables deseos y de impulsos subconscientes y sin ojos.¹⁰²⁶

L'esthétique héritée d'un recueil tel que *Poeta en Nueva York* (1929) est incontestable dans ce passage, qui reprend des motifs surréalistes et thématiques en lien avec les essais littéraires réalisés à la Residencia de Estudiantes (*los putrefectos*) pour évoquer la puissance du subconscient.

Par ailleurs, il est intéressant de voir que la modernité s'exprime à la fois totalement dans l'écrit de T. Borrás en même temps qu'elle est mise à distance de façon critique. Dans la suite de l'ouvrage, les accents *ultraístas* qui parcourent l'ensemble des pantomimes attestent d'ailleurs la tension que l'auteur, à l'époque qu'il lui est donné de vivre, instaure à sa façon avec la modernité. Le *jeu* est bien au coeur de l'écrit de T. Borrás qui a recours, de façon récurrente et spontanée, aux déploiements et concaténations d'espaces en accord avec la création d'une esthétique « moderne ».

Lo *humorístico* estará en la expresión teatral moderna, porque la labor de la Inteligencia es burlarse de todo para impedir que se anquilosen las teorías y los hechos. La ironía es el no conformismo que hace rodar al progreso, que tiene en vilo las facultades avizoras, que no cree ni provisionalmente en la verdad, esa muñeca rusa de la filosofía, dentro de la cual siempre hay otra. Y en Arte es el excipiente alegre que hace tragar con gusto la droga fundamental¹⁰²⁷.

Le texte s'achève par des paragraphes ayant trait à la mystique et à l'ésotérisme, courants très en vogue depuis le tournant du XX^{ème} siècle (P. Loti, E. Satie...) et dans lesquels l'auteur replonge le temps de clore son écrit. De chaque adjectif appliqué à une danseuse envisagée dans le recueil comme synesthésie émane une série d'observations à travers

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 26.

lesquelles T. Borrás tente de relier l'esthétique des *classiques* à celle de son époque et celle qu'il tente de forger:

Lo literario: en mística gracia; proyección de una luz nueva, de una retórica nueva, en pos de los planos invisibles y las ultradimensiones, escribiendo con las coordenadas de las matemáticas superiores; pero sin olvidar que la vida está hecha de un nervio macizo, con peso y con dureza. El mejor literato será aquel que lo haya visto todo con ojos sin estrenar y recuerde de memoria los pasajes clásicos. Como en el salto con pértiga, lo primero es el impulso y el segundo la caída plena de la elegancia.¹⁰²⁸

Il semble d'ailleurs se laisser déborder par l'enthousiasme que suscitent à son époque les découvertes et progrès modernes, dans un passage où l'on semble pouvoir lire entre les lignes une référence à l'*auto sacramental* laïque d'Alberti, *El hombre deshabitado*, publié la même année que le recueil *Tam, Tam*:

Y, por fin, nos aguarda lo *inédito*. Nuestra época no es el mar donde se bucea graciosamente y se vuelve a la superficie con la perla galante; es la galería de mina en la que se ejecuta un trabajo de obrero enterrado que quiere encontrar la superficie para salvarse. Todos los héroes están ya en el Teatro, todos los nombres ilustres han cantado su aria. Nos toca, como Héroe, el hombre anónimo, el hombre interior, el hombre plural.¹⁰²⁹

Cette galerie se referme sur le *topos* de la femme danseuse contemplée par le regard « enjoué » de l'auteur. Le corps, évidemment nu, n'atteindrait sa plénitude que parce que prisonnier du statut de symbole:

¡Eureka! Por el interior de la comedia debe correr ese aura sutil que han removido las bailarinas en la escena. La base de nuestra obra es esa palabra a la que ellas offician con su desnudo: libertad. El espíritu de nuestra obra es ese credo que ellas consagran colocando sus danzas en un plano esotérico: "lo que en el alma hay de superior a la simple existencia".¹⁰³⁰

« [L]e cinéma [...] est [...] l'art fusionnel, l'art qui réduit les éléments visuels et sonores à une même « unité-théâtre » qui n'est pas l'élément d'un art ou d'un sens déterminé mais le stimulus d'une « provocation globale du cerveau humain, qui ne s'occupe pas de

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

savoir par lequel de ses différents canaux il passe. »¹⁰³¹ À travers le portrait de ces cinq danseuses, T. Borrás projette l'image diffractée d'un parangon théorique en autant d'entités choréutiques ou synesthésies distinctes, dont chacune se caractérise par un lien spécifique qui l'unit à la modernité. Le choix des danseuses ayant retenu son attention (Antonia Mercé « La Argentina », Tórtola Valencia, Lillian Roth, Ana Pawlowa et Joséphine Baker), est significatif, parce qu'il dit le rapport de l'énergie choréutique à l'universel, bien que chaque fois déclinée selon des modalités différentes. Par la « radiographie » qu'il opère, T. Borrás traque ainsi l'énergie du *duende* dans ce qu'elle a de moins « local » par l'analogie qu'il applique à chacune des danseuses, toutes qualifiées au-delà de leur nom. La synthèse opérée en fin de série d'apparitions achève de déployer un éventail de possibles énergétiques très divers correspondant à des estampes caractéristiques d'une artiste autant qu'au reflet du foyer de la perception, « spectacle dans le spectacle »¹⁰³², à l'intériorité du didascale.

Dans *Tam, Tam*, l'énergie invisible de la danse innerve l'écriture et se surimprime à la perception du didascale pour insuffler au texte sa dynamique propre. La mise en évidence de l'énergie « invisible » contenue dans l'écriture des textes (la parole peut être geste et le silence un plein) révèle le matériau poétique, phonique et syntaxique constitutif du texte car la notion de rythme est aussi essentielle au niveau littéraire pour comprendre les synesthésies. L'opération d'une sémiostylistique et l'étude de la texture poétique du langage par une approche phonique et acoustique permettent de mettre en évidence l'existence d'une respiration interne des textes, d'une rythmique propre à chaque œuvre, pour lesquelles les notions de syntagme et de paradigme se révèlent structurantes¹⁰³³. La métaphore et la synesthésie sont en effet deux tropes structurants de la convocation dynamique simultanée à l'oeuvre dans une prose didascalique dynamique et opératrice d'une *cinématique* de l'écriture théâtrale.

1.2. *Dynamis ekphrastique* et mécanisme du regard: « Un suceso en la aldea de barro »

La pantomime « Un suceso en la aldea de barro » propose également un traitement textuel de l'énergie où le dynamisme ekphrastique de la prose conduit l'œil du lecteur. Un mécanisme est mimé dans l'écriture qui fait écho aux objets décrits et guide le regard depuis

¹⁰³¹ RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, La librairie du XXème siècle, 2001, p. 33.

¹⁰³² RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰³³ LOTMAN, Iouri, *op. cit.*

le texte-corps jusqu'au cerveau (cortex) du récepteur de l'œuvre de théâtre. Pour commencer, à travers une longue description poétique surgit un décor *pittoresque* aux couleurs d'azulejos:

*Paisaje de azulejos talaveranos: ocre y azul. (El cuadrículado de los azulejos, su perspectiva falsa, su brillo mate, su dibujo sabiamente ingenuo.) Representa a la izquierda un grupo de viviendas : un pueblecito; en el centro, un alcor; a la derecha, un parque. El pueblecito es un tímido rebaño de casitas apretadas alrededor de la iglesia, que hace de pastor o que también parece como en toda Castilla, sobresaliendo enorme, con su lomo arqueado y el cuello de su torre erguido y la cresta de la veleta, una gallina empollano sus crías encaladas y sus tejados rojos.*¹⁰³⁴

L'atmosphère, paisible, apparente le village à un petit troupeau d'habitations, par le biais d'une métaphore villageoise, qui convoque un univers rural: « *El pueblecito es un tímido rebaño de casitas apretadas alrededor de la iglesia, que hace de pastor [...]* »¹⁰³⁵. La textualité de l'écrit de T. Borrás s'impose alors et permet d'esquisser un décor grâce à la mise en place d'un procédé de surimpression iconographique, qui inscrit le lieu précis de l'action, au premier plan, dans un tableau dramaturgique dont le potentiel scénique dynamique résulte de la construction antérieure: celle d'un arrière-plan presque en tension entre synthétisme et *ekphrasis*. Celui-ci est à la fois construit en trompe-l'œil en raison d'échos cubistes (*perspectiva falsa*) et décoré selon des modalités impressionnistes, à partir de petites touches chromatiques proches des trois couleurs primaires (ocre, bleu, rouge).

Le regard du lecteur-spectateur potentiel est amené par le texte à se poser sur la devanture d'un cabinet de médecin (« *En cierta casita de primer término hay un rótulo que sería así : « Físico. »* »¹⁰³⁶) et par un procédé littéraire métaphorique d'animisme, les maisons prennent vie, faisant l'objet d'une description étendue par le didascale:

Todas las ventanas abren sus ojos, sus ojos rectangulares y las puertas expresan con asombro como la boca del que exclama: ¡Oh ! El montecillo, en último horizonte, está colmado de vegetación verdosa sobre su carne amarillenta: vegetación ondulada a pincel, en masa pastosa, formando un arabesco alrededor del conejo que corre inmovilizado, suspendido sobre el suelo. El parque tiene una verja cuya puerta deja paso al interior. En el interior hay arriates, laberinto de boj recortado, grandes bustos neoclásicos, la estatua brincadora de un fauno de cara achatada y cuernos de

¹⁰³⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit*, p. 36.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit*, p. 63

*carnero. Todo ese jardín delante de un palacio – así el de Aranjuez o la Granja – severo como del siglo XVII y gracioso como del siglo XVIII.*¹⁰³⁷

Le décor fictif (chez l'écrivain T. Borrás, il existe presque toujours un lien entre l'espace bâti et la corporéité) qui est celui d'un palais s'apparente à celui d'un petit théâtre à transporter, et évoque et dépasse les mécanismes d'un coucou suisse. Il rappelle aussi l'univers des boîtes à musique: « *Y apenas esa composición lisa de los azulejos se ha hecho presente, comienza una musiquita que dijérase saliera de un reloj: tan linda y juvenil, tan mecánica y de timbres metálicos.* »¹⁰³⁸

Les personnages qui traversent l'espace scénique sont quant à eux des personnages déréalisés, transformés par la description de T. Borrás en pantins ou en marionnettes:

*Pasa por la escena un aldeano tirando de una vaca; pero la vaca, como de juguete, le llega al hombre a media pierna y las pezuñas las tiene montadas en ruedecillas. También el aldeano, un recio montañés del valle de Pas, semeja un muñeco por sus caracterizaciones y su acción.*¹⁰³⁹

Leurs rapports d'échelle contribuent à la déréalisation de la scène: ils sont sur roulettes et font irruption dans le décor de façon mécanique:

*Apenas se fué ya sonaba en el parque la épica alegre de las trompas de caza. Tocar y tocar fanfarrioso. Asoma un aldeano por cada puerta como cada caracol por su agujero. El orgulloso pregón de las trompas ha henchido con su alegría lo hueco de la atmósfera, rajada también, despedazada, por ladridos de perros.*¹⁰⁴⁰

Le décor évoqué par T. Borrás tend à se corporéiser; l'esthétique de l'enchâssement semble chez l'auteur, au service de la mise en valeur de la beauté de folklores régionaux différents, mais aussi, aux prises avec une contrainte esthétique pesante, en tension avec l'espace:

Todos los aldeanos avanzan desde sus albergues hacia la verja del parque. El papanatismo les brota en sus ademanes de asombro porque van a ver el cortijo de los amos. (Estos aldeanos visten, en imitación, como los

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ *Ibid.*

¹⁰⁴⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 64.

que se representan en las cerámicas toledanas y sevillanas, en rebuscada mezcla: Lagartera y los cortijos. Lagartera: recamados y bordados de colorines enriqueciendo el diapasón negro de los trajes. Sevilla: zahones, ala ancha, chaqueta con adornos de cuero; ellas mantoncillo, falda de volantes gitano. Como son de cerámica todos los campesinos, la materia de sus trajes es el hule pintado y barnizado lo mismo que el telón. Así da todo su reflejo mate y los pliegues tienen rigidez, y figura y traje parecen macizos.)¹⁰⁴¹

Les villageois arborent des costumes régionaux jusqu'à un certain point typiques; ils font l'objet dans la première partie de la pantomime d'une caractérisation méprisante (le peuple dépeint comme bien brave et naïf) à travers laquelle le didascale retranscrit le regard porté par les propriétaires du domaine (« *papanatismo* » / « *en imitación* »), clivage social retranscrit dans le texte par le contraste spatial (« *Lagartera* » / « *cortijos* »).

Le procédé d'écriture employé, l'enchâssement (*engarce*), s'articule autour d'un jeu critique sur le thème du « mépris de la cour et louange du village ». Le texte semble, en un premier temps, renverser paradoxalement la donne: les céramiques, référent iconographique, sont d'une grande beauté, en tension voire en contraste incommode avec les personnages de villageois décrits, faits d'un matériau *ig-noble*, la toile cirée – « *hule pintado y barnizado* ». Le procédé d'écriture reste celui de l'estampe, reposant sur des rythmes syntaxiques brefs, tels des coups de pinceau, liés à l'emploi répété de l'hyperbate, avec un ordre insolite des mots, et combinés aux accumulations dynamiques.

Le texte suggère la similitude du matériau des vêtements avec le rideau de fond. Il met aussi en œuvre une forme de sobriété synesthésique, attachée à ce qui est décrit comme un pouvoir de résonance de la couleur noire, dont les irisations sont texturisées par l'expression « *el diapason negro de los trajes* ».

La fresque pantomimique hybride les gentilés tolédan et sévillan, tant sur le plan phrastique et littéraire qu'iconographique en une description qui ne laisse pas de poser la question de la relation problématique que semble entretenir l'auteur avec les substrats culturels de ces villes: les dentelles et le moiré des costumes semblent presque reprendre l'esthétique surréaliste du monde des insectes et rhabiller les personnages, si ce n'est en personnages de fable, en insectes qui rappellent l'esthétique du *Maleficio de la mariposa* de F. García Lorca.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

Ceux-ci sont ensuite transformés en spectateurs du paysage qui s'apparente à celui d'un domaine:

*Agrupados junto a la verja, ansían ver la bizzarria del señorío. Un grupo de mocitas se procura flores y confecciona, lo mejor que puede, un ramo. Las trompas se terminan con un estallido color de oro. La puerta se abre parsimoniosa. Los monteros, con su pasamontañas y su gorra de piel de cabra aperciben los caballos y la jauría (chiquitines también los canes, y asimismo sobre ruedecillas). Respetuosos sostienen la brida y acarician la cabeza del noble bruto de juguete, que aunque está inmóvil se le supone, cuando va a salir a la caza, inquieto. Y la trailla de perros, esa puede mover las colas.*¹⁰⁴²

L'auteur présente les deux univers dépeints de façon dichotomique et manichéenne: les paysans de la pantomime sont des personnages vulgaires, en contraste avec le raffinement et le maniérisme des citadins figés dans le raffinement des porcelaines du Retiro, dans une description presque baroque (ekphrastique et recherchée).

*Por fin los empingorotados dueños de la comarca y sus próceres amigos salen del parque. Ninguno está hecho de barro, pasta vulgar de los palurdos: todos ellos son de porcelana fina del Retiro. Su pintura, de matices amanerados, es un poema de color cristalino: hay mejillas de pétalo y encajes como espumas inmóviles en las damiselas; cejas doradas y casacas como jardines en los petimetres. Tan frágiles los cortesanos, tan quebradizos, que el aire se detiene para no pesarles con un pelo de frío y que se les salte el vidriado haciendo ¡clis !*¹⁰⁴³

La suite de la description de T. Borrás renoue avec le maniérisme d'une petite boîte à musique où la chorégraphie des personnages de porcelaine rappelle l'esthétique d'un menuet:

Vitores mudos de los aldeanos, que se descubren. Las mozas entregan el ramo de flores a la duquesa, marquesa o señoresa, la cual se lo pasa a su cavaliero servente que lo recibe con una reverencia-madrigal. Todos levantan la cabeza y miran unánimes hacia la entrada del pueblo, porque ha sonado « el u <y> el dos » valenciano y avanzan hacia los señores parejas de Alcora y Manises, al estilo de las cerámicas de aquella región: faldas rameadas, rodete, peineta y

¹⁰⁴² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁴³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 64-65.

*aguijones; zaragiüelles, chaleco floreal, pañuelo valiente
a la cabeza.*¹⁰⁴⁴

Le regard ironique et distant de T. Borrás se pose ensuite sur la différence entre aristocrates et villageois et le regard à deux niveaux de l'auteur permet à la fois de dire la différence de classe mise en scène de façon caricaturale dans la pantomime par lui écrite, en même temps que d'esquisser une critique sociale du spectacle observé par l'emboîtement du regard condescendant des personnages de cour, mis à distance de façon critique: «*Los valencianos danzan su tocata y los castellanos después un baile salmantino. Sus elegancias de barro las presencian condescendientes, los exquisitos de porcelana.*»¹⁰⁴⁵ L'esthétique mise en œuvre semble mettre un frein relatif, toutefois, à la possibilité de parler d'un *ethos* chez l'auteur.

Dans ce monde de terre cuite et de porcelaine, tout est alors en place pour qu'advienne le fait divers annoncé par le titre: l'encanaillement de la grande Dame. Lors d'une scène de danse aragonaise la propriétaire terrienne locale s'offre un caprice et choisit, le temps d'une danse, un cavalier parmi les gens du peuple:

*Sólo se entusiasmó la Gran Señora, hasta el punto que quiere bailar. Los caballeros tratan de disuadirla. Ella se encaprichó, e insiste. Hace seña a los músicos y les pide algo alegre y vivo. Brinca, rebrinca una jota. La Gran Dama elige de pareja (después de rehusar los lindos) un aldeanote saludable y pobrete, tan pobrete que por descascarrillados del barniz asoma su barro color de puchero.*¹⁰⁴⁶

La pantomime prend alors un tour carnavalesque avec la moquerie des villageois et la théâtralisation ridicule d'une scène galante où le personnage du chevalier servant assiste pour finir à la chute des bras sectionnés de sa dame. Tout cela n'est pas sans rappeler la tradition des fêtes de Valence (*fallas*), leurs personnages, la place du carnaval et le jeu de l'enchâssement et du déguisement que T. Borrás applique ici à la pantomime.

Entran en la rueda. Los aldeanos rien con disímulo de la ignorancia de la madama y los títulos se desesperan. El cavaliero servente, dolido de la mofa, quiere intervenir y atropella el carro. Ella, gesticula, bracea, salta, pretendiendo imitar a su pareja. El cavaliero servente sujétala para aquietarla y se produce un remolino, al resistirse ella: del choque se originó una

¹⁰⁴⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*

¹⁰⁴⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 65.

*desgracia. Quedan todos consternados en penoso silencio porque a la delicadísima se le han roto los brazos; ¡ ay!, sus brazos, mutilados, yacen en el suelo.*¹⁰⁴⁷

Une pantomime grotesque narrativisée où abondent les indications de mouvement et de déplacement permet à l'auteur d'orienter à nouveau le regard vers le point de repère du début de pantomime (la maison du médecin) et de clore son récit autour du personnage de la dame qui doit reprendre ses esprits grâce à une préparation à base d'herbes préparée à la hâte:

*El cavaliero quiere matarse, pretende sacar el inexistente espadín. Le detiene el aldeanote. El cual llama (mientras las mozas atienden al soponcio que le dió a la desmembrada) a la puerta de la casita donde reza el cartel: « Físico ». Sale el grotesco medicote majando paloluz en el mortero. Examina a la superunda que sostienen, privada. El físico asegura que no es cosa, y se va a su rebotica maja, que te maja. Mientras vuelve, dan aire a la que se desmayó con un sombrero de enamorado; el aire que hace soñar, a la que se traspuso, con mimitos de embarazada.*¹⁰⁴⁸

Les échos goyesques de l'arrière-boutique du médecin de carnaval décrite par l'auteur (« *rebotica maja, que te maja* ») est l'un des ressorts du comique d'une scène qui, au plan langagier, joue avec un substrat culturel et rappelle le travail d'un dramaturge comme Carlos Arniches, dont les pièces de théâtre (*sainetes*) contribuèrent en grande partie à forger le parler madrilène.

La déréalisation de la scène finale permet la réparation de la dame et les personnages principaux forment un cortège. La pantomime se termine en une danse joyeuse mais aussi bruyante, qui contribue renforcer la dimension comique, presque satirique, et carnavalesque de l'estampe.

*El físico trae brocha y bote, embadurna las heridas, pega los brazos a la piripatúlica y ésta recobra los sentidos y los humores, al verse con sus brazos que mueve perfectamente. El cavaliero le da un bolsón al físico que éste besa y rebesa. Forman las personas principales el cortejo y se van a la caza, seguidos de sus monteros y sus caballos y sus perritos alindados. El pueblo hace una reverencia conjunta y apenas salieron los amos, los siervos se ponen a bailar alegremente, llenos los lejanos ecos del monte de ladridos, alalás y resonancias de trompas.*¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁰⁴⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

Dans une pantomime où le parti pris ekphrastique est la règle, T. Borrás continue de jouer de l'emboîtement et d'un dynamisme dont la dimension mécanique répond aux trajets que les regards du lecteur sont invités à prendre.

2. La poétique de l'enchâssement métaphorique du polyptique *Tam, Tam*, petit organon pour la pantomime en couleur

Déjà évoquée lors de l'étude de « Un suceso en la aldea de barro », la poétique de l'enchâssement est une constante dans l'œuvre de T. Borrás. Elle nourrit nombre de ses pantomimes et contes chorégraphiques, et il semble possible d'en faire l'objet d'une systématisation pour montrer que c'est sur elle que repose le dispositif dramaturgique où les jeux de concaténation et d'emboîtement multiscalaires sont nombreux et s'articulent avec un jeu de subversion spatiale. Dans les pages qui suivent de nouvelles pantomimes de *Tam, Tam* vont être examinées à tour de rôle pour démontrer comment la poétique de l'enchâssement s'articule aux synesthésies pour renouveler les approches théâtrales tant au niveau des thématiques que de la théâtralité.

2.1. Télescopages et dés-enchâssements rythmiques: Espace, synesthésie et *subversion* par la ligne dans « El pintor cubista » de Tomás Borrás

La pantomime « El pintor cubista » de T. Borrás révèle, une fois de plus, les préoccupations d'un auteur qui recherchait les modalités plastiques d'un renouveau dramaturgique et théâtral, à travers les explorations littéraires et dramaturgiques de ce qu'il nomme un « labyrinthe de la ligne » (« *labyrintho de la línea* »)¹⁰⁵⁰. L'esthétique cubiste est à nouveau convoquée par le didascale, ici dans le cadre d'un atelier d'artiste-peintre.

¹⁰⁵⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 69.



1051

Le personnage de l'épouse évolue au milieu des « œuvres »¹⁰⁵², et le texte met d'emblée l'accent sur la dimension « hermétique » du travail du peintre, dont il faudrait comprendre les caprices artistiques formels, érigés en système selon l'esthétique de l'aléatoire mallarméen, en suivant les modalités d'une mystérieuse cohérence, inaccessible au grand nombre.

*El taller del pintor. Lienzos de tamaños irregulares, nunca rectángulos, ni óvalos, ni cuadrados, ni círculos como los lienzos de los pintores anticuados, sino pedazos de tela en su bastidor, cortados de modo geométrico y caprichoso. Todos los lienzos ostentan pinturas cubistas indescifrables para el vulgo profano y son de colores enteros y brillantes. El laberinto de la línea no sigue más regla que la genial arbitrariedad. Ningun atisbo de forma humana, desde luego, ni de naturaleza inerte.*¹⁰⁵³

Le peintre refuse en partie l'art figuratif, et mêle à sa recherche les esthétiques héritées de peintres tels Vassily Kandinsky, qui, en 1926, avait théorisé l'abstraction de la ligne et de la couleur dans son essai *Point et ligne sur plan*, suite organique de son ouvrage *Du spirituel dans l'art*, où il synthétisait ses recherches, entamées depuis le début du siècle, autour d'un langage chromatique universel:

¹⁰⁵¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁵² Par sa thématique, la pantomime rappelle le texte Jacinto Grau (*El señor de Pigmalión*).

¹⁰⁵³ L'atelier du peintre. Toiles de tailles irrégulières, jamais rectangulaires, ni ovales, ni carrées, ni en cercle comme les toiles des peintres anciens, mais des morceaux de toiles fixés sur leurs châssis, coupés de façon agéométrique et capricieuse. Toutes les toiles exhibent des peintures cubistes indéchiffrables pour le profane et sont de couleurs entières et brillantes. Le labyrinthe de la ligne ne suit pas d'autre règle que celle du génial arbitraire. Pas une once de forme humaine, bien entendu, ni de nature morte. *Ibid.*

*Triángulos, eses, diagonales, vientres de curvas azul cobalto, punteados de blanco plata y carmín, ziszás ocre y violetas. Una vibración luminica indefinida, un maremagno calidoscópico y debajo letreros bien visibles: « Retrato de la Señora de Pérez », « El rebaño », « Puesta de sol ».*¹⁰⁵⁴

La recherche de l'effet visuel de formes qui évoquent les tableaux de J. Miró se double d'une dimension effectiste en lien avec les recherches autour de la dimension vibratoire de la couleur, attestant l'intérêt du texte pour l'étude, lumineuse et chromatique, de la notion de synesthésie comprise comme forme rythmique plastique. Par ailleurs, la subversion de la perspective qu'induit l'esthétique cubiste exige du récepteur de l'œuvre d'art un effort de décryptage afin de reconnaître le sujet représenté: « *En primer término se ve una escultura cubista. Es una masa de yeso de gran tamaño, formada por infinitos conos, esferas, cilindros y planos. Al pie, dice: « El sembrador »* »¹⁰⁵⁵.

Aux effets picturaux, nés des recherches autour de la technique simultanéiste théorisée par Robert Delaunay et mise en œuvre par son épouse Sonia, se mêle la lumière naturelle du soleil qui entre dans la pièce par la fenêtre:

*Las sillas del estudio son cubos perfectos. Por la claraboya, medio oculta por una tela roja con rayas azules, entra el sol. Un plato de dodecaedros, y pentaedros sobre una « silla ». Un cartel de cierta Exposición de pintura en la técnica simultaneista. La luz eléctrica está encerrada en lámparas de colorines y volúmenes absurdos. Un piano eléctrico de cola, echa al aire su faldón de frac, dejando el cordaje al descubierto.*¹⁰⁵⁶

Dans cette description on retrouve les influences précédemment citées avec, en plus, l'écho de certaines toiles de Picasso ainsi que l'esthétique épurée de Kandinsky présente dans la mise en évidence de formes géométriques simplifiées et de couleurs primaires, qui rappellent les travaux du peintre qui fut aussi professeur au Bauhaus.

Dans ce décor évolue le personnage de l'épouse, habillée de façon très sobre et épurée dans la mouvance de l'esthétique Art Déco:

¹⁰⁵⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 69-70. Pour la "Chromogonie" kandinskienne (P. Sers), voir annexes, Figures 88 et 89.

¹⁰⁵⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁵⁶ Les chaises de l'atelier sont des cubes parfaits. Par la lucarne, a-demi cachée par une toile rouge avec des rayures bleues, entre le soleil. Un plat en dodécaèdres et en pentaèdres sur une « chaise ». Une affiche d'une certaine exposition de peinture dans la technique simultanéiste. La lumière électrique est enfermée dans des lampes aux couleurs et aux volumes absurdes. Un piano électrique à queue exhibe son pan de redingote, laissant ses cordes à découvert. *Ibid.*

*La mujer del pintor comenta a solas la pintura de su marido. Está estupefacta. Es una mujer muy joven y muy bella. Viste sencillamente una túnica, a la griega. Los cabellos los lleva recogidos en moño sobre la nuca y partidos en dos alas. El gusto simple y depurado de su figura recuerda a madame Recamier.*¹⁰⁵⁷



1058

Mise en scène par T. Borrás dans l'espace scénique construit par la narration pantomimique, l'épouse du peintre manipule les objets du décor, ce qui la place à la fois en position d'actrice et de dramaturge:

*Descorre la cortina de la claraboya para que entre más sol. Coge algunos lienzos de esposo y los va examinando uno a uno con gestos de incomprensión y de tristeza desesperada. Suena en otro piano que no se ve, una canción emotiva, clara, con olor a aire libre, como La alegría del labrador, de Schumann.*¹⁰⁵⁹

Le registre dramatique convoqué rappelle la tonalité exagérément dramatique de la description pantomimique de la banale Lilian Roth. Momentanément transformée en danseuse, l'épouse du peintre obéit à une pulsion choréutique en lien avec son positionnement corporel et sensoriel dans l'espace: «*Levántase para danzar, impulsada por un arrebató de su inspiración lírica, y lo hace ingrávida y suave como un soplo de aire en acción de caricia. Siguen sonando las tranquilas armonías campesinas.*»¹⁰⁶⁰

Dans «*El pintor cubista*», le récit pantomimique répond à une esthétique d'emboîtement dramatique structurée par l'arrivée de personnages les uns après les autres.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁵⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*

Ainsi, l'entrée du mari dans l'atelier s'annonce comme l'amorce d'une nouvelle séquence dramatique. Le didascalie représente un personnage de mari violent qui impose ses critères en arrivant dans la pièce, apportant de nouvelles modifications à celles que sa femme venait d'imprimer à l'espace de l'atelier:

*Se abre violentamente la puerta y entra el pintor cubista, que arriba de la calle. Su traje es una exageración de norteamericanismo, desde los zapatones hasta el hongo. Reprende a su mujer, violento, porque escucha y baila aquella música insubstancial y vieja. Despójase de abrigo y sombrero y, utilizando objetos del estudio, ejecuta un jazz-band estruendoso, burlándose antes de la cursilería de su mujer, que prefiere la melodía al ruido.*¹⁰⁶¹

La différence de caractère entre mari et femme est également sonorisée. Entre échos bruitistes et évocation de musiques de jazz, le peintre réinvestit son espace de création en imposant une ambiance fabriquée par lui de toutes pièces:

*Ahuyenta al músico vecino, cesando de sonar el piano. Corre la cortina de la claraboya y enciende la luz artificial, huyendo de la del sol. Admira la estatua con ademanes expresivos y desdeña a su mujer, que quiere abrazarle. Se abisma en la contemplación de « El Sembrador ». Su mujer llora afligida. Entra en las habitaciones interiores. El pintor cubista se pone a trabajar aplicando la pintura con los tubos.*¹⁰⁶²

Rien ne semble compter plus pour l'artiste que son art et il se remet au travail sans prêter davantage attention à son épouse. La Muse qui a tôt fait de le rejoindre guide ses capacités de création, inspirées des mécanismes du Théâtre optique: « *Mientras trabaja acude la Musa a inspirarle. Es una rueda giratoria, quieta hasta entonces, que se mueve animada por ondas eléctricas. La rueda ilumina y oscurece segmentos de colores encendidos y enciende y apaga letras que no forman palabras. Todo lo cual procura reproducir el artista en su lienzo.* »¹⁰⁶³

L'enchâssement, manifeste dans la structuration même de la narration qui s'apparente à un feuilleté, permet à deux personnages, marionnettes au registre expressif limité, de faire leur apparition dans le texte et dans l'atelier du peintre:

¹⁰⁶¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, pp. 70-71.

¹⁰⁶² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 71.

¹⁰⁶³ *Ibid.*

*Entran Snob y Esnobinilla. Son dos figuras rígidas.
¹⁰⁶⁴Tienen el rostro como los muñecos de madera, y con sólo dos expresiones : la de asombro, abriendo mucho los ojos y la boca, y la de indiferencia inmóvil. Las ejecutan como si para ello les tirasen de una cuerda. Esto y su rigides les da una fuerte apariencia de mecanismos vivientes. Se paran delante de todos los cuadros, haciendo su admirativo ¡Ooooh ! facial. Compran un lienzo, y él se lo pone debajo del brazo. La mujer del pintor, que ve la escena desde las cortinas, sin comprender cómo pueden comprar aquello, sale a tiempo de impedir al marido que bese la mano de Esnobinilla.¹⁰⁶⁵*

Le jeu d'imbrications, et les passages de personnages d'un lieu à l'autre, confèrent au texte une densité métaphorique importante et de nouveau l'on peut observer le parallèle établi par T. Borrás entre l'espace scénique et la thématique d'un « théâtre intérieur » qui figurerait l'espace mental, comme lorsqu'à la fin d'une séquence le didascale commente le mouvement et la pensée de l'épouse: « [Ella] *é*ntrase. Se le ha ocurrido una idea. »¹⁰⁶⁶

Dans le paragraphe suivant, l'avidité du peintre est mise en exergue dans un paragraphe qui fait de l'atelier du peintre le lieu d'une synesthésie de la stridence:

El pintor, idos Snob y Esnobinilla, cuenta con fruición los billetes de Banco que le han dado. Llamam a la puerta y, guardándose el dinero, corre a abrir. Entra el sastre. Su vestimenta es la de telas de diversos colores unidos en la forma corriente del traje de americana. Ostenta en el cogote un letrero : « Sastrería futurista ». Como el sastre le trae la ropa recién hecha, se pone el chaquetón ináudito. Enchufa el contacto y el piano eléctrico expele horripilante composición que eriza los nervios. Sastre y pintor después de saborear, admirativos, los primeros compases, se ponen a bailar de cabeza, enlazados por los pies: coreografía gimnástica y apayasada.¹⁰⁶⁷

Le personnage qui entre, est identifié comme un tailleur futuriste, vêtu d'un costume en *patchwork* très richement coloré, dont le rythme visuel chromique est sensé faire impression sur le lecteur-spectateur. L'ambiance futuriste est ensuite développée jusqu'au paroxysme par la musique horripilante et « énervante » produite par un piano électrique. La danse entre le peintre et le tailleur atteint un summum gymnique où se mêlent prouesses physiques et clowneries.

¹⁰⁶⁴ Invention de Charles-Émile Reynaud, brevetée en 1888. Le mouvement est projeté à l'aide d'une lanterne et repose sur la compensation optique par mirois prismatiques. Le Théâtre optique est à l'origine de spectacles de pantomimes lumineuses à partir de 1892 au cabinet fantastique du Musée Grévin.

¹⁰⁶⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, pp. 71-72.

¹⁰⁶⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 72.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

Plus tard, T. Borrás introduit le thème du plaisir sensoriel, par l'évocation de la nourriture, ainsi que celui, rimbaldien, du dérèglement de tous les sens¹⁰⁶⁸, par la description explicite d'une scène où les personnages s'injectent des substances illicites (drogues), écho thématique aux paradis artificiels baudelairiens:

Después del baile el pintor, para obsequiar a su visita, éntrase y vuelve con bandejas de mermeladas, queso, galletitas, frutas, té... El sastre se le ríe, se le mofa. Aquel género de alimentos está proscrito por los avanzados. Mientras el pintor, deposita su carga de golosinas en la mesa cúbica, el sastre saca a la superficie, del bolsillo que luce en una de las mangas, sendas jeringuillas. Las carga tomando el líquido de una ampolla carmesí y ofrece al pintor, como quien ofrece un pitillo, el paraíso artificial encerrado en la columnilla cristalina. Con cierto temor el artista se aplica la dosis, después de vacilar y pensarlo mucho. El sastre también se clava el aguijón y hace gestos de relamerse de gusto. Por el contrario, el pintor sufre, se aprieta el lugar del pinchazo, se estremece, tiritita, pero disimula y finge soñar con sublimidades y exquisiteces, como el sastre, que para ello se ha encaramado en un bastidor y desde allí pone los ojos en blanco.¹⁰⁶⁹

Le texte met ainsi en évidence le lien qui existe, pour une étude autour des synesthésies, entre mondes artistiques et littéraires parfois dissidents. D'une part c'est l'expression du désir d'évasion du monde des artistes fin de siècle, à la recherche d'un floutage des correspondances sensorielles qui leur permettrait d'atteindre leur quête d'absolu, et de l'autre, ce sont les conséquences physiques, puisque les effets néfastes de ces substances sur les personnages sont aussitôt évoqués par l'auteur: gestualité convulsive et états physiques limites. L'esthétique futuriste est ainsi mise en scène par l'auteur comme allant de pair avec un mode de vie transgressif et marginal violent: « *Molesto el pintor, inclina el trebejo de madera y el sastre se da un grande porrazo que le espabila. Después de las excusas, se despide afectuosamente y tomando su caja de entregas – « Sastrería futurista » – sale del estudio.* »¹⁰⁷⁰

C'est par un changement de vêtement puis de décor, d'ambiance sonore et finalement de nourriture qu'est donné à voir, entendre et goûter l'abandon de son rôle par le peintre:

El pintor no puede resistir más la comedia. Se quita la chaqueta de colorines en escuadras y paralelas y,

¹⁰⁶⁸ Voir RIMBAUD, Arthur, *Le Cahier de Douai* (1870) et BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*. (1840-1867).

¹⁰⁶⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁰⁷⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 73.

arrojándola al suelo, la pisotea. Vístese la prenda que llevaba antes. Descorre la cortina que tapaba el sol. Apaga la luz eléctrica y arrincona la escultura cubista. De debajo de un lienzo saca una fotografía de su mujer y la contempla extasiado haciendo demostraciones de amor. Pónese gabán y sombrero y, abriendo la ventana, invita al músico que tocaba antes a repetir la canción de sabor a campo: vuelve a oírse, pura, noble, serena. Saborea el pintor las frutas, sorbe una taza de té, se deleita con un trozo de queso a caballo en un trocito de pan. Arroja por la ventana la jeringuilla tomándola con dos dedos, con infinito asco. Llama a su esposa, alegre al pensar en el día de placer que les espera. Detiene el girar de la Musa.¹⁰⁷¹

Le retour de l'épouse amorce un nouveau jeu autour de l'élaboration littéraire d'une poétique de l'enchâssement chez T. Borrás, puisqu'en symétrie relative avec sa première apparition dans la pantomime, sa présence « dés-enchâsse » les arrivées successives précédentes de personnages. Par la dynamique de la pantomime ainsi élaborée, T. Borrás esquisse, sur le plan formel du récit littéraire, une perspective rythmique cubiste à la perspective faussement déconstruite, en tout cas, subvertie:

Y entra su mujer. Pero no es la joven perfecta y abrioleña que tenía en su aspecto sencillo una seducción de morbideces y de finas sensibilidades, sino un elevado montón de masas trabajadas geoméricamente como la escultura cubista del estudio. Es un conjunto de rombos, planos oblicuos y verticales, conos y elipses que anda, llevando los guantes y la sombrilla al extremo de dos estrechos cilindros y los sombreros sobre un poliedro. El pintor cubista retrocede aterrado, huye cuando se le aproxima el regular conjunto de volúmenes y al intentar éste abrazarle, cae al suelo desmayado.¹⁰⁷²

En perdant ses rondeurs féminines, et désormais toute en formes géométriques, l'épouse est devenue un élément rythmique du décor. Cette métamorphose, qui provoque la terreur du mari et son évanouissement, relègue l'art et l'égotisme du peintre au rang de postures. L'évocation des éléments de l'atelier par le biais de la réduction des objets qui s'y trouvent à des formes géométriques (volumes) contraste avec l'ambiance troublée et désordonnée que suggèrent les descriptions de personnages. La relation amoureuse du peintre

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

¹⁰⁷² Puis sa femme entre dans la pièce. Mais ce n'est pas la jeune femme parfaite et printanière dont émanait de la simplicité une séduction délicate et de fines sensibilités, mais une haute pile de masses géométriquement travaillées comme la sculpture cubiste de l'atelier. C'est un ensemble de losanges, de plans obliques et verticaux, de cônes et d'ellipses qui marche, portant ses gants et son ombrelle à l'extrémité de deux étroits cylindres et ses chapeaux sur un polyèdre. Le peintre cubiste recule atterré, s'enfuit lorsque s'approche de lui l'ensemble régulier de volumes et lorsque celui-ci tente de l'embrasser, tombe à terre évanoui.
BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 73-74.

et de sa femme, à la forme « artistique » elle aussi – femme accessoire élément rythmique du décor – sous-tend l'égotisme créateur de celui-ci tout au long du récit, confirmant l'appartenance des personnages décrits à l'infra-monde de la bohème artistique de l'époque. Une fois de plus le dramaturge a recours à la danse pour clore de façon pathétique le *cuento coreográfico* avec la pantomime de la femme dans l'atelier de son mari le peintre, où elle tente désespérément de faire encore plus de bruit que le bruit ambiant: « *Entonces la mujer, que se disfrazó pensando que tal era el gusto de su marido, rompe a bailar encima de éste – triunfo de lo natural – el jazz band que tocó él, aún más ruidoso y desenfrenado.* »¹⁰⁷³

Dans « El pintor cubista », T. Borrás met l'esthétique cubiste au service de la subversion littéraire: la perspective qui mêle télescopage et dés-enchâssement contribue ainsi à la représentation thématique de la transgression et de la critique de l'univers du peintre.

2.2. Entre patron expressionniste et violence surréaliste: Les synesthésies au prisme d'un contre-modèle rythmique et esthétique dans « El Niaou »



1074

« El Niaou », pantomime au titre en forme d'onomatopée plastique d'une danse incantatoire fictive plante un décor ambigu, à l'atmosphère tropicale synesthésique et aux accents ultraïstes: le « Mikorange » africain peuplé par une tribu, les Maganya.

Dès le paragraphe liminaire, la convocation de différents éléments qui stimulent et invoquent, dans l'intellect du lecteur et par anticipation une préhension visuelle mais aussi

¹⁰⁷³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 74.

¹⁰⁷⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 77.

tactile de l'environnement décrit (contact peau/air) comme la chaleur (*país asado/hoguera/brasas/sol*), la touffeur bleue de l'air (*húmedo/evapora/rezuma/neblina/vahos*), l'humidité ou la liquidité (*sudor tropical/ríos/inundaciones/agua*) se conjugue à l'esquisse d'un paysage luxuriant de jungle (*raíces/vegetación/selva maciza/pántanos*):

En el Mikorange africano, húmedo a sudor tropical. País asado de día y de noche. De día, por la hoguera que deja caer brasas desde el cielo; de noche, por el sol que queda debajo, cuando le dan a Mikorange la vuelta, y tuesta las raíces de los pies. Los ríos, anchos como inundaciones, se precipitan a evitar el incendio; el agua se evapora con el calor, la vegetación rezuma, se envuelve en neblina la selva maciza para no arder, de los pântanos salen vahos azules.¹⁰⁷⁵

La description se fait sur une modalité qui personnifie le paysage et les êtres décrits dans la pantomime sont esthétisés, taillés dans de nobles matériaux:

Los maganyas tienen su poblado en una calva de la selva: un círculo de sombreros de paja. Cada choza tapa una familia de negros: « los hombres de cuero rugoso, las mujeres, piel achocolatada, niños de azabache, viejos cenicientos; desnudos, la mirada alérgica, los pómulos salientes, los labios hinchados.¹⁰⁷⁶

Le lieu est décrit au moment de la pleine lune alors que l'ensemble de la tribu est dans l'attente de l'astre.

Va a empezar de noche el plenilunio y la tribu espera en corro, ellos en cuclillas con los tambores entre los muslos. Las mujeres detrás, ataviadas de fiesta: cuentas de vidrio, huesos, pedacitos de maderas teñidas, collares de semillas, ajorcas de fibra, la peluza rizada del pelo atravesada por plumas. Silencioso todos, se confunden con la penumbra espesa, son también sombra cuajada alrededor de la vagorosa claridad del calvero. La luna muerde el borde de la vegetación, y con lentitud va saliendo del ahogo de la selva la cabeza entera. Estampido de tambores. Los maganyas la saludan y da principio su fiesta grande: la danza de los animales y de los espíritus.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁰⁷⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 78.

L'évocation de la matière et des parures est une stimulation des sens, en particulier la vue et le toucher, et permet de remplir le temps d'attente avant le début des festivités.

[...] *El Gran Espíritu de los Hombres va a buscar al Gran Espíritu de la Selva para pactar treguas de amistad. Durante el festejo cesarán las hostilidades entre el maganya que ataca a los animales y la población de la selva que ataca al maganya. [...] Arrecia el ritmo de los tambores, los dos Grandes Espíritus danzan juntos, los mayangas abrevan moa que acercan a sus labios las mujeres en cuencos de coco, sin suspender la furia de los puñetazos sobre la piel del tambor: insistente, contrapunto; insistente, contrapunto; insistente, contrapunto; insistente, contrapunto.*¹⁰⁷⁸



1079

Ce qu'évoque T. Borrás c'est un rituel qui célèbre la paix et l'amitié entre les hommes et les animaux de la forêt. Danse rituelle, le « niaou » se déroule aux sons entêtants des tambours, omniprésents dans l'évocation. De fait, celle-ci repose à la fois sur les effets sonores et lumineux. La lune, source de lumière, est l'organisatrice de la fête. Son apparition et sa disparition encadrent l'événement.

Les animaux forment des couples, souvent en des associations inattendues (hyène/aigle, cerf/chouette, souris/canard), pour entrer dans la danse. Ce bestiaire n'est pas sans faire penser à celui de Guillaume Apollinaire (*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, 1911), et plus sûrement au *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, peuplé de créatures hybrides. Revisitation du thème pictural, courant à l'époque, du « Jardin d'Amour », le modèle référent procède par accumulation, amplification, détournement, parodie et ironie iconographique:

¹⁰⁷⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., pp. 78-79.

¹⁰⁷⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 81.

*Están allí el rinoceronte, el elefante, el hipopótamo, los de tipo pesado, moviéndose como bloques tambaleantes ; los seres ágiles y elásticos, de vértebras flexibles : león, tigre, pantera, gato montés que dan saltos prodigiosos. La hiena empareja con el águila ; el ciervo, con la lechuza ; la rata, con el pato. Está la familia de los monos : gorila atlético, orangután de melena canosa, infantil tití juguetón y pequeñito. Los ofidios hacen S en el suelo enredándose en las patas de los que danzan. Las tortugas desinmovilizan con torpeza su actitud de peñascos. Cebras a rayas blancas y negras, camellos, jirafas, asnos salvajes, canguros en dos pies, bailan en grupo amistoso. Los cocodrilos abren su boca para que caiga en ella un aluna madura. Los flamencos estilizan, junto a los sapos, lo informe de la Naturaleza. Y todo se espolvorea de insectos : mariposas, langostas, mosquitos...*¹⁰⁸⁰

Dans un paysage de savane, on peut voir comment l'auteur représente un panneau très dégradé « *de la vanité et de la brève jouissance des arbouses ou de l'arbousier* », suivant l'expression que José de Sigüenza donnait du tableau de Jérôme Bosch en 1605, où la hiérarchie des seuils est à l'œuvre, avec une esthétique de déréalisation trans- et inter-spatiale qui repose sur le lien microcosme/macrocosome et l'emboîtement d'échelles, en suivant toujours un schéma rythmique qui est celui de l'enchâssement.

De leur côté, les Maganyas imitent les animaux dans leur démarche ou leur gestuelle:

*Es escasa la claridad; la débil luz de la luna no basta a destacar las formas, esfuminadas, envueltas en suavidades nocturnas. La imaginación ayuda a ver en cada enmascarado el animal que representa. Las caracterizaciones imitan los rasgos más salientes y se componen con auténticas materias: pieles, cornamentas, plumajes, trompas. También se remeda el modo de moverse de cada animal. [...] El niaou dura horas y horas, sin que los habitantes de la selva se fatiguen ni los maganyas dejen de tocar. No se oye una canción ni una palabra. El niaou es mudo. Sólo los tambores. Siempre, toda la noche los tambores. Insistente contrapunto; insistente contrapunto; insistente contrapunto; insistente obsesión del contrapunto.*¹⁰⁸¹

Le texte insiste sur la durée du rituel et, surtout, sur son environnement sonore. Pas un mot, mais le bruit des tambours, présence obsessionnelle. La disparition de la lune marque un nouveau temps, (changement de personnages, de fond sonore):

¹⁰⁸⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁸¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 79-80.

*Cuando la luna vuelve a ahogarse al otro lado de la selva, todo se funde en una negrura compacta. Los tambores, mudos. Silencio. Los animales se vuelven a la selva hostil. Se oye el ruido de sus pisadas y del follaje al abrirse paso. En el lugar donde bailaban aparecen una s lucecitas : carbones encendidos. Los maganyas no reciben ahora a los recién llegados con chillidos y enérgicos porrazos en los tambores: con un cuchicheo, un bisbiseo de boca a oreja. Los músicos se van comunicando la misteriosa noticia, que circula por todo el corro. Los tambores, ya dulces, empiezan un triste ritmo amortiguados, enlutados por la sordina. Los que danzan ahora son los muertos. [...]*¹⁰⁸²

La fête s'achève avec l'aube qui marque le retour à la réalité, sa dureté et ses difficultés:

*[...] Se anuncia el alba. Ya se precisan los contornos de los aparecidos; palidecen las lumbres, que mueren llevándolas en los pies, sobre la cabeza, en las manos. Nadie debe saber a dónde se van, como nadie supo de dónde vinieron. Los maganyas fingen que su atención es atraída hacia un solo punto. Los muertos aprovechan su falsa distracción y huyen. El sol precipita su aliento calino sobre la atmósfera, melosa, de tan cargada de vapores de pantano. Acabó el niaou; terminó la noche feliz. El hombre vuelve a estar en guerra con la selva virgen. Se oye el despertar de los animales del trópico: gritos, baladros, silbidos, desaffo. El hombre vuelve a entrar en la realidad cruel. [...]*¹⁰⁸³

Dans « El Niaou », le trope synesthésique se situe entre schéma expressionniste et violence surréaliste, dans le prisme d'un contre-modèle rythmique et esthétique. Ce procédé permet à T. Borrás la représentation d'un rituel stylisé, puisque transposé en terre africaine le lieu figuré apparaît en tension avec le *Locus amoenus* tel que le *Jardin des délices* de J. Bosch le représente, perçu dans sa dimension irréelle. La violence du symbole trouve un prolongement dans une autre pantomime de T. Borrás, « El Rey Hechizado ».

2.3. Décadence synesthésique: violence du symbole et nécrose dans « El Rey Hechizado » de T. Borrás

¹⁰⁸² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 80-82.

¹⁰⁸³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 82.

« El Rey Hechizado » est une pantomime conçue pour une représentation sur une musique d'Eduardo Granados¹⁰⁸⁴. Elle met en scène Don Carlos II, un monarque que le texte représente comme décadent (*decadencia castellana*) et dont le règne semble avoir imprimé au décor qui l'entoure ses caractéristiques principales: « *Alcázar con guerras sordas de pragmáticas sorprendidas, privilegios arrancados, almoneda nacional en covachuelas, billetes galanes sin amor, milicias harapientas, autos sacramentales y autos de fe, hechicerías tenebrosas...* ». T. Borrás exploite les effets visuels de couleur tout particulièrement au début et à la fin de la pantomime pour l'évocation du roi. La palette de couleur retenue est néo-gothique, rappelant la tradition lyrique des *Romances*. Dans une atmosphère presque apocalyptique, le roi apparaît: « *Parece hundido, no en la negrura de la noche, sino en el atardecer lívido de nubes tormentosas, cielo cárdeno y el viento de gemir funerario.* »¹⁰⁸⁵ À la fin, resté seul, le roi évolue alors dans un décor dont les variations d'éclairage, autour de la couleur rouge, révèlent le potentiel dramaturgique de l'écriture de T. Borrás:

*Al quedarse el rey solo, las luces de la camareta cambian extrañamente. El velón da cinco llamas de puro rojo, como sangre. Ráfagas temblorosas trepan y bajan por los tapices. Iluminaciones parciales y misteriosas, agujeros en la sombra, se abren y escupen raras tonalidades. Un resplandor fosfórico nimba la figura del rey, que parece abrasarse con el pelo, los dedos y los dientes erizados. [...] Una vigorosa iluminación rojiza que funde en un ángulo les aplaca y ante la grieta se aplacan sumisos. Para preceder al Demonio, se abren escotillones en el suelo y asoman los ángeles de desgracia. Los tapices, tienen ahora a modo de ventanas en las que se recrean mujeres desnudas. La luminaria roja es intensísima y aparece en ella el Macho Cabrio. Se apartan todos respetuosamente. El rey sigue en su penoso desmayo. El Macho Cabrio le acaricia burlón y todos ríen a carcajadas. **La alegría hace danzar al Demonio y su regocijo se contagia a todos, que se entregan a un vértigo furioso. Con inaudita energía danzan, lúbricos, haciendo brotar llamaradas de la atmósfera. La camareta es un volcán crepitante que vomita las más turbias larvas que había en el seno del mundo. Es un baile furioso, desorganizado, con temblores de calentura, huracán que gira sobre sí mismo, frenesí caricaturesco, vorágine que forma una tromba de precitos.***¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁴ L'édition originale de *Tam, Tam* éditée par la C. I. A. P. n'inclut pas la partition et malgré mes recherches je n'ai pas encore pu la localiser.

¹⁰⁸⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 85.

¹⁰⁸⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., pp. 86-88.

Dans un texte qui met en valeur la lumière pour instaurer une ambiance mystérieuse et inquiétante (phosphorescence, ombres, lumière rouge) autour du personnage du roi et l'énergie démoniaque de la danse (en gras), l'auteur installe un décor infernal. L'emploi du présent didascalique contribue à déréaliser la scène. Dans ce décor, le portrait du monarque s'opère à travers une représentation iconographique littéraire qui unit le sort jeté à une peinture statique et morbide faisant écho aux séries de portraits peints par Velázquez:

Sí, el rey Don Carlos está hechizado: su belfo cae, sus ojos les empaña el vidrio sin color de la muerte, no mueve los brazos carentes de fuerza, y en el estómago tiene quizás un sapo que le devora la sustancia. Doña Mariana, el Padre Nitardy el falso Don Juan de Austria, ejercitan su olfato – buitres, fraile y cuervo – alrededor de un cadáver que, incomprensiblemente, vive.¹⁰⁸⁷

Le crapaud, en Occident, symbole royal téophane¹⁰⁸⁸, qui « dévore la lune au moment des éclipses »¹⁰⁸⁹, est dans la description proposée celui qui dévore le corps du roi: « *un cadáver que, incomprensiblemente, vive* ». La critique de la symbologie héraldique est manifeste dans la suite du texte; le substrat impérial se cristallisant dans un symbole, l'aigle – dont le *Dictionnaire des symboles* rappelle le lien avec le symbole « primitif et collectif du père et de toutes les figures de la paternité ». Animal *psychopompe*, lui seul pourrait regarder le soleil sans se brûler les yeux. L'« aigle gauche » est défini comme un symbole maléfique caractérisé par un *hybris* écrasant, « exagération de sa valeur », « perversion de sa puissance », « démesure de sa propre exaltation ». Doté d'une « volonté de puissance inflexible et dévorante »¹⁰⁹⁰, l'animal, « placé au-dessus des contingences terrestres »¹⁰⁹¹), a ensuite servi de base au glossaire symbologique (rudimentaire et violent: « *esas águilas logomáquicas de la heráldica imperial* ») de plus d'un régime dictatorial ou autoritaire européen.

Le portrait du roi se poursuit dans un intérieur austère tapissé et à l'ambiance lugubre : l'arrière-plan monochrome semble constituer la retranscription spatiale extériorisée du psychisme du personnage, métaphore et synecdoque œuvrant de conserve pour instaurer entre le propriétaire et son domaine un rapport de contiguïté: « *Sus tinieblas mentales parecen*

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ *Dictionnaire des symboles (op. cit., pp.308-310).*

¹⁰⁸⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*

¹⁰⁹⁰ *Dictionnaire des symboles, (op. cit., pp. 12 à 16).*

¹⁰⁹¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*

haberse extendido por la camareta »¹⁰⁹²). Le texte met en évidence le lien qui existe entre le château dans lequel vit le roi et son état de santé. L'Alcázar est en effet présenté par T. Borrás comme un corps ou organe repoussant, lui-même soumis à une loi d'emboîtement, qui met en scène, par le motif récurrent de la pourriture et de la décomposition, la maladie endémique qui ronge les propriétaires de vastes domaines, assis croupissants sur leur patrimoine:

*Debajo de los tapices, de un solo color, no hay más que la pared desnuda, de celda y convento; cal y tapiz sin figuras, como carne y sayal de estremeña. Una mesa con adornos, pero forjados en hierro. En el sillón se engarabita el rey. Sus tinieblas mentales parecen haberse extendido por la camareta. [...]*¹⁰⁹³

Puis des personnages fantastiques entrent successivement en scène qui rappellent à nouveau l'esthétique du *Jardin des délices* en même temps qu'ils offrent une reprise post-goyesque de la gravure « El Sueño de la razón produce monstruos ». Les apparitions semi-cauchemardesques d'êtres fabuleux et *chimériques* font ainsi irruption dans la pièce où *le roi se meurt* tandis qu'autour de lui se déroule un inquiétant sabbat:

*Entonces brincan de los rincones, brotan del suelo, caen del aire alimañas de pesadilla, horribles, deformes. Se arrastran, vuelan, se posan en los muebles, botan, corren, se aquietan, se inmovilizan, se acercan al rey, que cae en un colapso. Son todos esos bichos sarcasmos de los seres de la Naturaleza: gallinas con piernas de niño, bocas de mujer que se ríen abriéndose en el vientre de los sapos; ratas con cola de pavo real que esparce ceniza; lagartos con mitra de Papa; cabezas sin cuerpo, con un pie entre los dientes; peces que cabalgan sobre pájaros, devorándoles colas-látigos; gusanos con alas; la mitad de un reptil y la mitad de un cuadrúpedo, pegados, unidos, formando un animal mixto; monos con cráneo de caballo, sólo el cráneo, mondado... Después aparecen las brujas con caras de guardaña, entocadas en negro, levantándose las faldas para volar mejor: piernas peludas y las nalgas terminando en un agujón de alacrán. Todos danzan frenéticos con frenesí de aquelarre.*¹⁰⁹⁴

Le texte insiste sur un débordement frénétique d'êtres chimériques, dont l'apparence repose sur des associations incongrues et des mécanismes d'emboîtement. À l'hybridation de ces animaux fantastiques, parfois carnavalesque s'ajoute la présence d'êtres maléfiques humanisés, eux aussi soumis à la loi de la mixité corporelle. L'insistance sur les termes

¹⁰⁹² *Ibid.*

¹⁰⁹³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁹⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 87-88.

« frénéticos », « frenesí » qui closent un nouvel épisode conclusif de danse correspond à l'exacerbation des mouvements. La mort du roi après que le Macho Cabrio a aspiré son âme marque la fin de l'épisode avec la disparition du monstre dans une fissure rouge qui se referme comme une paupière. L'image suggère la fin de l'action des forces de la nuit.

*A lo lejos suena una campanilla. Quietos de repente. Escuchan. La campanilla suena su tilín-tilín a intervalos iguales, cada vez más cerca. Huyen, se filtran, se desvanecen los seres deformes. El Macho Cabrio estruja entre sus pezuñas al rey y aplicando la boca morruda a su oído, sorbe lo que puede de su alma. La campanilla se oye detrás de la puerta-tapiz. El Macho Cabrío entra en su grieta encendida en rojo y las junturas se unen como párpados. La luz de la solitaria camareta es ya la tranquila y amarillenta del aceite del velón.*¹⁰⁹⁵

La fin de la pantomime est une sorte de chorégraphie lente et silencieuse de personnages assistant à la mort du roi. « *El rey cae en un sillón. Desfallece. El fraile sigue aspergiándole con agua bendita. Frailes y caballeros rezan con la frente inclinada. Tocan campanas muertas en el Alcázar Real.* » L'Alcázar apparaît lui-même en fin de pantomime comme la partie ou le tout d'un espace mort, nécrosé de l'intérieur, par l'inactivité et la passivité de son occupant. La violence du symbole et la nécrose représentées dans « El Rey Hechizado » sont les mécanismes utilisés par Tomás Borrás pour représenter la dégénérescence de la royauté par une décadence synesthésique. Bien que situé dans une temporalité lointaine, on ne saurait oublier que 1931 est aussi l'année de la proclamation de la Seconde République: la pantomime pourrait aussi être lue comme le fruit d'une réflexion de T. Borrás sur la déliquescence de la monarchie.

2.4. La *métaphore synesthésique* entre inertie en trompe-l'œil et translation des corps: « El quite »

Si l'on considère qu'un titre ouvre un horizon d'attente pour le lecteur, « El quite » n'est pas sans susciter de nombreuses interrogations. La polysémie et l'ambiguïté sémantiques révèlent et annoncent la complexité du texte. Tantôt ce terme renvoie à l'idée d'*intervention*, soit pour enlever quelque chose ou au contraire pour gêner (idée d'obstacle, d'entrave), tantôt il est porteur d'une idée de fatalisme tragique qui rendrait le cours des choses inévitable. Dans l'une des phases du rituel chorégraphique tauromachique (« *suerte* »), où l'intervention d'un

¹⁰⁹⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 87.

torero pour porter aide à un autre à un moment de danger (attaque du taureau) permet d'apporter une réponse en interne aux risques, l'étiologie du *quite* (l'*enredo* tauromachique) permet de diagnostiquer (et d'anticiper ou de traiter) afin d'éviter la blessure ou la mort du torero. Enfin le terme dialectise aussi la notion de réponse défensive à une attaque telle que la parade en escrime¹⁰⁹⁶ ainsi que celle d'une forme d'aide et de libération: la notion renvoie à la posture de celui qui se tient prêt à porter secours ou à défendre quelqu'un (dimension « morale »). La densité du terme est comme l'ombre portée sur le texte à venir.

L'intrigue de cette pantomime peut se résumer à l'histoire de la trahison de la mariée dans un contexte andalou, ce qui n'est pas sans faire penser à la pièce de Federico García Lorca *Bodas de Sangre* de 1933. La pantomime puise sa force dramaturgique dans différents procédés tous en complémentarité. Le didascale et les strophes, le jeu de regards, la danse.

Par ailleurs dans « El quite », l'introduction de strophes versifiées (*coplas*) contribue à enrichir l'exploration des possibilités offertes par la pantomime. Le texte se structure sur l'alternance de passages en prose et de strophes versifiées (en hexa et octosyllabes) dont les modalités sont celles d'une forme de tradition orale espagnole populaire – *refrán* (hexasyllabes) ou romance « inculto » (octosyllabes) – les *Romances de ciego* que véhiculaient de village en village des personnages itinérants aveugles ayant intériorisé, assimilé par le sens de l'ouïe un substrat culturel au « schéma » rythmique mnémotechnique, dont ils assuraient la diffusion en échange de quelque aumône.¹⁰⁹⁷ L'insertion de ces passages versifiés dans le texte est une donnée dramatique structurante correspondant à l'arrivée d'un nouveau personnage dans la pantomime.

La première strophe (copla hexasílaba) de quatre vers reflète une polysémie structurée autour d'une rythmique accumulative dont le caractère multidirectionnel se présente au lecteur comme le miroir d'une concision absconse. Elle met en jeu le double sens du mot « saber » en lien avec le sens du goût mais aussi avec la thématique du savoir *inné*.

Criatura sa(be)
Dónde está su suer(te)
Hasta pudie(ras) – tropezar la vi(da)

¹⁰⁹⁶ Dans *Poétique du geste dans l'écriture théâtrale de Federico García Lorca. Le corps à corps dans Bodas de Sangre (1933), Yerma (1934) et La Casa de Bernarda Alba (1936)*, j'ai montré qu'une systématisation du *gestus* des personnages de servantes dans l'œuvre théâtrale de F. García Lorca était possible, ce qui intéresse ici transposé dans l'étude du théâtre de Borrás au vu de l'écho thématique avec le motif de la pantomime « El quite ». GUÉGO RIVALAN, Inès, « Les Servantes: la parade » in *Poétique du geste dans l'écriture théâtrale de Federico García Lorca [...], op. cit.*

¹⁰⁹⁷ BOTREL, Jean-François, « Les Aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne. II: Des aveugles considérés comme Mass-Media », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1974 Numéro 1, Volume 10, pp. 233-271.

Elle esquisse et renvoie aussi au *topos*, forgé dans un certain substrat hispanique de l'existence comme art tauromachique depuis le début de la vie (*criatura*), avec ses combats, ses victoires et ses difficultés, en renversant la dimension tragique de l'art taurin en une perspective vitaliste: la syntaxe violente du décasyllabe (ou endécasyllabe falsifié – « *Hasta pudieras – tropezar la vi(da)* »), formé par un pentasyllabe dactylique (accent sur la première et la quatrième syllabe) et d'un hexasyllabe trocaïque (accentué sur les syllabes impaires) parodie la prosodie *culta* puisqu'il ne répond exactement à aucun des modèles rythmiques de versification répertoriés dans les traités de métrique; il produit, par la retenue de l'élan du discours adressé à un destinataire fictif (le lecteur), un effet de (coup de) frein et de mouvement, la prosodie (synalèphe effaçant la fin du verbe « poder » au subjonctif imparfait) et le tiret semi-quadratain central, combinés à la syntaxe fautive (emploi transitif du verbe *tropesar*) produisant une métaphore restituant l'effet de mouvement.

À la suite de la strophe liminaire du « *cuento coreográfico* » revisité (toreo/sort – fortune de l'être humain) introduit à travers le jeu autour du mot « suerte » dans le texte, T. Borrás passe à la prose pour peindre une ambiance didascalique révélant les aspects sombres d'une énergie incantatoire présentée liée avec celle du *duende*. La *copla* en question est interprétée par une chanteuse *flamenca* invisible dont l'épithète attribuée attribué semble confirmer son appartenance à l'univers des forces occultes (le jeu sur l'arrière-plan sonore et sur la polysémie de « *cantaora oculta* », ainsi que les éléments culturels ayant trait à la littérature de colportage qui achèvent de conférer à la scène son atmosphère particulière sont mis en valeur en gras dans l'extrait suivant):

*La música es como un soplo trágico, aúllo cárdeno de tormenta. Una **cantaora oculta** ha dicho la **seguirilla** cuando ya ha salido, ante la cortina, **el Recitador de romances**. **Hombre de pueblo, a lo pícaro**, con **parche** en la órbita como **Ginesillo** – **parche negro**, **monóculo** de granujas – **soporta**, **inclinado**, su **capa parduzca** y **escarda** en sus barbas de viejo **hilos de sabiduría popular**. En la mano lleva un **bordón** y un **pliego de historias**; le **cuelga**, como **escapulario**, una **campanilla**. **Escuchó la copla**, toca la **campanilla** para reclamar silencio y comienza su canturria:*

– *Dice el saber de los sabios,
dice la copla morena.*¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁸ Pour visualiser la rythmique de cette strophe, j'indique en gras les syllabes accentuées et entre parenthèses les syllabes estompées. BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁹⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 99.

Le cri liminaire, présenté par le didascale comme un *vagissement synesthésique* (*La música es como un soplo trágico, aúllo cárdeno de tormenta*) facilite l'entrée du personnage de l'aveugle sur scène. En soulignant ses ressemblances avec le personnage de Ginesillo, présent dans les deux tomes du *Don Quijote de la Mancha* de Cervantès, d'abord, comme criminel évadé errant, puis comme le marionnettiste Maese Pedro¹¹⁰⁰, la didascalie l'inscrit dans la tradition de l'oralité et de la littérature en tant que personnage.

À l'issue de ce paragraphe didascalique, le personnage reprend la *copla* de la *cantaora*, à nouveau insérée dans le texte en italiques, avant d'adopter sa propre pneumatique¹¹⁰¹, suivant le rythme prosodique du *romance inculto* (*Romance de ciego*) aux allures de récit initiatique suggérant une « moralité »:

*Criature sabe
dónde está su suerte;
hasta pudieras – tropezar la vida
al buscar la muerte.*¹¹⁰²

La prosodie (*redondillas de seis versos* ou *sextillas de arte menor*) permet un jeu sur les inversions de point de vue à travers l'évocation du thème de la contemplation et du mirage. On retrouve des jeux de reflets lune/miroir de l'eau, comme dans le *Romance sonámbulo* de Lorca où la « niña » est aussi la « prunelle » et non seulement la jeune fille.

*La suerte es muy engaño(sa)
Y del cielo se refle(ja);
Parece como la lu(na)
Que se ve en el agua quie(ta)
Y se vuelve agua de enga(ño)
En cuanto quieres coge(rla).*¹¹⁰³

À partir d'un chiasme imparfait *muerte<estrella/muerte<vida*, le quatrain (*cuarteta*) suivant met en place un mécanisme herméneutique ironique en forme d'écho des *vanités* classiques, reprenant le motif galvaudé du résultat inverse de celui escompté, dénouement convenu pour toute entreprise fondée sur le hasard ou la « chance ».

*Das con la muerte cuando i' b[fa]*¹¹⁰⁴

¹¹⁰⁰ Voir SABBAH, J., « Une expérience de théâtre historique: *Fermín Galán* » in *Rafael Alberti et les avant-gardes* (dir. CARANDELL Zoraida et SALAÚN Serge), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

¹¹⁰¹ L'étude des « parlures » et des échanges de souffle entre personnages peut être une clé de lecture très signifiante au théâtre. GUÉGO RIVALAN, Inès, « Dystorsion rythmique et anamorphose sensorielle: pour une lecture pneumatique de *Lucas de bohemia* » (à paraître).

¹¹⁰² *Op. cit.*, p. 99.

¹¹⁰³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 99.

*AJ ser pa(ra) tí un(a) estrella
Y cuando a la muerte bus(cas)
Con la vida te tropie(zas)...¹¹⁰⁵*

Plus avant dans la pantomime le récitant intervient dans l'action. En effet, deux personnages qui ne sont pas sur le même *plan*, restent en scène. Il s'agit de l'aveugle, diseur de vers-didascale du théâtre enchâssé dans le théâtre et la *niña*, personnage dramatique en plan tronqué:

La Niña de plata y oro quédase, pensativa. El Recitador sigue, ramplón, explicando su historia:

*Por fin el galán llegó.
Era su sospecha cierta;
con el otro se ha encontrado :
¿Mañana casas con ella ?
–Ahora le llevo el anillo,
–anillo de compañera*

*Pues mañana iré a beber
Unas cañas de la fiesta
Prepara del vino nuevo
Para arreglar cosas viejas.*

*La novia está blanca blanca,
Como la luna lunera;
La niña de plata y oro
De pensar en él se encela:
Todos penan por ese hombre
y ella por ese hombre pena.*

*¡Ay niña de plata y oro !
¿Dónde está tu suerte ?
¡Ay si pudieras – tropezar la vida
al pie de la muerte !*

En jouant de la représentation des forces irrationnelles qui existent chez l'être humain, la chanson tente ici de remplir sa fonction fascinante pour un auditoire ou un lectorat populaire sensible aux superstitions par un *theatrôn* prosodique et formel et par un enchâssement que retranscrit la polysémie multiscalair du mot « *niña* ».

Par la suite c'est autour d'une inertie en trompe-l'œil que s'organise la pantomime. L'entrée en scène d'une jeune fille à la toilette très soignée (« *Aparece una linda mocita, muy peripuesta. Su traje, de tejidos dorados y plateados, es el andaluz de 1800* »), s'accompagne d'une *quintilla* (*copla de arte menor*) qui rime suivant un schéma phonique en miroir (o/e/a/e/o):

¹¹⁰⁴ Les syllabes accentuées sont en gras, les synalèphes sont soulignées, l'enjambement est matérialisé par des crochets et les syllabes estompées sont entre parenthèses.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

*La niña de plata y oro
 ¡con qué impaciencia le espera!
 El hermano va a llegar,
 La novia ya está dispuesta
 Mañana serán las bodas...*¹¹⁰⁶

Les synalèphes (*¡con qué impaciencia le espera! / La novia ya está dispuesta) sont la retranscription prosodique de l'« impatience » de la jeune fille. La rythmique de la strophe est donc on ne peut plus *pittoresque* et *dramatique* avec le recours à la quintilla, très fréquente au Siècle d'Or dans les parties narratives ou lyriques du théâtre¹¹⁰⁷. À partir de cette strophe la pantomime offre également un bel exemple du travail du texte à partir de la polysémie du mot « niña », à la fois fille et pupille. Le regard devient l'élément structurant. Si l'on se réfère aux analyses d'images comme celles opérées par Diderot dans les *Salons* et aux définitions théâtrales du concept dans d'autres écrits de T. Borrás¹¹⁰⁸, on peut voir combien la *quintilla*, strophe versifiée *dramatique* dans sa forme même, donne au lecteur un cadre visuel, en tension entre apparition (la jeune fille) et prospection (arrivée attendue du frère qui *in-forme* son attitude) dont le sujet représenté fait ici *tableau*.*

Ainsi l'entrée d'une seconde jeune fille à sa suite, dont l'habillement contraste avec celui de la première, déplace, par métaphore, le regard de la première ainsi que celui du lecteur, créant un jeu multiscaire sur la page, où les deux « niñas » regardent dans la même direction: « *La siguió otra muchacha que apoya su mano ahora en el hombro de la compañera. Semejaría una gitana si las gitanas se ataviasen ricamente. Las dos interrogan el horizonte.* »

L'écriture *picturale* d'un dramatisme pantomimique procède par séries de métaphores théâtrales et de changements de tableaux (translation des corps) signalés par le retour des strophes où'asymétrie chromatique perceptible avec la différence de costume des deux jeunes femmes, serties dans la page, (« *La niña de plata y oro* ») l'une est faite de métaux précieux, l'autre a la couleur de l'astre nocturne (« *La novia está blanca blanca / Como la luna lunera* »). La relative inertie des personnages fait place à une animation soudaine avec l'arrivée d'un homme jeune: « *Un hombre joven, vestido a lo jerezano, acercándose aprisa habla atropellado a las dos andaluzas. Ellas se alarman. Coge del brazo a su novia, la*

¹¹⁰⁶ Les syllables accentuées sont en gras, les synalèphes sont soulignées. BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 100.

¹¹⁰⁷ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Biblioteca de consulta, Alianza Editorial, 1999, pp. 294-295.

¹¹⁰⁸ *Le Paradoxe sur le Comédien*, rédigé entre 1773 et 1777 et publié à titre posthume en 1830.

agitanada y los dos se entran por las cortinas volviendo la cabeza con susto ». La métaphore, (déplacement sémantique et mouvement de translation dramatique) du fiancé de Jerez met au paragraphe suivant les personnages en mouvement dans la pantomime. La rencontre semble avoir recomposé les couples et réharmonisé l'un des portraits.

La Niña de Plata y oro echa la cabeza hacia atrás, se lleva la mano a la garganta: tiene el come-come del querer y los celos.

Pour la Niña de Plata y Oro commence un temps de séduction à partir du jeu de la fleur jetée, réminiscence de la Carmen de Mérimée chez Bizet:

El Mozo crudo, pinturero y remajo, ceñudo y sombrío, atraviesa ante ella, terrible y orgulloso como faraón. La Niña de plata y oro se arranca la rosa que lleva en el pecho y la deja caer cuando pasa el desdeñoso. El absorto cañí medio la ve, pero no se detiene. Ella, despechada, recoge la rosa y se la prende en la cintura. Desaparece el hombre; la mujer, que le ha mirado marchar apretando los labios, sonríe por fin y parece decirle: – ¡Ya veremos !¹¹⁰⁹

Le jeu que le texte déroule par l'emploi de la métaphore filée et par la réplique de la *Niña* apparaît comme une forme de « clin d'œil » textuel à la possibilité que les deux prunelles regardent ensemble dans la même direction.

Le bref intermède mimique et presque chorégraphique entre les deux personnages parodie la « pompe » et le caractère potentiellement caricatural du *pasodoble*, genre musical utilisé en ouverture de corrida, et reflet du *topos* de l'Espagne *cañí* en vogue à l'époque. La version de 1928 par Encarnación López Júlvez *La Argentinita* en avait déjà mis en place, les bases référentielles (*España cañí: España gitana*) trois ans avant la publication du recueil *Tam, Tam* de T. Borrás:

Letra del pasodoble (versión de 1931)

Siempre fue cañí, poesía en flor,
esta España de mujeres bellas
con fuego en los ojos
que enciende pasión.

En el Albaicín gitano,
que es un derroche de luz,
son las zambras de las cuevas,
un místico cuadro andaluz.

El calé y la bailaora
y el mocito cantaor

¹¹⁰⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 101.

dan a la fiesta andaluza
mayestático fulgor.

Fiesta gitana,
gentil cuadro de España... cañí.

Admirando a to' lo gitano
en sus cuadros sin igual,
Julio Romero evoca
el ambiente y el cantar.

Es de España Andalucía
un crisol de oro y un lindo vergel
donde palpita la vida
de ese pueblo hispano que nos vio nacer.

Ésta es mi España, la tierra más bravía.
¡España cañí!

Désormais la pantomime peut s'orienter vers son dénouement et l'éclairage va le signifier. « *Obscuridad. Las cortinas descorridas y luego la luz escandalosa.* »¹¹¹⁰ Sous cette lumière crue la description du décor reprend les représentations iconographiques des ambiances flamencas de Julio Romero de Torres. Le regard du lecteur est néanmoins invité à se poser pour commencer sur une nature morte qui prépare la représentation d'une scène de mariage: « *Vemos un emparrado en el campo-jardín de Sevilla. El emparrado de la venta. Hay mesas servidas para comer: ya tienen las botellas de vinos claros, los cañeros, los platitos con bocas, gordales anchoítas, camarones y el jamón serrano.* »¹¹¹¹. Le décor implique la sensorialité par l'évocation de la nourriture, d'éléments naturels, des costumes élaborés des personnages ainsi que par leur carnation basanée *pittoresque*:

*El Mozo crudo asoma y lo ve todo un momento. En el sitio de la novia hay un jarro con azahar de los naranjos agrios. El Mozo crudo va a él con veneno en el alma, lo arranca, lo estruja, lo tira. Óyese la música del cortejo nupcial, que llega. Se esconde, y entran los novios vistosos con la Niña de plata y oro, que es la madrina, y gente de tronío: hombres color de aceituna, con el jopo y los tufos muy pringados, vestidos de moños; ellas con faldas de faralaes, el mantoncillo de espumilla, los claveles reventando de borrachos, la carucha endrina iluminada de alegría. Ellos con rumbo y ellas barbianas. Pero la que tiene más aquél es la Niña de plata y oro, que, arreglando dos azahares de la novia, parece un brazo del sol avergonzando a la luna.*¹¹¹²

¹¹¹⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, pp. 101-102.

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, p. 102.

Dans *Bodas de sangre* (1933), F. García Lorca reprendra certains éléments¹¹¹³ de ce tableau rythmique qui combine des éléments chromatiques et symboliques transcendant la dimension littérale par un jeu sur les différences d'échelle, en allant du détail à la métaphore cosmique, comme par exemple avec la synecdoque finale.

C'est ensuite la dimension sonore qui se construit, au cours d'une scène *synesthésique* qui décrit une ambiance de début de fête et les échanges déjà vifs entre personnages. L'espace de *casetas* est traversé de métaphores « de ida y vuelta ». L'écriture, qui joue sur les croisements sensoriels, annonce l'échauffement des esprits plus tard dans la soirée:

*Empiezan las botellas a vaciarse en las cañas;
empieza el picar en las tapitas y el guiñarse y el decirse.
Se ha interrumpido el guitarreo. A la solicitud de las
más mocitas se hace el corro, los maestros afinan y las
chavalillas se marcan unas sevillanas.*

*Entretanto los novios apartados, se dicen lo
que se dicen, el uno al otro, **mirándose las palabras y
bebiéndose las miradas**. La Niña de plata y oro va y
viene obsequiando como es menester.¹¹¹⁴*

Les conditions ont ainsi été réunies par le didascale pour préparer une scène de jalousie et d'affrontement, dont l'arrivée se trouve néanmoins différée par la parenthèse rythmique que la danse de la Niña crée dans la pantomime:

*Remata el baile y, cuando todos beben, se presenta el
Mozo crudo. Se repliegan los grupos a las mesas con su
mijita de pavor. La Novia da un grito y el Novio
levantándose la toma en los brazos para defenderla. El
Mozo se va a ellos con sonrisa asesina.*

***Al quite, la Niña.** Se ha plantado ante él y con todo su
ángel resplandeciendo le ofrece una caña. El hombre
que va a matar se detiene y la mira. Le entra por los
ojos toda la figura nacarada y dorada, espuma de sal y
manzanilla. Acepta la caña. La Niña la alegra, la
refresca echando el líquido al aire y recogiendo íntegro
en el pocillo de cristal. El Mozo bebe. Y tiene que
agradecer con otra caña. Un maestro afina y hiere las
cuerdas. La Niña de plata y oro toma al Mozo del
brazo, le aparta, le sienta, sale a bailar. Tango. La
gachí más allá va eso del corro, baila para él, se acerca
a él, le empapa, le embriaga, le insulta; le desafía con
el pie arqueado. El charrán se siente mareado de
caricias. Cada gesto es un ofrecer y negar, enseñarse y
huir. El gancho, el garbo de la Niña acontecen al Mozo.
Se le olvida para qué fué allí, como si **el aroma de la
danza fuera un beleño**. Detrás de los rebocillos
disimulan la risa de las mujeres, que han comprendido;*

¹¹¹³ On retrouvera les deux familles qui discutent et la domestique qui apporte des rafraîchissements sur un plateau; puis plus tard la Criada qui coiffe la Novia.

¹¹¹⁴ En gras, deux expressions synesthésiques remarquables. *Ibid.*

*los hombres devuelven a las fajas los falcones sin abrir.
La Novia está marchita y el Novio bebe para mantener
encendido el corazón.*¹¹¹⁵

L'ambiance, qui est celle d'une *juerga* où se mêlent danseurs hommes et femmes, fournit aussi l'occasion de l'arrivée du Mozo et du protagonisme de la Niña. C'est à ce moment que le titre prend tout son sens (première citation en gras). Déjouant la volonté meurtrière du Mozo, elle s'interpose, lui offrant une bière d'abord, en interprétant un *tango* et en dansant pour lui ensuite (sa danse, pantomimique, est soulignée). La description de Borrás reprend les caractéristiques d'autres évocations de regard spectateur masculin dans *Tam, Tam*, sur le modèle des pantomimes primitives de R. Gómez de la Serna. Par synecdoque, le passage dit l'intensité des regards échangés qui fait oublier au Mozo le motif de sa venue: « *La Niña de plata y oro toma al Mozo del brazo, le aparta, le sienta, sale a bailar. Tango.* » L'impression synesthésique est alors celle d'un homme envoûté par « l'arôme de la danse » (deux expressions synesthésiques en gras) et au cœur enflammé.

Le *jaleo* qui clôt la danse de la *Niña* referme le cercle suivant les modalités habituelles, mais accentuant ici néanmoins une dimension festive très populaire. L'emploi du *laismo* semble suggérer le caractère accessible de la *Niña*: « *Termina la danza y todos, después de jalearla y hacer palmas, la echan piropos. El Mozo crudo es quien ahora la da la caña para calmar el sofoco. Ella bebe la mitad. La otra mitad la saborea él como un perfume.* » Pistolets en poche (« *falcones* » à peine dissimulés voire arborés pour plastronner), le Mozo a pris le temps d'aller chercher une bière, dont il respire les arômes après que la *Niña* elle-même y a porté les lèvres: on peut difficilement parvenir à produire une écriture plus dense en correspondances sensorielles et à la matérialité plus synesthésique obtenue par les jeux d'échelles, les croisements symboliques et l'enchâssement.

De même, le recours à la synecdoque (*mano/pies*) suggère que le Mozo n'est pas entièrement maître de lui-même, mais conduit par son instinct. Ainsi, la syntaxe *cinétique* du syntagme « *la mano se le va a la faja y los pies al Novio* » enclenche un dynamisme opérant, par métaphore, la translation du corps, et redistribuant le mouvement: « *Aprieta las cejas y la mano se le va a la faja y los pies al Novio. **El quite otra vez.*** ». Par sa nouvelle intervention, la *Niña*, qui observe fixement la scène, parvient à déjouer le mécanisme enclenché par la cinématique de l'écriture ce que traduit l'interruption pneumatique par le concours d'un syntagme bref qui laisse à nouveau apparaître le concept de *quite*, titre du mimogramme.

¹¹¹⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 102-103.

La pantomime de la Niña (en gras) où se reflète de possibles ambiances locales détourne néanmoins l'attention de l'agresseur invité à faire un choix entre elle et la Moza: « **La Niña da un tirón de la Novia y, vanidosa, se pavonea ante el marchoso. Le indica que compare: palmito, gracia, figura. No hay comparación posible entre la pobrecita avergonzada y la hembra de empuje.** » Elle met en fait en scène, presque sans détour grâce à la polysémie à double-fond des mots « *niña* », « *alegría* » y « *tocaos* » et grâce à une métaphore filée un acte érotique, réclamé dans les yeux à son partenaire et partagé dans la convivialité de la Feria:

La Niña de plata y oro pide una alegría a los tocaos. Suenan las falsetas. Obliga a la Novia a bailar y ésta lo hace torpe, fría de cuello, con guasa. A la mitad de las alegrías, de un empellón, la Niña la ha retirado y baila ella: baile de canela y clavo.

La métaphore fait intervenir la cannelle, fortifiant qui dans la pharmacopée chinoise, nourrit le principe vital (énergie du *yang*)¹¹¹⁶, et le clou de girofle. Translation ou enchâssement, le « cataplasme » apposé au tueur en puissance semble faire son effet. Un développement du thème de la relation sexuelle suit dans le récit: « **En el Mozo obra el hechizo. Cuando las alegrías se rematan la Niña se pone la rosa de la cintura entre los dientes. Los cinco sentidos se le van al Mozo. La coge la cabeza y la besa en la boca, sobre la flor espachurrada. Todos se regocijan.** »

Moralité: après bien des frayeurs, *el quite* a permis de *parer* le coup du Mozo armé en agissant sur l'engrenage de la violence. Après deux danses qui se sont révélées autant de *suertes* chorégraphiques, le pouvoir de la *Niña*-ensorceleuse a ainsi réussi l'exploit de mettre à mort les aspirations mortifères du dangereux individu. L'écriture de T. Borrás déploie et donne accès au lecteur à l'univers intérieur du Mozo et à ses fantasmes, par l'entremise d'un langage polysémique évocateur. En réalité, la capacité de concentration énergétique de la *Niña* n'est autre que celle cristallisée dans un regard qui a su désamorcer la violence.

Tout compte à rendre semble donc oublié:

El Novio y el Mozo aceptan dos cañas que les da la Niña y beben, reconciliados, mientras la Novia solloza sus penillas, de bruces en la mesa. La Niña se echa al hombro la manta jerezana del Mozo crudo y se le lleva detrás pegado a la pollera, como en una larga: embobado, vencido. Seguirillas. Una cantaora repite la copla:

¹¹¹⁶ Dictionnaire des symboles, op. cit., p. 163.

Criatura sa(be)
Dónde está su suer(te)-»

« Burlado, como el toro », le Mozo a connu au cours de la pantomime une transformation, passant du *type* du méchant à celui du « sot ». La réconciliation rythmique laisse la place à l'ouverture d'une nouvelle boucle narrative, le *cuento coreográfico* se referme ainsi de façon circulaire. L'écriture mime la cyclicité des *suertes* tauromachiques ou des *falsetas* flamencas. On reconnaît chez T. Borrás, de façon récurrente, le procédé analysé par Marielle Macé:

Dans la lecture pourtant, comme dans l'épreuve visuelle, le paysage perceptif s'aimante bien autour d'un nouvel objet, et l'intérêt affectif se réoriente. L'expérience suppose la constitution d'une boucle attentionnelle, qui repose sur la relance régulière des stimulations (c'est-à-dire des façons qu'a un texte d'affecter son lecteur) et des répliques du lecteur à ces stimulations. L'attention lectrice s'élabore dans ce trajet constant autour du nouveau centre intensif qu'est le livre, qui est en permanence détournable vers des éléments autres et saillants : c'est un *balcon*, qui dispose d'un cadre particulier de saisie, et se construit dans la concurrence d'actes mentaux intenses et variés.¹¹¹⁷

L'ébauche du retour de la *copla* initiale, à la fin de la succession de tableaux, laisse en suspens une action apaisée après la *catharsis*, suivant des modalités qui se rapprochent déjà de la *cinématique didascalique* à l'œuvre dans l'écriture de l'interruption d'une pellicule de film. La métaphore synesthésique apparaît dans *El quite* entre inertie en trompe-l'œil et translation des corps, grâce au recours à une prose didascalique qui alterne avec des passages versifiés, mais aussi grâce au recours à une prose picturale symboliste qui mime l'impression rétinienne, ce qui permet au didascale d'élaborer une poétique de l'enchâssement à la fois à partir de la traversée de différents « tableaux » et sur une forme de circularité.

La scène III de l'acte I de *La zapatera prodigiosa* de F. García Lorca adopte une construction dramaturgique et rythmique avec des procédés de construction similaires. Elle réunit le ZAPATERO, la Voisine rouge et l'Enfant avant que la ZAPATERA n'entre à nouveau à son tour en fin de scène. Elle enclenche aussi le *leitmotiv* du miroir qui fonctionne dans l'œuvre comme un élément rythmique: « Zapatero. (*Mirándose en un espejito y contándose las arrugas.*) Una, dos, tres, cuatro... y mil. (*Mete el espejo.*)»¹¹¹⁸ et joue avec un double-

¹¹¹⁷ MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manière d'être*, NRF essais, Paris, Gallimard, 2011, p. 33.

¹¹¹⁸ *La zapatera prodigiosa*, *Op. cit.*, p. 652.

fond: l'action au premier plan, l'arrière-fond sonore « *(Fuera se oyen voces)* »¹¹¹⁹, et les apparitions de personnages, comme la Voisine rouge et ses filles « *(En la ventana y con gran brío. La acompañan sus Hijas, vestidas del mismo color.)* »¹¹²⁰, ou plus loin la Zapatera « *(Por la puerta de la izquierda asoma la Zapatera, que detrás de la cortina espía sin ser vista.)* »¹¹²¹

Le monologue intérieur extériorisé adopte la forme d'un chiasme, reflet parodié des difficultés existentielles traversées par le personnage du ZAPATERO. Il est interrompu par un élément exogène qui vient dynamiser le dialogue et la scène: les voix du dehors, la Voisine et ses filles. Le rythme sonore, visuel et chromatique à l'intensité accrue aboutit à un parallélisme de l'adresse au moment de la rencontre des personnages: « ¡Buenas tardes! » Le sentiment de détresse exprimé par le ZAPATERO reprend le motif de l'espace (« la casa »), avec un jeu sur l'intériorité, pour dire l'impuissance et le dénuement. La ZAPATERA avait regretté d'être sortie de chez elle et le ZAPATERO déplore l'état de sa maison dont il ne sent plus le maître «Y mi casa no es mi casa, ¡es un guirigay!» Dans cet espace, les entrées de la ZAPATERA sont particulièrement signifiantes et montrent tout le parti que tire le dramaturge de ce moment sur scène.

Ainsi, dans la scène 3 de l'acte I l'arrivée de la ZAPATERA constitue une inflexion rythmique dans l'économie de la scène et le rideau, tel une paupière, s'entr'ouvre pour laisser apparaître la « niña » Zapatera: « *(Por la puerta de la izquierda asoma la Zapatera, que detrás de la cortina espía sin ser vista.)* » On est alors en présence d'un bref concentré de procédés métonymiques et synecdotiques. En outre, dans l'échange commercial entre le ZAPATERO et la Voisine, celle-ci adopte une parlure en écho rythmique au personnage d'Enriqueta La Pisa Bien dans *l'esperpento Luces de Bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán. La Voisine rencontre le ZAPATERO, comme La Pisa Bien rencontre Max Estrella et Don Latino aux alentours de la Taberna de Pica Lagartos, ce qui provoque en réaction, l'intervention rythmique de la ZAPATERA, marquée par une accélération: « *(Saliendo furiosa.)* ». Témoins oculaires de cet échange violent, les Niñas rouges font alors office de petit chœur et expriment leur impatience en demandant à prendre congé du spectacle « ¡Ay, vámonos, vámonos, por Dios ! »¹¹²²

De même, à la scène 6 de l'acte I l'arrivée de la Zapatera dynamise la scène en créant le trajet et la proxémie du regard et de la voix des deux autres personnages:

¹¹¹⁹ *Ibid.*

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ *La zapatera prodigiosa, Op. cit.*, p. 653.

¹¹²² *Ibid.*

ZAPATERA. Buenas tardes.
 ALCALDE. Muy Buenas. (*Al Zapatero.*) ¡Como guapa es guapísima!
 ZAPATERO. ¿Usted cree?
 ALCALDE. No te vayas a poner lila a última hora. (*A la Zapatera.*) ¡Qué dalias tan bien puestas lleva usted en el pelo!
 ZAPATERA. Muchas que tiene usted en los balcones de su casa.
 ALCALDE. Efectivamente... ¿Le gustan a ustedes las flores?
 ZAPATERA. ¿A mí?... ¡Ay, me encantan! Hasta en el tejado tendría yo macetas, en la puerta, por las paredes, debajo de la cama, coronando las chimeneas. Pero a éste..., a ése... no le gustan. Claro, toda la vida haciendo botas..., ¿qué quiere usted? (*Se sienta en la ventana.*) ¡Y buenas tardes! (*Mira a la calle y coquetea.*)
 ZAPATERO. ¿Lo ve usted?
 ALCALDE. Un poco brusca..., pero es una mujer guapísima. ¡Qué cintura tan ideal! ¡Qué lástima de talle! ¡Y hay que ver qué ondas en el pelo! (*Mutis.*)

À l'arrivée de la Zapatera, les jeux de mots et les références aux fleurs permettent de mettre en évidence les désaccords entre elle et le Zapatero. Le personnage de l'Alcalde, instance tierce, interlocutrice des deux personnages dans ce fragment occupe une place centrale, donnant la réplique tantôt à la Zapatera, tantôt au Zapatero, et permettant à la Zapatera d'exprimer son mal-être.

Comme dans « El quite » l'insertion de passages versifiés et chantés, potentiellement dansés, contribuent au rythme de l'ensemble. La scène 4 de l'acte I est l'occasion de la première « zambra »¹¹²³ de l'œuvre. Depuis le début, l'inclusion progressive de ces passages forme un gradient choréutique (ou chorégraphique) dans l'économie de la pièce. Le départ du maire cède la place aux *coplas octosílabas* des petites gitanes, dont le registre et les référents prosaïsent la poésie lorquienne autour du personnage de la Zapatera, harcelée par les interrogations choréutiques pressantes de personnages de « Gitanillas » dont l'identité n'est pas mieux définie que par « GITANILLA I.^a » et « GITANILLA 2.^a »:

(Llegan unas Gitanillas cantando. La Zapatera canta y baila con ellas.)

Si tu madre tiene un rey,
 La baraja tiene cuatro:
 rey de oros, rey de copas,
 rey de espadas, rey de bastos.
 Corre que te pillo,
 Corre que te agarro,
 Corre que te lleno

¹¹²³ Fête gitane qui réunit chanteurs, danseurs et musiciens flamencos.

La falda de barro.
Ábreme la puerta,
Que me estoy mojando;
No me da la gana,
Ponte chorreando.

Del olivo, me retiro;
Del esparto, yo me aparto;
Del sarmiento, me arrepiento
De haberte querido tanto.
Corre que te pillo,
Corre que te agarro,
Corre que te lleno,
La falda de barro.
Ábreme la puerta,
Que me estoy mojando;
No me da la gana,
Ponte chorreando.

GITANILLA 1.^a

Zapatera...

GITANILLA 2.^a

Zapatera...

GITANILLA 1.^a

¿Quién te pone colorada?

ZAPATERA.

Mis zarcillos de coral
y los pinceles del agua.

GITANILLA 1.^a

Corre que te pillo,
Abreme tu casa...

GITANILLA 2.^a

Corre que te lleno
De barro las faldas...

GITANILLA 1.^a

Ábreme la puerta...

GITANILLA 2.^a

No me da la gana;
Deja que la lluvia
Te lave la cara.

Le passage, chanté et dansé, en octosyllabes, métaphorise la poursuite de l'amour et l'absence de réponse amoureuse à travers une polyphonie féminine (La Zapatera et les deux

gitanes). Ces lignes par écho thématique rappellent aussi le regard posé par le dramaturge sur les personnages et situations actanciennes du *Maleficio de la mariposa*.

À l'avant-dernière scène de l'œuvre, le ZAPATERO parle seul en scène, et annonce qu'il règlera ses comptes avec ceux qui l'empêchent d'accéder à la bonne odeur de celle qu'il veut s'approprier et nomme « casita mía » (« ¡Ay casita mía, qué calor más agradable sale por tus puertas y ventanas !... ¡Y ay, qué terribles paradores, qué malas comidas, qué sábanas de lienzo moreno por esos caminos del mundo! ¡Y qué disparate no sospechar que mi mujer era de oro puro, del mejor oro de la tierra! ¡Casi me dan ganas de llorar!¹¹²⁴»). C'est bien à la critique des relations caractérisées par une différence d'âge que s'amuse Federico García Lorca, qui remet au goût du jour dans *La zapatera prodigiosa* la thématique du mari âgé et de la jeune mariée, déjà présente d'une certaine façon dans le théâtre de Leandro Fernández de Moratín (*El viejo y la niña*, *El sí de las niñas*). F. García Lorca propose ainsi une dramaturgie qui en renouvelle l'approche à partir d'un travail sur l'espace où la métaphore spatiale et l'occupation choréutique de la scène sont primordiaux.

2.5. Enchâssement classique et corporéisation métaphorique moderne: « La lección sospechosa »

La dernière pantomime de *Tam, Tam* convoquée dans cette partie met en scène, dans le Madrid de Philippe V, « El Animoso », né à Versailles en 1683 et successeur de Carlos II, suivant les modalités d'une reprise parodique d'esthétiques de la Renaissance. L'ambiance est celle de la cour royale du XVIII^{ème} siècle avec des relents libertins venus de France. L'estampe aperturale, très descriptive, met en parallèle (en gras) le décor et la pantomime en insistant sur la dimension grotesque de l'espace:

*Es en Madrid, bajo el cetro de Felipe V. Se ha infiltrado en la Corte libertino tufillo francés. Estancia señorial. Bargueños, relicarios, vidriera granadina, lienzos de asuntos religiosos, sillones fraileros, damascos, brasero, alacenilla con las hojas enrejadas. **Ventana a la calle y puertas a las habitaciones interiores; hojas de cuartetones, vigas severas en el techo. Pero todo en el decorado es grotesco, como es grotesco el bailete. La burla de la severidad y el empaque empieza por los objetos de la cámara: lo ya dicho, los velones y las cornucopias.***¹¹²⁵

¹¹²⁴ *La zapatera prodigiosa*, op. cit., p. 692.

¹¹²⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 129.



1126

L'ambiance est celle d'un château (*estancia señorial*) propice à la ruse ou à la tromperie, comme l'indique la suite du texte, qui met en scène les personnages et suggère les pactes et les trahisons des Grands d'Espagne.

*Están en la escena el Padre, el Escudero, la Hija y la Dueña, sentados, sumergidos en la penumbra del atardecer. El Padre, la Dueña y el Escudero, de negro, solemnes. Ellos llevan espada, pero ¡qué espada! donde podrían ensartarse diez fementidos como diez pájaros. La Hija, lindísima, con un traje elegante, delicado en sus tonos claros.*¹¹²⁷

Dans l'esquisse textuelle et dramatique de la pantomime, T. Borrás convoque la vue (en gras) suivant les modalités d'éclairage dramaturgiques qui étaient celles du théâtre d'avant l'arrivée de l'électricité, lorsque les « feux de la rampe » se composaient de bougies (*candilejas y candiles, candelabros, lámparas de aceite*¹¹²⁸). La décoration maniériste de l'appartement aux poutres apparentes est accentué par la présence d'un miroir phytomorphe, la corne d'abondance, dont le personnage du Père détache les yeux au paragraphe suivant; la fille s'est mise à l'étude à contre-cœur, et feint de s'y plonger avec acharnement:

*Saliendo de la contemplación de su rostro en una cornucopia, donde apenas caen sus bigotes, el Padre hace un ademán y la Dueña, obediente, sale y trae luces, que tiemblan aceitosas y amarillas sobre los velones. El Padre, entonces, ordena a la Hija que estudie, dándole un gran librote forrado de pergamino color piel de vieja. Ella, con gesto de malas ganas hecho a hurtadillas, coge, abre y hace como que se abisma en sus doctrinas ínclitas.*¹¹²⁹

C'est ensuite le sens de l'ouïe (en gras) qui est sollicité par l'arrivée d'un groupe d'étudiants musiciens aux allures de *tuna*, ainsi que par divers bruits:

¹¹²⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 129.

¹¹²⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 129-130.

¹¹²⁸ Cf COSO MARÍN, Miguel Ángel, SANZ BALLESTEROS, Juan, *El escenario de la ilusión*, Comunidad de Madrid, Antiqua Escena, 2004. Archives du Musée National du Théâtre d'Almagro.

¹¹²⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 130.

*Suena en la calle música de cuerda; serenata de estudiantes. La Hija, con gesto de alegría y tapándose con el librote, deja de estudiar y atiende a la música. Pero advertido el Padre, cierra la ventana y, sacando una llave disforme, da tres vueltas en la cerradura. Ruido de carraca al echar la llave. Aburrimiento. La Dueña y la Hija se hacen señas a escondidas. Algo traman, indicando la calle. Suenan graves, profundas, solemnes, religiosas campanas de iglesia. El Padre se levanta. Se pone el tabardo y el sombrero, amonesta a la Hija y se cubre. La música de cuerda, que se debilitó al cerrar la ventana, ha cesado.*¹¹³⁰

À la musique des étudiants succède celle des cloches: entre les deux indications c'est un changement d'ambiance qui a eu lieu, accompagnant le double enfermement de la Duègne et de la fille.

La thématique de l'espace empêché ou de l'interdit amoureux est présent avec le motif de la clé, contrôlée par le père, dont la fonction dans la pantomime moderne de T. Borrás est de réguler l'ouverture des fenêtres et des portes du château. Très présent dans les contes, le motif permet une lecture symbolique. Et quelques années plus tard, F. García Lorca l'utilisera également dans *La Casa de Bernarda Alba*, où Bernarda personnage féminin représentera les valeurs patriarcales de la société de son temps. L'intermède musical (« *paso* ») précède une mise en mouvement cinématographique de la prose didascalique aux échos d'*esperpento*. Les *gestus* synthétisés entre parenthèses du personnage du religieux « (*gafas negras, toses, renqueo, bastón*) » ou du Docteur « (*antiparras, melenas, bigote y perilla, chambergo de alas como faldas*) » font l'effet de silhouettes du théâtre de Valle-Inclán:

*Cuando se disponía el Padre a salir, la puerta se ha abierto, apareciendo un Doctor (antiparras, melenas, bigote y perilla, chambergo de alas como faldas); un Abate viejo (gafas negras, toses, renqueo, bastón); una Dueña (de la que, bajo las tocas, sólo se ven la nariz ganchuda y la barbilla); un Maestro (barbudo, con disciplinas, puntero y libros). Saludan al Padre, en fila, inclinándose hasta el suelo, y el Padre les muestra a la Hija, encomendando a ésta que estudie. Todos en reverencia. La Hija, con la cara escondida tras el librote. La Dueña, que sirve en la casa, procura que el Padre salga pronto, empujándole y apresurándole. Por fin se va con el escudero.*¹¹³¹

¹¹³⁰ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 130.

¹¹³¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 130 et 132.



1132

À l'accumulation de personnages qui se mettent en mouvement dans un rite cérémoniel fait suite un nouveau bruit de clé qui doit clore les espaces où se trouve le personnage de la fille. Le bruit de clé qui se répète à nouveau en fin de paragraphe indique une sortie du palais après la fermeture des portes de pièces successives, toujours par le personnage du père. C'est là un exemple de *gestus* administrateur, masculin et décrit comme violent (en gras):

Se oye el carraqueo de la llave al cerrar el cuarto. El Padre los deja incomunicados. Mientras se alejan los pasos, están los dómines quietos y dignos. Por fin, el portazo de la puerta de la calle y el ruido de la llave otra vez, cerrando.¹¹³³

Le texte décrit la transformation physique et vestimentaire des quatre *types* de personnages (*Doctor, Abate viejo, Dueña, Maestro*). À l'inverse, suivant les esthétiques et caractéristiques du théâtre ainsi que les problématiques de l'ère élisabéthaine, où tous les personnages de théâtre (féminins et masculins) étaient obligatoirement interprétés par des hommes (jeunes et glabres – *barbilampiño*), les personnages ôtent leurs déguisements (« se transforman »), s'arrachant (*bullanga/bulla*) nez, barbe et habits postiches et mettant la chambre en désordre:

Súbitamente, los cuatro maestros se transforman. El Doctor se quita las antiparras, las melenas, el bigote y la perilla. El Abate viejo se yergue y tira el bastón, las gafas y la peluca. La Dueña recién llegada se arranca las narices y la barba postiza y el Maestro, con naturalidad, despégase las barbazas y deposita en un sillón los instrumentos de tortura escolar. Todos son muchachos; alguno, como el que fingía la Dueña, barbilampiño; todos son mozos lindos disfrazados, estudiantes de la Universidad, gente de bullanga, poco latín y mucha jarana, y más humanidad que humanidades. Sacan de no se sabe dónde, de debajo de los embozos y de las ropillas, vihuela y bandurrias, y en medio de la mayor alegría los escolares máscaras, la

¹¹³² BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 131.

¹¹³³ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., pp. 130 et 132.

*Dueña de la casa y la Hija se disponen a divertirse.
Aparecen vino en jarro y confituras en loza. Arman la
bulla y trastornan la habitación.*¹¹³⁴

C'est alors qu'apparaissent sur un registre carnavalesque des personnages qui se révèlent les uns après les autres sur le mode de l'emboîtement (métamorphoses successives) autour d'une leçon de boléro. L'encanaïlement de l'assemblée est soulignée par le *laismo* qui contribue à souligner le registre burlesque, les *seguiriyas* pouvant apparaître, par exemple, comme la corruption phonique des « seguidillas » – malgré les mots « *graciosa, entusiasmo al coro* ». Sans le savoir le père a enfermé sa fille avec une chanteuse et des danseurs de cabaret:

*El falso Abate era una tonadillera que está de ver con sus calzas negras, sus zapatos de lazo, sus piernas torneadas prietas en las medias y el talle bien ceñido y la cabeza airosa de muchacho demasiado guapo. Es la maestra de la Hija; quien la da la lección de bolero. Dos estudiantes rompen a bailar a los sonos de las seguidillas castizas. La Hija, con la dirección del sabroso Abate, se arranca después con el bolero, que miran los demás, dando su aprobación, en torno. La Hija debe de llevar muchas lecciones, porque se lleva muy bien para el bolero, y es garbosa, suelta y sabe las malicias de los profesionales. Baila graciosa, entusiasmo al coro de falsos dómnes.*¹¹³⁵

Des *seguidillas* suivent le moment de la révélation et la leçon est l'occasion de débordements chorégraphiques. Le boléro se poursuit dans une ambiance avinée et se termine en sarabande, après une débauche carnavalesque où le lecteur a accès à l'envers du décor.

*Beben, rien, mientras ella hace sus trenzados primorosos. La Dueña de la casa entabla relaciones con un jarro de lo blanco, digno, por el color y por el sabor, de ser nacido en la propia y rojiza tierra de Jerez. Sin duda, son amores antiguos los que tienen la vieja y lo bueno, bueno. Cuando la hija ha terminado el bolero y hubo placeres y regocijo por sus progresos, la emprende con la zarabanda, también famosa danza, digna de los salones principales como de las reuniones de trueno. El Abate de palmito florido interviene en el baile ahora, marcando algunos pasos nuevos y acompañándole en ocasiones.*¹¹³⁶

Le son des cloches marque la fin de la leçon et le retour à l'ordre initial:

¹¹³⁴ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 132.

¹¹³⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., pp.132-133.

¹¹³⁶ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 133.

*Las campanas de son moribundo se dejan oír y, como sumisa a un conjuro, la desvergonzada tropa esconde los menesteres del improvisado sarao y se arregla sus disfraces, transformándose en el claustro de doctos. Fingen que enseñan a la Hija cosas tan tediosas como profundas.*¹¹³⁷

La fin du texte est à nouveau basé sur une tension entre l'espace verrouillé par une clé et la corporéisation métaphorique qui mettent à distance les personnages:

*El carraqueo de la llave al abrir la puerta exterior. Los pasos acercándose. La llavaza ruidosa en la puerta de la habitación. El Padre y el Escudero que aparecen, terribles y magníficos, empuñando sus rosarios. Inclinación hasta el suelo de los letrados, que no abandonan esta postura. El Padre manda que cese la explicación doctrinal de cosas infusas.*¹¹³⁸



1139

Malgré les apparences le rituel du coucher de la fille n'échappe pas aux mauvaises influences extérieures tandis qu'à l'intérieur la duègne subit une dernière métamorphose qui en fait une sorcière lubrique:

*La Hija se arrodilla y el Padre la bendice por su inocencia. Se va ella, llevándose el velón. El Padre abre la ventana. Luna clara. Afuera tocan los aires que se bailaron unos estudiantes algareros. Disgustado el Padre, cierra, para que la música nefanda no haga soñar a la Hija con fáciles pecados. Márchase a acortar el empingorotado caballero, y, cuando se ha ido, el Escudero ve con espanto que entra la Dueña, borracha, saltando la zarabanda. A lo lejos, tenuemente, el garboso rasgueo musical de los estudiantes. El Escudero huye despavorido. La Dueña, bruja, bebe, ríe y se rasca la entrepierna.*¹¹⁴⁰

¹¹³⁷ *Ibid.*

¹¹³⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam*, op. cit., p. 134.

¹¹³⁹ *Ibid.*

¹¹⁴⁰ *Ibid.*

La pantomime se clôt sur une image qui oscille entre iconographie goyesque (las Viejas) et esthétique d'*esperpento* et rendant caduque toute censure des sens. La révolte du corps et la revendication du désir dans une société patriarcale sont dénoncés par une corporéisation métaphorique moderne.

Dans cette seconde partie, l'étude de la textualité d'œuvres significatives de la période étudiée pour le renouveau du théâtre en Espagne (1916-1934) met en évidence des formes et des modalités d'écriture d'un théâtre synesthésique où la danse est au cœur des thématiques. L'éclosion formelle de l'esthétique des correspondances se fait ainsi en Espagne plus tard qu'en France et prend tout son essor durant les années dites de l'âge d'argent. L'analyse s'est attachée à montrer combien la choréologie appliquée au théâtre fait sens à ce moment de la production littéraire et dramatique espagnole. Différents procédés d'écriture concourent à la formation textuelle des œuvres: déconstruction par l'irrationnel, lyrisme, onomatopées stichomythies, formes transversales et circulaires... Le primat de la gestualité dans l'écriture des pantomimes relègue la chromatique théâtrale au second plan, ce qui permet, en questionnant les apports visibles et invisibles de la danse à l'écriture dramatique, de caractériser un « moment synesthésique » aux formes et modalités variées. Par exemple, dans *El sapo enamorado*, le déploiement paradoxal rend possible la retranscription de l'énergie du rêve à travers la représentation de la positivité et de la négativité du trope synesthésique. Dans l'écriture de T. Borrás, la cénesthésie et la métaphore ou bien encore le jeu avec le magnétisme s'articulent avec la problématique du rêve mais aussi du doute cartésien. L'encodage rythmique et le cinématisme synesthésique sont à l'œuvre dans l'écriture de nombreuses pantomimes, articulés à des procédés formels de chiasme et d'agencement qui reflètent un structuralisme et un expansionnisme textuels. Le *dynamis* ekphrastique va de pair dans l'écriture avec une poétique de l'enchâssement, construite autour de télescopages, de translations, de subversions de la ligne mais aussi de désenchâssements et de concaténations. Au milieu de ces modèles et contremodèles esthétiques, la synecdoque, figure de style multiscalaire par excellence, apparaît comme un trope clé. Ainsi, du texte-corps au cortex, l'écriture se fait *chair* grâce au regard du lecteur, à travers le potentiel énergétique et de consistance que lui confèrent les « pôles énergétiques structurants » (Z. Carandell) qui le composent, les figures de style et la physique du texte (sa musicalité, son rythme, ses reliefs). Le résultat est une corporéité plastique du trope, sans cesse renouvelée, ce qui amène à questionner l'écriture elle-même, comprise au sens large du terme (texte, indications dramaturgique et modalités de leur retranscription scénique), comme espace de la potentialité.

En 1931, *Tam, Tam* correspond à l'apogée de la pantomime et T. Borrás y rend compte d'explorations synesthésiques variées en même temps qu'il y annonce aussi la fin de l'époque pantomimique créatrice, héritière des correspondances. Le moment est venu d'interroger les forces et les limites des synesthésies dans le phénomène de construction de la sensorialité au théâtre.

TROISIÈME PARTIE

La fabrique des écritures théâtrales synesthésiques

Si le renouveau passe au début du XX^{ème} siècle et notamment dans les années 1920-1930 par la création d'œuvres innovantes par rapport à la production du tournant du siècle, cette évolution est aussi passée par la réappropriation de genres et de traditions théâtrales anciens¹¹⁴¹. Ceux-ci offraient un cadre dramatique théorique et pratique éprouvé mais qu'un nouvel ancrage historico-culturel rendait en partie caducs. Les auteurs puisent dans ce substrat pour en reproduire assez fidèlement les modalités dramatiques par delà leurs apports personnels, ou pour s'en départir (*El hombre deshabitado*, œuvre déjà très étudiée mais dont on ne retient ici que le potentiel synesthésique). Dans la deuxième partie de ce travail, le rôle décisif de la pantomime dans l'écriture d'un théâtre nouveau dont *Tam, Tam* a exploré un large éventail de possibilités, a été étudié pour constater le rôle prépondérant du mouvement dans le phénomène de stimulation sensorielle.

Au seuil de cette troisième partie du travail je me propose d'étudier les échos de ce théâtre ancien et l'impact des synesthésies sur les évolutions en devenir, pour comprendre comment, à partir des anciens carcans les dramaturges inventent et élaborent des formes nouvelles, alors même que paradoxalement c'est vers les formes anciennes du théâtre qu'ils se tournent, en particulier en fin de période étudiée. De prime abord, le retour de l'*auto sacramental* sur la scène espagnole pourrait sembler anachronique mais, à mieux y regarder, cette forme ne pouvait que retenir l'attention de dramaturges dont on a vu l'intérêt pour le corps: la mise en procès de la sensorialité explique, en partie, leur engouement pour ces formes théâtrales. La thématique de l'*auto sacramental* pose la question du corps sensible au cœur des problématiques. Le questionnement de la sensorialité et celui de la représentation du mystère de l'incarnation ne sont finalement pas éloignés de réflexions des dramaturges et s'articulent à celles déjà amorcées à partir de la pantomime.

Dans cette partie du travail il s'agira, aussi, à travers l'étude de poétiques du seuil, d'interroger l'élaboration de nouveaux espaces scéniques, qui deviennent signifiants, se corporisent et font appel à la machinerie théâtrale. Enfin, il conviendra de s'intéresser de plus près à la question du personnage afin de comprendre la fabrique d'un théâtre de la potentialité entre phraséologie plastique (phénoménologique et rythmique) et construction de la sensorialité. Dès 1920, Federico García Lorca porte à son paroxysme un théâtre poétique

¹¹⁴¹ Voir HUERTA CALVO, Javier, « La recuperación del entremes y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX », in DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (coord. y ed.) *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera S. A., 1992, pp. 285-294.

qui revisite la spatialité. Plus tard Max Aub et Federico García Lorca à nouveau explorent la diffraction des personnages précédemment évoquée dans l'étude de la dimension phénoménologique du théâtre. Le potentiel créateur de sens réside dans la représentation critique de l'unité personnage.

CHAPITRE I: Métaphore et tradition théâtrale. Les synesthésies aux prises avec les carcans anciens

Si avec *La zapatera prodigiosa* F. García Lorca fait écho aux théâtres des Siècles d'Or et contemporain de la période étudiée en s'inspirant à la fois de la *comedia de santos El mágico prodigioso* de Calderón, et de *El zapatero filósofo, sainete* d'Arniches (1916), d'autres créations ont cherché davantage à explorer les ressources d'un théâtre ancien, en revisitant les codes afin de n'en conserver que les remarquables possibilités expressives.

1. Le théâtre espagnol du premier tiers du XX^{ème} siècle à l'aune des théâtres premiers

1.1. Du théâtre premier aux *intermèdes* synesthésiques: « Nacimiento » de Tomás Borrás



¹¹⁴² BORRAS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 56 et 57.

La pantomime « Nacimiento » s'inscrit dans une tradition théâtrale très ancienne et renvoie au répertoire qui fut au XVI^{ème} siècle le berceau du théâtre espagnol. Juan del Encina (1469-1533), qui travaillait déjà à l'époque la musicalité de la prose théâtrale par l'introduction de compositions héritées de la *lirica cancioneril*, de chants de Noël traditionnels dont il était l'auteur (*villancicos*) ainsi que des parlures de ses personnages, mâtinées d'astur-leonés (*el dialecto sayagués*)¹¹⁴³. Le théâtre premier renvoie ici tant aux premiers théâtres en Espagne au Moyen-Âge qu'à la théâtralité de la crèche où la tradition catholique veut que Marie ait mis au monde Jésus. La thématique, présente au XIX^{ème} siècle jusque dans les interprétations commerciales du répertoire du XII^{ème} siècle par l'actrice Margarita Xirgu et Enrique Borrás, renoue avec ce terreau ancien que le XX^{ème} siècle espagnol se plaît à faire revivre.

D'emblée, T. Borrás revisite la tradition pour souligner l'inadéquation de la représentation traditionnelle pour un théâtre du XX^{ème} siècle. Dans un décor qui pourrait être celui d'un village, « Nacimiento » s'ouvre sur la convocation du sens de l'ouïe grâce à une musique improvisée sur des instruments de fortune et hétéroclites qui vont des poêles à frire aux sonailles en passant par les tambourins. La mention d'un *jazz-band* vient même compléter la description:

Música de villancicos, cuyo encanto reside en que se interpretó, al nacer, en instrumentos improvisados, los que había en la cocina cuando llegaron al atardecer los pastores: almireces, panderos, una sartén, sonajas, hierecillos, tamboriles, zambombas, vidrios. (También el jazz-band ha empezado en Castilla.) Música pueril, ruidosa, Buena para gritar y para aclararse la ronquera con vino.¹¹⁴⁴

C'est la vue qui est convoquée alors dans la didascalie, à travers l'élaboration du décor d'un rideau allégorique *pittoresque* caractérisé par son schématisme et le paysage sensoriel sonore passe ensuite au second plan. Le rythme bichrome, procédé synthétique de distanciation, qui renvoie à l'alternance jour/nuit se complète d'un éclairage tout en nuances de couleurs et en images poétiques où la lumière éclaire la joue des planètes et où l'auteur cherche à se rapprocher de l'iconographie religieuse:

¹¹⁴³ À ce propos voir par exemple VÉLEZ SAINZ, Julio, *Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tejuelo, n°6, pp. 33-34, 2009.

¹¹⁴⁴ Tam, Tam, *op. cit.*, pp. 49-50.

La algarada queda muda cuando aparece un telón alegórico de la naturaleza astral. La mitad es amarillo – el día – y la mitad morado – la noche –. Albor tenue, de azulado difuso. Clavadas en el telón varias estrellas de hojalata, de las estrellas más legítimas: de las de cinco puntas y rabo. Varios orbes, iguales a nuestro mundo, sometidos a la ley de la luz que les ilumina una sola mejilla. Y son, por mitad, morados y amarillos. Es el universo, el panorama estelar tal como lo concibe el dibujante de un pliego de aleluyas.¹¹⁴⁵

Dans ce décor, T. Borrás confirme ensuite l'entreprise d'actualisation par la conception du décor et des personnages. L'« innovation » caractéristique de l'époque de T. Borrás est celle d'un décor dynamique: « *(Cierra lo visible una escenografía circular. Los accidentes del terreno ocultan caminos por los que pasarán, de un lado a otro, los elementos plásticos alusivos a cada momento de la acción. El decorado es sin cesar movible y toma parte en la danza general).* »¹¹⁴⁶



De même, dans la pantomime, le texte consiste en une description ekphrastique des attitudes des personnages présents lors de la naissance du Christ le jour de Noël où T. Borrás esquisse une « crèche en mouvement »:

Aparece un Arcángel de túnica blanca y las dos alas tan mayores como su estatura. Eleva sus brazos a los cielos. Implora, estremecido, palpitante, como un ave. Irrumpe al grupo de ángeles idénticos, todos con sus alones de suave pluma y sus túnicas amplias. Se arrodillan, suplican una merced a Aquél que rige la altura, oración de colegiales en camisón de dormir. Expresan un fêrvido deseo, piden vehementes. Se obscurece el espacio infinito. Delgado rayo de luz viene a herir una de las estrellas de hojalata. El Ser Supremo ha aceptado.

¹¹⁴⁵ Tam, Tam, op. cit., p. 50.

¹¹⁴⁶ Ibid.

Los ángeles se entregan a una alegría de miel. Danzan,
en corro de chiquillos, y elevan un himno a su Creador
con ese júbilo puro del permiso de vacaciones.¹¹⁴⁷

La distanciation poétique permet à l'auteur de maintenir dans toute l'œuvre, une distance ironique vis-à-vis du monde décrit: « *oración de colegiales en camisón de dormir* »; « *con ese júbilo puro del permiso de vacaciones* ». La description de l'étoile qui suit fait du symbole un rythme polychrome synesthésique dynamique: « *El Arcángel arranca la estrella y corre llevándola en alto como enseña triunfal* »; « *Reluce la estrella plateada y su cola chisporrotea colores como la del cohete en los fuegos del artificio* ». ¹¹⁴⁸ La comparaison explicite avec les feux d'artifice rend impossible toute adhésion candide au spectacle. Plus tard, pour évoquer le Buisson Ardent, la même étoile fera l'objet d'un procédé descriptif qui la transforme en flash synthétique lumineux, qui tient presque de l'« effet spécial » cinématographique:

Entre el árbol, como la llama bíblica brotó de la zarza, aparece el Arcángel mostrando la estrella. Los campesinos se admiran, regocijándose. El Arcángel les invita a seguirle, desciende del árbol y les guía. Como se cansó de sostener la estrella con el brazo en alto, la ha clavado en una pértiga y la lleva estilo pendón de procesiones. En marcha. El caso es de alegría: extremeñas y toledanos caminan detrás del espíritu celeste saltando su jota.¹¹⁴⁹

Pour terminer le rappel du métal prosaïque dont est fait l'étoile servira de procédé de distanciation:

Presenta el Arcángel la estrella nueva. Confusión en los Magos que se encuentran con un astro desconocido. El Arcángel les pide que le sigan y toda la opulencia del cortejo - marfiles, sedas, oro - obedece con lentitud imperial, imantada la voluntad por un pobre lucero de hojalata.¹¹⁵⁰

Le rappel systématique du lieu (l'Espagne) et de l'époque (les années trente du vingtième siècle) prend ensuite le relais dans les descriptions.

¹¹⁴⁷ Tam, Tam, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹¹⁴⁸ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

¹¹⁵⁰ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 55.



1151

La description de la scène de naissance dans la crèche dans le désert (« *se ve un Nacimiento, ese nacimiento que se hace en la Navidad de España.* »), se déploie en un flot de synesthésies et souligne la nature essentiellement espagnole de cette crèche:

Montañas de corcho escarchado, ríos de cristal, praderas de musgo de seda, casitas de cartón, palmeras junto a serrijones nevados, aldeanos del siglo XVIII en el portal de Belén, letreros en castellano frente al cortejo de los reyes de Oriente, camellos olfateando los molinos de viento de la Mancha. Nacimiento de arcaísmos ingenuos y de anacronismos conmovedores.¹¹⁵²

Le lyrisme de l'auteur est un lyrisme distancié qui rapproche des espaces géographiquement distants ou disjoints par le biais d'une convocation imagée de la sensorialité, en un tableau qui mêle tradition et anachronismes. L'auteur insiste sur la fabrication attendrissante d'une crèche qui pourtant évoque les temps forts emblématiques d'une histoire religieuse. Le mystère de Dieu fait homme est ainsi représenté dans une crèche à la fois de Palestine en carton et d'Espagne en terre cuite:

Esculturas pobrecitas, naturaleza de sueño infantil, historia que es fábula. Pesebre tierno, degollación de los Inocentes sanguinaria, hosanna de velitas de cera, Palestina de cartón y España de barro, poesía en balbuceo y presencia de un Dios que se achica para acercarse a los niños, haciéndose Él todavía menos que niño: haciéndose recién nacido...¹¹⁵³

¹¹⁵¹ BORRAS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 60.

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 52.

Malgré tout, c'est vers la peinture d'une scène de la ruralité espagnole qui se réfère à des éléments de la vie quotidienne en même temps qu'un substrat culturel régional folklorique poétisé que s'oriente la pantomime. La danse, suscitée par les vapeurs du vin, *saisit* littéralement les personnages vaquant à leurs occupations. Tous s'interrompent et entrent dans la danse:

Pastores de Lagartera comen, a la sombra de un árbol, sentados en el suelo. Más allá muchachas de Extremadura vorean los olivos. Las migas, rojizas de pimentón, hicieron beber a los lagarteranos y les da hormiguillo ver la guitarra. Un ahito se decide y rasgúa la jota. Las extremeñas dejan de ordeñar los olivos y juntas con los toledanos bailan que se las pelan.¹¹⁵⁴

Les éléments du décor, personnifiés et dynamiques, se métamorphosent soudainement en un décor lointain: « (*Árboles, cabañas, todo se va también por los lados; simultáneamente salieron temas plásticos asiáticos que permanecerán durante la escena que sigue.*) »¹¹⁵⁵ C'est sur cette toile de fond quasi folkloriste contemporaine que se profile alors la caravane des Rois Mages:

[e]l séquito de los Reyes Magos vestidos con la magnificencia con que los recargó Van-Dyck. Los tres sátrapas arrastran el armiño y la púrpura. Los esclavos, encontrando el sitio a propósito, crean, con alfombras, doseles, almohadones y pebeteros, un oasis de riqueza. Los Magos se detienen y la caravana de camellos cargados de fardos preciosos, de guerreros con armaduras centelleantes, de siervos vestidos como príncipes y de mujeres de rostro irreprochable rodea a los señores. Los cuales enarbolan el astrolabio, el catalejo y el compás y se ponen a hacer cálculos astronómicos.¹¹⁵⁶

La scène rappelle les nombreuses représentations de cet épisode biblique dans le style des peintres hollandais du XVIII^{ème} siècle. L'arrivée fastueuse et l'ambiance « orientale » créée en début de scène permet une danseuse de faire son apparition. Elle exécute alors une danse qui poétise la scène décrite et sert de transition vers un nouveau changement de décor. La pantomime semble se métamorphoser elle-même au rythme des entrées des personnages qui dessinent les changements de tableaux:

¹¹⁵⁴ *Ibid.*

¹¹⁵⁵ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 54.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

Entretanto, una bailarina oriental déja las babuchas, lindas como dedales, danza envuelta en la niebla de sus velos y en la neblina de un brasero humeante, al borde del cuadrilátero de la alfombra, estanque aterciopelado. Los músicos sestean somnolientos ritmos orientales. [...] (Los accesorios que indicaban el anterior lugar ya se escondieron y se llenó el paisaje de molinos; y más cerca está un edificio mísero: el mesón.)¹¹⁵⁷

Cette fois, le décor représente un univers à la fois réaliste et littéraire: l'auberge. Située au Pays Basque, elle permet la présence des personnages de *pelotaris* s'adonnant à ce jeu régional traditionnel.



Les costumes des personnages, le *pelotari* à sa fenêtre dans une auberge déréalisée et les estampes de Rafael Barradas suggèrent des archétypes masculins et féminins de villageois basques en costumes traditionnels qui animent la scène:

La noche es helada; alrededor del mesón y de los molinos, árida tristeza. Vienen los *pelotaris* vascos de jugar en el frontón, enarbolan todavía sus cestas; visten el traje blanco de buenos muchachos, traje campechano en mangas de camisa, fajas y boinas rojas o azules. Juegan a la pelota un instante para entrar en calor y asaltan el mesón ágiles, siempre en bellas actitudes deportivas.¹¹⁵⁸

L'effet d'incongruité sert ici la mise à distance du religieux et, lorsqu'une pluie d'anges vient éveiller toute la maisonnée basque, tous se mettent en route, mus par un amour religieux:

¹¹⁵⁷ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 55.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*

Se desparraman por el mundo una lluvia de ángeles. Despiertan a los vascos del mesón, que al salir restriéganse el sueño de los ojos; acaudillan a las extremeñas y los lagarteranos; conducen un grupo de payeses catalanes. Hay una conmoción en la tierra. Amanece el rincón donde se ve el lucero. Todos encendidos de amor marchan *allí*.¹¹⁵⁹

Tous ces humbles rejoignent la crèche où se trouvent Joseph et Marie pour célébrer l'arrivée de l'enfant, porteurs non pas d'encens et de myrrhe mais des produits de leur terroir:

Las orzas de arropo, los quesos recién encentados, los corderillos lechales, las frescas hortalizas, las frutas de invierno: castañas, nueces, manzanas secas, uvas de cuelga, empiezan a salir de los desvanes; y las morcillas y chorizos ahumados, cenefas de la chimenea; y las panochas de maíz que se secan en el carasol; y los melones que airean las corrientes de aire del sobrado. Una vieja lleva la gallina, un muchacho el puerco y un viejo acude con el único bien que posee: su can. Marchan allí como sorbidos por un poderoso remolino.¹¹⁶⁰

L'appel de cet « ailleurs » se colore, en conclusion, d'un arrière-plan politique qui inclut la critique de la ville. L'accueil généreux et compréhensif de la campagne offre un contraste d'avec une atmosphère urbaine hostile:

Dejan al mismo tiempo las encrucijadas de la montaña, las llanuras gredosas de terrones crujientes, umbrías y páramos, secarrales y pedrizas. La ciudad no ha comprendido; el campo sí. En la ciudad padecieron la Virgen y el Esposo; de la ciudad tuvieron que huir, que sólo es segura de entrañas y despotismo. Y son terruños, rabadanés, arrieros, mozuelas, viejucas, pícaros y mocosos los que sintieron su intuición y en su entraña la grandeza que Dios les avecinaba.¹¹⁶¹

La peinture (le texte) reste assez ironique et distant(e), puisqu'il est donné à comprendre au lecteur que les ruraux, emplis de miséricorde et pleins de bonnes intentions, ont trouvé en la Vierge et Joseph des personnes à même de satisfaire, à leur niveau, leur soif de spiritualité. Loin des « damnés de la terre »¹¹⁶² ces « pauvres de la terre »-là semblent croire en la miséricorde divine tandis que l'auteur, plus sceptique, évoque leur « raison d'exister et de souffrir »: « *Y se juntan en los senderos y van en amorosa compañía con gozo*

¹¹⁵⁹ *Ibid.*

¹¹⁶⁰ *Ibid.*

¹¹⁶¹ *Tam, Tam, op. cit.*, pp. 58-59.

¹¹⁶² Cf *L'Internationale* (1888).

en el mirar; porque los pobres de la tierra encontraron su ideal, su centro, su razón de existir y de padecer »¹¹⁶³.

Ainsi, à partir de la trame d'un chant de Noël traditionnel, T. Borrás propose une pantomime qui met à distance la liturgie catholique en en déconstruisant systématiquement le récit de la Nativité. En filigrane, se lit la critique marxiste de la religion, opium du peuple, mais suggérée au-delà des mots par une mise en scène synesthésique.

1.2. Une réécriture des *Danses macabres*: « Nueva danza de la muerte »

Le dernier mimogramme du recueil *Tam, Tam* diffracte en douze rubriques le motif du cycle de la vie et de la mort à travers une lourde charge intertextuelle, mythologique, théâtrale et symbolique. Les références au théâtre grec antique (mythe d'Orphée et Eurydice), au théâtre romain, recours au motif de la *catabase*, comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide ou l'*Énéide* de Virgile, ou encore avec les Parques filandières, se conjuguent à celles d'autres esthétiques. Ainsi on trouve dans les textes étudiés l'esthétique iconographique des *Danses macabres* de l'Europe médiévale au temps des *Mystères* théâtraux et de l'essor des Ordres Mendiants. Dans un contexte artistique de questionnement autour de la représentation de la mort on retrouve aussi celle du répertoire classique espagnol, avec l'univers de Cour royale; les *comedias de santos*, et les archétypes issus de la *commedia dell'arte* italienne comme celui du *bufón*, de la poésie élisabéthaine ou métaphysique, du théâtre shakespearien. Le théâtre espagnol du début du XX^{ème} siècle est aussi convoqué à travers les personnages du *Borracho*, et de la *Madre* et de son enfant (*Niño*), qui sont des archétypes présents dans un *esperpento* tel *Lucas de Bohemia*. Par ailleurs, la pantomime s'inscrit dans l'imaginaire de G. Martínez Sierra présent dans la ronde des saisons du *Teatro de ensueño* en 1905.

Le cycle des saisons décrit en fin de recueil de pantomimes par ce conte chorégraphique s'ouvre sur le Printemps et se clôt par une traversée mortuaire dans une barque qui s'apparente à celle du Styx ou rappelle d'autres mythologies du rite de départ vers le royaume des morts. Les reliefs particulièrement musicaux du passage sont mis en évidence par un lexique convoquant la sensorialité (en encadré), par l'accentuation (en souligné), par les sonorités liquides (en gras), et par les synalèphes (entre crochets):

¹¹⁶³ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 59.

Primavera.

Césped **mojado** para los **pies** desnudos. **Rosas** **goloseadas** por insectos de **tierna** esmeralda. **Savia** de los **árboles** **derramándose** en miel **crystalina**. Las oleadas de **luz** **embriagan** el **polen** de [a a]tmósfera. **Tibieza** de **plumón** de **nido** en] el **aire**. El **rugido** **valiente** del **animal** en **celo**. La **costra** de la **tierra** se desmenuza [y a]soman su **cabecita** d[e] **amarillo** **tímido** los **brotos** **enterrados** de lo qu[e] a]spir[a a] **vivir**. Las **puntas** de las **ramas** **terminan** en un **pezoncito** de **néctar**. Un **desperezo** **tembloros**[o y] la **mirada** que **busca** las **curvas** **suaves** de las **colinas** y de los **hombros** para **saciarse** d[e] **éxtasis**.

La première subdivision textuelle évoque la saison de la fécondité, de la fraîcheur et de l'insouciance à travers une convocation symbolique et rythmique de la sensorialité. La frise rythmique sensorielle que constitue le texte apparaît comme une partition qui se déroule dans l'ordre suivant: toucher / goût et odorat / vue / *synesthésie* (« embriagan ») / vue / toucher / ouïe / vue / goût et odorat / vue / *synesthésie* (« éxtasis »)). La musicalité issue de la scansion phraséologique de la prose espagnole fait abondamment appel aux liquides (l/r), à une rythmicité prosodique irrégulière et à une accentuation finale sur l'antépénultième syllabe.

La richesse symbolique d'un lexique signifiant le désir et la corporéité (*rosas, savia, árboles, miel, polen, plumón de nido, rugido valiente, animal en celo, pezoncito de néctar, mirada, curvas suaves de las colinas, para saciarse de éxtasis*) se trouve ainsi complétée par un dispositif d'ordre pneumatique et prosodique fait de synalèphes et de points de résistance syllabiques de la prose et qui régule le déroulé du renouveau de la nature; le terme « éxtasis » apparaît ainsi comme le point de tension, la cause finale et le point d'orgue suspendu du texte, la direction du *conatus* sensuel qui le parcourt.

Le deuxième paragraphe fait avancer le cycle proposé à travers le regard d'un narrateur-peintre (en encadré), au gré d'une description (point de vue interne extériorisé, en gras), d'une prairie aux tons pastel, peuplée d'arbres et où coule une rivière:

La pradera.

*Tiene grupetos esbeltos de álamos jóvenes. Todos sus colores **parecen** recién lavados. El río, fresco, plateado, lame las orillas con innumerables lenguas glotonas. **Invita** a acostarse en él, a adormecerse en su linfa arropándose hasta el **cuello**, cerrando los ojos, dejándose llevar del ensueño sin sueño. La pradera combina sus pedazos de sombra morada con grandes manteles de sol. Allà lejos está el horizonte donde **parece** navegar una casita con su tirabuzón de humo enroscado a la chimenea.*

La botanisation (« *Tiene grupetos esbeltos de álamos jóvenes* ») et la corporéisation de l'espace décrit (« *El río, fresco, plateado [...] Invita a acostarse en él, a adormecerse en su linfa* ») indiquent la présence d'un substrat symbolique qui connote le corps vivant. Le regard est empreint d'une interprétation subjective de l'espace décrit qu'expriment l'expression « invita a », l'emploi à deux reprises du verbe « parecer » et la narrativisation de l'espace de la prairie. Ce regard semble aller de pair avec une sensibilité en proie au fantasme qui fait ressortir une corporéité intérieure (envisagée d'une façon qui rappelle le concept de « chair » chez Maurice Merleau-Ponty¹¹⁶⁴): « *Invita a acostarse en él, a adormecerse en su linfa arropándose hasta el cuello, cerrando los ojos, dejándose llevar del ensueño sin sueño* ». Le projet interprétatif et de dépieturalisation du corps oscille ainsi entre maîtrise et lâcher-prise, puisque le didascale dépeint un univers corporéisé sur le mode quasi onirique, soit, suivant les mots d'Yves Thierry,

une constitution du phénomène qui échappe au projet du sujet, et sollicite alors l'analyse de l'espace autant que celle du temps. Tous les sens, impliquant une mise en perspective de quelque chose, sont spatiaux, et renvoient à un même espace « toujours déjà constitué [...] il est l'horizon inenglobable de toute expérience sensible particulière: l'espace se donne avec l'orientation fondamentale dans un monde sans laquelle il n'y aurait aucune perception ». ¹¹⁶⁵

La simplicité apparente de la description cache en fait une grande complexité, suggérée par un contrepoint chromatique et thermique et par l'effet d'optique produit par la ligne d'horizon: « *La pradera combina sus pedazos de sombra morada con grandes manteles de sol. Allà lejos está el horizonte donde parece navegar una casita con su tirabuzón de humo enroscado a la chimenea.* »

Le paysage ainsi installé, c'est au tour des personnages d'entrer en scène. Sans identité particulière, ce sont des types, personnages de théâtre, qui ainsi apparaissent. La description antérieure de la prairie est complétée par la présence d'une tour. Le paragraphe suivant relie à

¹¹⁶⁴ THIERRY, Yves, *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2003: « *Le regard « habille » les choses de « sa chair », la « chair des choses » forme un tissu « entre les couleurs et les visibles prétendus », « l'épaisseur de la chair » est donc « moyen de communication » entre la « visibilité » de la chose et la « corporéité » du voyant* » (p. 144); « *la chair dont nous parlons n'est pas la matière. Elle est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant (...)* La chair (celle du monde ou la mienne) n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même (...). Ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée, n'a de nom dans aucune philosophie ». (p. 147) ainsi que la thèse de doctorat de Jean-Marie TRÉGUIER, *Le corps selon la chair: phénoménologie et ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Kimé, 1998.

¹¹⁶⁵ THIERRY, Yves, *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Op. cit, p. 60.

nouveau l'écriture de T. Borrás aux jeux multiscalaires et aux mécanismes de personnification.

Los vivientes.

Junto a la pradera está la torre de piedra sonrosada. La cúpula es de diamante y la veleta un gallo. En la pradera retozan los que habitan la torre: el Rey, el Bufón, la Madre y el Niño, el Borracho, los Enamorados, el Comerciante y el Viejo galanteador. Forman corro entre risas y gritos de alegría. Cantan su salmo incoherente. Saludan al vivir al existir. Himno a pleno pulmón. El perrito acude, despertado por el estrépito. Ladra, juega a morder los pies que brincan y chapotean.

Les personnages énumérés en une accumulation épique s'ébattent dans la prairie et leurs exclamations se transforment en inanités sonores synesthésiques absurdes et déréalisées « *Cantan su salmo incoherente. Saludan al vivir al existir. Himno a pleno pulmón* ». La fin du paragraphe où, en réaction au vacarme, arrive le petit chien pour faire fête à la petite assemblée parachève le dispositif de distanciation de la scène observée (*opsis*), comme si le regard était placé derrière une loupe, un microscope, une caméra ou un cinématographe. Après cet hymne à la vie l'annonce de la séquence suivante se fait en contraste total. L'entrée sur scène de la mort se déroule selon des modalités particulièrement visuelles. Tel une énorme araignée, le squelette de la Mort s'extirpe des bas-fonds de la tour et, par un baillement grinçant, exprime l'appétit qui est le sien. À tour de rôle, roi, fiancés, mère et enfant vont être victimes de la faucheuse:

La Muerte

En los cimientos de la torre se abre un portillo, agujero a ras de tierra que va a lo hondo. Se asoma la Muerte y contempla el vivir. La Muerte es sólo su esqueleto mondado, pulido, opaco. Arrastrándose hacia fuera, sale como una araña, meneando sus grandes patas, y sus brazos de palitroque. Ya derecha sobre sus metatarsos raja en dos la calavera, bostezo que rechina. Tiene hambre. A la vista hay buenos bocados. La columna vertebral ondula separando y acoplando sus escamas de hueso.

L'inclusion du Roi dans l'économie du « conte chorégraphique » fait entrer la pièce en écho intertextuel avec d'autres pantomimes (« El Rey Hechizado », ou « El Niaou »). En effet, le rythme du tambour évoque également dans ce texte les forces de mort (« *Bate el parche con las falanges, toca llamada, son heróico.* ») dans ce qui est donné à voir au lecteur comme un théâtre au devenir morbide, voire macabre, en raison de l'intromission d'instances

issues elles-mêmes d'un espace rongé de l'intérieur (*la torre*), courtisans ou irresponsables (*El Rey*, *El Bufón*), ainsi que d'une instance allégorique: *La Muerte*. La roue du temps et la tête de mort servent de base métaphorique à une représentation textuelle dynamique horrifiante en manière de *memento mori*. L'univers de Cour est mis à distance par le maniérisme aveugle des personnages tout occupés à des révérences, des ronds de jambe et à danser le menuet. La fin de la pantomime est marquée par une aspiration des personnages présents dans cet espace, suivant un mécanisme qui rappelle celui d'une bonde d'égout. La synecdoque finale qui empêche tout rire franc dans la scène décrite, en parachève la désincarnation:

El Rey.

La Muerte saca un tambor. Bate el parche con las falanges, toca llamada, son heróico. Acercándose al corro alborozado, se hace oír el Rey. Suspende su ritmo en la rueda, sintiéndose irresistiblemente arrastrado. Con finas reverencias de Corte la acoje, la toma de la mano, bailan un delicado minué, se saludan, hacen los pasos, marchan hacia la guarida. La Muerte empuja al Rey que desaparece sorbido por el agujero. Se ríen los dientes fríos de la calavera.

Cette scène d'attraction de la mort va ensuite se reproduire avec différents personnages. Première victime, un couple d'amoureux permet à T. Borrás de réécrire la dialectique entre *eros* et *thanatos*. La convocation de la sensorialité se fait par le biais du registre sonore et l'ambiance de l'espace dans lequel les deux personnages sont en immersion les envahit corporellement de musique « (*La melodía se les filtra insinuante, empapa sus sentidos*) ». Malgré leurs efforts, ils ne peuvent résister au pouvoir de la Mort qui finit par triompher:

Los Enamorados.

Para atraerlos a sí, la Muerte toca el laúd de los trovadores. La pareja se resiste a la sugestión de la música. Procura defender sus oídos. La melodía se les filtra insinuante, empapa sus sentidos. Van a ella abandonando a los compañeros de retozo. La Muerte baila un vertiginoso vals con la Enamorada. Los novios, reunidos otra vez en un beso, van a dar en la sima de la Parca. Caen allí revueltos mientras Ella deja oír un resuello de satisfacción que se le escapa por entre las costillas.

La Mort qui en a fini avec les personnages des « amoureux », danse, avant de poursuivre sa tentative de nécrose d'autres personnages. La description de sa danse est celle

d'une ossature en mouvement. Et c'est par la matérialisation sensorielle du « péché » auquel les personnages sont les plus en proie que la Mort parvient à ses fins:

El comerciante y el Viejo verde.
Ahora les corresponde a ellos, en el turno. La Muerte, antes de continuar el rapto de los vivos, danza: crujido de rótulas, meneos de aspa de molino. Al Comerciante le hace ir con sólo sonar un bolso de dinero y al Viejo verde arrojando a sus pies una liga perfumada. Sigue el corro su vértigo, su primaveral júbilo.

Réfugiés dans un abri de fortune une Mère et son Enfant sont mis en scène dans le paragraphe suivant. Accroupie près de la cachette, la mort attire l'attention de l'enfant par un bruit de crécelle:

La Madre y el Niño.
Está en cuclillas la Mondada junto a su escondrijo. Gira una mano que suena como las carracas. La carraca atrae la atención del Niño; se suelta de los que celebran la alegría de vivir. Corre al sitio donde sonó el juguete. La Madre, inquieta, le sigue. La Muerte da saltos sobre sus zancos. La Madre y el Niño al agujero.

L'enfant s'étant éloigné, la Mère inquiète part à sa recherche et rencontre la Mort qui les foudroie elle et son enfant, avant de poursuivre son chemin.

El milagro
Apartada junto a la torre, la Muerte les llamó. Ese poder le bastaba. Quiere divertirse más, bailar con cada presa suya las galantes escalas finales. Recuenta sus victorias con los dedos sin tuétano: una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete... Insatisfecha, acude al grupo. Porta un tirso de cascabeles para ilusionar al bufón. ¡Un cascabel de sonido argentino es bastante para seducir a un hombre!

Revenue à son point de départ, auprès de la tour, la Mort s'amuse et joue à captiver les personnages depuis un lieu reculé. En partie satisfaite seulement, elle compte ses succès mortels suivant un schéma rythmique qui esquisse le début d'un compás flamenco (« *una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete...* »), avant de revenir vers le groupe qu'elle avait laissé de côté. Elle est armée de grelots, instrument grâce auquel elle a prévu de séduire le bouffon. C'est à ce moment qu'elle prend conscience que son travail antérieur de mort est déjà effacé. L'économie des existences présentée par le texte obéit à une logique absolue de compensation, chaque être étant remplaçable, sans peine, par une synesthésie différente, renouvelée parce que copiée d'un modèle précédent. Suivant les modalités d'un « coup de

théâtre », tous les personnages qui avaient été éliminés sont revenus sur scène. Le texte semble également proposer une réflexion visuelle à travers les personnages du Viejo verde et du Comerciante et des deux « amoureux » éperdus:

Mas Ella duda al acercarse a los vivientes. Se detiene, se queda perpleja. En la rueda de los felices están el Rey, la Madre y el Niño, el Viejo lascivo, el Comerciante, los Enamorados. Vacila, confusa, estupefacta. ¿Es que cuando quitó una figura del mundo, otra la ha substituido? Sí: otra, idéntica, exacta. El Rey tiene su corona, su armiño, su bola del mundo; la Madre sostiene al pequeñín, que balbucea sus primeros pasos; el Viejo hace guiños picarescos a las mujeres y se aplica las antiparras para acercar las imágenes deleitosas; saltan las monedas en el bolsillo del Comerciante a cada brinquito; la Enamorada se contempla en otros ojos: los ojos del Enamorado que reflejan su miniatura encerrada en un fanal de deseo.

Sur son chemin, la Mort nécrose les fleurs et l'herbe, et ne laisse derrière elle que des ruines, se délectant du fait du seul pouvoir de faire jouer les mécanismes de traumatisme et de résilience, de destruction et de régénérescence:

No se fijó tampoco en que sus pasos agostaban el contorno de su huella; las flores y el césped se marchitaban bajo su pisada, se deshacían en ceniza. Pero inmediatamente otras flores, otros tallos verdes aparecían, cubriase el hueco de renovada vida vegetal. Sucedió lo mismo con los personajes. En cuanto la paterna de la Muerte los devoraba, la baja, en el corro, se cubría con un aparecido. El milagro de ver allí a los que llevó desconcierta al Esqueleto.

Des effets d'apparition et d'« hologramme » sont employés dans ce dispositif didascalique qui met en scène les énergies du visible et de l'invisible, et joue de la redistribution dramatique, tragique, entre présents et absents.

Pour inverser la situation, le dramaturge a recours à ce moment d'entropie, en donnant au Bouffon un rôle prépondérant. Le personnage du bouffon, heureusement, ne laisse pas la Mort seule; son costume en fait d'ailleurs l'étendard de la folie et son rire apparaît comme une antithèse complémentaire du sourire glacial de celle que le texte nomme *la Destructora*. Néanmoins, le bouffon suit relativement les caractéristique du *fol* ou du « sot » puisqu'il adopte lui-même une attitude distanciée.

El Bufón

Es el Bufón quien se acerca a la Muerte con su tirso de cascabeles para ilusionarla. El Bufón va vestido a rayas de tres colores, bandera viva de la locura. El lobanillo del frontal parece un cuerno incipiente. Ríe con baba, antítesis de la sonrisa seca de la Destructorora. Fingiéndola reverencias y humildades, el Bufón danza alrededor de la perpleja Osamenta amoscando los agujeros de su nariz al hurgarles con las cintas del tirso. El Bufón mima un discurso que termina así: Tú, que eres enemiga de la vida, ¿no te has dado cuenta de que vives también?

L'invitation à entrer dans la ronde fait l'objet d'une inversion par le Bouffon qui plonge humoristiquement la Mort dans une perplexité métaphysique. Renvoyer la mort à la mort est le premier temps de la destruction des forces destructrices. Le personnage suivant, *El Borracho* apparaît à son tour dans une nouvelle estampe qui s'ouvre par une gestuelle hyperbolique de la Mort, pour signifier sa prise de conscience. Ce faisant, elle acquiert un statut de personnage de pantomime à part entière:

El Borracho.

La Muerte se da una palmada en el cráneo. Ha comprendido. Un grave pesar parece como que arruga su andamiaje. Desfallece, se tambalea al saber la inutilidad de su faena. Cabizbaja, vencida, vuélvese a su rendija. No llega a deslizarse en el portillo porque el Borracho sale del grupo, se la acerca, la escancia de beber. La muerte trasiega buenos tragos. El Borracho le invita a bailar. Los dos, echados los brazos por los hombros, se refocilan como camaradas de taberna. El Borracho es tan íntimo de la Muerte que ya se la lleva al corro donde siguen sonando las risas felices. La abren sitio y la rueda viviente se pone en movimiento otra vez, todos acompasados, ruidosos, radiantes.

L'ivresse partagée, thème récurrent dans plusieurs pantomimes de *Tam, Tam*, participe de l'inversion des rapports de force. Le motif de « La Roue du temps » présent dans l'univers de *El Criticón* de Baltasar Gracián referme le paragraphe et avec lui un cycle sur une note eurythmique.

La pantomime s'achève par la parodie de la catabase avec une barque épicurienne permettant de traverser le fleuve. Tous les personnages se ruent à son bord et il n'y a pas de place pour la Mort.

La barca.

¡A la barca de flores! La barca de flores está hincada en el río. La asaltan, se acomodan. El Rey en la proa, el Borracho en el timón, el perillo en la punta de babor,

con el pétalo de la lengua fuera. No hay sitio para la Muerte. Los que viven y aman, levantan un cántico, tocan panderos, beben vino, se besan. Hacen la burla y la mamola al Huesarrón. La barca raja el agua yéndose.

Chaque personnage est placé à son poste, et dans cette ambiance bachique la Mort, ne peut trouver de place. C'est ainsi toute une équipe qui se retrouve réunie au milieu de l'explosion sensorielle du printemps victorieux, guidée par un aigle, oiseau de proie qui, suivant la symbologie qui lui est traditionnellement associée¹¹⁶⁶, évoque les forces obscures: « *En la primavera triunfal es un ramo de risas, de perfumes, regocijo y caricias. Un águila le precede.* » La personnification de la Mort (*Huesarrón*) qui plonge ses jambes dans le fleuve jusqu'aux fémurs la transforme elle-même en embarcation: « *Se mete el Huesarrón en el río hasta los femures. Los bastones de sus patas reman hacia adelante.* » Un même procédé d'animisme du violon désaccordé de la Mort qui hurle et appelle à l'aide de façon désespérée est utilisé pour signifier l'exclusion pathétique de la Mort par l'équipage de la barque fleurie:

La Muerte toca su violín para unirse al concierto. El violín, desafinado, aúlla, raspa desgarrado, llama desesperadamente. Ella corre detrás de la barca de flores, tropezando en las hoyas del río, rasguñando las cuerdas destempladas; corre detrás, pero no alcanzará nunca la barca. El perillo, apoyado en la borda, la ladra, la ladra, insolente.

Cette fin du mimogramme est caractérisée par des accents proches de l'absurde tragique créés par des sonorités rappelant l'animalisation des *esperpentos* et par une dynamique cinématographique. La course effrénée du personnage de la Mort, qui trébuche, sans espoir de regagner un jour la barque où sont réunis les autres personnages s'apparente à une vision de cauchemar. Prise à son propre piège, la Mort est la grande perdante de cette pantomime qui célèbre les forces de la vie à partir d'une réécriture des danses de la mort.

Ce mimogramme restitue plusieurs traditions théâtrales dont il constitue une synthèse, mêlée de dimension cinématographique. La convocation de la sensorialité se fait dans le cadre d'une forme ancienne de théâtre, remise au goût du jour par le dramaturge. D'autres modalités de retranscription d'un univers théâtral ancien, où la sensorialité se fait théâtralité allégorique, sont présentes dans les textes retenus pour l'étude; c'est le cas en particulier de l'*auto sacramental* tel qu'il a été revisité dans le premier tiers du XX^{ème} siècle.

¹¹⁶⁶ Voir le *Dictionnaire des symboles* (op. cit.).

2. L'auto sacramental revisité au XX^{ème} siècle

Nunca ningún libro mío de versos recibió más alabanzas que *El hombre deshabitado*. La crítica, salvo la de los diarios católicos que me trataban de impío, irrespetuoso, blasfemo, fue unánime, condenando, eso sí, por creerlas innecesarias, mis « imprudentes » palabras lanzadas desde el proscenio [...] « ¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española! »¹¹⁶⁷

Le chapitre précédent a montré comment des pantomimes en noir et blanc comme *El Sapo enamorado* ou « La partida de ajedrez » de T. Borrás qui explorait une synesthésie achrome, revers des synesthésies en couleur, donnaient au geste pouvoir de courtoisie d'entraînement ekphrastique du regard du lecteur et du spectateur en puissance. Des œuvres durant la période étudiée s'engageaient également vers la recherche d'un renouveau à partir de formes anciennes du théâtre comme par exemple les danses macabres. En s'en inspirant ou en s'en démarquant, les dramaturges explorent les forces dramatiques et dramaturgiques structurantes et leurs possibles limites.

Anticipé a su vida la del suelo.
Y dije: Hágase el árbol.
Y la palabra mía creó el objeto,
De pronto, verde y alto.¹¹⁶⁸

Dans le premier tiers du XX^{ème} siècle, le critique Jesucristo Riquelme donne de l'auto sacramental la définition historique suivante: « una representación de personajes alegóricos que culmina normalmente con la exaltación de la Eucaristía, conmemorando en especial el día del *Corpus Christi*.¹¹⁶⁹ » La « communion » théâtrale collective est l'une des finalités de l'auto sacramental avec aux origines, dans la tradition des mystères et moralités, celle d'« instruire le public laïc » « ignorant de certaines questions basiques de Théologie et de Philosophie », dans un contexte de lutte « contre l'ignorance théologique du chrétien moyen »¹¹⁷⁰. Il

¹¹⁶⁷ Rafael Alberti, (Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María) et <http://memoriarepressiofranquista.blogspot.fr/2014/>, page consultée le 21 février 2018.

¹¹⁶⁸ *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* (Cruz y Raya, 1934), ed. Facsimil, I Centenario Miguel Hernández 1910-2010, Madrid, Fundación Miguel Hernández, Ministerio de Cultura, Pictografía ediciones, 2010, p. 15.

¹¹⁶⁹ *El Teatro de Miguel Hernández: una vocación desconocida*, op. cit., p. 13.

¹¹⁷⁰ WARDROPPER, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Madrid, Anaya, Artes Gráficas Benzal, 1967, pp. 28-29.

s'agissait en effet de combattre les « erreurs » des « hérétiques » et de magnifier les vertus de la foi. La dimension religieuse du genre était mise en avant et Ignacio de Luzán est au XVIII^{ème} siècle l'un des seuls critiques littéraires à juger les *autos sacramentales* dignes de considération.¹¹⁷¹

L'allégorie (qui signifie étymologiquement « parler d'une autre manière ») en est un élément caractéristique et structurant; elle cristallise en entités dramatiques rythmiques des symboles ou des énergies abstraites qu'elle anime. Ceux-ci dynamisent la progression de l'action dramatique grâce à cette simple traduction, en langage dramatique, de l'incarnation de « l'idée représentable » caldéronienne qui vise une instruction théologique du public.

Diverses furent les modalités de réappropriation du genre et les auteurs modernes s'y essayèrent qui en proposèrent une version à l'époque, choisissant de rester plus ou moins fidèles aux caractéristiques définitives de *l'auto sacramental*.

*En las dos decenas de años que median entre 1925 y 1939 hay una evidente revitalización de los autos sacramentales, tanto por la escenificación de los clásicos como por la creación de nuevos textos. En ocasiones, encontramos simplemente alusiones o referencias concretas; en otras, se utiliza lo que los autos tienen de alegórico o abstracto, prescindiendo de su sentido eucarístico o religioso, o bien oponiéndole frontalmente a su espíritu; en algunos, por fin, se siguen fielmente formas y contenidos por convicción u oportunidad. Casi en todos los casos se produce la unión de una secular tradición con una voluntad renovadora que, en los años treinta, vincula directamente el auto sacramental con la vanguardia.*¹¹⁷²

La fusion des arts opérée et problématisée en Espagne dans le premier tiers du XX^{ème} siècle fut une des formes importantes de cette reconquête, et les modalités de mise en scène de l'allégorie très diverses dans les propositions d'époque. Pour Mariano de Paco, dans *El Hombre deshabitado*, Rafael Alberti opère le sauvetage de la pièce de Calderón *El Gran Teatro del Mundo*, *auto sacramental barroco*. La réappropriation du genre théâtral se fait selon des modalités particulières (« estrechamente unida a la lírica y en un momento de

¹¹⁷¹ La définition qu'il donne du genre est la suivante: « una especie de Poesía dramática conocida solo en España; y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del sacrosanto misterio de la Eucaristía. »

¹¹⁷² PACO (DE), Mariano, « El auto sacramental en los años treinta », in DOUGHERTY, Dru, M^ª VILCHES DE FRUTOS, Francisca (dir.), *El teatro en España – Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, op. cit., p. 267.

agitada crisis personal ») et est indissociable d'une volonté d'expérimentation formelle: « *preocupación poética*, la intención estética fundamental que entrañaba un propósito decidido de experimentación formal¹¹⁷³ ». Dans *La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset¹¹⁷⁴ problématisera en 1925 la nécessité de réhumaniser le théâtre et de sortir d'une scène caractérisée par la médiocrité de ses acteurs. La problématique de la *gran tramoya* de Calderón est aussi l'une des plus importantes du théâtre de l'époque.

Dans *El hombre deshabitado, auto sacramental*, à l'individuation allégorique d'une sensorialité diffractée en cinq personnages gravitant autour de l'Homme, créature de l'Auteur ou du Veilleur qui lui a appris à prendre soin du corps qu'il lui a donné, Rafael Alberti propose des modalités de structuration renouvelées du théâtre classique espagnol et de la tradition de l'acte sacramentel. De son côté, Miguel Hernández offre une version beaucoup plus classique de ce genre de pièce, comme le met en évidence ce que Z. Carandell identifie comme des « pôles énergétiques structurants », des figures de style actantielles et rythmiques à l'œuvre dans le texte. Car, comme le rappelle M. C. Zimmermann, outre les personnages qui font eux aussi l'objet de l'étude, « les mots ont une fonction d'acteur »¹¹⁷⁵.

Apoyándome en el *Génésis*, en *El hombre deshabitado* desarrollo, desde su oscura extracción de las profundidades del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental (sin sacramento), libre de toda preocupación teológica, pero no poética.¹¹⁷⁶

La pièce *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti a supposé, comme l'indiquent les mots de l'auteur mais aussi les analyses de F. Ruiz Ramón, un véritable retournement de l'esthétique classique de l'*auto sacramental*, qui supposait un sens plastique du geste, de l'expression, du sens du mouvement et du rythme le rapprochant d'un livret de ballet¹¹⁷⁷:

El hombre deshabitado significó en 1931 un paso adelante en la abertura del teatro español a nuevos horizontes dramáticos, un paso entre otros dados en el mismo sentido por dramaturgos [distintos en edad y en genio]. Era una lanza más, rota en contra de un tipo de teatro doméstico, fundamentalmente comercial, de

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 270.

¹¹⁷⁴ ORTEGA Y GASSET, José, ed. de Luis de Llera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

¹¹⁷⁵ ZIMMERMANN, M. C., « La poésie peut-elle être spectacle? » *Le spectacle au XXème siècle. Culture hispanique*, *op. cit.*, p. 465.

¹¹⁷⁶ ALBERTI, Rafael, *Autocrítica* de la obra (« ABC », 19 de febrero de 1931), cité par F. RUIZ RAMÓN (*op. cit.*, p. 210).

¹¹⁷⁷ F. RUIZ RAMÓN (*op. cit.*, p. 212).

escasa trascendencia en contenido, heredero empobrecido de un teatro naturalista nada revolucionario en técnica, en ideología, ni en significado.¹¹⁷⁸

F. Ruiz Ramón souligne la rupture avec les pratiques théâtrales antérieures d'une œuvre qui reprenait la forme de l'*auto sacramental*. Le *Dramatis personae* de l'*Auto en un prólogo, un acto y un epílogo* « *El Hombre deshabitado* » de Rafael Alberti indiqué en début d'ouvrage est constitué par autant de synecdoques ou métonymies d'entités totales non explicitement mentionnées mais esquissées en filigrane. La liste des personnages met en scène la convocation de la sensorialité et annonce les modalités littéraires de mise en forme de l'énergie textuelle: allégorie, symbole, métaphore.

EL HOMBRE
EL CABALLERO
EL VIGILANTE NOCTURNO
LOS CINCO SENTIDOS
LA VISTA
EL OIDO
EL OLFATO
EL GUSTO
EL TACTO
LA MUCHACHA
LA MUJER
LA TENTACION
CRIADO 1
CRIADO 2
DOS BUZOS DEL SUBSUELO
VOCES¹¹⁷⁹

Certaines de ces entités dramatiques peuvent ne représenter qu'une facette de l'identité d'un seul et même personnage: c'est le cas des personnages individués, comme EL HOMBRE et EL CABALLERO. Les Sens sont des personnages eux aussi, présentés à deux reprises, mais de façon groupée puis individualisée: « LOS CINCO SENTIDOS » et « LA VISTA », « EL OIDO », « EL OLFATO », « EL GUSTO », « EL TACTO ».

Ce qui pourraient être des idées de l'homme sont aussi matérialisées par d'autres personnages ou entités abstraites allégorisées (personnifiées): « LA MUCHACHA », « LA MUJER », « LA TENTACIÓN ». Les personnages « CRIADO 1 » et « CRIADO 2 » indiquent d'emblée et les modalités de construction de l'action dramatique (rapports de force entre

¹¹⁷⁸ F. RUIZ RAMÓN (*op. cit.*, p. 211).

¹¹⁷⁹ L'HOMME / LE GENTILHOMME / LE VEILLEUR DE NUIT / LES CINQ SENS / LA VUE / L'OUÏE / L'ODORAT / LE GOUT / LE TOUCHER / LA JEUNE FEMME / LA FEMME / LA TENTATION / PREMIER SERVITEUR / DEUXIEME SERVITEUR / DEUX PLONGEURS DU SOUS-SOL / VOIX.

personnages) et la psychomachie (conflit intérieur) potentielle du personnage (tensions internes, déséquilibre des humeurs). De la même façon le personnage de « EL VIGILANTE NOCTURNO » suggère un espace intérieur lui-même sous contrôle d'une entité à la présence choréutique, dont on ne sait si elle est transcendante, mais qui vient occuper la nuit dans l'espace en question. L'espace intérieur d'un homme est ainsi métaphorisé sur l'ensemble de la liste des personnages: les « DOS BUZOS DEL SUBSUELO » indiquent différents niveaux où voguent des métaphores. Les « VOCES » mentionnées en clôture du *dramatis personae* pourraient ainsi être des éléments extérieurs perçus par l'intériorité (l'ouïe) du sujet.

En reprenant une dynamique évocative qui fait écho sur le plan de la thématique et de la gestualité aux *esperpentos* de Valle-Inclán, le personnage éponyme livre un monologue relativement bref où est déconstruit l'univers de l'*auto sacramental*:

¡Sombras, sombras, sombras por todas partes! Arriba y abajo. Oscuridades llenas de aguas corrompidas, tubos rotos, martillazos, silbidos y humedades eternas. O tinieblas inundadas de carbones, cales, tubos fríos, tablas rotas... (Se despereza. Al caer sus brazos, sus manos enguantadas tropiezan sordamente contra los adoquines dispersos. Toma uno.).¹¹⁸⁰

La dynamique semble reproduire la fin d'un cycle – un *anticlimax* qui plonge d'entrée de jeu le lecteur dans une sorte de torpeur – comme à la fin d'un rêve.

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño,
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son.¹¹⁸¹

La représentation s'opère grâce à une amorce dialogique *in medias res*, pour donner à voir la psychomachie qui tourmente le personnage:

¡Ah! En todas partes tú, piedra violenta, duro martirio de los hombres subterráneos. No te quiero. Vete lejos de mí, lejos adonde mis manos no puedan resquebrajarse contra tus malas aristas (Lo arroja a distancia.) Voy a dormirme.¹¹⁸²

¹¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 206.

¹¹⁸¹ Segismundo, in CALDERÓN DE LA BARCA, *La Vida es sueño* (1635), Segunda Jornada, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Austral Teatro, 2010.

¹¹⁸² *Ibid.*

Le rôle imparti au VIGILANTE est le premier élément de désacralisation de l'auto sacramental. En suivant son action tout au long de la pièce, il est possible de mettre en évidence une grande partie du travail de réécriture de l'*auto sacramental* par R. Alberti. Le VIGILANTE, utilisé par le dramaturge comme une instance dramatique au service de la « progression » actantielle, est assimilé à un éclairagiste. Le rôle qui lui est conféré est de faire connaître ou de dévoiler, d'après le texte, un chemin dans l'espace occupé par les personnages. Il éclaire de sa lampe l'un des angles des coulisses qui révèle le coin d'une rue et dresse alors (valeur performative du langage, qu'active une formulation qui se situe à la croisée du narratif et du programmatique) le constat pathétique de la réalité des modalités de circulation dans l'espace en question. C'est lui qui contribue à faire prendre conscience à EL HOMBRE de la nature des hommes et femmes présents:

¿Ves? Esta esquina van a doblarla hombres y mujeres sin vida, muertos de pie, que andan a tropezones por todas las calles del Universo.

*(Sin pisar, pasan pendientes de un alambre, trajes vacíos, flácidos, de señoras, de caballeros, militares, curas, jóvenes, niños, colgados de caretas horribles, pintadas con ojos y sin ellos. Carrusel triste, silencioso, sin orden.)*¹¹⁸³

La didascalie permet de visualiser le suggestif cortège d'êtres dépourvus d'âme avant que le personnage n'explique verbalement la situation:

Un muchacho, un adolescente, dicen que es aquello que ahora va a doblar la esquina. Y yo te juro que es sólo una chaqueta, un traje ciego, sin camino. En esta calle helada nadie tiene memoria. Todos la han perdido. Es como un duelo hacia la muerte de maniqués sonámbulos, olvidados de su alma. *(Apaga la linterna y la calle desaparece.)* ¿Viste? Habla. ¿Por qué no contestas?¹¹⁸⁴

L'Homme, dit « inhabité », en castillan, semble vivre la dimension initiatique de l'apprentissage comme une souffrance liée à l'inintelligence de ce qui doit être enseigné ou au refus de comprendre pour ne pas souffrir: « has poblado mi sueño de fantasmas incomprensibles / me dices y me enseñas cosas terribles que mi cansancio no intenta descifrar.¹¹⁸⁵ ». On ne saurait dire si les paroles du VIGILANTE lui sont adressées *ad hominem* ou s'il profère ces paroles en tendant l'oreille à l'écho de son interlocuteur, mais le

¹¹⁸³ *El hombre deshabitado, op. cit.*, p. 208.

¹¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 209.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

personnage enclenche une fonction réflexive du langage lorsqu'il indique « ya te lo dije antes: eres un hombre deshabitado, sin memoria, sin alma, como esos que hace un momento han desfilado por tus ojos.¹¹⁸⁶». Avec cette énumération, la tirade fait écho à une cinématographique de l'écriture dramaturgique problématisée par le personnage à travers un jeu sur la dimension multiscalaire liée au métathéâtre. EL HOMBRE réfute les paroles « administratives » de son interlocuteur, et se définit, en se situant lui-même dans l'économie de l'espace scénique présenté au début de la pièce: « Yo soy un hombre del subsuelo, una sombra que se ha movido siempre entre tinieblas y aguas corrompidas ». Il exprime une incompréhension, dont on ne sait si elle est feinte ou non: « Vienes a despertarme con visiones y palabras que para mí no tienen sentido: la luz... la memoria... el alma... el alma... el alma... ¿Qué es eso?¹¹⁸⁷ », suggérant lui aussi l'idée d'un théâtre intérieur où aurait été projetée, virtuellement, l'apparence d'un cortège d'ombres. Le VIGILANTE poursuit son labeur d'éclairagiste: « (*Proyecta una luz verde de su linterna y hacia el ángulo superior izquierdo de uno de los bastidores del fondo, aparecen las almas de los hombres: blancos moldes de escayola, de distintos tamaños, mudos y oscilantes, igual que péndulos.*)¹¹⁸⁸». Le lieu décrit s'assimile aux Limbes et fait écho au *Procès en séparation de l'Âme et du Corps* de Calderón de la Barca¹¹⁸⁹: le Péché, qui veut se venger de l'union de l'Âme éternelle au Corps mortel, tente d'obtenir l'aide de la Mort afin qu'elle s'occupe du corps et lui permette de châtier l'Âme, qui avait apporté au Corps doué de sens, la Mémoire, la Volonté et l'Entendement. Comme la plupart du temps dans l'*auto sacramental*, dans le texte laïque d'Alberti les mots du texte saisissent et donnent à voir l'idée, mettant à nu ses mécanismes pour mieux faire résonner sa dimension humaine:

Este lugar es el lugar de las almas de los hombres deshabitados. Una de éstas es la tuya. Viven extáticas, aburridas, esperando algunas volver al cuerpo que las despreció, que las olvidó, o que jamás quiso recibirlas. Otras, las más viejas, aguardan ansiosamente la muerte de ese cuerpo que les pertenecía y no pudieron habitar. Son las más tristes. Penan porque saben que en el mundo les corresponde una vivienda, una casa que les cerró sus puertas injustamente, dejándolas al albedrío de las oscuridades yertas de la noche. Míralas bien.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

¹¹⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 209-210.

¹¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 210.

¹¹⁸⁹ « El sistema del auto calderoniano es desesemantizado de sus contenidos y contrahecho como antiritual heterodoxo. » GÓMEZ TORRES, Ana María, « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (El hombre deshabitado) », in CARANDELL, Zoraida, SALAÜN, Serge (études réunies par), Rafael Alberti et les avant-gardes, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 234.

¹¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 210.

La dialectique monisme/dualisme est problématisée à travers la monstration du VIGILANTE qui met l'homme et son corps face à la reconnaissance de l'âme qui lui correspond. La didascalie qui décrit la gestualité du personnage et les phrases qu'il prononce l'indiquent: « (*Levantándose torpemente y avanzando unos pasos hacia el lugar de las almas.*). — No sé cuál es la mía. Creo que nunca la tuve. Enseñámela tú.¹¹⁹¹ ». La question qui se pose à EL HOMBRE est de reconnaître, d'atteindre et de se réunir avec l'âme qui fera de lui un être complet:

Tu alma es aquella que se hastía entre las más jóvenes. /
 – ¿Y cómo la llamo? ¿Cómo le digo que venga a mí? /
 Seguramente no querrá descender hasta un saco tan miserable. / – Basta con que la deseas en tu corazón. /
 ¿Y seré feliz? ¿No me engañas? / Y serás feliz, te lo juro.¹¹⁹²

EL HOMBRE DESHABITADO adopte alors un *gestus* empli de torpeur et se meut comme un somnambule, dans une ambiance opaque, presque glauque, qui rappelle le motif de la pantomime éponyme de Ramón Gómez de la Serna, *Los somnámbulos*:

EL HOMBRE DESHABITADO. (*Como dormido.*). —Te deseo... te deseo...
 Baja... ven... ven... ven.
 EL VIGILANTE NOCTURNO (*Apaga la linterna y el lugar de las almas desaparece. Con unas grandes tijeras abre el traje del buzo y sale de él, vestido de frac, un Caballero : joven, máscara pálida y bigotillo negro.*).—Buenas noches.
 ¿Quién es usted?
 EL CABALLERO. —Pues... no lo sé. [...] ¹¹⁹³

De même, lorsque par la suite le VIGILANTE va faire défiler le personnage devant cinq grands balcons pour lui donner accès au monde par la sensorialité et lui attribuer, l'un après l'autre, les cinq sens, il joue de sa lanterne. D'abord pour lui faire regarder une étoile projetée sur le rideau de fond, puis pour lui faire écouter des bourdonnements qui augmentent peu à peu. Le texte met l'accent sur la dimension initiatique de l'éveil de la sensorialité du personnage de EL HOMBRE par le VIGILANTE, qui apparaît comme une entité démiurgique dont la parole a valeur performative et qui actionne la machinerie théâtrale: « Todavía está usted como un recién nacido que no ha abierto los ojos. Pues yo, ahora mismo, voy a concederle el sentido de la vista por medio de una estrella. Mírela. »¹¹⁹⁴ La dimension pédagogique, ludique et émerveillante de la monstration (théâtre dans le théâtre dans le

¹¹⁹¹ *Ibid.*

¹¹⁹² *Op cit.*, pp. 210-211.

¹¹⁹³ *Op cit.*, p.211.

¹¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 212.

théâtre) se révèle au lecteur et potentiel spectateur avec EL CABALLERO qui réagit aux stimuli par le biais d'une interjection répétée, « ¡Oh ! ». Véritable éclairagiste, mais aussi entité dramatique quasi auctoriale¹¹⁹⁵ EL VIGILANTE NOCTURNO active peu à peu tous les ressorts dramaturgiques qui transforment la scène sous les yeux du personnage. La question de la possible révocation en doute du réel perçu est également posée par la suite à propos de l'étoile: « Es hermosa, la más grande del cielo. Se ha iluminado para usted sólo. Contémplela. Mírela y apréndasela de memoria. »¹¹⁹⁶ Le motif d'une voûte céleste en forme de coupole s'esquisse, qui rappelle aussi la tradition dramatique des Siècles d'Or espagnols avec les sphères célestes, jeu de miroir entre les yeux de l'acteur-spectateur et les astres qui semblent ouvrir les leurs en retour.

Simultanément, le sens de l'ouïe est activé par le biais d'une gestualité synesthésique qui stimule un tourbillon photophorique et surprend le lecteur, potentiel spectateur de théâtre: « (*Finge un remolino de luz con la linterna y se oyen unos zumbidos que van aumentando poco a poco.*) » Par translation ou télescopage sensoriel indirect, c'est la machinerie théâtrale qui s'active pour créer un effet assourdissant pour le personnage, provoquant une répercussion spatiale en forme d'écholocalisation qui se répercute aux spectateurs pour les surprendre. En coulisses, la machinerie avec les machines à vent ou à tonnerre était activée, ce qui donnait au texte, porté sur scène par les acteurs, sa texture et son atmosphère acoustiques. Loin de toute pure recherche d'effets, on renouait alors avec une dimension très authentique du théâtre, fondée sur un artisanat soucieux du choix et du travail des matériaux ainsi que du soin porté à la mécanique, le tout allié à une indiscutable efficacité dramaturgique et à une redoutable simplicité qui pouvait transporter le lecteur et le spectateur dans un univers théâtral ancien.

¹¹⁹⁵ Pour ce qui est de la tradition de ces mécanismes dans les *autos sacramentales* classiques, voir *El Gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, en ouverture duquel s'instaure le même jeu savant autour du métathéâtre. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Gran Teatro del Mundo* (1635), ed. de John J. Allen et Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.

¹¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 212.



1197

Par la parole, le VIGILANTE-didascale met en scène la transformation, à la fois circadienne et cosmique, d'un décor dynamique de théâtre aux allures de planétarium, où les éléments vont se déchaîner:

*¿Qué oigo? La tormenta de los cielos, que se aproxima.
Pronto se borrarán las estrellas, y los vientos nocturnos
traerán la lluvia y los relámpagos. (Aumentan los
zumbidos de resplandores y las estrellas se apagan.
Todo queda a oscuras por unos instantes.)¹¹⁹⁸.*

Dans une prose hyperbolique, autre motif structurant de l'époque classique, la théorie des éléments, en écho ici à celle des humeurs, transparaît, à travers l'évocation de l'affrontement d'énergies contraires. Le désordre dramatique s'exprime sur le plan acoustique:

*Dos vientos enemigos se pelean. Oiga como se hieren.
De un momento a otro, uno de los dos será vencido, y su
cuerpo, electrocutado por los rayos, será precipitado en
la nada. Dejará de llover, y en el cielo se extenderá, de
norte a sur, el arco de la victoria¹¹⁹⁹.*

C'est un jeu sur la dynamique auditive et visuelle exploitant la contiguïté dramaturgique entre le sens de l'ouïe et de la vue, qui s'enclenche, mettant le personnage dans la démarche active d'un apprentissage herméneutique par étapes. Le jeu sur le métathéâtre est présent et

¹¹⁹⁷ Machine à vent: **Máquina de viento** (« Máquina para imitar el sonido del viento. Este se produce por rozamiento del tambor dentado sobre la tela de algodón. El rumor se puede variar dependiendo del tejido, tensando o destensando la tela que lo cubre y en función de la velocidad, aceleración y ritmo del giro del tambor. »), et Machine à tonnerre: **máquina de trueno** (c'est en faisant vibrer la feuille de métal que se répandait un bruit de tonnerre dans l'espace scénique. COSO MARÍN, Miguel Ángel, SANZ BALLESTEROS, Juan, *El escenario de la ilusión*, Comunidad de Madrid, Antigua escena, 2004.

¹¹⁹⁸ *El Hombre deshabitado*, op. cit., p. 213.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

renvoie à l'apprenti spectateur le reflet métaphorique d'une pupille perçue depuis l'intérieur de l'espace scénique: « (*Cesan los ruidos y con las estrellas se enciende el arco iris.*) »¹²⁰⁰ À la dimension réflexive du théâtre, suggérée par les tirades et complexifiée par l'agencement spatial et la distribution proxémique des personnages et des spectateurs potentiels, s'ajoute la problématique de l'illusion sensorielle, stimulée par la parole et l'énergie. La maîtrise de l'énergie électrique, intégrée de plus en plus naturellement aux mises en scènes depuis le tournant du siècle, se révèle l'un des possibles mécanismes d'activation de la sensorialité sur scène.

À la bataille des deux vents ennemis succède l'arrivée de l'arc-en-ciel, signe de paix à en croire le texte: « ¿Qué es eso? / El arco iris, que, como señal de paz, aparece siempre después de las batallas. »¹²⁰¹ EL CABALLERO, compris comme espace actantiel pour qui se déroule le début du rite initiatique, exprime l'énergie de la circonspection qui l'envahit: « Lo que veo y oigo me llenan de algo indefinible. »¹²⁰²

La révocation en doute des certitudes sensorielles tient de la démarche cartésienne du doute méthodique pour promouvoir le matérialisme:

Et premièrement, je rappellerai en ma mémoire quelles sont les choses que j'ai ci-devant tenues pour vraies, comme les ayant reçues par les sens, et sur quels fondements ma créance était appuyée. En après j'examinerai les raisons qui m'ont obligé depuis à les révoquer en doute. Et enfin je considérerai ce que j'en dois maintenant croire.

Premièrement donc j'ai senti que j'avais une tête, des mains, des pieds, et tous les autres membres dont est composé ce corps que je considérais comme une partie de moi-même, ou peut-être aussi comme le tout.¹²⁰³

Dans *El hombre deshabitado*, pas à pas EL HOMBRE apprend à mieux comprendre l'importance de la sensorialité. C'est pourquoi les murs sont convoqués sur scène après un bref interrogatoire de EL HOMBRE par le VIGILANTE où ce dernier pointe son déficit sensoriel. Aux questions formulées par le VIGILANTE qui cherche à stimuler une réponse ou des réflexes sensoriels chez son interlocuteur (¿qué desea [...] / ¿qué ve [...]? ¿Oye usted algo?), EL CABALLERO répond à diverses reprises par la négative. Le jeu sémantique sur le verbe *sentir* (sémantique pour l'ouïe) vient parachever la série de questions formulées par le personnage: « EL VIGILANTE NOCTURNO (*Tomándole una mano bruscamente y dejándose.*) —¿Siente

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ *Op. cit.*, p. 213.

¹²⁰² *Ibid.*

¹²⁰³ DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Méditation sixième, Paris, PUF, Collection SUP, 1970, p. 113.

usted algo? / EL CABALLERO. —No siento nada. » Le VIGILANTE confirme, créant un sentiment de flottement entre une dimension d'abstraction onirique de la phrase, dont on ne sait avec certitude si elle s'adresse au personnage qui est en face du locuteur, et un possible pendant administratif au potentiel inquiétant: « EL VIGILANTE NOCTURNO — Ni ve, ni oye, ni entiende. »¹²⁰⁴

LOS CINCO SENTIDOS font alors leur apparition sous forme de chimères ou d'allégories autoréflexives, après que le personnage du VIGILANTE les a présentés comme allant investir le corps encore ignorant de la sensorialité, et a explicité au public de façon pédagogique la problématique du contenant qui emprisonnerait la substance:

Claro, señoras y señores, está muy claro. Este caballero es un alma encerrada dentro de un cuerpo en el que no se han despertado todavía los cinco sentidos : ver, oír, oler, gustar y tocar. (*Al ir pronunciando estas cinco palabras, manda un rayo de luz de su linterna a cada uno de los cinco toneles dispersos por el escenario, y los cinco sentidos asoman las cabezas. LA VISTA es un monstruo todo lleno de ojos; EL OIDO todo lleno de orejas; EL OLFATO, de narices; EL GUSTO, de bocas, y EL TACTO, de manos.*)¹²⁰⁵

LE VIGILANTE NOCTURNO transforme l'énergie dialectique qui meut son discours et son action, en une propédeutique qui permet à son interlocuteur de mesurer petit à petit ses progrès. Il le fait par une activation tantôt performative, tantôt dramaturgique de la machinerie théâtrale: « Es que su alma está despertada a la vida. Pero aún desconoce el perfume del mundo. El tercer balcón da a los jardines terrenales. Abrámosle. (*Enfoca la linterna hacia lo alto y cae una gran rosa blanca*) »¹²⁰⁶ L'univers poétique de Rafael Alberti associe par l'entremise des mécanismes scéniques une fleur blanche aux étoiles qui brillent dans le ciel. La découverte de l'objet par LE CABALLERO est d'abord visuelle puis olfactive: son sens de l'odorat s'éveille alors. « ¡Oh! / Es una flor. Se llama rosa. / (*Tomándola y aspirándola ansioso.*) —¡Oh! [etc.] »¹²⁰⁷. Le texte donne lieu à un moment de jeu avec le mot et l'objet qui mime les découvertes enfantines. Le VIGILANTE finit par accrocher la rose à la boutonnière du CABALLERO (« (*Se la prende en el ojal*) »), écho détourné des *coplas* madrilènes du début du XX^{ème} siècle. Le passage est développé autour de l'acquisition d'un odorat subtil qui ouvre à la connaissance: « Su perfume me hace desear cosas que desconozco. ¿Qué es lo que yo

¹²⁰⁴ *Ibid.*

¹²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 211.

¹²⁰⁶ *El hombre deshabitado, op. cit.*, p. 213.

¹²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 214.

deseo? Dígamelo. (*Respira trabajosamente.*) ¿Por qué la pechera de mi camisa sube y baja de este modo? ¿De qué se está llenando mi cuerpo? Explíquemelo. Dígamelo, por favor. »¹²⁰⁸ Le VIGILANTE élude la question de la respiration et du souffle que le CABALLERO, qui découvre les potentialités préhensives de son corps, et interroge – en un lointain écho – les modalités d’une dichotomie dualiste du corps et de l’âme, puisque son discours s’apparente à un procès en séparation de l’âme et du corps: « Más adelante, cuando le abramos a su alma los dos balcones que aún le faltan para poder dominar la tierra ». El VIGILANTE fait un point:

Todavía, caballero, no tiene usted boca: carece de lo más importante para andar por el mundo. Usted ha visto los astros, ha escuchado la música del Universo, ha aspirado el olor de las flores, pero ¿y su paladar? Ignora usted a lo que saben las cosas, y yo voy a enseñárselo en seguida por medio de una fruta. (*Enfoca la linterna hacia lo alto y cae una gran naranja.*) Esto es una fruta: se llama naranja.¹²⁰⁹

Le décor, dynamique et presque vivant, semble pouvoir faciliter la découverte de la sensorialité, et l’activation de la machinerie théâtrale rythme les découvertes du personnage, qui fait aussi, tout en parlant, la découverte de la connaissance du réel (formulée par le jeu de mots, et, peut-on imaginer, conscientisée) « – ¡Oh, no lo sabía! »¹²¹⁰. Le VIGILANTE lui en donne un quartier et lui indique comment consommer le fruit, initiant un long et détaillé protocole pédagogique: « Abra la boca y mastique, mastique suavemente. Así, así. » Il conditionne son goût: « Le gusta, tiene que gustarle. »¹²¹¹ À travers cette découverte, c’est aussi la sensualité qui s’éveille chez LE CABALLERO, à la faveur des vertus hydratantes et roboratives de l’orange que lui indique le VIGILANTE¹²¹². Toujours pédagogique, il lui explique qu’il découvrira d’autres choses, au contact de l’air ou d’un autre être humain et il organise le déploiement de son âme: « Ya dentro de su cuerpo, su alma se desvive, saltando, por saberlo todo. Y antes de que el amanecer borre estas estrellas, yo le juro que será sabia y dispondrá de esos cinco balcones que le prometí al principio para poder dominar el Universo. Ya sólo le falta el último, el que se abre a las caricias infinitas: el tacto. »¹²¹³

C’est alors qu’intervient l’épisode de la jeune femme blonde endormie, que l’homme apprend à approcher, dont il caresse les cheveux et avec laquelle il est ensuite marié par le

¹²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 214.

¹²⁰⁹ *Ibid.*

¹²¹⁰ *Ibid.*

¹²¹¹ *Ibid.*

¹²¹² *Op. cit.*, p. 215.

¹²¹³ *Op. cit.*, p. 215.

VIGILANTE. Celui-ci leur donne de l'argent pour vivre dans de bonnes conditions matérielles sur terre. Le VIGILANTE offre même ses services de cénesthète transactionnel et se propose comme banque à distance: « Si necesita más [dinero], arriéguelo en negocios, con la seguridad de que yo siempre le ayudaré desde lejos. »¹²¹⁴ Il lui donne aussi un avertissement, façon indirecte et profane de dire que la sensorialité unit aussi l'homme à ses pulsions primaires et peut le mener au mal et à la perdition: « le aconsejo mucha vigilancia para que no se le desmanden. Su salvación y su perdición están en ellos. No lo olvide. »¹²¹⁵

Le décor prend ensuite une autre dimension, après que le VIGILANTE a mentionné « las calles del mundo. »: « Vayan a ellas. Entren en ellas, en este mismo instante en que comienzan a salir de las sombras. »¹²¹⁶ Une lumière jaunâtre (« luz amarillenta ») illumine la scène et tous tombent à genoux devant le VIGILANTE, qu'ils appellent du nom de « Señor. » Le CABALLERO et la MUCHACHA lui sont redevables, et posent des questions qui attestent leur besoin de certitudes avant d'aller sur terre. Le VIGILANTE les congédie, presque au comble d'une scène qui déconstruit l'épisode biblique du Paradis:

(Ambos, cogidos del brazo, avanzan hacia el fondo, cortejados por LOS CINCO SENTIDOS. La luz del amanecer aumenta. Se abre el escotillón, y EL VIGILANTE NOCTURNO comienza a hundirse lentamente. Cuando ya casi van a desaparecer los hombros, EL CABALLERO vuelve la cabeza, y levantando el brazo le indica la claridad que va iluminando la escena.)

La dernière intervention du VIGILANTE avant de disparaître à nouveau est pour expliquer à EL HOMBRE le phénomène lumineux qu'il observe: « —Eso, caballero, es la luz. TELÓN. »¹²¹⁷

Après ce prologue, l'*auto sacramental* s'ouvre sur une très longue didascalie liminaire dont la progression installe peu à peu le spectateur potentiel (le lecteur) dans une durée de type narratif tant le décor, construit avec minutie, semble déjà « raconter » de façon puissantielle l'action à venir. La didascalie confirme le choix dramatique opéré par l'auteur: celui de concevoir chacun des cinq sens comme un personnage à la fois individué et relié à EL HOMBRE. Une nouvelle indication correspondant au rythme circadien vient lester la didascalie d'une notion de durée qui installe de façon plus précise le lecteur ou le spectateur mais aussi les personnages ou les acteurs dans un décor prêt à voir se dérouler l'action dramatique dont la durée est confortée par la cymbalisation des cigales, suivie d'un silence soudain. Le

¹²¹⁴ *Ibid.*

¹²¹⁵ *Op. cit.*, pp. 217-218.

¹²¹⁶ *Op. cit.*, p. 218.

¹²¹⁷ *Op. cit.*, p. 219.

paysage s'éveille alors, en même temps que les personnages: EL HOMBRE, LA VISTA; un oiseau chante, qui annonce le lancement de la partition gestuelle de la pièce: EL HOMBRE s'étire à nouveau; en écho, près de lui, semblable à son ombre, l'Odorat fait, simultanément, de même.

Dans le dialogue initial entre EL HOMBRE et LA MUJER, ce sont les regards de EL HOMBRE qui sont mis en évidence d'entrée de jeu, suivis dans leurs moindres détails du regard par la Vue.

Très bien identifiées par les personnages, les odeurs activent la gamme chromatique du fer, du feu et du sang. À tour de rôle, les sens s'expriment mais EL OÍDO éprouve des difficultés à s'exercer: l'Odorat « Huelo a pino quemado, a nieve derretida en bufandas de lana... »; le Goût « Tengo sed y calor... La boca me sabe a plomo derretido »; l'Ouïe « Me silban, me sangran los oídos... No oigo lo que me dicen »¹²¹⁸. Le dialogue est ponctué de pauses qui le rythment et la métaphore du sang est filée en lien avec l'espace de la ville, sous l'angle déromanticisé d'un regard posé sur une ville antique, que G. Torres Nebrera analyse comme le paradigme de la *civitas hominum*¹²¹⁹:

Es la ciudad del hierro y los arcos voltaicos. Sus torres quisieran irrumpir en la gloria y derribar a los ángeles. Veo hombres que pasan con un fajo de oro en una mano y en la otra el revólver del crimen. He aquí la ciudad cuya sangre se precipita hacia la muerte, sin volver la cabeza, entre el humo de los trenes y las fábricas.¹²²⁰

EL HOMBRE et LA MUJER se regardent l'un l'autre et, accompagnés par les cinq sens et associant le souvenir de la ville à leur histoire, se souviennent:

LA MUJER (*Pasándole un brazo por el hombro*). — Y allí...
(*Se miran largamente como recordando*.)
LA VISTA. Luz... Luz entornada...
EL TACTO. Piel, sábanas frescas...
EL GUSTO. Sabor a nieve todavía... A fruta...
EL OLFATO. Acacias... Nardos... Mar...
EL OIDO. Silencio. Zumbido de ascensores lejanos. Silencio absoluto. Sueño.

(*Pausa*).¹²²¹

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ « con su soberbia babélica simbolizada en esos rascacielos que « quisieran irrumpir en la gloria y derribar a los ángeles. » » *op. cit.*, p. 224 (note).

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ *Ibid.*

C'est une scène d'amour qui s'ouvre: les deux personnages se parlent en regardant leurs reflets dans l'eau. Ils s'embrassent et les cinq sens se mettent à jouer.

EL TACTO sort un grand poisson rouge qu'il va donner à EL OÍDO, afin qu'il l'écoute comme on écouterait un coquillage. Il retourne à l'endroit d'où il était venu, reprenant sa place dans la disposition de la « ronde » des cinq sens. EL OÍDO observe alors une expression poétique synesthésique, où l'on retrouve l'univers poétique de Rafael Alberti présent dans *Marinero en tierra*, recueil de 1924, dont quelques vers sont reproduits ci-dessous: « Escucho en sus ojos y oigo en sus escamas el barco, la vela, la brisa y el agua. »

El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?
¿Por qué me desenterraste
del mar?
En sueños, la marea
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar
Padre, ¿por qué me trajiste
aquí?

1222

À tour de rôle, les cinq sens s'emparent d'un poisson rouge pour l'examiner selon leur sensorialité. La dimension répétitive de l'action est accentuée par les déplacements qui l'accompagnent: à chaque fois le personnage quitte la ronde avant d'y revenir une fois l'examen accompli et le poisson donné au sens suivant¹²²³. C'est à EL GUSTO qu'il revient de terminer la séquence en étouffant le poisson et en le rendant mort à EL TACTO qui boucle ainsi un cycle intermédiaire de ronde en allant le jeter dans l'eau sur les indications EL GUSTO.

¹²²²https://www.google.fr/imgres?imgurl=https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/e0/2c/94/e02c94c9f4a99a23ea8294e9414f7075.jpg&imgrefurl=https://www.pinterest.com/explore/marinero-en-tierra-955314357094/&h=382&w=358&tbid=qeeWD95xC3Pr6M:&tbnh=160&tbnw=149&usq=__oc5VLW9RrzGyK8oxAET0r6klTKs=&vet=10ahUKEwjTqrughvTUAhWDKsAKHV8cBQcQ_B0IhwEwCg..i&docid=Nj2cMcZ0_N6RpM&itg=1&client=firefox-b&sa=X&ved=0ahUKEwjTqrughvTUAhWDKsAKHV8cBQcQ_B0IhwEwCg, page consultée le 6 juillet 2017.

¹²²³ « Moins rares sont les mentions, à l'intérieur de l'espace dramatique, du goût, du toucher et de l'odorat comme lien physique entre les personnages. [...] En outre, il se trouve que ce fameux regard qui marque le théâtre occidental peut endosser, par la volonté et l'imagination du spectateur, les trois autres sens, et surtout celui du toucher; si bien que, regardant sans pouvoir toucher, le spectateur a toute latitude pour imaginer [...] » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 281 et 284.

Dans l'édition de G. Torres Nebrera, une note de bas de page très intéressante précise la rythmique de cette scène:

Es una escena de ritual, en donde se usan diversos metros ágilmente combinados: así, desde los octosílabos de apertura (« Yo gustar. Todo lo gusto », etc.) a los eneasílabos/decasílabos de cierre [...] pasando por los dodecasílabos del centro de la escena con los que cada Sentido va describiendo el mundo a través del prisma del subconsciente del Hombre, que eso representa el pez que sacan del estanque, y al que acaban matando simbólicamente a lo largo de la ronda de un Sentido a otro [...] en las percepciones de los sentidos se va graduando la catástrofe final que se avecina.¹²²⁴

Avec pour point de départ l'allégorie du subconscient, la scène en représente la mort symbolique en jouant sur une métrique variée. L'entrée en scène de la TENTACIÓN avec le cri d'une femme et des coups frappés derrière la porte du mur d'enceinte au centre de la scène interrompt le jeu des CINCO SENTIDOS.

Le passage est ensuite relativement riche en didascalies gestuelles et d'expression, réparties entre les différents personnages:

*Extrañado / Inclinan la cabeza y desaparecen por la puerta de la casa: Después de mirarle largamente. / Asombrado, pero contenido. / Seca. / Después de mirarla impasible, levantándose bruscamente. / Colérica.*¹²²⁵

Il est également dynamisé par les jeux dialogiques entre les personnages, qui demandent à d'autres de partir, partent effectivement, ou restent. LOS CINCO SENTIDOS essaient à tour de rôle de tenter EL HOMBRE tandis que LA TENTACIÓN continue dans son délire synesthésique « ¡Qué bien sabe tu alma ! Me la he bebido toda. Siento ya cómo arde dentro de la mía. »¹²²⁶ Plus tard LOS CINCO SENTIDOS entourent EL HOMBRE, allumant chacun une lanterne, et reprennent le *leitmotiv* diffracté en cinq unités distinctes du VIGILANTE dans le Prologue. Tous prennent à nouveau la parole, l'un après l'autre, pour tenter EL HOMBRE:

EL TACTO.—Levanta, hombre dichoso, levanta.
EL OÍDO. —¿Has oído? Va a pasar la noche en tu mismo lecho.
LA VISTA. —Ningún hombre del mundo verá lo que tú.
EL GUSTO. —Gustará lo que tú.

¹²²⁴ *Op. cit.*, note p. 229.

¹²²⁵ *Op. cit.*, note p. 231.

¹²²⁶ *Ibid.*

EL OLFATO. —Aspirará las esencias celestas que tú vas
a aspirar esta noche.¹²²⁷

Après une brève résistance, lorsque EL HOMBRE renonce à dominer les cinq sens et s'abandonne à eux, le passage de la pièce d'Alberti offre un bon exemple de la réécriture de l'auto sacramental. R. Alberti cette fois revisite un passage de *La Vida es sueño*, de Calderón de la Barca:

¿No es breve luz aquella
Caduca exhalación, pálida estrella,
Que en trémulos desmayos,
Pulsando ardores y latiendo rayos,
Hace más tenebrosa
La oscura habitación con luz dudosa ?
Sí, pues a sus reflejos
Puedo determinar (aunque de lejos)
Una prisión oscura
Que es de un vivo cadáver sepultura;
Y porque más me asombre,
En el traje de fiera yace un hombre
De prisiones cargado,
Y sólo de la luz acompañado.
Pues huir no podemos,
Desde aquí sus desdichas escuchemos;
Sepamos lo que dice.¹²²⁸

Cette réplique trouve en effet un écho dans la pièce d'Alberti, qui sollicite, suivant des modalités différentes, la sensorialité (la vue) par la métaphore, dans une écriture dramatique en tension avec la construction d'un espace oppressant. LA MUJER de l'*auto sacramental* albertien observe une didascalie synesthésique qui joue de la machinerie théâtrale et de la simultanéité sensorielle: (*Asomándose a la puerta mientras que se ilumina la ventana alta y La Tentación escucha.*)¹²²⁹ Le procédé qui doit stimuler le regard du spectateur est repris sitôt après dans la didascalie suivante: « (*Entra [EL HOMBRE] en la casa con LA MUJER y cierra la puerta al mismo tiempo que LA TENTACION apaga la luz de su cuarto. Silencio corto, lleno de ruidos y silbidos nocturnos.*) »

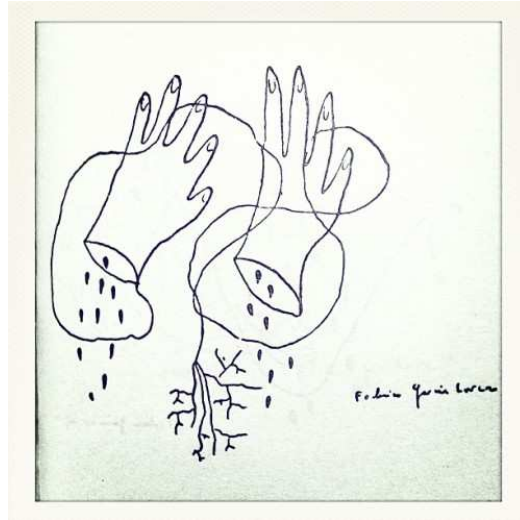
Des Voix, au nombre de six, se font entendre qui ouvrent une profondeur polyphonique dans l'espace textuel, et par voie de conséquence, dans l'espace potentiel de la scène de théâtre: leur désignation (1^a, 2^a, 3^a Voz etc.) implique un primat de l'auditif sur le visuel. Leur présence confère aussi à la scène une atmosphère surréaliste inquiétante, qui reprend manifestement l'univers onirique, dramatique et artistique de certains dessins de

¹²²⁷ *Op. cit.*, p. 238.

¹²²⁸ Rosaura, CALDERÓN DE LA BARCA, *La Vida es sueño* (1635), Jornada Primera, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Austral Teatro, 2010, p. 86.

¹²²⁹ *Op. cit.*, p. 240.

García Lorca (« ¿Qué presagios oscuros desvelan esta noche el sueño del agua? ¿Qué manos de sangre se lo inquietan, tiñéndoselo? Árboles del jardín, respondedme. Soy la voz del estanque? », demande la première Voix).



Le lexique concourt à la construction de cette atmosphère: « tampoco duermen, sobrecogidas de espanto / fuegos angustiosos / llamas ocultas / Larvas, insectos mudos / muertos de temores (segunda Voz)¹²³⁰. Le jeu sur la polysémie permet également à Rafael Alberti d'unir référents anciens, de nature parfois mythologique, et modernité: « (*Lejísimo suena el quejido de una sirena.*) » / « El mar pide socorro a lo lejos ».¹²³¹

LA TENTACIÓN rejoint les cinq sens, dont elle s'assure qu'ils sont bien réveillés, et avec lesquels, manipulatrice, elle conspire contre l'Homme « ¿Hemos vencido al Hombre ? » / « Creemos que sí. »¹²³² Elle les emmène au grenier: « El hombre está vencido. Lo sé. Tampoco Duerme. Ya no podrá dormir jamás. »¹²³³ Le thème du somnambulisme fait son apparition dans l'*auto-sacramental*, et on se souvient qu'il avait fait l'objet d'une pantomime éponyme de R. Gómez de la Serna: « Dentro de unos instantes, lo veréis, subirá como un sonámbulo a mi alcoba. El deseo le hará buscarme a tientas por todos los rincones de la casa, hasta caer, como un loco sin ojos, en el jardín. Allí le esperaremos, junto al estanque. Estad siempre conmigo. Os necesito más que nunca ».¹²³⁴ La dynamique métaphorique s'opère par le même procédé de translation qu'emploiera T. Borrás, dans *Tam, Tam* (1931) avec une

¹²³⁰ *Op. cit.*, p. 240.

¹²³¹ *Ibid.*

¹²³² *Ibid.*

¹²³³ *Op. cit.*, p. 241.

¹²³⁴ *Ibid.*

dimension multiscalair qui autorise l'union du microcosme et du macrocosme: « como si la órbita pura que seguía su alma tuviera irremisiblemente que terminar en mí. »¹²³⁵ EL HOMBRE qui se réveille s'approche et sa désorientation, ses multiples interrogations relient la pièce d'Alberti aux *Méditations métaphysiques* de René Descartes et *La vida es sueño* de Calderón de la Barca:

Y a t-il rien [...] qui ne soit aussi véritable qu'il est certain que je suis, et que j'existe, quand même je dormirais toujours, et que celui qui m'a donné l'être se servirait de toutes ses forces pour m'abuser? Y a-t-il aussi aucun de ces attributs qui puisse être distingué de ma pensée, ou qu'on puisse dire être séparé de moi-même? Car il est de soi si évident que c'est moi qui doute, qui entends et qui désire, qu'il n'est pas ici besoin de rien ajouter pour l'expliquer. [...]¹²³⁶

Le protagoniste doit s'appuyer sur la souvenance du bagage fourni par EL VIGILANTE NOCTURNO pour s'approprier la sensorialité.

Decir que sueño es engaño;
Bien sé que despierto estoy. [...]

¿Que quizá soñando estoy,
aunque despierto me veo?
No sueño, pues toco y creo
Lo que he sido y lo que soy. [...]¹²³⁷

Cet effort vis-à-vis de la sensorialité et cette révocation en doute du réel, représentée d'une autre manière dans l'*auto sacramental* albertien, trouve un prolongement dans les vers de Segismundo dans la pièce *La vida es sueño* de P. Calderón de la Barca. Dans l'*auto sacramental* de R. Alberti, la résolution des conflits dramatiques passe par la reddition de EL HOMBRE et par sa mort, tirée d'un coup de revolver par LA TENTACIÓN. Il finit par mourir après avoir lui-même tué sa compagne et commis l'acte charnel avec LA TENTACIÓN. L'arc temporel circadien vient rythmer l'auto sacramental, presque à contre-temps, eu égard au référent aristotélicien classique (*Empieza a clarear*), après la nuit traversée de façon métaphorique – et métonymique par les personnages:

¹²³⁵ *Ibid.*

¹²³⁶ Descartes, René, *op. cit.*, p. 44.

¹²³⁷ Segismundo, in CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, II^{da} Jornada, Espasa, Austral, Clásica Teatro, 2010, p. 130 et 141.

La Tentación. (*Saliendo del granero.*). —El hombre ha muerto. Amanece. Sigamos adelante. (*Seguida de Los cinco sentidos, huye por la puertecilla que da a la playa. Al pasar junto al montón de azufre, se incendia solo. La luz de la mañana aumenta. Sobre el mar remonta, inmenso, el sol. Una enorme araña de tentáculos negros baja, lentamente, hasta cubrir la cara de El Hombre. Soñoliento, uno de los criados, abre la puerta de la casa. La vida sigue.*)

TELÓN¹²³⁸

Le corps ne peut trahir l'âme et commettre l'homicide sans mourir lui-même; c'est la mise en scène de la mort de l'être qu'assume l'*auto sacramental* de R. Alberti, à travers un jeu final sur l'espace qui ouvre sur une possible évasion loin de l'horreur commise. C'est ainsi la synapse « puertecilla que da a la playa » qui s'active et s'ouvre, pour permettre à l'espace contenant, métaphore spatiale de la conscience humaine, d'oublier, ou de fuir le souvenir du meurtre commis. L'allégorie sert donc, dans l'*auto sacramental* albertien, la critique d'une amoralité désincarnée, déguisée sous l'apparence de la Chair la plus tentante, prenant en ce sens le contre-pied de toute esthétique nietzschéenne qui se retrouve bannie, grande exclue et peut-être grande inhabitée, désertée, de la poésie de Rafael Alberti.

L'épilogue vient clore effectivement la boucle de l'*auto sacramental*, avec le retour au même décor qu'en début d'œuvre, avec une même boucle du jour vers la nuit, et des indications de temps, mais aussi de durée, suggérées par la didascalie (en gras):

Decoración: La misma que en el Prólogo. Está oscureciendo. EL VIGILANTE NOCTURNO aparece sentado sobre las piedras, como aburrido. Enciende su pipa. Bosteza. Fuma, siguiendo atentamente las bocanadas de humo. Por el fondo entra EL HOMBRE. Viene muerto, cayéndose, con un balazo en la frente, chorreándole la sangre por la cara y la pechera blanca de la camisa. EL VIGILANTE NOCTURNO, al verlo, se levanta. Disimuladamente, como para no ser visto, da la vuelta por la derecha, hasta caer a espaldas de EL HOMBRE.

C'est le moment du bilan et le dramaturge l'organise en miroir avec le Prologue. Il faut observer qu'en raison d'un sentiment de cohérence et de continuité fictionnelle, la pièce d'Alberti permet, sans difficultés pour le spectateur potentiel ou le lecteur, de s'immerger dans l'illusion théâtrale, depuis le moment où la revenante s'est matérialisée sous la forme d'un spectre pour tuer son époux en retour. En fait, le texte de théâtre connaît différents

¹²³⁸ *Op. cit.*, p. 249.

enchâssements dramatiques et strates rythmiques qui débordent les cadres formels imposés (prologue, *acto*, épilogue) et qui, en surimpression de la trame dramatique, le dynamisent. Le point d'ancrage remonte à la fin de l'acte; la dynamique se poursuit dans l'épilogue qui voit un retour aux personnages du début, mais surtout une continuité, presque une contiguïté dramatique et presque une contiguïté spatiale.

C'est un spectacle violent qui est donné à voir au spectateur / lecteur avec l'entrée par l'arrière-scène de EL HOMBRE. Son front, espace mental et de la conscience mais aussi synecdoque de l'espace scénique, est troué du coup de pistolet tiré par LA MUJER à la scène antérieure. Le VIGILANTE, dont la demande, formulée à la fin du Prologue avait été celle de voir revenir à lui les corps dont il avait éveillé l'âme et les sens, voit effectivement revenir à lui sa créature en piteux état.

La propédeutique reprend, de façon très paradoxale, en fait, très cynique: le VIGILANTE revient vers son « élève » pour lui poser quelques questions et tenter de l'amener à dialectiser la situation qui le ramène vers lui. La dynamique didascalique et l'éclairage accompagnent l'action dramatique: « (*Se ha hecho de noche, y las estrellas empiezan a encenderse.*) »¹²³⁹

C'est alors que EL HOMBRE tente, en vain, de se rapprocher de LA MUJER:

*(Intentando acercarse a La Mujer, anhelante, pero sin conseguir moverse del sitio donde está.). —Me has clavado, Señor, entre estos escombros para que ni la súplica de perdón que estremece mi lengua pueda llegar a ella, restañándole, cosiéndole esa herida por donde se le fue el soplo de su alma. [...]*¹²⁴⁰.

Le dialogue entre les deux personnages donne lieu à une double condamnation: EL VIGILANTE accusant de crime EL HOMBRE et celui-ci l'accusant à son tour: « ¡Mi creador ! ¡Un criminal, Señor, un criminal! Tú, en vida, cuando era más feliz, me rodeaste de monstruos sólo para perderme. »¹²⁴¹ R. Alberti fait le choix dans l'*auto sacramental* de laisser apparaître les sentiments humains les plus négatifs: la rancœur, la haine, le désespoir, dans un dialogue qui met presque à égalité, après la bascule des jeux de rôle, le « créateur » et la créature. On peut se souvenir de la dramaturgie et du rapport de R. del Valle-Inclán aux personnages de théâtre, qui indique qu'il y a trois façons de voir le monde, en se situant au-dessous de, à la hauteur de ou au-dessus des personnages de théâtre; dans l'*esperpento*, R. del Valle-Inclán choisit la dernière solution. À ce moment précis de l'œuvre de R. Alberti, c'est le VIGILANTE qui adopte

¹²³⁹ *Op. cit.*, p. 253.

¹²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 255.

¹²⁴¹ *Ibid.*

cette position puisque le métathéâtre inclus dans la pièce, en écho à la tradition des *autos sacramentales* classiques où les entités allégoriques ouvraient les pièces et faisaient parfois leur apparition dans l'œuvre le permet: « EL VIGILANTE NOCTURNO (*Cogiéndole por el cuello de la chaqueta y haciendo ademán de levantarlo para arrojarlo por la boca de la alcantarilla.*) —Ya no eres de este mundo. »¹²⁴² Lors de leur ultime échange, EL HOMBRE lui promet une haine éternelle, et le VIGILANTE lui retourne la promesse, menant à son comble le processus de dé-sacramentalisation de l'*auto sacramental*, puisque l'entité qui devait être suprême, se laisse aller à des sentiments humains, terrestres, en lien avec une temporalité divine (« la eternidad »).

Visuellement, les derniers moments de la pièce sont très forts en ce qu'ils exploitent différents procédés pour traduire le climax dramatique. Signal de tension ou de conflit intérieur extériorisé, la fumée augmente sur scène « (*Aumenta el humo mientras LA TENTACIÓN se hunde muy lentamente*) »¹²⁴³. C'est aussi un écho du final de *El Burlador de Sevilla* avec la disparition dans les entrailles de la terre du personnage de Don Juan Tenorio. Des voix souterraines appellent, à trois reprises, « ¡Señor! ». Le cas d'un VIGILANTE démiurge renié et maudit de ses créatures s'impose alors au spectateur ou au lecteur de théâtre.

La puerta
(mejor diré esta funesta boca) abierta
está, y desde su centro
nace la noche, pues la engendra dentro.¹²⁴⁴

Les « pôles énergétiques structurants » qui organisent *L'auto* d'Alberti contribuent au renouveau formel, et de fond, recherché par l'auteur. Ce renouveau passe par la mise en scène des jeux de pouvoir entre les différentes entités allégoriques et, à travers la sensorialité faite personnages, se situe entre phraséologie plastique (phénoménologique et rythmique) et construction de la sensorialité. Pour R. Alberti, il s'agissait bien de jouer un rôle d'agitateur de particules:

Sacudir un poco la escena. Crear sensualmente un mundo de sentidos, instintos y pasiones, procurando darle realidad más profunda, sin caer en el realismo habitual de nuestro teatro. Creo que la misión de los poetas en esta hora es poner sus inventos en contacto con la sensibilidad de los demás mortales para hacerles

¹²⁴² *Op. cit.*, p. 261.

¹²⁴³ *Ibid.*

¹²⁴⁴ Rosaura, in CALDERÓN DE LA BARCA, *La Vida es sueño* (1635), Jornada Primera, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Austral Teatro, 2010, p. 85.

soñar un poco, para liberarles siquiera por unas horas, de las cadenas de lo real, que no solamente les atan en la vida, sino que sigue haciéndoles prisioneros de la lógica, el sentido común y demás obstáculos antifantásticos, y por lo mismo, antiteatrales, como impiden en el teatro usual el libre vuelo del poeta dramático y su coro que es – o debe ser – el público.¹²⁴⁵

La démarche de R. Alberti est subversive dans cet *auto sacramental* « sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética »¹²⁴⁶. Et on décèle, dans ce théâtre « communication-commotion » que R. Alberti tente d'établir avec le public, pour « frapper les esprits et les sens »¹²⁴⁷ une attitude iconoclaste de dénonciation de la religion, dans laquelle les sens et la sensibilité sont réhabilités, et où le réalisme est rejeté au profit du rêve.¹²⁴⁸ Sans doute faut-il voir dans cette réappropriation de l'*auto sacramental* la volonté de tirer parti des jeux de scène que permet le genre dans la représentation d'abstractions:

La institución del teatro constituye sólo una sinécdoque de la « podredumbre » de todo lo que ha dejado de ser sagrado. El código estético queda desbordado y trascendido en una ética.¹²⁴⁹

C'est suivant des modalités différentes¹²⁵⁰ que M. Hernández s'essaye quelques années plus tard à l'*auto sacramental*, de façon plus classique mais avec des permanences formelles conservées jusqu'à R. Alberti. Le *dramatis personae* et sa structuration permettent de prendre la mesure de la permanence du schème formel *áureo* pour structurer l'œuvre.¹²⁵¹

¹²⁴⁵ *El Heraldo de Madrid* (la veille de la première représentation). LÉGLISE, Florence, « *El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'*auto sacramental*, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », in CARANDELL, Zoraida, SALAÛN, Serge (études réunies par), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, pp. 194-195.

¹²⁴⁶ « Autocrítica de *El hombre deshabitado* », *ABC*, 19-II-1931, in GÓMEZ TORRES, Ana María « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » (CARANDELL, Zoraida, SALAÛN, Serge (études réunies par), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 217).

¹²⁴⁷ Je reprends les expressions de Florence LÉGLISE, « *El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'*auto sacramental*, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », article cité, pp. 207 et 209.

¹²⁴⁸ LÉGLISE, Florence, « *El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'*auto sacramental*, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », article cité, p. 195.

¹²⁴⁹ GÓMEZ TORRES, Ana María, « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » article cité, p. 227.

¹²⁵⁰ « Alberti récupère et inverse cette formule baroque pour en faire une forme d'expression d'avant-garde. » LÉGLISE, Florence, « *El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'*auto sacramental*, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », article cité, p. 195.

¹²⁵¹ Je renvoie à la rubrique « Textes et documents de travail » du volumes d'Annexes, où la structure de l'*auto sacramental* analysé est reproduite.

La pièce *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* constitue un « exemplum catholicum »; c'est aussi une « opera prima » théâtrale hernandienne puisque l'*auto sacramental* reste assez conforme aux normes de l'orthodoxie catholique. L'œuvre est publiée au moment de la proclamation de la IIème République et de l'élection de Manuel Azaña.

S'essayant à la compréhension de l'*auto sacramental* dont l'apogée du genre eut lieu sous le règne des Rois catholiques¹²⁵², Marcel Bataillon en souligne la double dimension, profane et sacrée ainsi que les liens avec la *comedia*, autre genre théâtral du Siècle d'Or. L'écriture de l'*auto sacramental* de M. Hernández (1933-1934), s'insère dans le cadre des Missions Pédagogiques (*Misiones Pedagógicas*) dont il fut nommé collaborateur à partir de 1934, inflexion importante dans sa trajectoire puisqu'il s'était jusqu'alors défini comme conservateur sur le plan politique. La thématique religieuse était en lien avec ses convictions politiques à ce moment de sa vie. *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* renvoie ainsi à l'étape « oriolana » (de la ville d'Orihuela) du poète et dramaturge, qui correspond à ses années de ferveur religieuse. C'est aussi un « teatro de tendencia poética »¹²⁵³ fortement influencé par les convictions de son ami Ramón Sijé, dont les idées catholiques l'attiraient alors.¹²⁵⁴

Le conformisme de M. Hernández dans la mise en forme de l'œuvre apporte peu de renouveau dans la réappropriation du patrimoine culturel et littéraire des théâtres médiéval et des Siècles d'Or. Cependant, une approche axée sur les synesthésies implique une étude rythmique (chromatique, structurelle, symbolique, entre autres). Articulée à la notion de déconstructivisme, elle met en évidence la difficulté d'un renouveau chez M. Hernández, malgré quelques innovations proxémique et spatiale, et associative avec la répartition des personnages des cinq sens et le rôle donné aux différentes entités dramatiques et allégoriques dans la progression de l'action dramatique. Ainsi, l'organisation énergétique et balistique est particulièrement remarquable dans les adresses, la phraséologie de la prose et du langage versifié, ainsi que dans la gestualité.

¹²⁵² Voir AUBRUN, Charles Vincent, « Les "autos sacramentales" », dans l'article « Calderón de la Barca, Pedro », de l'Encyclopédie thématique Universalis, Culture, volume 2 (Berain (Les) – Christianisme), Paris, Encyclopædia Universalis, 2004, p. 1299 et BATAILLON, Marcel, « Essai d'explication de l' « Auto sacramental », in Bulletin Hispanique, tome 42, n°3, Université Michel de Montaigne, Presses Universitaires de Bordeaux, 1940, pp. 193-212. Voir aussi BATAILLON, Marcel, « Auto Sacramental », article de l'Encyclopédie Universalis.

¹²⁵³ RIQUELME, J., *El Teatro de Miguel Hernández: una vocación desconocida*, op. cit.

¹²⁵⁴ L'*auto* est publié pour la première fois dans la revue *Cruz y Raya*, en trois livraisons.

*Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre.*¹²⁵⁵

M. Hernández voit dans les personnages de la Bible un *dramatis personae* en puissance qui le mène à s'intéresser au théâtre religieux. Dans *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras* il choisit de ne pas se départir des éléments traditionnels structurants, à la différence d'autres auteurs, R. Alberti par exemple, qui opte à l'époque pour une récupération « païenne », hétérodoxe ou partielle des éléments allégoriques, à finalité poétique, qui le constituent.

La structure de la pièce est ainsi conforme à la tradition des *autos sacramentales* même si, dans le même temps, elle est plus complexe car au service d'une intensification dramatique de l'action représentée. Dans sa construction même, elle vise à renforcer les capacités symboliques et l'aptitude à enthousiasmer. Pour Concha Zardoya, la complexité structurelle s'expliquerait par l'usage de la corrélation à la manière de Calderón (« *correlación calderoniana* »), idée reprise par Ángel Valbuena Prat¹²⁵⁶»:

La construcción del auto reposa sobre una base de correlación paralelística. La fluencia monomembre de quiebra en tantos brazos como personajes: cuando intervienen los Cinco Sentidos, la estructura correlativo-paralelística se hace pentamembre; cuando actúan las Cuatro Estaciones, o los Cuatro Ecos se produce el tetramembre. Aparte de estas ordenaciones dramáticas hipoparatácticas, existen otras correlaciones y paralelismos en monólogos y diálogos¹²⁵⁷

Ces quelques lignes montrent comment M. Hernández pense la structure en termes de réseaux entrecroisés de significations pour en faire un élément fort de la dramaturgie. Organisé en un acte (*auto* < *actos*) unique, la forme dramatique proposée est celle du « Via Crucis », chemin de Croix en plusieurs épreuves (sept stations) qui est censé mener à un plein « enthousiasme de la foi » après que l'Homme a suivi le rite initiatique du passage à l'âge

¹²⁵⁵ HERNÁNDEZ, Miguel, cité par RIQUELME, Jesucristo, dans *Miguel Hernández: pasión (de un poeta) por el teatro*, págs. 174-191, in *Miguel Hernández, cien años*, Canelobre n°56, Revista del Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert, invierno 2009-2010, pág. 179.

¹²⁵⁶ « La correlación en la estructura del teatro calderoniano » in Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951, pp. 115-186.

¹²⁵⁷ Ángel VALBUENA PRAT, « Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis), *Revue Hispanique*, LXI, (1924), p. 7 cité par Mariano de Paco (« El auto sacramental en los años treinta » in DOUGHERTY, Dru, M^a VILCHES DE FRUTOS, Francisca (dir.), *El teatro en España – entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, op. cit., p. 268.

adulte. On retrouve la problématique de la connaissance et de la rédemption articulée à l'épisode biblique du Paradis. Les coordonnées spatio-temporelles structurent l'organisation dramaturgique de l'œuvre: la construction de l'espace apparaît en tension dialectique entre réalisme et poésie.

D'un point de vue structurel, la première partie de l'œuvre est la moins complexe avec douze scènes, enchaînées, et sans subdivisions. En revanche, les deuxième et troisième parties répartissent les scènes dans différentes « phases » (trois à chaque fois). La symbolique biblique des chiffres peut apporter un éclairage sur l'organisation et les choix de structuration: 12 correspond au nombre des apôtres; le chiffre 7 au nombre de jours qui furent, selon la Bible, nécessaires à Dieu pour créer le monde et c'est aussi le nombre de Péchés Capitaux; le chiffre 3 fait référence à la Sainte Trinité; quant au 5, numéro impair, il correspond dans l'esthétique catholique à la même volonté de représenter et glorifier la magnificence divine. Ainsi, l'*auto*, en trois parties assez équilibrées, respecte en effet le formalisme dramatique de la Sainte Trinité, répercuté dans la structuration de la deuxième et de la troisième partie de l'œuvre.

L'étude qui suit part de la façon dont l'*auto sacramental* se nourrit de tirades (*parlamentos*) et du constat du primat du *poétique* sur le *dramaturgique*. Ces deux caractéristiques révèlent l'enracinement de l'univers poétique hernandien dans la tradition classique. En commentant le dynamisme qui traverse l'œuvre, Concha Zardoya évoque:

El valor metafísico-teológico de los *autos* se encerraba en una pura metáfora, y la elaboración metafórica atraía al poeta apasionadamente. Intentar el desarrollo – coordinado, lógico y escénico – de una gran metáfora a lo largo de una producción poético-religiosa, era una aventura que valía la pena intentar.¹²⁵⁸

La nature même de l'*auto sacramental*, pure métaphore, s'avère programmatique pour le dramaturge. Il s'agit d'un défi à relever pour le poète, au-delà des simples variations métriques.¹²⁵⁹ Le langage est un enjeu, puisque le schéma traditionnel de l'*auto sacramental*, s'accompagne de poésie versifiée comme on peut le voir dans *El Gran Teatro del Mundo* de Calderón de la Barca. La dimension dramaturgique de l'action dramatique s'en trouve

¹²⁵⁸ ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández, vida y obra, op. cit.*, p. 152.

¹²⁵⁹ « cultiva con gran soltura formas métricas tradicionales – populares y cultas » y utiliza el hexasílabo, el romance heptasílabo, el romance, cinco seguidillas (el cantar de siega), una letrilla, redondillas, quintillas, décimas, octavas reales, silvas, y silvas asonantadas (endecasílabos y heptasílabos alternos) » ZARDOYA, Concha, *op. cit.*.

reléguée au second plan. M. Hernández va adopter ce modèle, limitant grandement la réécriture de l'*auto sacramental* dans une proposition tournée vers l'allégorisation de la sensorialité qui n'exclut cependant pas le travail sur la dramaturgie. Pour commencer, il propose un *dramatis personae* fluctuant. Celui-ci n'est pas le même tout au long de la pièce et des évolutions caractérisent le texte d'une partie à l'autre¹²⁶⁰. La première partie répartit les personnages en deux catégories: principaux (*principales*) et accidentels (*accidentales*).

ESPOSO et ESPOSA (le mari et la femme) sont deux anciens; EL AMOR, personnage allégorique, est un palmier. LA INOCENCIA est texturisée quant à elle selon les modalités d'une proposition métaphorique en forme d'écume. EL DESEO est réduit à une instance impétueuse et protestataire en forme de bouc. LOS CINCO SENTIDOS sont personnifiés en cinq personnages, « villanos » ou paysans construits selon l'univers référentiel hernandien et LA CARNE est une entité tentatrice et auto-suffisante. Au cœur de ce dispositif, EL HOMBRE-NIÑO évolue, en proie à des stimulations et à des attractions énergétiques et sensorielles.

Parmi les personnages signalés comme « accidentels », le *dramatis personae* cite la Vierge (LA VIRGEN) et les Anges (LOS ÁNGELES), mais aussi la torpeur (EL SUEÑO), le vent (EL VIENTO), le rossignol (EL RUY-SEÑOR), l'abeille (LA ABEJA), le papillon (LA MARIPOSA) et la rose (LA ROSA). Dotés d'un potentiel énergétique et symbolique *cata-strophique* (qui entraîne un bouleversement), ils sont aussi à l'origine de péripéties.

La deuxième partie de l'œuvre (subdivisée en « fase anterior », « fase interior » et « fase posterior ») voit le nombre de personnages réduit: la Bergère et le Berger (PASTORA y PASTOR) l'Homme (HOMBRE) et le Désir (DESEO), Les Cinq sens (LOS CINCO SENTIDOS) et la Chair (CARNE) pour les personnages principaux, Les Quatre Saisons (LAS CUATRO ESTACIONES) et les Quatre Échos (LOS CUATRO ECOS) pour les personnages dits « accidentels ».

La troisième partie de l'œuvre, qui reprend la subdivision de la précédente en trois grands moments, « Fase anterior », « Fase interior » et « Fase posterior », ne fait plus la distinction entre personnages « principaux » et « accidentels », et regroupe EL HOMBRE, LA VOZ-DE-VERDAD, LOS CINCO SENTIDOS, LA CARNE, EL BUEN LABRADOR, EL DESEO, EL CAMPESINO, et plusieurs groupes des Sept Péchés Capitaux (VARIOS GRUPOS DE LOS SIETE PECADOS CAPITALES).

¹²⁶⁰ Cf le volume d'Annexes, Rubrique « Textes et documents de travail ».

Dans la première partie de la pièce qui situe l'action dans l'État des Innocences (*El Estado de las Inocencias*), représenté par un paysage champêtre d'amandiers et de neige, la première scène offre un bon exemple du travail sur le langage pour restituer énergie et sensorialité.

Lors d'un dialogue entre l'instance de l'être humain en puissance synthétisée dans l'Homme-enfant (« el Hombre-Niño ») et l'époux (« El Esposo »), le premier interroge d'emblée la sensorialité en suggérant le paradoxe de la sensation de l'invisible: « Padre, ¿qué es esto que siento y no veo en torno mío? ». À quoi le second répond, « Hijo, el aire mondo y frío », enclenchant un jeu de questions/réponses: « Padre, ¿y qué es el aire? » / « El viento ». Si on lit maintenant cet échange à la lumière de la symbologie occidentale qui associe de façon traditionnelle l'élément « vent » à l'arrivée d'une énergie masculine¹²⁶¹ qui investit un espace, on comprend que la thématique religieuse du péché est latente d'entrée de jeu dans un texte, qui prend en fait la forme d'un récit initiatique au cours duquel EL HOMBRE-NIÑO va devoir devenir HOMBRE et grandir). EL ESPOSO développe ainsi en *romance* octosyllabe la définition de l'énergie élémentaire (« potencia ») qu'est le vent et qu'il décrit comme: « cristal sin presencia » / « sólo espíritu sonante/de cristal ». L'espace est corporéisé (« ¡Cómo se inflama la nube/en posesión de su aliento ») et l'énergie du vent est décrite comme multiple (brisa/tempestad), en lien avec l'énergie amoureuse et sexuelle implicite. Par ailleurs, le symbole de l'arbre, dans le récit octosyllabe, doit aider EL HOMBRE-NIÑO à comprendre cette force qu'il ressent comme une énergie mise en contact avec lui par le sens du toucher et non rationalisée. Ce premier échange se termine par une invitation à l'insouciance de EL ESPOSO, immédiatement adopté par EL HOMBRE-NIÑO qui se vaporise, en quelque sorte, par le langage et quitte la scène « ¡Voy, ruy-señores! ligero como un olor.¹²⁶² »

Le personnage de EL ESPOSO continue son récit en *romance* et compare le vent à l'oiseau; il souhaite imprimer à EL HOMBRE-NIÑO la conscience de l'explication religieuse qu'il place de fait en lui, par le langage. L'oiseau reste, suivant la description proposée, instance innocente et force ou entité énergétique, souffle abstrait encore ignorant de ce que EL ESPOSO désigne comme une forme de « préhension », incorporation connaissante, qui serait la résultante, mécanique, absolue, d'un contact tactile. La problématique de la possible incorporation se fait par l'intermédiaire du verbe « saber »: « Aun todavía no sabe / de qué está tu cuerpo hecho / tu vida, puro barbecho »¹²⁶³.

¹²⁶¹ Le désir – « va-y-venes » / « la afición provoca de una sed, de un ansia loca / de irse a su compás de vuelo. » HERNÁNDEZ, Miguel, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, op. cit., p. 9.

¹²⁶² HERNÁNDEZ, Miguel, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, op. cit., p. 9.

¹²⁶³ Op. cit., p. 10.

À la scène suivante, c'est au récit d'un rêve qu'est confié le déploiement métaphorique de l'expérience amoureuse. EL ESPOSO et LA ESPOSA¹²⁶⁴ dialoguent à la scène II, et par comparaison parlent de leur enfant EL HOMBRE-NIÑO comme d'un arbre (« sin torceduras lúbricas de ramas, / sin pecados de frutos »)¹²⁶⁵. Transformé en élément végétal par ce qui se présente dans le texte comme la parole poético-performative et administrativo-religieuse de EL ESPOSO, l'enfant est ensuite raconté par sa mère, invitée à dire le rêve qu'il a fait (« Anoche tuvo un sueño. / Cuenta, Esposa. »¹²⁶⁶), ce qu'elle fait selon des modalités lyriques qui alternent hepta et endécasyllabes. Le rêve a des connotations érotiques avec le passage de l'enfant, HOMBRE-NIÑO, auprès d'une rivière¹²⁶⁷ où le Désir est suggéré par la couleur du teint de EL HOMBRE-NIÑO et ses mouvements¹²⁶⁸. Pris d'un vertige, EL HOMBRE-NIÑO risque de perdre pied et se déplace à tâtons¹²⁶⁹ et l'espace, liquide, se mue en un motif traditionnel d'angoisse masculine¹²⁷⁰ d'où il est sauvé par deux anges et une vierge avant de s'évanouir puis de se réveiller¹²⁷¹. Dans le dialogue entre les deux personnages, l'enfant est tiré des Limbes grâce à ce que LA ESPOSA nomme « intervención angélica », et se construit alors par symétrie une sorte de « cathédrale » lyrique qui unit EL ESPOSO et LA ESPOSA¹²⁷². La symétrie langagière semble tenter de donner forme, dans l'*auto sacramental*, à l'acte d'amour suivant les principes de la religion, en le réduisant à une fonction procréatrice et qui semble bannir – ou réduire au tabou – le plaisir et l'assimiler à la peur, à la culpabilité. L'acte d'amour métamorphose alors l'énergie masculine en oiseau synesthésique: « salió volando el ave / A compás de mi voz y de mi gusto¹²⁷³ ». Mention est faite d'une forme d'anesthésie du corps et du sens du toucher: « Inventé las caricias / Los cuidados. / Los besos. / Los va-y-venes. / Todo para que no sintiera el cuerpo, / la carne que da pena!¹²⁷⁴», selon une vision du corps qui serait en quelque sorte en accord avec une conception plutôt religieuse de la matérialité des corps, et qui envisage l'accès au plaisir des sens comme prise de risque à venir:

¹²⁶⁴ M. Hernández aura plus tard recours aux parangons de l'Époux et de l'Épouse dans la « Canción del esposo soldado » (*Viento del pueblo*, 1936-1937).

¹²⁶⁵ HERNÁNDEZ, Miguel, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, op. cit., p. 11.

¹²⁶⁶ *Ibid.*

¹²⁶⁷ « [C]on un agua tan clara y sucedida / como un viento evidente, / que no negaba su presencia íntima, / ni tampoco sus peces ». *Ibid.*

¹²⁶⁸ « [D]esnudo, / iba él, entre dos aires. / Con la cabeza arriba, boca abajo, sobre mudas de lilios, / candor a veces puro, a veces cárdeno, / atropellando trinos ». *Ibid.*

¹²⁶⁹ « [S]us manos aletean en la nada / llena de luz vacía, / buscando objetos a que asirse, cañas, / socorros, fantasías ». HERNÁNDEZ, Miguel, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, op. cit., p. 12.

¹²⁷⁰ « [C]añidores de angustia, / de peligros mortales ». *Ibid.*

¹²⁷¹ « Tal fu[e] el sueño ». *Ibid.*

¹²⁷² « Con un temor de amor y de grandeza / sembré en tu vientre mi hijo. / Con un temor de amor, sobre tu siembra, / en mí fue concebido. » op. cit., p. 13.

¹²⁷³ *Op. cit.*, p.15.

¹²⁷⁴ *Op. cit.*, p. 16.

¡Todo para que un día los sentidos, / que hoy usa y no
conoce, / se le vuelan traidores enemigos / de amigos
que son nobles! / El día que tropiece con el tacto / y
caiga con los ojos, / por el olor rendido y alterado / por
el gusto y los soplos / del Deseo, que pasa por la oreja, /
como por cualquier parte, / al corazón...¹²⁷⁵.

En proposant au lecteur un spectacle mental, à la troisième scène, M. Hernández montre que l'*auto sacramental*, conçu comme partition rythmique en forme religieuse de théâtre, est en tension, vertigineuse, entre essence et accident:

*La Inocencia, y en seguida el Deseo. Luego el Viento,
personaje accidental de esta Verdad. Y cuando lo pida
el verso, el Amor. Hay un juego de apariencias: El
Deseo parecerá un Chivo; la Inocencia irá de Espuma.
El Viento, de Cristal, y el Amor, de Palmera Sola.*¹²⁷⁶

Le texte oriente son imagination vers une forme symbolique donnée aux différentes instances allégoriques. M. Hernández dramaturge joue de la dimension déréalisante du texte de théâtre pour lui laisser une certaine liberté, dégageant un potentiel onirique, et donnant de possibles indications scéniques pour habiller des acteurs-personnages (« *ir de* » = « être habillé en »), avec des costumes et déguisements poétiques qui synthétisent les énergies en des rythmes synthétiques: des symboles.

Le passage sollicite EL OLFATO pour dévaloriser EL DESEO, puisque, sans surprise, c'est évidemment EL DESEO qui est jugé comme malodorant par LA INOCENCIA:

¡Oh qué mal olor de orín!
¿Quién por estos lados anda,
Que inficcionando los aires,
Su invisible ser delata
Repugnantemente?

/

Yo:
El marido de la cabra:
El dictador de la carne:
El Deseo, verbigracia.¹²⁷⁷

La puanteur du DESEO serait la marque, corrélat nécessaire, de ce qui ne répondrait pas aux canons des religions dans leurs exigences de pureté. L'Innocence, associée à la pureté de la couleur blanche, semble dans son discours être revenue du savoir et parler, sans faille,

¹²⁷⁵ *Ibid.*

¹²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 17.

¹²⁷⁷ HERNÁNDEZ, Miguel, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, *op. cit.*, p. 17.

depuis les modalités dramatiques d'un *masque*, comme le suggèrent tant la réplique de EL DESEO, qui lui demande si elle est Innocence ou Ignorance, que sa réponse. L'une des répliques de LA INOCENCIA indique que EL DESEO est vêtu de noir et la scène est dynamisée par des énergies transversales¹²⁷⁸ qui préparent l'entrée en scène de EL AMOR sous forme de palmier odorant: «¡Qué Palmera Solitaria! / ¡Qué olor a polen celeste!¹²⁷⁹». La scène se clôt par la résistance de EL DESEO à l'injonction de EL AMOR qui lui demande de se retirer.

Un jeu d'échelle et de correspondance corporelle s'établit à la scène suivante entre l'espace (le décor) et les personnages:

El Amor, la Inocencia, el Deseo, retraído; el Hombre-niño, el Viento, el Ruy-señor, otro personaje accidental; y, por fin, el Sueño.

(Entra el Hombre-niño detrás de una mariposa.)¹²⁸⁰

Une atmosphère enveloppante se forme autour de EL HOMBRE-NIÑO grâce à LA INOCENCIA et à EL AMOR: «*(Se duerme el Hombre-niño. Las leyes del Amor y la Inocencia llenan de música del Ruy-señor y el Viento los ámbitos.)¹²⁸¹*». EL AMOR donne pour consigne à EL SUEÑO de devenir metteur en scène et d'inventer un conte merveilleux qui lui laisse loisir d'aller s'assurer avec LA INOCENCIA qu'aucun serpent n'en profite pour mettre sa malice en danse, ce qui théâtralise l'espace selon les modalités dramatiques du théâtre le plus ancien (les mystères ou *comedias de santos*): «*(Se van el Amor y la Inocencia. El Ruy-Señor detiene su canto, que lanzaba con un fervor místico, y el Viento se hace vago, ocioso, hasta perderse en silencio del teatro.)¹²⁸²* »

La problématique de la « présence réelle » des personnages religieux, en lien avec la disposition des différentes entités énergétiques que sont les personnages, est dramatisée à la scène V: «*El Hombre-niño, el Sueño; y, casi sin presencia corporal, luego, la Virgen y un pelotón de ángeles. El Deseo, retraído.¹²⁸³*» EL SUEÑO agite une clochette sourde-muette qui telle les trois coups au théâtre, débute la représentation et le paysage champêtre se couvre de lis blanc qui s'entrechoquent doucement au gré du vent:

¹²⁷⁸ «*(Pasa el Viento transitorio). / (Sale corriendo como entró y se le oye menos conforme se aleja.) / (Entra el Amor.)* ». HERNÁNDEZ, Miguel, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, op. cit., p. 21.

¹²⁷⁹ *Ibid.*

¹²⁸⁰ *Ibid.*

¹²⁸¹ *Op. cit.*, p. 27.

¹²⁸² *Ibid.*

¹²⁸³ *Ibid.*

(Agita una campana sordo-muda, y al momento se pone el teatro celestial: cae del cielo, como una catarata escalonada, una escalera, ni de cristal ni de oro, de una materia inmaterial; la abarandan dos hileras de ángeles, y en ella aparece una Señora conocida tan sólo de madera en los altares, que descende hasta acariciar la frente serena del tierno adormido. Un lucero grande, como un Espíritu Santo, aletea plata, en pleno día, en la cumbre nevada de un almendro. El campo se virginiza de azucenas, que brindan por la llegada del Alba Mayor, empuñando su vaso blando, agobiado por el licor frío del relente.)¹²⁸⁴

Dans la scénographie céleste pour la visite de LA VIRGEN à l’HOMBRE-NIÑO l’usage de l’escalier paraît emprunté à d’autres spectacles profanes, tout comme la nature semble reproduire une convivialité toute ordinaire: LA VIRGEN parle en octosyllabes; toutes les créatures célestes chantent: « Todo el mundo salvado / con voluntades pájaras !¹²⁸⁵ » mais, en arrière-plan, des rires perturbent le moment et M. Hernández dramaturge met rapidement en scène le rangement du décor par les personnages eux-mêmes:

(Se dejan oír unas risas que hacen presumir presencias pecadoras, y el cuadro divino descomponen su milagro; Dios recoge su escalera plegable como un acordeón musical; hay un revuelo de ángeles que huyen a la desbandada; y la Virgen, seguida del lucero, desaparece en una confusión de manto y cielo. El sueño queda suspenso.)¹²⁸⁶

Avec l’entrée en scène de LOS CINCO SENTIDOS personnifiés « *(El Niño, dormido; el Sueño, suspenso; el Deseo, retraído. Los Cinco Sentidos.)*¹²⁸⁷ » à la scène VI, on retrouve une scène similaire à celle déjà étudiée dans *El hombre deshabitado*, où les sens se rebellent et où, aidés du DESEO, ils vont réveiller EL HOMBRE-NIÑO pour lui faire part de leurs revendications. LOS CINCO SENTIDOS expriment leur mécontentement salarial, et leur revendication sociale au cours d’un épisode durant lequel le lecteur apprend l’âge de EL HOMBRE-NIÑO (12 ans):

Queremos, señor nuestro,
pues que llevamos ya
doce años en tu hacienda,
y para trece van,
recreándote con colmos
de grano candeal,
de vino aloque y frutas,

¹²⁸⁴ *Op. cit.*, pp. 27-28.

¹²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 30.

¹²⁸⁶ *Ibid.* voir en annexes la maquette exposée au Museo Nacional del Teatro de Almagro pour un montage de *El Gran Teatro del Mundo*, et les esquisses publiées dans l’ouvrage de Manuel Aznar Soler et Juan Aguilera Sastre (Figures 59 à 62).

¹²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 30.

y de agua de un brazal,
con música el oído,
con miel el paladar,
con oro las dos manos,
con olores de azahar
repartido en el aire,
el órgano nasal,
y con un paraíso
los vidrios de mirar;
queremos que nos suba
un poquito el jornal.

EL HOMBRE-NIÑO ne donne pas suite à leurs doléances et c'est texturisés en d'absurdes marionnettes « (*Se van gesticulando como monigotes de rabia.*)¹²⁸⁸ » qu'ils quittent l'espace scénique.

Plus loin, EL HOMBRE-NIÑO qui a grandi se plaint auprès de EL AMOR et de LA INOCENCIA de l'effroi ressenti, exprimant les énergies adverses de façon synthétique par le langage:

Cinco furias fueron mi alba; cinco rabias, cinco iras, /
acompañadas de un sexto / que las alienta e incita. / Me
miraban cinco odios, / me miraban cinco arpías, / me
asfixian cinco volcanes / con vaharadas amarillas.¹²⁸⁹

Il décrit un mécanisme de théâtre dans le théâtre : « ¡Cinco ! ¡Cinco, / que uno que hace el seis agita!¹²⁹⁰ ». EL AMOR énonce les modalités du rite initiatique de celui qui découvre la clé (« clave » - dans l'*auto sacramental*, la sexualité), et suggère un remède. Le Désir est ainsi transformé, par métaphore, en poulain: « Para que con mano dura / pongas al Deseo bridas, / que es potro que se desboca / en cuanto ve en la campiña / una carretera fácil / con un lejos de mentiras.¹²⁹¹ ».

De leur côté, les Époux cherchent EL HOMBRE-NIÑO, qui, tout honteux, se cache derrière un figuier (*El Hombre-niño siente la primer vergüenza al oír la voz de su padre y se oculta detrás de una higuera.*)¹²⁹². EL ESPOSO demande à son fils pourquoi il ne les regarde pas dans les yeux mais fuit leur regard et celui-ci se plaint « ¡Me duele el alma como una espada! Busco cielo y ¡sólo encuentro la tierra a mi alrededor!¹²⁹³ ». À tour de rôle, la mère

¹²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 40.

¹²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 45.

¹²⁹⁰ *Ibid.*

¹²⁹¹ *Op. cit.*, p. 48.

¹²⁹² *Op. cit.*, p. 63.

¹²⁹³ *Op. cit.*, p. 64.

(« Algo tiene que no suele tener tu aspecto [...] ¡Sabio estás!¹²⁹⁴»), puis le père (« ¡Tú ! ¿Sabes ya ?...¹²⁹⁵ ») découvrent la raison du comportement de EL HOMBRE-NIÑO. Le père explique sa situation suivant une clé de lecture qui s’harmonise très bien avec la forme de l’*auto sacramental*, à savoir, qu’il est au cœur du récit initiatique de l’apprentissage chorégraphique de l’existence, fait de victoires, de défaites et de *suertes*, tel un torero dans l’arène, et EL HOMBRE-NIÑO répond: « ¿Cómo evitar la embestida, / si al darme, padre, tu vida, / me diste tu condición!¹²⁹⁶».

La phase suivante, Phase antérieure, a lieu dans l’État des Mauvaises Passions « (*Estado de las Malas Pasiones: un vergel nocivo, reino de la sensualidad.*)¹²⁹⁷ » et exploite les possibilités offertes par le décor du jardin. EL DESEO et EL HOMBRE-NIÑO, devenu EL HOMBRE, entrent en scène. Le texte esquisse une représentation du mythe de Narcisse à travers la contemplation par l’Homme de son reflet diffracté dans l’eau « ¡Qué gozo ! ¡Yo plural ! ¡Yo repetido ! (*Abocándose más interesado de sí mismo.*)¹²⁹⁸ ». Intrusif et en fait, archétype déguisé de Narcisse, le DESEO observe EL HOMBRE se contemplant sans excès d’*hybris*. Il semble vouloir cultiver un penchant dont il souhaite en réalité se nourrir. L’arrivée bruyante d’autres personnages interrompt ce moment: « EL DESEO, EL HOMBRE, dormido. LAS CUATRO ESTACIONES, cargadas de sus productos. Entran pregonando.¹²⁹⁹ » EL HOMBRE-NIÑO est invité par EL DESEO à se servir.

Igual que fuentes de los ruidos, copian
los ecos los productos
de la voz, las esquilas y las tórtolas
en sus lejos desnudos.¹³⁰⁰

Le début de la « fase posterior » de l’*auto sacramental* à la scène VIII se structure autour de la voix. Une didascalie liminaire crée une atmosphère nocturne troublée par des sonorités diverses et des phénomènes lumineux.

*[...] Es de noche, y el silencio altísimo y picudo está
adornado de un dindalear de esquilas, cuyo meneo
coincide con el de los luceros. La luna, en el cenit,
azulea misteriosamente las blancuras sembradas de*

¹²⁹⁴ *Op. cit.*, pp. 64-65.

¹²⁹⁵ *Op. cit.*, p. 65.

¹²⁹⁶ *Op. cit.*, p. 66.

¹²⁹⁷ *Op. cit.*, p. 72.

¹²⁹⁸ *Op. cit.*, p. 73.

¹²⁹⁹ *Ibid.*

¹³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 111.

*frío. Del interior del nicho o cueva saldrá un resplandor no visto. La Pastora, y en seguida el Pastor.*¹³⁰¹

La sensorialité est convoquée, la vue, par la couleur dans la didascalie, mais aussi l'ouïe: «*PASTORA. En el aprisco / hace música el ocio. ¿No escuchas el va y ven de sus gargantas?*¹³⁰²». Le sens de l'odorat est ensuite sollicité: LA PASTORA invite EL PASTOR à la langueur «*Aspira los olores del romero / donde la abeja encuentre / panales florecidos a lo cielo, dulcísimas faenas.*¹³⁰³ » Une didascalie indique que sa vue se mêle à celle du Berger.¹³⁰⁴ LA PASTORA entonne des heptasyllabes avant de rentrer à l'intérieur d'une grotte: «*(Se entra con el sueño del PASTOR apoyado en un hombro en el interior de la cueva.)*¹³⁰⁵».

EL HOMBRE entre en scène, suivi du DESEO et de LOS CUATRO ECOS munis de petits miroirs «*(con cuatro espejos de roca en las manos; aparecen y desaparecen según hablan o callan y en el orden que responden.)*¹³⁰⁶ ». EL DESEO indique la grotte dans laquelle vit le Berger (EL PASTOR). Le jeu avec l'espace est ostensible dans la scène IX que propose l'*auto sacramental*: le Désir amorce une série de tirades qui entraînent, chacune à sa suite, les réponses, égrenées, diffractées, des Échos. EL HOMBRE proteste: s'entendre en écho lui est désagréable et EL DESEO ironise: «*¿Temes ? Son los ecos bellos... ¿No te has visto nunca en ellos / el semblante de tu voz?*¹³⁰⁷». Les échos diffractés des ECOS qui suivent constituent ensuite des déformations de ce qu'indique EL DESEO: («*espelunca* » devient «*Nunca*»; «*rebaños* » donne «*daños*»; «*fuerte* » se transforme en «*muerte*»). Une «*esperpentisation* » sonore investit l'espace par la réverbération répercutée des exclamations des différents personnages. Le rire des ECOS texturise une ambiance sonore grinçante, rappelant la synesthésie de la stridence à l'œuvre dans les *esperpentos*, au moment où les quatre personnages s'en vont: «*desaparecen burlones y con los espejos vueltos de espaldas.*¹³⁰⁸ ».

EL HOMBRE est en scène avec EL PASTOR et EL DESEO. La didascalie aperturale indique que LOS CINCO SENTIDOS et LA CARNE arrivent sur scène en un déboulé effervescent, investis par une pulsion de mort «*(Irrumpen los Cinco Sentidos y la Carne alborotados*

¹³⁰¹ *Op. cit.*, p. 110.

¹³⁰² *Ibid.*

¹³⁰³ *Op. cit.*, p. 111.

¹³⁰⁴ *Op. cit.*, p. 112.

¹³⁰⁵ *Op. cit.*, p. 113.

¹³⁰⁶ *Ibid.*

¹³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 115.

¹³⁰⁸ *Op. cit.*, p. 119.

criminalmente.)¹³⁰⁹ ». Le texte indique que EL HOMBRE attaque EL PASTOR « (*Le hunde en una teta el acero revuelto de la hoz.*) ». EL PASTOR répond d'une façon emphatique suggérée par ses exclamations et sa gestualité pour pardonner EL HOMBRE. La didascalie qui suit indique une dramaturgie hyperbolique qui doit susciter l'effet sensoriel de la violence qui entoure EL PASTOR:

*(Danzan los Cinco Sentidos, la Carne y el Deseo alrededor del Hombre con una alegría sucia, mientras él (EL PASTOR) se queda en una abstracción de arrepentimiento, con la punta de la hoz caliente de corazón y goteante. Un resplandor rojo lo inunda todo aciagamente, menos la cueva del Pastor, que tiene su luz permanentemente serena.)*¹³¹⁰

LA CARNE et LOS CINCO SENTIDOS parlent ensuite, mentionnant le combat d'Abel et Caïn. Tous sortent ébaudis (« *brincando como chivos locos.*¹³¹¹ »), sauf EL HOMBRE qui reste en scène.

La phase antérieure de la troisième partie, qui s'ouvre avec la scène I, situe l'action dans « El Estado del Arrepentimiento »; une certaine liberté est laissée au metteur en scène potentiel représenter un espace de « repentance »: « cualquier lugar de una mansión al filo de un desierto ».¹³¹²

La scène I consiste en un monologue versifié de l'Homme – « *El Hombre (solo y sin compañía)*¹³¹³ ». L'expression synesthésique de la repentance est synthétisée de façon violente dans deux vers: « ¡Aún saboreaba heces / de la caída primera ». La violence sensorielle infligée et ressentie par le corps (exprimée et, semble-t-il rationalisée, comprise et assumée par l'Homme – EL HOMBRE comme conséquence de ce que le texte invite à nommer la *faute*) serait donc corrélât nécessaire d'écarts commis par rapport à un canon relationnel absolu qui caractérise l'acte amoureux comme « péché ». L'Homme, le Désir et la Chair sont en scène et leur dialogue est dialectique:

Deseo.

No sabes lo que cuesta
evitarme y dejarme sin empleo.

Hombre.

¹³⁰⁹ *Op. cit.*, p. 123.

¹³¹⁰ *Ibid.*

¹³¹¹ *Op. cit.*, p. 125.

¹³¹² *Op. cit.*, p. 134.

¹³¹³ *Ibid.*

Yo veré si te evito.¹³¹⁴

La convocation de la sensorialité dans la scène tourne autour du sens de l'ouïe tout au long d'un dialogue entre personnages sur le thème de la faute qui doit être lavée: « ¡Escucha ! »; la Voz-de-Verdad: « ¡Oíd, criaturas, oíd!¹³¹⁵ »

De plus en plus, EL DESEO apparaît comme celui qui contrôle LOS CINCO SENTIDOS; il les appelle et l'on peut observer que M. Hernandez en fait intervenir quatre ensemble, avant de convier le dernier pour mieux souligner son pouvoir:

Deseo.

¡Mirar!, ¿donde estás? ¡Oler!,
¡Gustar!, ¡Tocar!

*(Salen estos cuatro Sentidos a la voz
del Deseo.)*

¿Y el Oír ?

(Sale el otro Sentido.)

Oír.

Aquí estoy. [...] ¹³¹⁶

EL DESEO téléguidé LOS CINCO SENTIDOS, à en croire le texte de l'*auto sacramental*: « *(Señala a cualquier lado del Desierto. Y allí se dirigen los Cinco Sentidos.)*¹³¹⁷ ». EL DESEO veut alors organiser l'assassinat de SAN JUAN EL BAUTISTA et l'effacement de sa mémoire et demande à LA CARNE de danser (« *Saca un hacha del manto. Danza la Carne lasciva.*¹³¹⁸ »). La scène « esperpentise » la danse en créant un motif qui reprend la thématique des danses macabres: « ¡Ay, Carne, de encantos vanos!, / ¿por qué danzas?, ¿para qué?: ¡si en la danza se te ve / el temblor de los gusanos!¹³¹⁹ ». Contre la volonté de EL HOMBRE, EL DESEO mandate LOS CINCO SENTIDOS, en leur donnant la hache. Alors a lieu, loin de la vue des spectateurs, et suivant les modalités d'une réécriture du mythe de Salomé proposée par le texte, une série d'assassinats accompagnés de coups de tonnerre:

(Se llevan los Cinco Sentidos a la Voz-de-Verdad, y la Carne sale tras ellos. Pausa. Se oye un golpe y varios más asesinos. En seguida, un gran aparato de truenos,

¹³¹⁴ *Op. cit.*, p. 137.

¹³¹⁵ *Ibid.*

¹³¹⁶ *Ibid.*

¹³¹⁷ *Op. cit.*, p. 144

¹³¹⁸ *Op. cit.*, p. 148.

¹³¹⁹ *Op. cit.*, p. 149.

como dice Calderón. Y entra la Carne, danzando con la cabeza de la Voz-de-Verdad dentro de una fuente sopera, caliente el tiesto de la sangre que espira la herida del cuello. Aparece un Sentido limpiando los labios feroces del hacha y los otros cuatro llevando el cuerpo descabezado y grandioso.)¹³²⁰

C'est la VOZ-DE-VERDAD que LOS CINCO SENTIDOS viennent d'assassiner. La tête, décapitée exhale un souffle, énergie voisée que le texte mentionne: « El eco de la VOZ-DE-VERDAD, como hablando por su cabeza. »¹³²¹ Le personnage de LA CARNE se laisse tomber de façon emphatique (« Cayendo arrepentida. »), repentí de l'assassinat qui vient d'être perpétré; LOS CINCO SENTIDOS appellent à la clémence, EL HOMBRE demande pardon. C'est là que prend fin la phase antérieure de la troisième partie de l'*auto sacramental*, avec une didascalie qui met en scène l'énergie de l'interdit:

(Todos se arrodillan contritos. Sólo el Deseo permanece en pie incrédulo y atrevido. Y los truenos y los relámpagos siguen produciéndose temerosamente en el cielo, conmoviendo y conmocionando todas las cosas de la tierra.)¹³²²

La « Phase intérieure » de la troisième partie de l'*auto sacramental* situe les personnages dans un espace à l'orée de la campagne, à la croisée de deux chemins (« entre una carretera fácil por lo llano y una vereda difícil por lo subido. »¹³²³). L'Homme, la Chair et les Cinq Sens sont en scène; c'est un des moments de l'œuvre qui fait le plus appel à la convocation de la sensorialité et aussi à l'émotion: chaque personnage y tient un discours en lien avec les retombées post-cathartiques de la scène précédente, et les conséquences du traumatisme engendré par eux-mêmes qui étaient guidés par EL DESEO les renvoient aux limites de l'énergie épique et revendicatrice qui les a amenés à nier la dimension éthique de l'altérité et à tuer. Chaque sens prend la parole et se lamente, à tour de rôle:

Oír.

Yo quiero quedarme sordo.

Tocar.

Manco quedarme quisiera.

Gustar.

¡Ay, cuánto he mentido!; ¿quién quiere arrancarme la lengua?

¹³²⁰ *Ibid.*

¹³²¹ *Ibid.*

¹³²² *Op. cit.*, p. 150.

¹³²³ *Op. cit.*, p. 150.

Mirar.

Yo no quiero ver: ¡llenadme
estos dos hoyos de tierra !

Oler.

Yo quiero ser insensible
A los olores y esencias
De las rosas, de los frutos,
Del verano, de la higuera,
De la miel y del arrope,
Del pecado y de la hierba:
Que mis dos fosas nasales
Fosas de las cosas sean.¹³²⁴

La Chair prend aussi part au discours de son point de vue matériel, fini et cyclique:

Carne.

Que la verdad de los huesos,
toda esta calumnia bella
de mi carne, de mi sangre,
de mis pechos, de mis venas,
este falso testimonio
de mí, los trague la arena.
No quiero disimular:
Que en levantar la corteza
Se me ha de ver la verdad
En forma de gusanera.¹³²⁵

La suite de la scène initie un temps des pleurs qui va *crescendo*. EL HOMBRE et LOS CINCO SENTIDOS enjoignent à LA CARNE de pleurer. L'interjection « ¡Llora! » est répétée par les différents personnages qui, les uns après les autres, depuis des points épars de l'espace scénique, attaquent LA CARNE qui serait plus susceptible qu'eux d'accéder à une matérialisation sous forme humaine: c'est EL TACTO qui serait le plus susceptible de l'appréhender par la sensorialité, qui formule une variante venant clore l'injonction à pleurer: « ¡Llora, madalena!¹³²⁶ ». L'entité CARNE est donc associée de façon explicite, dans l'*auto* en question, à Marie la Magdaléenne (Marie de Magdala). La codification religieuse de l'*auto sacramental* oriente vers une interprétation univoque et l'association à un personnage biblique d'une entité allégorique, métonymique à celle qui sera appelée plus tard Marie Madeleine, un des personnages les plus présents du Nouveau Testament. Représentée comme pleurant à chaudes larmes auprès du Christ, elle est la pécheresse repentante et le témoin de la résurrection de Jésus.

EL HOMBRE entame ensuite un monologue en octosyllabes où pointent des échos modernes du théâtre élisabéthain et des Siècles d'Or. Les vers « Sueños de pólvora son / los

¹³²⁴ *Op. cit.*, pp. 150-151.

¹³²⁵ *Ibid.*

¹³²⁶ *Op. cit.*, p. 152.

sueños que me alimentan » font écho aux vers de Prospero dans *La Tempête* de W. Shakespeare¹³²⁷, et à *La vida es Sueño* de P. Calderón de la Barca, qui met en scène sous une forme versifiée la problématique de la manipulation.

Les quatre sens (Oùie, Odorat, Goût, Vue) réitèrent leur imprécation (« ¡Llora! ») et EL TACTO clôt la scène en suggérant un pleur commun : «¡Lloremos todos con ella!¹³²⁸»

EL DESEO rejoint les personnages en scène et se met à formuler avec EL HOMBRE des phrases emplies de gêne et de culpabilité, tout exacerbées et exhaussées par le moule coercitif imposé par l'*auto sacramental*, dans lequel les personnages évoluent: « *Deseo*. El que no es malo no sabe / jamás lo que es cosa buena. / *Hombre*. ¡Yo no he de saberlo más!¹³²⁹». LA CARNE ne désire plus EL DESEO, et celui-ci au cœur du dispositif et inquiet du risque de perdre le pouvoir qu'il exerçait sur les Sens, lance des ordres: «¡Oler!, ¡Oír!, ¡en seguida!; / ¡Gustar!, ¡Tocar!: ¡venga!, ¡venga! / ¡Eh, Mirar! Poned los cinco / a esa desmandada riendas, / y vamos a ver si hace/ todo aquello que yo quiera.¹³³⁰».

Le passage des Sens du statut d'entités matérielles, métonymies, à celui d'entités immatérielles est ensuite explicité par l'Odorat, qui active la fonction performative du langage afin de réaliser une métamorphose¹³³¹ ou plutôt une métaphore: les SENTIDOS, qui étaient tous dispersés en rébellion dans l'espace scénique, décident de se ranger en se fondant aux caractéristiques de EL HOMBRE. C'est ce qu'indiquent EL GUSTO et EL TACTO après la *catharsis* : « *Gustar*. « Hemos depuesto los odios. / *Tocar*. « No queremos más pendencia. » / *Mirar*. « Es imposible igualar / la basura y las estrellas.¹³³²». La métaphore énergétique, qui a conduit à la métamorphose des SENTIDOS et les a calmés, a investi en échange EL DESEO d'une volonté de révolution sociale : « [...] yo me vengaré / de todos. ¡Venganza!, ¡ea! / La revolución social / he de armar cuando pueda.¹³³³». Écho est aussi fait à la théorie des humeurs, à travers son discours qui interroge la problématique de la pulsion ou de la réaction émotionnelle en interrogeant les *passions* de l'âme: « todas las malas pasiones: / la lascivia, la vileza / de la envidia, la ira roja, / la indignación roja y negra / y el rencor descolorido¹³³⁴».

¹³²⁷ La phrase de Prospero « We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / is rounded with a sleep. William Shakespeare, *The Tempest*, IV, 1.

¹³²⁸ *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, *op. cit.*, p. 155.

¹³²⁹ *Ibid.*

¹³³⁰ *Op. cit.*, p. 156.

¹³³¹ «Ya no somos / de nuestra naturaleza / sensual, sino de la suya / espiritual y eterna. » *Ibid.*

¹³³² *Op. cit.*, pp. 156-157.

¹³³³ *Op. cit.*, p. 158.

¹³³⁴ *Ibid.* Voir l'article de l'Encyclopédie Universalis: « La théorie humorale considère que la santé de l'âme comme celle du corps réside dans l'équilibre des humeurs — sang, phlegme, bile jaune, bile noire — et des qualités physiques — chaud, froid, sec, humide — qui les accompagnent. Toute maladie, due à un dérèglement

EL DESEO finit par formuler une synesthésie menaçante pour LOS CINCO SENTIDOS et pour EL HOMBRE avant de quitter à nouveau la scène, la bouche tordue: « ¡Ay de vosotros, esclavos, / que pasáis hambres sedientas! [...] Y tú, ¡tiembla!, porque aun / no sabes la que te espera.¹³³⁵ » Les autres personnages restent en scène. EL HOMBRE semble ne pas parvenir à se déprendre de sa rengaine: « ¡Llora, madalena, llora, / que contigo lloraré!¹³³⁶ »

C'est alors qu'apparaît mise en scène, dans le texte de l'*auto sacramental*, l'interrogation éponyme qui questionne une « choréutique de la sensation » à l'œuvre dans le théâtre moderne sous l'angle de la *varietas* classique:

Carne.
[¡]Quien me ha visto y quien me ve!

Hombre.
¡Quien me vió y quien me ve ahora[!]

Oler.
Yo no me conozco.

Oír.
yo tan otro! ¡Estoy

Gustar.
de cambiar! ¡Qué manera

Tocar.
¿Soy quien era?

Mirar.
Miro ayer y no veo hoy.¹³³⁷

Le *paso* (brève pièce de théâtre) se poursuit avec la lamentation de EL HOMBRE et les injonctions qu'il lance afin de moins appréhender par la sensorialité LA CARNE et LOS CINCO SENTIDOS, à qui il demande de s'apaiser.

Hombre.
¡Ay de mí
si entre vosotros fomenta
aún el Deseo! ¡Dormíos!,
quedaros, sentidos míos,
sin sentido, que no os sienta.

du jeu de ces éléments, est ainsi susceptible d'une explication purement physique. C'est à une telle causalité que l'Antiquité recourt pour rendre compte notamment de la mélancolie (cf. le problème XXX, attribué à Aristote). ». <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-des-humeurs/>: consulté le 4 mai 2017.

¹³³⁵ *Op. cit.*, p. 158.

¹³³⁶ *Op. cit.*, p. 159.

¹³³⁷ *Ibid.*

Duérmete tú, madalena,
también, mientras yo despierto
estoy. Con el ojo abierto,
me dais aflicción y pena.¹³³⁸

À la fin de la scène III de la Troisième partie de l'*auto sacramental*, LA CARNE et EL HOMBRE dialectisent encore la problématique liée au titre éponyme autour de la question du sommeil ou de la torpeur et de la manipulation maléfique ou destructrice:

Carne.
Dormiré...
¡Quien me ha visto y quien me ve!

Hombre.
¡Quien me vió y quien me ve ahora!
(*Se duermen la Carne y los Cinco Sentidos.*)¹³³⁹

Les personnages allégoriques prennent ainsi la forme de masques désincarnés. LA CARNE lance au moment de l'imprécation une formule incantatoire dansée. L'Homme reprend l'exclamation à son compte pour questionner à la fois l'absurde exprimé par le changement des temps verbaux et son apparence inchangée, ainsi que la perception par le spectateur. En effet il n'y a pas que l'apparence qui est susceptible de donner un spectacle différent. Celui-ci peut varier selon le spectateur choisi, l'évolution potentielle ou la manipulation de sa sensorialité, autres critères indiqués par le texte et susceptibles d'entrer en jeu¹³⁴⁰.

EL HOMBRE reste seul en scène et la « fase interior » s'accomplit à travers un travail du personnage sur l'espace, intérieur (le sien propre) et extérieur (celui qui l'entoure): « (*En la soledad interior y exterior de que está rodeado se confirma más y más en el estado de arrepentimiento y va pasando, sonámbulo espiritual, al de gracia.*)¹³⁴¹ »

Il évoque le jour de l'Ascension comme jour où le malheur ressenti, par l'odorat et la vue, s'est abattu sur lui: « El almendro, alma en pie, / olía a eternidades.¹³⁴² » // « La luz de los retiros / era un profundo examen / de conciencia del mundo, // mentidor de verdades.¹³⁴³ ».

EL HOMBRE est en scène avec les SENTIDOS endormis. EL BUEN LABRADOR fait son apparition sans que EL HOMBRE ne lui prête aucune attention: « (*Sin reparar en el otro.*)¹³⁴⁴ »

¹³³⁸ *Op. cit.*, p. 160.

¹³³⁹ *Ibid.*

¹³⁴⁰ *Ibid.*

¹³⁴¹ *Op. cit.*, p. 161.

¹³⁴² *Ibid.*

¹³⁴³ *Op. cit.*, p. 162.

¹³⁴⁴ *Ibid.*

Il se complaît dans la ronde verbale créée à la scène précédente, jouant du masque, en alexandrins: « ¡Quien me ha visto y quien me ve! / ¡quien me vió y quien me ve ahora!¹³⁴⁵ »

EL BUEN LABRADOR se présente comme une métonymie qui se veut protectrice, rassurante et bénéfique car elle détiendrait le pouvoir de libérer par le pardon et saurait donc apporter un remède au « Mal »:

Buen Labrador.

Una mirada avizora
que nunca te abandonó:
el que te mira, te vió;
el que te ha visto, te ve
y te perdona.¹³⁴⁶

EL HOMBRE découvre son interlocuteur: « (*Reparando ya.*) / No sé / quién eres.¹³⁴⁷ » et EL BUEN LABRADOR se signale à lui comme instance instigatrice et juge, qui tente de lui imposer d'emblée un rapport de supériorité depuis la maîtrise des codes et de l'accès aux espaces dont il ne dispose pas, et permis depuis les institutions de l'*auto sacramental*: « Si tengo un ojo avizor / que se agranda, que se encona / contra espiga que aficiona / el cerriche o el gorgojo, / también tengo al lado un ojo / que comprende y que perdona.¹³⁴⁸ »

EL BUEN LABRADOR montre à EL HOMBRE qu'il est docile et attend qu'il le rejoigne dans son monde de plaisirs, qu'il instaure en parangon: « Más me daré mientras pida / más, y haciendo esta mercé, / como el hortelano, ¡ve!, / me pacífico, me siento, / que está en paz y está contento / cuando su huerto sin sé.¹³⁴⁹ » Sa gestualité, qu'il décrit, ainsi que la référence intertextuelle et parémiologique (« el perro del hortelano / que ni come ni deja comer ») renvoient à l'œuvre de Lope de Vega, et entrent aussi en résonance avec son propre nom: EL LABRADOR. EL BUEN LABRADOR lui promet l'illumination intérieure, pourvu qu'il se laisse guider et ne cherche pas à voir autre chose que la vérité ou la part de réel auxquelles il l'autorise à accéder: « No: llenos de luz del día. / Que puede ser cobardía / no mirar para no ver: / hay que mirar y querer / no ver sino lo que digo¹³⁵⁰ ». La suite du dialogue révèle ce que fait le « Bon Laboureur »: « Por aquí tus pasos guía; / por ahí no irás: ¡espera! (*Lo conduce a la vereda.*) Hombre. Más ancha es la carretera. Buen Labrador. Pero la senda es más mía. / Calza esa estrechez en vía / de anchuras más venturosas: / empezando por las rosas / a espinas

¹³⁴⁵ *Ibid.*

¹³⁴⁶ *Op. cit.*, p. 163.

¹³⁴⁷ *Ibid.*

¹³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 164.

¹³⁴⁹ *Ibid.*

¹³⁵⁰ *Ibid.*

vas a parar... / Y ¡por fuerza te han de dar / algún trabajo mis cosas!¹³⁵¹ » C'est EL BUEN LABRADOR qui conduit EL HOMBRE sur le sentier, chemin ardu, que les deux hommes empruntent pour aller vers la spiritualité, laissant la sensorialité au repos: « *(Se van los dos por la vía costosa, dejando en paz y en sueño purificativos a los Cinco Sentidos y la Carne.)*¹³⁵² »

Commence alors la dernière sous-partie de l'*auto sacramental* (Fase posterior), dans un décor de campagne à la saison des moissons. Une ellipse temporelle a eu lieu puisque LOS CINCO SENTIDOS font leur retour; le décor met aussi en scène un nouveau personnage, EL CAMPESINO:

*El Campo del Buen Labrador: viña a punto de ser recolectada y rastrojos en espera de ser barbechos. A un lado, un monte de trigo, y a otro, un pino con la impaciencia del aire y unas cigarras soleadas sobre su verdor paciente; Habrá un ruido de trillos y de misiones recorridas y trabajadas, como de una era vecina. De vez en cuando, el Campesino (persona nueva) se llevará de haces de cosecha a la era. En una rama del pino habrá una cántara colgada, como una tórtola tierna en la horca.*¹³⁵³

La première scène est constituée par un *romance* octosyllabe dont la didascalie texturise le son « *(El Hombre, los Cinco Sentidos y el Campesino (trilladores), cantando en la faena y dentro. A algunos se les nota en la canción el temblor de los dientes de los trillos y su transcurso sobre la parva.)* ». Les Sens prennent la parole, l'un après l'autre (suivant un ordre dont décidera le metteur en scène). Les italiques dans le texte suggèrent le caractère chanté du passage.

Dans la scène suivante, EL CAMPESINO indique à EL HOMBRE d'aller au hameau le lendemain, jour de la Fête Dieu (*Corpus Christi*)¹³⁵⁴, afin de voir non la Mort, mais la Vie, sur la place du village où les hommes et les femmes seront réunis pour une fête dont le motif religieux donne une profondeur ironique à l'évocation « Las mujeres aldeanas / gritarán con alborozo / viendo su gozo en su pozo, / ¡ya todas samaritanas!¹³⁵⁵ » C'est là que EL HOMBRE

¹³⁵¹ *Ibid.*

¹³⁵² *Op. cit.*, p. 169.

¹³⁵³ *Ibid.*

¹³⁵⁴ Pour une étude des précédents de l'*auto sacramental* et une explication des modalités allégoriques de célébration de la Fête-Dieu par le théâtre, voir BATAILLON, Marcel, « Essai d'explication de l' « Auto sacramental », in *Bulletin Hispanique*, tome 42, n°3, 1940, pp. 193-212.

¹³⁵⁵ *Ibid.*

comprendra pourquoi le blé, que EL CAMPESINO lui présente comme le reflet de l'action divine, est si beau. L'élément végétal se voit investi d'une force vitale d'origine divine.

Dans la troisième scène, LE BON LABOUREUR propose à EL HOMBRE de manger du pain de la Saint Jean et le texte indique que EL HOMBRE accepte à condition de le recevoir à genoux et non debout, suggérant ainsi la sacralisation du pain. C'est la fête de la Saint Jean, mais aussi celle de LA CARNE, qui crie car elle est sur le brasier. Elle panique et explique que tous les personnages sont en danger, décrivant un champ de bataille terrible: « y de amapolas sanguíneas / rebosantes los aljibes, / y las eras de cenizas.¹³⁵⁶ ». Les SENTIDOS prennent peur et s'enfuient, avec LA CARNE.

EL BUEN LABRADOR et EL HOMBRE restent en scène et EL BUEN LABRADOR en profite pour inculquer à EL HOMBRE ce qui serait la condition *sine qua non* de EL AMOR: aimer, ce serait accepter de mourir un peu, la mort surprenant la vie en ne se plaçant jamais que derrière elle, si l'on en croit l'universalisme imprimé par le personnage à son discours:

Es preciso que resistas
un pensamiento de muerte
lo mismo que uno de vida.
Ésta está detrás de aquella,
un sabio ya lo decía,
y que no querer morir,
y querer, es cobardía.¹³⁵⁷

Cette conception de l'amour comme *climax* énergétique où *Eros* et *Thanathos* s'affrontent est proposée par le personnage en accord avec une certaine forme de théâtralité.

À la scène VI, l'Homme est seul en scène. Il résiste à la mort qui rôde non loin de lui en employant des référents empruntés à l'univers de la tauromachie. Ceux-ci annoncent la poésie de M. Hernández qui, dans le sonnet « Como el toro he nacido para el luto »¹³⁵⁸, recherchera des équivalents pour se dire:

A punto está la corrida:
y en el momento de verte,
toro negro, toro fuerte,
estoy queriendo la vida
y deseando la muerte.

¿Seré yo como el peón,

¹³⁵⁶ *Op. cit.*, p. 182.

¹³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 183.

¹³⁵⁸ « Como el toro he nacido para el luto / y el dolor, como el toro estoy marcado / por un hierro infernal en el costado / y por varón en la ingle con un fruto. » Hernández, Miguel, in *El rayo que no cesa* (1934-1935), 23, Madrid, Austral, Espasa, 2010, p. 107.

que invita al toro a embestir,
y en cuanto le ve venir
teme y huye la ocasión
valerosa de morir?

¿Clávame la espada fina
ya, Señor, si es de esta suerte
la hora lejana y vecina!
¡con qué lentitud taurina
Estoy viviendo mi muerte¹³⁵⁹!

L'oxymore final résume la paradoxale condition humaine en même temps qu'il annonce le dénouement. Le texte de l'*auto sacramental* met en scène l'arrivée de hordes excitées de personnages belliqueux, SIETE PECADOS CAPITALES, qui appellent à la mort de EL HOMBRE, vers lequel ils s'élancent, armés d'instruments brandis comme des armes. « ([...] *el Deseo, que entra armado con una hoz y seguido de varios grupos de los siete pecados capitales, con martillos, garrotes y teas encendidas en los puños.*) »¹³⁶⁰. EL DESEO, présenté dans l'*auto sacramental* comme trompeur, est satisfait de la situation et dit, en présence de ces personnages: « ¡Al fin te veo, hombre! ». L'indication « (*Burlón como un torero.*) » file la métaphore précédente. Les personnages continuent de s'échauffer et finissent par emmener EL HOMBRE vers la mort:

*(Se llevan al Hombre entre todos los grupos de los siete pecados capitales, a empujones, hacia el lugar donde se situó imaginariamente la era. En seguida se verá un resplandor de cosecha que empieza a arder, que se agrandará de grado en grado. Un griterío de mil demonios de los de los grupos se propagará con el furor de la hoguera. Las sombras de algunos saldrán largas y gesteras a la escena, desde donde el Deseo contempla y ordena rey.)*¹³⁶¹

EL DESEO choisit de livrer EL HOMBRE à la terre pour qu'il y trouve l'enfer, et l'*auto sacramental* se termine dans un paroxysme ignescent: un bûcher où brûler EL HOMBRE, contre lequel les personnages manipulés par EL DESEO dirigent un désir cathartique et une énergie pyromane. EL DESEO, metteur en scène tout puissant dans l'œuvre, repart comme il est venu, par un processus métaphorique décrit comme insoupçonnable, laissant le spectateur ou le lecteur méditer sur la place donnée à la sensorialité et à la forme du désir dans le cadre de théâtres mis en scène à partir de carcans formels extrêmes « (*En decir esto, se irá como*

¹³⁵⁹ *Op. cit.*, p. 185.

¹³⁶⁰ Le poète Miguel Hernández, « poeta pastor », a d'abord écrit pour une sensibilité compatible avec le terreau du premier Franquisme, basée sur un pilier idéologique, le Nationalcatholicisme. Il consacre à son professeur et ami proche Ramón Sijé une Élégie en clôture du recueil *El rayo que no cesa*.

¹³⁶¹ *Op. cit.*, p. 189.

*yendo, y entre el vocerío de los grupos y el temblor copiado en todo el Campo de la hoguera brillante, acabará todo.)*¹³⁶² ».

Ainsi, dans *l'auto* hernandien comme dans celui de Rafael Alberti, est parachevé un travail autour de la forme théâtrale: synesthésie, allégorie, métaphore, avec un jeu sur la verticalité et l'horizontalité qui met en évidence la disposition proxémique et les déplacements des entités actantielles les unes par rapport aux autres, ainsi que le potentiel structurant de tropes qui, dès la prose et mêlés aux personnages, texturisent le texte de théâtre en un flux empli d'entités agissantes qui excède le cadre des simples personnages: ceux-ci sont faits de mots, de la même façon que les mots acquièrent une puissance et un volume, une corporéité qui les élève au rang d'acteur, fonction définie par Marie-Claire Zimmermann¹³⁶³. Les deux *autos* jouent des forces et des limites des écritures synesthésiques et de l'incomplétude potentielle de signes, symboles ou entités diffractées en constellations pour niveler le texte au point que mots et personnages se retrouvent presque sur un pied d'égalité au regard de leur importance dramatique. Entre phraséologie plastique et construction de la sensorialité, les œuvres jouent d'un processus de diffraction pour mettre en scène la construction progressive du sens, ainsi que les pouvoirs énergétiques du langage. Celui-ci s'incarne dans le texte sous la forme de personnages reliés par la sensorialité et par l'envers de la synesthésie, la cénesthésie ou la conscience vague que nous avons de notre être. C'est, en fait, la puissance du texte de théâtre et la poésie du langage que consacrent chacun à leur façon les *autos sacramentales* albertien et hernandien, même si avec *El hombre deshabitado* une plus grande distance créatrice permet d'épuiser la forme traditionnelle de *l'auto sacramental* pour l'inscrire dans une modernité profane. Cependant, au-delà de la puissance du texte, R. Alberti et M. Hernández jouent de la construction de l'espace scénique pour revisiter les formes théâtrales, rejoignant les autres dramaturges du corpus étudié. Ce constat invite à s'intéresser aux synesthésies et à la sensorialité dans leur utilisation dynamique dans les espaces scéniques.

¹³⁶² *Ibid.*

¹³⁶³ ZIMMERMANN, M. C., « La poésie peut-elle être spectacle? » *Le spectacle au XXème siècle. Culture hispanique, op. cit.*, p. 465.

CHAPITRE II: Poétiques du seuil. La construction de l'espace scénique

Pour caractériser la construction de l'espace scénique et comprendre le fonctionnement du mécanisme synesthésique au théâtre, la notion de seuil¹³⁶⁴ qui dialectise la spatialité, et sa possible distanciation, associées à la convocation concomitante de la sensorialité, s'avère incontournable. Sur la période étudiée la mise à distance du langage verbal et le primat du geste ont pour corrélat la nécessaire expressivité du décor. La construction d'une « poétique du seuil » est ainsi fondamentale pour nombre de tentatives de rénovation esthétique du théâtre de l'époque en Espagne. L'espace scénique, devenu mobile, fait l'objet d'un important travail de réflexion et d'élaboration et la poétique des seuils permet de mettre en évidence une synesthésie spatiale où le franchissement des frontières du sensoriel donne à percevoir des formes renouvelées de théâtralité. La scène est, de fait, tant dans son élaboration que dans son moment spectaculaire, le lieu des synergies:

Espacio de encuentro de coreógrafos, bailarines, músicos, artistas plásticos y poetas, pero también lugar de contacto directo con el público, que es cómplice de la acción que ocurre tras el telón por la cual la obra efímera tiene lugar, desde finales del siglo XIX el escenario acogió la mayor experimentación en clave moderna y vanguardista, cuyos resultados difundió de manera exponencial tanto por los escenarios españoles como a nivel internacional.¹³⁶⁵

Dans « Elogio del Murciélago »¹³⁶⁶, José Ortega y Gasset analyse le grand potentiel qu'offre l'espace théâtral:

La pintura, a estas fechas, no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, donde todo está aún por inventar, y no el lienzo de caballete, donde por ahora no hay nada sustancial que hacer. Cosa pareja acontece con la música. En cuanto al poeta, es el encargado de imaginar la farsa fantasmagórica componiendo, en vez

¹³⁶⁴ « Le seuil peut être défini comme ce qui sépare et relie des entités différentes, convoquant des contraires inconciliables pour qu'ils cohabitent. » BRICAULT, Céline, *La poétique du seuil dans l'oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Honoré Champion, 2009.

¹³⁶⁵ MURGA CASTRO, Idoia, *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, op. cit., p. 26-27.

¹³⁶⁶ ORTEGA Y GASSET, José, « Elogio del Murciélago », in *Obras completas, 2*, « El espectador, IV (1925) », Op. cit.

de un texto literario, un programa de sucesos que han de ejecutarse en la escena.¹³⁶⁷

Une étude de la poétique des seuils dans le cadre d'un travail sur les synesthésies révèle la mise en espace du sensoriel sur scène, qui se traduit par des constructions renouvelées de décor simultanées ainsi qu'à des interrogations sur les possibilités de représentation unifiante de la théâtralité par celle, allégorisée, de la sensorialité. Celle-ci est diffractée en cinq entités distinctes et c'est la saturation d'au moins deux canaux sensoriels qui engendre le phénomène synesthésique. Ces constructions et ces interrogations, caractéristiques d'une époque, se reflètent dans l'écriture même des pièces de théâtre.

1. Un espace au tragique revisité

1.1. De la naissance à la mort: le seuil albertien

Alberti ne donne pas à voir le Corps, la présence réelle du Christ à travers l'Hostie comme dans l'*auto sacramental*, mais, au contraire, l'homme qui perd son corps et sa capacité à sentir avec ce corps: d'abord, on lui ôte les cinq sens, puis ce corps à nouveau vide est précipité dans les flammes.¹³⁶⁸

La división del personaje central en aspectos de su interioridad supone la aniquilación del yo. La descomposición de los cinco sentidos y su orden traducen la experiencia del desgarramiento. El desarreglo de los sentidos se concreta en una «operación matemática».¹³⁶⁹

La simultaneidad de la conciencia subjetiva se traduce escénicamente en *El hombre deshabitado* mediante la yuxtaposición de estos elementos en el ámbito dramático, lo que, unido a la utilización de la técnica del desdoblamiento del personaje central, supone la abolición de la perspectiva unitaria en el teatro, equivalente a la realizada por el cubismo en la pintura.¹³⁷⁰

¹³⁶⁷ *El Sol*, Madrid, 18 novembre 1921, p. 3 in MURGA CASTRO, Idoia, *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Op. cit, p. 29.

¹³⁶⁸ LÉGLISE, Florence, «*El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'*auto sacramental*, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », article cité, p. 206.

¹³⁶⁹ GÓMEZ TORRES, Ana María, «La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » article cité, p. 216.

¹³⁷⁰ GÓMEZ TORRES, Ana María, «La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » article cité, p. 213.

Dans cette étude d'une poétique des seuils, le Prologue de *El hombre deshabitado* permet de mettre en évidence le traitement de l'espace scénique dans une perspective synesthésique. Dès le prologue, la didascalie insiste sur les espaces délimités par les objets. À l'organisation de base de l'espace (droite, gauche, centre) se superpose un réseau plus complexe (dessus, dessous, contre):

PRÓLOGO

*Decoración: En el centro de la escena, y en primer término, la gran boca cerrada de una alcantarrilla. A su derecha, y al borde, clavados en la tierra, tres hierros retorcidos, unidos por un cordel. (El más próximo a la alcantarrilla tendrá atado en la punta un trapajo blanquecino). Sobre un montón de ladrillos, y en medio del triángulo que forman estos tres hierros, farolillo rojo de luz parpadeante. Al lado izquierdo de la escena, sobre una plancha de acero con ruedas, un gran cono de carbón. Y al derecho, sobre una tabla, una gran pirámide de cal. Ambos montones, clavados de palas. Esparcidos por distintos lugares, cinco toneles, polvorientos, y piquetas, martillos, cubos, sacos, pedazos de raíles, etc. En penúltimo término, haciendo bocacalle, dos vallas: una de latones mohosos y otra de madera destrozadas. Contra el fondo negro, un poste medio tumbado, de luz eléctrica del que pende un largo cable roto.*¹³⁷¹

La pièce s'ouvre de la sorte sur un décor urbain qui évoque un chantier tout à la fois de construction et de déconstruction: une marge interprétative est laissée au spectateur ou au lecteur de l'œuvre dont le potentiel dramaturgique serait illustré scéniquement grâce à des matériaux épars qui jonchent la scène. On ne sait si l'espace représenté par ces matériaux est déconstruit, « des-habité », ou en construction. Malgré tout une lecture symbolique de la scène est possible, comme le fait G. Torres Nebrera dans une note de son édition critique:

En esa escenografía de ciudad derribada, de mundo antes de la ordenación del Génesis, aparece el símbolo característico de la Divinidad (el triángulo) con esos tres hierros retorcidos y unidos por un tosco cordel (la Trinidad). El trapajo blancuzco que pende de uno de ellos, y que luego se mueve por causa de un ventilador, ¿debe entenderse como un degradado icono simbólico de la paloma que, en medio del « triangulo divino », representa el Espíritu Santo.¹³⁷²

Le travail sur l'espace scénique emprunte à une esthétique, épurée et géométrique, de formes et de couleurs qui rappelle celles du Bauhaus, ainsi les esthétiques adoptées par

¹³⁷¹ ALBERTI, Rafael, *El hombre deshabitado* (1929-1931), clásicos de Biblioteca nueva, éd. de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, 2007, p. 205.

¹³⁷² *Ibid.*, note 2.

Vassily Kandinsky dans ses œuvres les moins formellement chargées, ou dans les exercices qu'il proposait à ses élèves¹³⁷³.

L'espace de la scène est un espace à trois dimensions : le dramaturge joue pleinement, non seulement sur l'horizontalité et la profondeur de la scène, mais aussi sur la verticalité. La verticalité est visible, à plusieurs reprises, sur la scène – à travers la superposition de divers éléments ou l'utilisation d'éléments de forme allongée et verticale –, mais elle est aussi suggérée, au-delà de la scène, par la prolongation dans un espace autre: la bouche d'égout laisse entendre une communication avec un espace inférieur tandis que le fil électrique coupé, qui pend, pourrait symboliser l'incommunication avec un espace supérieur. Contrairement à cet espace urbain, cubiste et équivoque, mais homogène, du prologue et de l'épilogue, l'espace où se déroule l'acte est un espace naturel, même rural, mais hétérogène : tripartite, divisé en trois sous-espaces très différents les uns des autres.¹³⁷⁴

D'emblée, l'espace est donné à voir en termes de limites, de divisions et donc, simplement, en régimes de seuils. L'ouverture du rideau de scène s'accompagne d'une perception paradoxale: celle d'un silence, gros de bruits lointains. La dimension sonore vient conforter la structuration de l'espace en suggérant un univers bruyant mitoyen: « *Al abrirse el telón, se oye el silencio nocturno, lleno de ruidos lejanos. De pronto, silencio absoluto.* »¹³⁷⁵ Dans cet espace, et en provenance d'un ailleurs invisible suggéré par la bouche d'égout, va finir par surgir *el hombre deshabitado*:

*Sola, se abre la boca de hierro de la alcantarilla, y, de uno en uno, escupe cuatro o cinco adoquines. A continuación sube un buzo del subsuelo, coge una piqueta, un cubo y se va. Luego, otro que hace lo mismo, y se va también. Vuelve a escupir la boca de la alcantarilla tres o cuatro adoquines. Y, tras el resplandor mortecino de una luz de acetileno, asciende, torpe, inflada hasta la exageración su máscara de buzo, EL HOMBRE DESHABITADO. Se sienta junto al pozo, al lado de la luz.*¹³⁷⁶

Dans cette deuxième partie de la didascalie liminaire, une possible esthétique de l'inversion de perspective est suggérée, avec l'apparition du personnage éponyme. Au lieu

¹³⁷³ Voir le catalogue de l'exposition *L'Esprit du Bauhaus*, Musée des Arts décoratifs de Paris, du 19 octobre 2016 au 26 février 2017, qui en propose des illustrations.

¹³⁷⁴ LÉGLISE, Florence, « *El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'*auto sacramental*, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », article cité, p. 203.

¹³⁷⁵ ALBERTI, Rafael, *El hombre deshabitado*, op. cit., p. 206.

¹³⁷⁶ *Ibid.*

d'être rapproché de l'espace scénique commenté ci-avant ou assimilé à lui, il apparaît comme une entité séparée, individuée en une instance dramatique par sa position à la fois à côté du puits et de la lumière.

Le début du Prologue, qui fait suite à la longue didascalie liminaire, met en scène deux personnages métaphoriques, EL HOMBRE DESHABITADO et EL VIGILANTE NOCTURNO, personnifications métonymiques de l'espace théâtral qui en même temps que la problématique de l'ombre et de la lumière, dialectisent celle de la conscience et de l'inconscient. C'est un cas de métathéâtre qui s'offre au lecteur en début de lecture puisque le dialogue entre les deux personnages s'insère avant l'*auto sacramental* lui-même et après la présentation d'un espace fortement en désordre et asymétrique.

El espacio dramático se convierte en un escenario mental, proyección de la conciencia escindida de un único personaje sometido al infierno de su ser en el mundo.¹³⁷⁷

Par leur présence, l'espace scénique représenté devient un lieu métaphorique où le mouvement des personnages esquisse une frise dynamique: EL HOMBRE DESHABITADO se retire, du moins par le langage (il annonce qu'il va dormir) et EL VIGILANTE NOCTURNO entre ensuite en scène. Le décor contribue à mettre en évidence un espace deshumanisé à l'animation mécanique:

*(Apaga la luz de carburo, vuelve a desperezarse, desinflándose con un largo, opaco pitido y se duerme. El trapajo blanquecino pendiente del hierro contorsionado, se levanta movido por el aire de un ventilador oculto. Por el fondo, tiznada la careta, bajo una capirucha de hule, entre EL VIGILANTE NOCTURNO.)*¹³⁷⁸

Dans cet espace partagé, le franchissement du seuil de l'espace de l'autre se fait sur le mode du conflit. EL HOMBRE DESHABITADO est réveillé de façon brusque par le VIGILANTE NOCTURNO qui projette sur lui une lumière violente en lui donnant un coup de pied: « *Enfocando al Hombre la luz blanca de una linterna y dándole con el pie.* » L'incident se joue à la frontière de la lumière et de l'obscurité. L'onirisme et l'univers des hallucinations irrationnelles sont suggérés par métaphore et réification du personnage du VIGILANTE, réduit à

¹³⁷⁷ GÓMEZ TORRES, Ana María, « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » article cité, p. 212.

¹³⁷⁸ *Op. cit.*, p. 207.

l'état de substance immatérielle, non appréhensible (*sombra*) ou à une allégorie, métonymie ou entité symbolique appartenant au monde du rêve: « Un ave nocturna con un solo ojo luminoso para turbar el sueño de un hombre.¹³⁷⁹ » L'oiseau chimérique est un animal asymétrique que mime, dans la retranscription scénique, la lanterne qui vient harceler le sommeil de EL HOMBRE DESHABITADO. Il est décrit comme un volatile qui blesse la sensorialité: « La única que conozco no puede ser más desagradable ni hacer más daño a la vista.¹³⁸⁰ ». EL HOMBRE, à qui le *dramatis personae* attribue l'épithète « deshabitado » demande au VIGILANTE d'expliciter l'épithète qui lui est accolée comme à l'un des membres d'une éventuelle catégorie générique bien identifiée: « en cuanto a eso de que soy **un hombre deshabitado**... Explicame... No lo comprendo.¹³⁸¹ ». La réponse, en forme de « pro-jet »¹³⁸² suggère aussi un parcours initiatique prévu pour le personnage, peu rassurant: « Verás.¹³⁸³ » La réponse métonymique qui suit joue du rapport contenant/contenu pour représenter le vide ou l'absence: « Un hombre deshabitado es como un saco vacío, como la funda vacía de una espada, que necesita llenarse de carbón o de acero para poder siquiera estar de pie.¹³⁸⁴ »

De la même façon, les métaphores qui suivent mettent à distance la problématique déshumanisante de la désincarnation et chosifient le personnage (« un pellejo sin aire » / « un cuero sucio, despoblado / trajes huecos »), en utilisant des tournures négatives (adverbe, adjectif), tout en associant les métaphores, présentées comme a-substantialisées, à des entités abouliques et dépourvues d'empathie (« que no desean nada, movidos tan sólo por un aburrimiento sin rumbo. ») Cette dynamique de translation corporelle mécanisée ou désincarnée annonce, à sa manière, la sculpture de Giacometti *L'Homme qui marche* (1960), ou le traitement de certains personnages des contes d'Andersen au moment du passage à l'écran (l'Automate, dans *Le Roi et l'Oiseau*¹³⁸⁵). La phrase ponctue un élément resté informulé: la problématique du seuil. Entre lumière et ombre, entre naissance et mort, dans *El hombre deshabitado* la problématique du seuil, dans un espace qui revisite le tragique, est posée d'entrée de jeu. Dans l'*auto sacramental* de M. Hernández, la poétique du seuil est bien présente également mais elle revêt des formes différentes.

¹³⁷⁹ *Ibid.*

¹³⁸⁰ *Ibid.*

¹³⁸¹ *Ibid.*

¹³⁸² Je reprends ici, pour exprimer la dimension initiatique de l'expérience de EL HOMBRE, l'orthographe sartrienne du concept de projet, qui en valorise l'étymologie.

¹³⁸³ *Ibid.*

¹³⁸⁴ ALBERTI, Rafael, *El hombre deshabitado*, op. cit., p. 207-208.

¹³⁸⁵ Après une longue gestation commencée au sortir de la Seconde Guerre mondiale en 1946, le film verra le jour en 1980.

1.2. Les « phases » hernandiennes: concaténation et emboîtement du seuil

La acción de un día del « Acto » es una sinécdoque: abarca la vida del Hombre y la eternidad cíclica del devenir, como demuestran los efectos de iluminación, con el irónico amanecer final. Por lo que respecta al espacio, al igual que en los « misterios », la escala es el mundo, en el microcosmos del universo interior de la psique. »¹³⁸⁶

L'*auto sacramental* de M. Hernández se structure sur le plan dramatique en différentes « phases »¹³⁸⁷. Aux phases « antérieure » (*anterior*) et « postérieure » (*posterior*), s'ajoute une phase « intérieure », prévue par le dramaturge. EL HOMBRE, EL DESEO et EL VERANO sont en scène. EL HOMBRE convoite les produits de l'Été mais celui-ci lui rappelle leur prix (« precio fijo »). EL DESEO cherche à l'aider, et lui dit de dire: du blé (« ¡Trigo **Erreur ! Source du renvoi introuvable.** »). Une indication scénique précise qu'une serpe tombera du haut du décor et que EL HOMBRE (« el segador ») ramassera les biens convoités à mesure que EL VERANO les mentionnera au cours de sa tirade. Il lui indique en fait les efforts qu'il devra fournir et le dur labeur qui l'attend pour récolter les produits de la terre.

La phase intérieure (FASE INTERIOR) commence alors:

*(Se trastorna el teatro rápidamente y el vergel queda convertido en un trigal eterno de grande. Habrá una luz aflictiva, un resonar de élitros estivales y una amarillez tremenda de desamparo en derredor del Hombre, segador y solo. No hay una sola sombra de árbol para reposar en toda la perspectiva.)*¹³⁸⁸

En scène avec EL HOMBRE, la Voix du DESEO se fait entendre, lointaine, lui intimant de continuer ses travaux des champs. Elle parle en suivant une lyrique pentasyllabe à la musicalité anormale qui renforce la sensation d'un parler, d'un dialecte à la phraséologie caractérisée par des accents oxytons (« serená »/ « negrá »/ « de prisá »). L'ardeur avec laquelle EL HOMBRE s'applique à sa tâche tangente donc un univers sonore simultané et circulaire, jusqu'à ce qu'à la fin de la *copla* (« Siega que te siega, / que te segarás !¹³⁸⁹ »), il tombe mort de fatigue et incapable de poursuivre, la serpe à la main. La Voix du DESEO

¹³⁸⁶ GÓMEZ TORRES, Ana María (au sujet de *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti) « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » article cité, p. 238.

¹³⁸⁷ Pour la structuration de l'*auto* hernandien analysé dans cette étude, voir Annexes, « Textes et documents de travail ».

¹³⁸⁸ *Op. cit.*, p. 86.

¹³⁸⁹ *Op. cit.*, p. 87.

continue d'incommoder EL HOMBRE qui finit par admettre l'impossibilité de continuer sa tâche et s'endort.

Un Berger entre en scène qui vient prendre soin de EL HOMBRE qui était endormi et se réveille. Le Berger tente d'attirer EL HOMBRE mais celui-ci refuse; EL PASTOR s'en va contrit. À la scène VI, EL HOMBRE s'est remis au travail. EL DESEO entre en scène. EL HOMBRE, que tourmente une temporalité incontrôlable, car supposément divine, et donc, transcendante, ne voit autre chose qu'un labeur infini en perspective, et se lamente: « Más valiera al gusto mío / haber despreciado ciertos / los productos del Estío / por el Ivierno frío / y del Otoño muertos.¹³⁹⁰ ». À la scène VII, EL HOMBRE, EL DESEO sont en scène, bientôt rejoints par la Chair et les Cinq Sens, qui entrent et vont entourer EL HOMBRE. Il s'agit là encore de le soumettre à la tentation. EL HOMBRE résiste et LA CARNE indique: « (Ciego te dejaré con el Estío / y no siega.) Sosiega; / dale un poco de filo a la corvilla / y ¡anda !... Nadie te ve..¹³⁹¹ ». Pendant ce temps, les Cinq sens se concertent et préparent une émeute « (*Hablan los Cinco Sentidos en plan mitinero.*)¹³⁹² ». L'odorat propose une grève générale. Le goût est d'accord avec lui. Ils finissent tous échauffés par EL DESEO et prêts à en découdre : « (*Todos se remueven furiosos y encabritados.*) / Deseo. (*Atizándolos y al Hombre.*)¹³⁹³ ». Tous finissent par in-voquer la mort (¡Muera! ¡muera! / ¡Mata! ¡Mata! ». Le conflit intérieur de EL HOMBRE soumis à des pressions énergétiques contraires et insupportables de longueur, d'intensité et de contrariétés est mis en scène qui doit le mener à commettre le crime:

(El Hombre ha de verse batallado atrozmente con pasiones, pensamientos, miradas, deseos. Al fin aceptará en la esfera de su voluntad el ofrecimiento de crimen del Deseo con un gesto de danzarina trágica. Se irá y todos tras él: la Carne, danzarina eterna; el Deseo, espectador y exigente, y los Cinco Sentidos, revolucionados, ansiosos del botín en perspectiva.)¹³⁹⁴

C'est la limite du seuil intérieur qui est mise en scène dans ce passage, qui met en scène, à ce moment de l'œuvre, une théâtralité paroxystique.

¹³⁹⁰ *Op. cit.*, p. 96.

¹³⁹¹ *Op. cit.*, p. 105.

¹³⁹² *Ibid.*

¹³⁹³ *Op. cit.*, p. 108.

¹³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 109.

2. Seuil, spectateurs et espace scénique: une théâtralité accentuée

Pour cette partie qui questionne l'organisation d'un espace scénique où les personnages sont eux-mêmes spectateurs, il est intéressant de rapprocher la scène XI de *l'auto sacramental* hernandien de la scène IV de l'acte II de *La zapatera prodigiosa* de F. García Lorca et de la scène XI de *l'esperpento Luces de bohemia* de R. del Valle-Inclán. Ces trois scènes ont pour point commun d'avoir recours à un procédé de mise en abyme du théâtre dans le théâtre pour accentuer la théâtralité du moment et favoriser le déploiement de l'émotion.

La scène XI de *l'auto sacramental* de M. Hernández propose un décor contrasté pour le moins sur le plan énergétique et synesthésique: EL PASTOR est à terre, mort, EL HOMBRE auprès de lui. LA PASTORA et LOS CUATRO ECOS sont en scène aussi. Le texte indique: (*Desde el principio al final de esta escena se realizará un amanecer con todos sus incidentes bellos de tórtolas, de ruidos, de nubes iluminadas.*)¹³⁹⁵. PASTOR et PASTORA dialoguent; les ECOS sont là qui observent la mort du PASTOR et diffractent une constatation sonore par l'emploi réitéré du déictique « ¡Esta!»). Les ECOS accompagnent, scandent le monologue narrativisé et versifié de la PASTORA, auditeurs et spectateurs remplissant l'espace. La fin de la scène permet au jeu des ECOS égrenés de mimer sur le plan phonique et spatio-typographique (disposition textuelle sur la page) la liquidité de l'élément féminin dont la PASTORA fait mention en fin de scène, ainsi que les larmes qui coulent et que le texte mentionne. La scène fait écho à la Chute et à l'Exode (la fuite du Paradis perdu); la didascalie de fin est ambiguë avec l'absence de fermeture de parenthèse qui ouvre un intervalle dramatique rythmique personnifié: « (huye el Hombre del lugar ilustre, y allí se queda errando el dolor de la Pastora, repetido por los Cuatro Ecos, mientras llega el Fin de la Segunda parte.) ». Cela laisse au potentiel metteur en scène un espace interprétatif permettant d'envisager plusieurs options dramaturgiques, par exemple le recours à une métaphore dynamique en forme de personnage, comme opérateur de la translation vers la troisième partie de *l'auto sacramental*¹³⁹⁶. Le seuil matérialisé par l'allégorie mime ainsi, dès le texte, la mise en scène de l'action édicatrice qui se déroule sous les yeux des spectateurs de l'acte sacramentel, convoquant empathie, pitié et faisant appel aux notions de *catharsis* et de commisération.

¹³⁹⁵ *Ibid.*

¹³⁹⁶ *Op. cit.*, p. 132.

La scène II, 4 de *La zapatera prodigiosa*, est l'occasion de mettre la ZAPATERA en posture de spectatrice du spectacle du ZAPATERO déguisé qui vient représenter leur histoire:

*Por la puerta aparece el Zapatero, disfrazado. Trae una trompeta y un cartelón enrollado en la espalda. Lo rodea la gente. La Zapatera queda en actitud espectante y el Niño salta por la ventana y se coge a sus faldones.*¹³⁹⁷

Le jeu sur le métathéâtre s'exemplifie d'abord par les didascalies qui mentionnent un *romance de ciego*: «el cartelón en el que hay pintada una historia de ciego dividida en pequeños cuadros, pintados con almazarrón y colores violentos.» Le dispositif se complète d'une nouvelle *captatio benevolentiae*:

Respetable público: Oigan ustedes el romance verdadero y sustancioso de la mujer rubicunda y el hombrecillo de la paciencia, para que sirva de escarmiento y ejemplaridad a todas las criaturas de este mundo. (*En tono lúgubre.*) Aguzad vuestros oídos y entendimiento.

Ce moment frappe par la mise en scène de l'émotion de la ZAPATERA qui soupire, halète, et pleure. La scène se clôt sur une parodie de bataille sanglante où des armes sont évoquées. Les voisines qui apparaissent donnent chacune une touche chromatique différente à la fin du fragment: noire, rouge et verte. On trouve ici un écho thématique des crimes passionnels des drames lorquiens (LEONARDO et EL NOVIO dans *Bodas de Sangre*) mais le traitement dramatique en est totalement différent. La ZAPATERA quitte la scène sous les regards courroucés des personnages présents sur l'espace scénique, dans une posture hystérique, les mains à la tête, prise de peur et refermant très vite la porte et la fenêtre.

Enfin, à la scène 11 de *l'esperpento Lucas de bohemia*, une mère pleure son enfant mort dans ses bras ([...] *Una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala.*¹³⁹⁸). Max et Don Latino sont placés en position de spectateurs ou d'« archispectateurs »¹³⁹⁹ d'une scène tragique de théâtre dont ils

¹³⁹⁷ *La zapatera prodigiosa prodigiosa, op. cit.*, p. 678.

¹³⁹⁸ *Op. cit.*, XI, p. 159.

¹³⁹⁹ Je reprends le terme d'une analyse de Zoraida Carandell sur les liens entre théâtre et cinéma: « [...] le point de vue du spectateur de théâtre, qui est peut-être aussi un spectateur de cinéma – un archispectateur –. », CARANDELL, Zoraida, « Le fondu enchaîné : un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle-Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca), in ALLAIGRE, Annick, FRATNIK, Marina, THIBAudeau, Pascale, *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XXème et*

semblent ne plus être les protagonistes. C'est l'occasion d'une scène puissamment métathéâtrale, où le lecteur voit avec les personnages la scène se dérouler sous ses yeux.

Le jeu avec les espaces prend une dimension chorale quand les voix venues de lieux différents créent un effet de synesthésie qui donne à ressentir la violence du moment. On passe progressivement d'un espace de la rue peuplé de prostituées à un espace de la rue aux accents tragiques et à l'audibilité dissonante, comme l'attestent, tout à la fois, la voix désespérée de la Mère de l'Enfant (« ¡Maricas, cobardes! ¡El fuego os abrase las negras entrañas! ¡Maricas, cobardes! »¹⁴⁰⁰), ainsi que les répliques de Max, qui fait ainsi part de ses impressions de spectateur: « ¿Qué sucede, Latino? ¿Quién llora? ¿Quién grita con tal rabia? // Me ha estremecido esa voz trágica. »¹⁴⁰¹. D'autres personnages sont en scène, des habitants du quartier (EL TABERNERO, LA TRAPERA, EL ALBAÑIL, EL EMPEÑISTA... etc), qui, à tour de rôle, interviennent pour dénoncer l'inertie du gouvernement, avec pour conclusion « La vida del proletario no representa nada para el Gobierno ». Pour MAX, la situation devient insupportable et c'est par l'image du cercle infernal qu'il exprime son sentiment d'enfermement et d'angoisse. Il demande l'aide de DON LATINO « Latino, sácame de este círculo infernal. »¹⁴⁰² MAX, aveugle, est un spectateur un peu particulier, qui reçoit le spectacle imposé par la rue par l'ouïe: « ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica! »¹⁴⁰³. L'intensification de la convocation sensorielle fait l'objet d'une remarque critique de Don Latino « Hay mucho de teatro. »¹⁴⁰⁴, refusant toute empathie avec la mère de l'enfant mort. L'espace cependant se resserre autour de MAX lorsque parvient le bruit des coups de feu qui signifient la mort du prisonnier catalan victime de la *Ley de Fugas*, qui autorisait à tuer toute personne suspectée de fuite. MAX subit alors une déflagration intérieure « Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia! [...]. Le personnage est arrivé au terme de son parcours vital et il meurt à la scène suivante. Le texte de théâtre esquisse ainsi un théâtre dans le théâtre qui reprend l'esthétique de l'emboîtement classique pour en conserver l'efficacité dramaturgique au prisme de la déformation tragique.

Le métathéâtre joue dans ces scènes un rôle important dans la création de l'émotion, par la redéfinition des modalités de déploiement de la théâtralité qui en fait un dispositif synesthésique supplémentaire.

XXième siècles, Travaux et documents n°52, Université Paris VIII Vincennes Saint Denis, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et techniques, 2011, p. 96.

¹⁴⁰⁰ *Op. cit.*, XI, p. 160.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*

¹⁴⁰² *Op. cit.*, XI, p. 163.

¹⁴⁰³ *Ibid.*

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*

3. La critique du toucher comme seuil

3.1. Seuil et intersubjectivité

Il est aussi des seuils d'une autre nature que spatiale qui ont à voir avec les personnages et les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. En mettant l'accent sur leur gestuelle et leurs attitudes, le dramaturge donne à voir le tissu de relations d'amour, d'amitié, de haine... qui existent entre eux.

Dans *l'esperpento Luces de bohemia*, R. del Valle-Inclán met en place un dispositif particulièrement efficace de franchissement des espaces personnels pour signifier la profonde empathie ou le profond dégoût mutuel entre MAX et deux de ses interlocuteurs. La fin de la scène VI offre une dynamique en forme de diastole-systole avec l'ouverture du cachot pour emmener le prisonnier catalan « Se abre la puerta del calabozo »¹⁴⁰⁵. C'est le même mouvement qu'offre cette fois en forme de synapse l'embrassade qui suit entre MAX ESTRELLA et le Prisonnier « Abracémonos, hermano. / Se abrazan. [...] Vuelve a cerrarse la puerta. MAX ESTRELLA *tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos.* »¹⁴⁰⁶. L'accolade annonce celle qui aura lieu, à la scène 8, avec le Ministre qui, à ce moment de l'œuvre, d'apparence risible et grotesque, fait son apparition:

Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza.¹⁴⁰⁷

Le fort dégoût éprouvé par MAX ESTRELLA vis-à-vis d'un Ministre mêlé à de sombres affaires financières se traduit par des changements de couleurs de sa parlure auxquels le ministre se montre sensible (« Su charla cambiaba de colores como las llamas de un ponche. ») Les deux personnages finissent par se prendre dans les bras et MAX commente sa propre trahison aux valeurs qui étaient les siennes: « No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles ». La didascalie suivante illustre le sacrifice christique qui est celui de MAX à qui le Ministre fait l'aumône de quelques billets.

Máximo Estrella, *con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su giego*

¹⁴⁰⁵ *Op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 105-106.

¹⁴⁰⁷ *Op. cit.*, VIII, p. 126.

*quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantesco, responde con un arranque cómico viejo, en el buen melodrama francés. Se abrazan los dos. Su Excelencia, al separarse, tiene una lágrima detenida en los párpados. Estrecha la mano del bohemio y deja en ella algunos billetes.*¹⁴⁰⁸

Cette scène n'est que le reflet dégradé de celle qui avait vu MAX et le Prisonnier catalan se prendre dans les bras l'un de l'autre à un moment paroxystique d'extrême tension dramatique et dramaturgique. Franchir le seuil de l'autre n'est jamais neutre, et au théâtre prend une signification particulière, parfois symbolique et qui peut même nécessiter, dans certains cas, un apprentissage.

3.2. Le seuil entre eros et tanathos: pour une propédeutique de la sensorialité

Este caballero es un alma encerrada dentro de un cuerpo en el que no se han despertado todavía los sentidos: ver oír, oler, gustar y tocar.¹⁴⁰⁹

Dans l'*auto sacramental* de R. Alberti, la situation de représentation est encore exploitée avec le personnage du VIGILANTE qui, grâce à sa lanterne, fait apparaître une jeune femme blonde endormie dans un large bandeau (*cinta*), désigné comme une petite pièce de théâtre, un mystère (« un misterio »). Suivant les indications du VIGILANTE, EL CABALLERO déroule d'abord le bandeau qui l'entoure. Il doit ensuite la toucher: lui donner la main, lui caresser les cheveux. Le registre du spectaculaire est activé pour dire l'étonnement du personnage: « ¡Oh! ¿Qué nueva maravilla se ha levantado ante mis ojos? »¹⁴¹⁰ À la faveur d'une didascalie, un mécanisme théâtral de diffraction dramatique s'opère dans le texte et la sensorialité, que l'on pouvait croire unifiée dans le personnage, apparaît séparée en cinq entités distinctes (les cinq sens, qui sont autant de micro-personnages).

*(Al tocarla, LOS CINCO SENTIDOS, encendiendo cada uno una linterna roja, abandonan sus toneles y corren a rodear a EL CABALLERO y LA MUCHACHA.) / LOS CINCO SENTIDOS (Simultáneamente).—¡Es una muchacha dormida, es una muchacha dormida!*¹⁴¹¹

¹⁴⁰⁸ *Op. cit.*, VIII, p. 133.

¹⁴⁰⁹ LÉGLISE, Florence, « *El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'*auto sacramental*, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », article cité, p. 198.

¹⁴¹⁰ *Op. cit.*, p. 216.

¹⁴¹¹ *Ibid.*

EL CABALLERO continue de la caresser et les cinq sens individués y vont, les uns après les autres, de leur commentaire: « Es muy bella [...] Huele mejor que las rosas. / Sabe mejor que las naranjas. / Tiene la piel de las flores / ¡Chiss! Silencio. Su corazón late profundo, hundido en el sueño. No la despertéis. »¹⁴¹². On imagine bien que sur scène, les sens peuvent, comme par exemple dans l'*auto sacramental* de Miguel Hernández, faire l'objet d'une matérialisation actantielle en forme de personnage (allégorie et métaphore), afin de les rendre préhensibles par les spectateurs. Les sens sont curieux, ils hésitent à réveiller la jeune femme, dont la fonction indiquée par le texte est précisément celle d'être endormie pour que EL CABALLERO la réveille. Le traitement de ce moment n'est pas sans rappeler les contes *La Belle au bois dormant* ou *Blanche-Neige* de Charles Perrault et des frères Grimm, et on peut aussi remarquer que quelques années plus tard (1937 et 1959) les studios Disney sauront aussi tirer parti du fort potentiel cinématographique de ces petits personnages au chevet d'une beauté endormie. Le rythme s'accélère et l'action enchaîne les trois baisers, le réveil, et le mariage des deux personnages. EL CABALLERO l'embrasse, à trois reprises: « ¡Oh ! ¡Oh ! ¡Oh ! »¹⁴¹³. La jeune femme se réveille et se demande où elle est et qui est le gentilhomme inconnu qui vient de la tirer de son sommeil. EL VIGILANTE la situe: « Estás en el mundo. Y este caballero es tu amigo »¹⁴¹⁴ et les marie.

C'est une vie porteuse de la responsabilité d'eux-mêmes que le VIGILANTE administre ensuite à la jeune femme et au CABALLERO. Tel un couple adamique revisité, eux à qui la vie, la sensorialité et la connaissance ont été données reçoivent dans le Prologue la consigne de prendre soin d'eux-mêmes. L'ordre semble émaner d'un *deus ex machina* qui active le décor. Le texte indique qu'ils se reverront à la fin de leur vie et qu'ils devront lui répondre lorsqu'il aura besoin d'eux et battra le rappel. Le seuil se conjugue alors avec l'espace-temps.

3.3. Espaces - seuils

Une pièce comme *El hombre deshabitado* multiplie les espaces qui sont autant de seuils. Ainsi, dans l'*auto sacramental*, l'espace scénique est-il caractérisé par une distribution asymétrique (inégaie en superficie) de différentes zones (trois, en gras dans le texte), dont la plus grande correspond à un jardin:

ACTO

¹⁴¹² *Ibid.*

¹⁴¹³ *Op. cit.*, p. 217.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*

Decoración: la escena, partida en tres partes desiguales. La de la derecha, mayor en extensión que la de la izquierda y centro, corresponde a un jardín. Es la primavera. [...]

La thématique du seuil se décline désormais en termes d'espace. Les arbres, dans ce décor printanier qui donne des indications temporelles, signalées tel un seuil, constituent des éléments structurants et c'est un véritable tableau scénique qui apparaît. Le texte didascalique mime lui-même l'architecture très construite et pensée du décor de théâtre, avec une un ordonnancement descriptif rigoureux des différentes parties de l'espace scénique, et une mention très précise des seuils ou synapses spatiaux (rideaux, portes). Ceux-ci interviennent dans le flux de la prose didascalique à des moments charnières de la description, tantôt pour la redynamiser selon un procédé dramatique ekphrastique qui redirige et guide l'œil du spectateur¹⁴¹⁵, récurrent chez Rafael Alberti, qui redirige et guide l'œil du spectateur, tantôt pour parachever la construction de la théâtralité, qui n'existe, pour reprendre les mots de Maurice Merleau-Ponty, que par la *chair*, la projection subjective de l'intériorité du sujet percevant qui se pose sur les choses et les habille de *sens*¹⁴¹⁶:

*[...] Cuatro árboles en los extremos y uno en medio, al pie de un estanque bajo, redondo, sobre un plano inclinado hacia los espectadores. Al fondo, muro blanco de casa. **Puerta** en el centro, ventana grande, baja, a la derecha, y otra alta a la izquierda. La parte central de la escena, que es la más pequeña, comunicada con la anterior por medio de un arco, corresponde a una tapia baja de ladrillos rojos. Sobre ella, franja ancha de mar y cielo alto. Ante ella, un montón de azufre y tejas rotas. **Puerta** lateral izquierda a la playa. La parte izquierda de la escena corresponde a un granero oscuro. Haces de trigo por el suelo. Toneles altos y bajos, llenos de enormes escobas y varas de bambú. Un carrillo volcado. Y grandes telarañas pintadas por las paredes. **Comunica con la parte central por una puertecilla.** [...]*

C'est bel et bien une poétique de l'espace théâtral qui est à l'œuvre dès la prose didascalique chez Rafael Alberti, et dont atteste l'estampe de décor prévu pour l'*auto sacramental*, esquissée par Victorina Durán, en documentation annexe à cette étude¹⁴¹⁷. Les indications spatiales, ici en gras, se doublent de la récurrence du mot « puerta », les seuils constituant l'espace étant signalés par les encadrés. Le rideau de scène est ensuite activé pour matérialiser l'existence de séparateurs spatio-temporels sur la scène de théâtre elle-même

¹⁴¹⁵ voir LOJKINE, Stéphane, *L'Œil révolté*, Paris, J. Chambon, 2007.

¹⁴¹⁶ Voir THIERRY, Yves, *op. cit.*

¹⁴¹⁷ Je renvoie au volume d'Annexes, Figure 63.

lorsqu'il est tiré. Il révèle et active alors une dynamique qui, de picturale et descriptive (dispositions proxémiques en gras), se fait petit à petit pantomimique et narrative:

[...] **Al descorrerse el telón,** *EL HOMBRE, soñoliento, con un libro medio cerrado en la mano, se halla sentado en un banco de madera, situado al pie del árbol izquierdo del término segundo. LA MUJER, distraída, al borde del estanque, mirando al agua. LOS CINCO SENTIDOS, aletargados, también están en el jardín. LA VISTA, detrás de EL HOMBRE, apoyado en el tronco del árbol inmediato al banco. EL OIDO, sobre una escalerilla alta, al nivel de las hojas del árbol situado en primer término izquierda. En su copa habrá posado un gran pájaro de latón. EL OLFATO se encuentra sentado en la tierra, bajo el árbol, cubierto de grandes flores, también del primer término derecha. EL GUSTO, en lo alto de otra escalerilla, más baja que la de EL OIDO, bajo el árbol cargado de grandes frutos, del segundo término derecha. Y EL TACTO, de pie, al borde del estanque, contra el tronco del centro.*
Es mediodía. Calor. [...]
Se oye el chirrido metálico y artificial de una chicharra. De pronto, silencio. *EL HOMBRE se despierta, desperezándose. LA VISTA se despierta también. Canta el pájaro. EL HOMBRE escucha. EL OIDO despierto, atiende, balanceando los pies en la escalera. EL HOMBRE vuelve a desperezarse, aspirando con fuerza el aire del jardín. EL OLFATO, simultáneamente, hace lo mismo.*

Dans l'*auto* hernandien, moins percutant et novateur sans doute dans sa forme, un mécanisme similaire d'apprentissage et de jeu s'enclenche lors de la scène d'amour entre les deux personnages qui se parlent en regardant leurs reflets dans l'eau. LA MUJER: « *Me has besado en todos los lugares del mundo pero nunca dentro del agua de este estanque.* »¹⁴¹⁸ L'Homme embrasse la Femme: « (*El Hombre la besa. LOS CINCO SENTIDOS, simultáneamente, suspiran profundo. Se levanta.*)¹⁴¹⁹ » Les deux personnages recommencent à s'embrasser et jouent à chat ou à cache-cache; LOS CINCO SENTIDOS rient (¡Ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji!)¹⁴²⁰ et ont eux aussi envie de jouer. C'est le Goût qui lance le jeu: (« *EL GUSTO y EL OIDO descenden de sus escalerillas. LA VISTA vuelve al pie del árbol. Juego de Los cinco sentidos.*») ¹⁴²¹. Ils forment une sorte de ronde dont l'ordre de distribution de la parole et la proxémie potentielle sont à nouveau redistribués par un chiasme syntaxique et une nouvelle ronde:

EL TACTO.—Todo lo toco. Yo soy tocar.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*

¹⁴¹⁹ *Op. cit.*, p. 226.

¹⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 227.

¹⁴²¹ *Ibid.*

LA VISTA.—Todo lo veo. Yo soy ver.
EL OÍDO.—Todo lo oigo. Yo soy oír.
EL GUSTO.—Todo lo gusto. Yo soy ustar.
EL OLFATO.—Todo lo huelo. Yo soy oler.
LA VISTA.—Ver.
EL OÍDO.—Oír.
EL OLFATO.—Oler.
EL GUSTO.—Gustar.
EL TACTO.—Y tocar. ¡Yo soy tocar! ¡Nunca me podréis alcanzar!¹⁴²²

Ludus ou propédeutique, une poétique spatiale s'est enclenchée dès le texte de théâtre qui invite le récepteur à questionner un seuil au cœur de la dialectique entre amour et mort.

4. « El anónimo » de Tomás Borrás: la frontière spatiale contre l'intrigue moderne

La pantomime « El anónimo » plante son décor dans un Madrid *costumbrista*, réaliste et empreint de modernité: « *El Madrid que vió Mesonero Romanos* ». Le procédé d'écriture met d'emblée en jeu le regard et la subjectivité du lecteur, invité à emboîter le pas à un didascale qui, lui-même s'inscrit dans un dispositif d'enchâssement lorsqu'il observe à travers le regard de Mesonero Romanos.

La scène et son décor sont décrits comme « théâtraux », c'est-à-dire pensés en termes d'expressivité dramatique. L'espace s'apparente à celui qui structure nombre de centres de villes et villages espagnols: une place entourée par des habitations aux fenêtres qui permettent aux riverains d'accéder du regard à l'intimité du voisin: « *Una encrucijada, plazoleta como la de San Nicolás, semiprovinciana, silenciosa. Cualquier vecino, al asomarse, ve, hasta el fondo, la vivienda de su vecino.* »¹⁴²³

¹⁴²² *Op. cit.*, p. 228.

¹⁴²³ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 91.



Dans cet espace socialement très organisé, l'arrivée d'un personnage, métaphore lui-même de la dénonciation anonyme, perturbe l'harmonie suggérée par la description des lieux:

En primer término, a la derecha, está la casa de un piso, chatita, de esquina, con puerta y balcón. Detrás se ve la fachada de la casa alta; da a la calle que separa los dos edificios y también dobla para formar un callejón, en el centro, perpendicular a la escena; tiene, bien visible, el escaparate y la entrada a la botica. Gemela es la que forma el otro ángulo del callejón y hace el frente de la plazoleta. Y, en fin, hay otra casa, aislada, a la izquierda. Sus balcones están unidos a los de la casa de un piso por cuerdas corredizas que transportan un cestillo.¹⁴²⁴

L'intrigue moderne se déploie sur une scène qui lui est favorable, faite de lignes à la fois symétriques et anguleuses, où se superposent différents plans et où passages et frontières se disputent l'espace. C'est là que l'action prend place, avec un personnage qui évolue d'abord seul dans l'espace scénique.

4.1. Mouvement d'un messager confidentiel putride

Le personnage, vêtu d'une cape et d'un bonnet à plume, est présenté comme avatar de Méphistophélès (« *diríase el Mefistófeles de la Ópera* »), dont le nom signifie « exhalaison putride »:

[S]u indumento es el gorro de dos plumas de gallo, las calzas, el jubón y la capita. Pero todo su traje – todo él – en vez de ser rojo infernal es de un verde súbito.

¹⁴²⁴ Tam, Tam op. cit., pp. 91-92.

*Además lleva antifaz. Y además no anda, sino que gira, bailarín, en paso de ráfaga. Señalados los balcones donde viven mujeres, escóndese, burlón, al acecho tras una esquina.*¹⁴²⁵

Son statut particulier fait l'objet d'une définition qui permet d'insister sur la personnification plastique d'un comportement social: « *El ente es el Anónimo: el medio cobarde de injuriar, de denunciar, de dar bromas, personalizado, plástico.*¹⁴²⁶ ». Le personnage, couard et maléfique, tente d'opérer dans l'ombre pour épier à leurs dépens ses victimes et avoir une prise.

La scène décrite ensuite se caractérise par une dynamique scénique qui évoque les spectacles lyriques, structurés à partir d'intrigues schématiques ou caricaturales. Des paniers circulent d'une maison à l'autre, tandis que des personnages de femmes ouvrent leurs fenêtres et apparaissent tel un coucou d'horloge:

*Ahora vemos al Miliciano Nacional. Tira una chinita a las vidrieras de enfrente y sale el Papá, con gorro y camión de dormir. Por medio de la cestita le pasa su periódico al Miliciano, después de cambiar saludos cariñosos. No entran en sus habitaciones porque se marcha en aquel momento el Viejo, de chistera y levita, envía besitos a su enamoradísima mujer la Casadita joven, que salió al balcón a despedirle, algo ligera de ropa. La enamora más con grandes aspavientos hasta que ella, pudorosa, vuelve a sus quehaceres. Risa de las Modistillas, que han vuelto al figoneo. Tíranle pelotillas a la chistera y hacen el cu, cu enrojecidas de risa. El incidente indignó al Miliciano y al Papá; se encrespan con las Modistas y son más afectuosos si cabe con el vecino. Cuyo Viejo pone un cigarro en otra cestita que echó el Miliciano. Recogido el puro, esa segunda cestita cuelga del balcón como caldera de pozo. Se despiden, se saludan, desaparecen; unos en su agujero, el Vejete paso, pasito; bastón y mal de riñones.*¹⁴²⁷

En permanence, les seuils qui délimitent les différents espaces sont franchis, contribuant ainsi à restituer l'ambiance de la scène par des éléments sonores, visuels, gestuels concomitants, préparant l'arrivée de l'élément perturbateur.

Le personnage de l'Anónimo fait alors son apparition sur scène, plein de mauvaises intentions et se préparant à faire acte de malveillance: « *El Anónimo va a actuar. La mala intención le escarabajea. Saca papel y sobre, escribe unas palabras – las que dicen todos los*

¹⁴²⁵ Tam, Tam, op. cit., p. 92.

¹⁴²⁶ Tam, Tam, op. cit., p. 92.

¹⁴²⁷ Tam, Tam, op. cit., p. 93.

*anónimos – y deja la carta en el cestillo que cuelga del balcón del Miliciano. Gira como una perinola y se escurre con su alegre rufianía. »*¹⁴²⁸



À partir de là, la pantomime peut se dérouler enchaînant malentendus et quiproquos, le personnage de l'Anónimo ayant instillé la zizanie entre les différents personnages. Dans ce nouvel espace dramatique, le personnage voit son « gestus » évoluer, le transformant en svelte acrobate des troupes de *commedia dell'arte*. Ses cabrioles font ainsi l'objet de descriptions: (« *con sus artes mágicas* » / « *Brinca, ligero, afilado y brillante, como un estilete en remolino el jugueteón Anónimo. ¡Cómo le divierte su enredo !* » / « *Salta de gusto, ríe* »).

La pantomime se déroule alors assortie de la description d'un arrière-fond sonore (« *Cristales rotos en la botica, ruido de pelea.* ») qui rappelle les didascalies de l'écriture des *esperpentos* de Valle-Inclán. On retrouve la matérialisation d'un arrière plan immatériel fait de bruits invisibles, ou abstrait grâce aux métaphores visuelles¹⁴²⁹, qui prépare un épisode de dispute suivant les modalités rythmiques gestuelles et mécaniques du théâtre de marionnettes, y compris avec des coups de bâton comme entre Guignol et le Gendarme. Téléguidé par une force mystérieuse ou tel un *deus ex machina* metteur en scène, el Anónimo tente de brouiller les relations entre les autres personnages.

4.2. Une anagnorèse (reconnaissance ou révélation) au rabais

De la sorte, dans la fiction théâtrale de T. Borrás et dans l'esthétique moderne proposée au lecteur, l'intrigue combinée à l'esthétique de l'enchâssement réussit le pari esthétique et intellectuel, de consacrer le personnage le plus veule du *Dramatis Personae*.

¹⁴²⁸ Tam, Tam, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴²⁹ Voir à ce propos la thèse de Delphine Chambolle, *Dynamique rythmique et acoustique dans les esperpentos de Valle-Inclán*, *op. cit.*

Démasqué comme l'« Époux caché » de la Niña casadera, au terme d'une pantomime qui voudrait recomposer des couples harmonieux et compatibles, il est celui qui dénoue la trame: « *El Anónimo desenlaza la situación* ». Le *happy end* qui unit le Novio et la Casadita joven suit une logique d'emboîtement où la violence de la fonction expiatoire exprimée par la *catharsis* est gommée de la scène puisque la Casadita s'évanouit dans les bras de son père. Chaque couple, ou groupe de personnages peut regagner son espace et par métaphore, l'écrit de T. Borrás envoie le personnage de l'Anónimo perpétrer ailleurs, et avec d'autres personnages, de nouvelles intrigues (« *El Anónimo se desliza invisible; va su maldad recóndita a tejer, a otra parte, otro enredo* »)¹⁴³⁰.

La réflexion philosophique sur le sens de la vie à l'origine de tirades restées célèbres dans le théâtre de Shakespeare et dans le théâtre de Calderón de la Barca se trouve ainsi revisitée et actualisée dans une pantomime d'une portée moindre qui se limite à questionner les relations humaines mais qui s'avère d'une grande efficacité théâtrale. Le procédé de distanciation est à l'œuvre, comme c'est le cas dans d'autres pantomimes de T. Borrás.

5. Seuil stylisé, recherche d'effets et distanciation: « Nacimiento » de Tomás Borrás



Dans « Nacimiento » de T. Borrás, le mécanisme de distanciation théâtrale est activé en renfort sur le plan dramaturgique par la mise en place d'un seuil qui structure d'emblée l'espace: « (*Hay delante del panorama sólo un accesorio: el portal de Belén, con la mula y el buey pintados.*) »¹⁴³² La scène immobilise les personnages en un tableau que seules viennent

¹⁴³⁰ *Tam, Tam, op. cit.*, p. 95.

¹⁴³¹ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 49.

¹⁴³² *Ibid.*

animer les danses folkloriques (aragonaise : la *jota*, et basque: la *ezpata dantza*) des personnages qui, outre les Rois Mages, viennent déposer leurs offrandes. Une danseuse, que le texte met en exergue, danse pieds nus auprès de la scène d'offrande, avant que des danseurs basques au *gestus chorégraphique* épique, entrent en scène:

La Virgen y San José, caminantes, se detienen y se colocan ante la arquitectura simple del Portal. San José se arrodilla ante la inmóvil Virgen. Labradores y pastores entran bailando la jota y hacen sus ofrendas: el corderillo en el regazo, el queso de los espartos, el puchero de miel. También aparece la mayestésica caravana de los Magos. La bailarina danza, sus pies desnudos devanan melodías perezosas mientras los poderosos reyes depositan a los pies de la Virgen el incienso, el oro y la mirra. Entran los vascos. Las varas que cortaron por el camino las utilizan para la espatadanza.¹⁴³³

L'effet de déréalisation tient au décalage entre un registre iconique et iconographique « idyllique » et des personnages d'estampes folklorique (archétypes des personnages de villageois tels que représentés traditionnellement). La crèche est le seuil entre le lieu de l'immobilité de celui du mouvement. Les danses folkloriques, *jota* et *ezpata dantza* dynamisent la scène:

*La espatadanza, baile viril de guerreros conformes con parecer aldeanos, eleva a tono épico la idilica escena en que los que no tienen nada, se arrodillan y dan su pobreza. Al que tiene preparado lecho en pesebre, mullido con hojas secas de maíz y gavillas de centeno.*¹⁴³⁴

¹⁴³³ *Ibid.*

¹⁴³⁴ *Ibid.*



1435

L'effet produit par un décor statique dépeignant la crèche et le bœuf, dont les illustrations de R. Barradas accentuent la dimension irréelle ou déréalisée, et l'animation sur le devant de la scène, renforce l'impression de seuil.

Le répertoire gestuel dramatique convoqué est celui qu'on rencontre en de nombreuses régions d'Espagne, mais il renvoie aussi aux Églogues du répertoire primitif du théâtre espagnol telle la *Égloga de Plácido y Victoriano*, de Juan de la Encina: «*Los catalanes llegan a sumarse al júbilo. En el Nacimiento popular español castellanos de Toledo y extremeños aportan la razón pastoril y agrícola, como los vascos el ritmo de égloga bailada*»¹⁴³⁶.

La pantomime se clôt sur une image de fraternité à l'initiative des Catalans et T. Borrás pousse même l'esthétisme descriptif jusqu'à la peinture d'une frise rythmique en faisant alterner de façon presque régulière des personnages vêtus de costumes régionaux venant de différentes régions d'Espagne.

Y los catalanes vienen con sentido marinero, opulencia mediterránea, espíritu fraternal de gente que cuando festeja se da la mano. Recio payés toma a cada lado un pastor o una extremeña o un pelotari. Bailan todos la sardana ante el Portal de Belén donde la Virgen presenta al Niño con la ternura entristecida de quien sabe que el bien que alimenta su amor ha de perderse.¹⁴³⁷

Le dénouement joue du choc entre deux mondes cette fois: l'ancien incarné par la danseuse orientale et le nouveau où Judas semble régner en maître, lui qui arrive en

¹⁴³⁵ BORRÁS, Tomás, *Tam, Tam, op. cit.*, p. 53.

¹⁴³⁶ *Tam, Tam*, p. 59.

¹⁴³⁷ *Tam, Tam*, pp. 59-60.

contrepoint festif à la demi-pause rythmique qu'avait constituée sa première arrivée plus avant dans la pièce:

Mientras la ruda y civil sardana se trenza en el círculo de españoles, la bailarina de Oriente, que quiso también dar su danza a los ojos que codician la belleza material, adelgaza poco a poco el vigor de sus movimientos, se hunde desfallecida en un desmayo, expira. ¡El mundo antiguo ha muerto! Los magos la acarician; saben que con ella desaparece lo que era y empieza lo que tiene que ser. En el centro del corro de sardanistas que fán y desfán, Judas – el porvenir – agita la bolsa de los treinta dineros.¹⁴³⁸

T. Borrás met ici à profit sa connaissance du répertoire théâtral espagnol et en évidence sa maîtrise du style pictural pour clore une pantomime où il introduit dans un motif traditionnel comme celui de la Nativité tout un éclectisme folklorique national. Ce faisant il donne à voir la fin d'un monde et le début d'un autre. C'est à la naissance des temps modernes qu'est invité le spectateur-lecteur. L'effet de seuil rend perceptible le moment où s'effectue le basculement vers un monde de valeurs matérielles, aux mains des banquiers dont Judas ici est l'incarnation.

6. Tentation, manipulation et mort: le franchissement du seuil irréversible

Dans un autre ordre d'idée, l'*auto sacramental* de Miguel Hernández, s'appuie sur le seuil pour signifier les étapes successives de l'apprentissage de EL HOMBRE. Ainsi, le moment où EL HOMBRE va céder à LA TENTACIÓN est construit autour du franchissement de l'interdit. LA CARNE vient matérialiser la tentation auprès de EL HOMBRE-NIÑO, lui tendant une pomme: « ¡Toma ! ». Celui-ci ouvre grand les yeux avant d'atteindre le sentiment du point de l'irréversible bascule, de l'autre côté de la connaissance: « (*Acerca su mano al fruto; pero reacciona hacia su niñez, hacia Dios, con el sentimiento doloroso, el presentimiento de que se le acaban ambos.*)¹⁴³⁹ ». La problématique de l'aimant qui guide EL HOMBRE en le déposédant de son autonomie rend plus difficile la résistance de EL HOMBRE-NIÑO: « si mi

¹⁴³⁸ *Op. cit.*, p. 60.

¹⁴³⁹ *Op. cit.*, p. 54-55.

pie me lo permite, / contra el imán mis pasos ejercite.¹⁴⁴⁰». Conscient d'un seuil à ne pas franchir, EL HOMBRE-NIÑO veut fuir; mais il est rattrapé par les CINCO SENTIDOS, qui veulent l'en empêcher. C'est sur la ligne fragile du refus de la tentation que se joue le sort de EL HOMBRE-NIÑO et lorsqu'il finit par mordre dans la pomme, les CINCO SENTIDOS, spectateurs, jubilent. Le décor se métamorphose alors: « (*El Estado de las Inocencias se va tornando, entre esta escena y la final, en un paraíso vicioso de higueras, manzanos y toda clase de árboles sensuales.*)¹⁴⁴¹» Les expressions synesthésiques abondent dans la bouche du DESEO (« la naranja, verdugo veterano, / la inocencia ejecuta de su reo, / párpado de su olor, puerto de abeja, que ni muere del todo ni se queja. / Interlunas, oriámbares, temblores, giraldadas alturas datileras ¹⁴⁴²»), tandis que les hendécasyllabes dans le texte continuent de servir l'ambiance sensorielle synesthésique d'un espace sacré:

Movimiento de seda que se anilla / a fuerza de dormir y verde cama, / con espíritus de hilo, celdas trama / el gusano, después preso en capilla. / Traduce, ¡Con qué fe tan amarilla!, / el oro cascabel más alto en rama, por surgir, si no víctima de gala, redentora semilla de ala y ala. [...] De punta en blanco armado, puro el lilio, orinal del relente y sublunado, / faldones de organdíes saca al prado / entre las hierbabuenas de virgilio.¹⁴⁴³

À la scène XI, les Époux entrent en scène, et vont acter le passage de EL HOMBRE-NIÑO au statut d'HOMBRE: le seuil irréversible de la connaissance a été franchi.

Sous la forme d'un spectre, la MUJER revient, « ([...] *empuñando un revólver.*).— Amor ¡Amor! (*pega un tiro a EL HOMBRE y desaparece.*) »¹⁴⁴⁴ C'est alors que se termine l'*auto sacramental*, l'acte se refermant de façon circulaire sur lui-même, en écho au Prologue et aux injonctions du VIGILANTE: « (*Cayendo sobre los haces de trigo.*).— ¡Señor!... ¡Señor!... ¡Señor!...¹⁴⁴⁵. LOS CINCO SENTIDOS éteignent leurs lanternes simultanément, de façon stridente, et en riant.

Le VIGILANTE lui demande ensuite de s'expliquer sur la cause du meurtre et lui fait reproche de ne se souvenir de lui qu'au moment où, déjà au seuil de la mort, il ne pouvait plus revenir en arrière: « Sólo pronunciaste mi nombre en el momento de tu muerte. Cuando no

¹⁴⁴⁰ *Op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁴¹ *Op. cit.*, p. 60-61.

¹⁴⁴² *Ibid.*

¹⁴⁴³ *Op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*

había remedio. Mientras fuiste dichoso, jamás te acordaste de mí.¹⁴⁴⁶ » EL HOMBRE s'interroge sur le moment où il a été tué et le VIGILANTE lui rappelle que c'est le spectre de sa Femme qui lui a donné la mort. Il apprend à EL HOMBRE que c'est lui-même qui l'a mandatée à cette fin, et lui a même fourni l'arme pour le tuer. C'est alors que l'apparition revient:

EL HOMBRE (*Con miedo, al ve aparecer por el fondo y con el mismo traje que llevaba cuando disparó contra él, a LA MUJER, que avanza lenta y débilmente iluminada, llevando aún el revólver en la mano caída.*) ¡Oh! ¿Quién avanza hacia mí, Señor?
EL VIGILANTE NOCTURNO.—Un remordimiento hecho sombra.
(*La Mujer sigue avanzando hasta pasar cerca de El Hombre que, atónito, hace ademán de tocarla.*)¹⁴⁴⁷

Dans la pièce l'espace dynamique a le dernier mot et joue d'une inversion finale du spectre de la couleur blanche, matérialisant ainsi, dès le texte de théâtre, la volonté rénovatrice d'un dramaturge sensible aux problématiques de son époque:

(*Desaparece EL HOMBRE. La boca arroja una espesa columna de humo negro. EL VIGILANTE NOCTURNO lo ahoga, echándole la tapa. Luego, la cierra, dándole varias vueltas a su llave.*) Así. Mis juicios son un abismo profundo. (*A oscuras, en silencio, desaparece por el fondo.*)

TELÓN.¹⁴⁴⁸

R. Alberti fait de l'espace dramaturgique potentiel et effectif une construction mobile et plastique, rythmique et dynamique, fiction sensorielle matérialisée sur une scène pour des spectateurs en quête d'un renouveau de la spectacularité au théâtre.

7. Le prologue ou la chute du quatrième mur. La *farsa fácil* de Ramón Gómez de la Serna et la *farsa violenta* de Federico García Lorca: un seuil qui parodie la transgression

La problématique du toucher est particulière au théâtre, dans la mesure où la dimension haptique, dans la plupart des cas absente des possibles du système de

¹⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 254.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

représentation direct entre spectateurs et acteurs, est médiatisée et compensée par le sens de la vue. Comme l'indiquent Christian Biet et Christophe Triau,

Le toucher fait aussi partie des interdits, ou plutôt ne fait pas partie des conventions théâtrales. Car pouvoir toucher un objet scénique ou le corps d'un comédien, c'est aussitôt interrompre l'autonomie de l'espace dramatique, évidemment interdire le système du quatrième mur et souvent transgresser les principes de la représentation.¹⁴⁴⁹

Deux des pièces retenues pour l'étude problématisent dans le texte même l'adresse au public par une mise en tension de la théâtralité. Dans ce dispositif à la fois littéraire et dramatique, le prologue joue un rôle très important et la chute du quatrième mur permet de mettre en avant des seuils qui parodient la transgression:

El prólogo desdibuja los umbrales que separan ficción y realidad. Mediante esta fórmula, Lorca no pone en marcha el mecanismo clásico de la *captatio benevolentiae*, sino que descubre un recurso lleno de posibilidades para moldear y doblegar al receptor, implicándolo de lleno en el ritual teatral y acabar con su pasividad. [...] la propia obra se interroga a sí misma sobre su naturaleza, tanto desde el punto de vista de la producción como desde el punto de vista del destinatario. Los prologuistas lorquianos invitan al receptor a reflexionar sobre su propia función con respeto a la obra, a reaccionar críticamente, pues no se contentan con despertar su interés, sino que su actitud es de abierta provocación y extrañamiento de lo acostumbrado para que tome conciencia de la teatralidad misma.¹⁴⁵⁰

La pièce *La zapatera prodigiosa* s'ouvre par un Prologue caractérisé par l'intervention d'une instance méta-théâtrale (*el Autor*), et par la régulation « pneumatique » du souffle du personnage dans le texte. Les caractéristiques rythmiques – presque prosodiques – font de la *captatio benevolentiae* qui est enclenchée d'entrée de jeu dans le texte une ouverture d'ordre proprement rhétorique:

¹⁴⁴⁹ *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 279.

¹⁴⁵⁰ Le prologue estompe les seuils qui séparent fiction et réalité. À travers cette formule, Lorca ne met pas en marche le mécanisme classique de la *captatio benevolentiae*, mais découvre un recours plein de possibilités pour modeler et faire plier le récepteur, en l'impliquant pleinement dans le rituel théâtral et en finir avec sa passivité. L'œuvre d'art elle-même s'interroge sur sa nature propre, tant du point de vue de la production que du point de vue du destinataire. Les acteurs du prologue lorquien invitent le récepteur à réfléchir sur leur propre fonction vis-à-vis de l'œuvre, à réagir de façon critique, car ils ne se contentent pas d'éveiller son intérêt, mais adoptent une attitude ouvertement provocatrice et d'inquiétante étrangeté pour qu'il prenne conscience de la théâtralité elle-même. CASTILLO LANCHA, Marta, *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, col. Estudios del 27 n°18, Málaga, 2008, p. 81.

PRÓLOGO

Sobre cortina gris aparece el Autor. Sale rápidamente y lleva una carta en la mano.

Respetable público... (Pausa.) No, respetable público no; público solamente; y no es que el *autor* no considere al *público* respetable (todo lo contrario), sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el *auditorio* sea generoso con la mímica de los *actores* y el artificio del ingenio. El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los *autores* tienen a la sala. [...] ¹⁴⁵¹

L'auditoire est d'emblée pris en compte (en encadré) et intégré à la dynamique oratoire du personnage laquelle parodie, selon les modalités poétiques propres à l'univers référentiel de F. García Lorca, le genre délibératif. Le recours à la prétérition rend ainsi l'énonciation ambiguë, puisque le discours, qui dans sa forme s'apparente à un monologue, semble imposer aux spectateurs une forme d'inconfort (« *farsa violenta* »). Sur une couleur de fond pourtant relativement pauvre du point de vue du dynamisme chromatique (gris), et associé à l'apparition puis au déboulé rapide du personnage sur scène, le discours instaure d'emblée une contrainte énergétique dont le but est d'ouvrir la pièce par la galvanisation liminaire de la tension dramatique.

Le personnage du dramaturge, lui-même mis en scène, exprime ensuite une distance, une lassitude, voire une déception vis-à-vis de mécanismes de théâtralité peu fonctionnels qui remettent directement en cause l'essence même de l'art théâtral au-delà de la *mimésis* aristotélicienne, à l'aide de la métaphore qui l'aide à situer ensuite le lieu de l'action (en gras):

[...] Por este miedo absurdo, y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de **otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una rosa de humo, y de que tres panes y tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres mil panes y tres mil peces para calmar el hambre de una multitud... Pudo el autor llevar los personajes de esta pantomima detrás de las rocas y el musgo donde vagan las criaturas de la tragedia, pero ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de la zapatería popular.** ¹⁴⁵²

¹⁴⁵¹ *Op. cit.*, p. 646.

¹⁴⁵² *Ibid.*

Une cordonnerie (encadré) est ainsi le cadre choisi par *el Autor* pour situer l'action dramatique, et le discours du personnage, dont la visée devient plus en avant dans le texte définitoire et programmatique, enchâsse les perspectives. Il indique une forme de répercussion, métaphorique, visuelle et pneumatique, de l'énergie à insuffler commandée par lui-même et administrée par une instance implicite (emploi d'un futur assertorique), un *deus ex machina*, à l'origine de la poétique de l'œuvre:

Teatrillo donde la zapatera prodigiosa será para *la sala* como **el ojo quebrado y repetido mil veces en el prisma de aire tranquilo que guarda el corazón de cada espectador**. *En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo*, y no se extraña *el público* si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella *lucha* siempre, *lucha* con la realidad que la cerca, y *lucha* con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible. **Encajada** en el límite de esta farsa vulgar, **atada** a la anécdota que el autor le ha impuesto, y **amiga** de gentes que no tienen más misión que expresar el traje que llevan encima, la zapatera **va y viene, enjaulada, buscando** su pasaje de nubes duras de árboles de agua, y **se quiebra** las alas contra las paredes.¹⁴⁵³

La métaphore du petit théâtre (*teatrillo*) permet ainsi à l'instance allégorique mise en scène de mettre en discours – et potentiellement en scène, dès le texte – la problématique de la liberté intérieure (en gras), indiquant d'entrée de jeu une dimension tragi-comique de la pièce.

L'ironie de l'instance énonciatrice semble reprendre et mettre en forme de façon poétisée les critiques qui étaient formulées au début du siècle en Espagne à l'égard d'une scène espagnole qui ne laissait de voix qu'aux « mauvais acteurs » au détriment de comédiens de qualité passés par des écoles de renom¹⁴⁵⁴. Le texte procède par contraire négativé et inversion de point de vue, le dramaturge demandant pardon pour les choix relatifs à l'espace qui ont été faits, et promettant de ressortir à l'occasion les procédés théâtraux qui seuls permettraient de faire *effet* sur les spectateurs¹⁴⁵⁵:

El poeta pide perdón a las musas por haber transigido en esta prisión de la zapaterilla por intentar divertir a un grupo de gentes, pero les promete en cambio, más

¹⁴⁵³ *Op. cit.*, pp. 646-647.

¹⁴⁵⁴ On retrouve les problématiques de Cipriano de Rivas Cherif et d'Adrià Gual pour la formation des acteurs précédemment citées dans ce travail.

¹⁴⁵⁵ On croit pouvoir déceler ici une forme d'ironie ou de stridence dans le discours du personnage, qui de la sorte fait indirectement référence à l'univers du théâtre d'ombres et des esperpentos de R. del Valle-Inclán, pour s'en distancier de façon critique tout en posant la problématique de la rivalité stylistique: ces lignes sont imprégnées d'une forme de violence élocutoire qui rappellent le concept d'amertume (« *amargura* ») lorquienne, développé dans les *Dialogues* (« Diálogo del Amargo ») ou dans les poèmes du recueil *Diván del Tamarit*.

adelante, abrir los escotillones de la escena para que vuelvan a salir las coplas falsas, el veneno, las bibliotecas, las sombras y la luna fingida del verdadero teatro.¹⁴⁵⁶

À la fonction d'*art poétique* du texte s'ajoute celle de programme distribué aux spectateurs, puisque c'est presque déjà la partition dramatique, l'antithèse absurde d'un référent incongru, que le texte menace de mettre en place.

La fin du Prologue est dynamisé par un procédé de mise en valeur de l'arrière-plan sonore avec lequel le personnage interagit, qui permet de préparer l'arrivée de la ZAPATERA sur scène:

(Se oyen las voces de la ZAPATERA.)

Ya voy, no tengas tanta impaciencia en salir; no es un *traje* de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un *traje* barato, **¿lo oyes?**, un *traje* de zapatera... **Aunque, después de todo, tu *traje* y tu *lucha* será el *traje* y la *lucha* de cada espectador sentado en su butaca, en su palco, en su entrada general,** donde te agitas, grande o pequeña, con el mismo ritmo desilusionado... **¡Silencio!**¹⁴⁵⁷

Les injonctions lancées par l'instance dramatique et dramaturgique invitent les spectateurs à s'identifier au personnage. Les mécanismes du décor (rideau, lumières) sont eux aussi mis à contribution pour favoriser la transition rythmique vers la première scène de la première partie de l'œuvre. Le corps de l'instance énonciatrice se trouve ainsi au centre des injonctions programmatiques qu'elle émet en direction des personnages, des sons perçus et de l'adresse qu'elle réitère au public:

(Se descorre la cortina y aparece el decorado con tenue luz.)

También amanece así todos los días sobre los campos y las ciudades, y el *público* olvida su medio mundo de sueños para entrar en los mercados como tú en tu casa, en la escena, zapaterilla prodigiosa... **Va creciendo la luz.) ¡A empezar!** Tú llegas de la calle...

(Se oyen las voces que pelean. Al público.)

Buenas noches.

(Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde: el Autor lo inclina y sale de él un chorro de agua. El Autor mira un poco cohibido al público y se retira de espaldas lleno de ironía.)

Ustedes perdonen...

¹⁴⁵⁶ *Op. cit.*, p. 647.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*

Les mécanismes dramaturgiques mis en place, comme le chapeau melon éclairé de l'intérieur par une lumière verte et dont l'Auteur vide ensuite le contenu, rappellent ceux qui, dès le milieu du XIX^{ème} siècle, puis avec la possibilité d'emploi de l'électricité, convoquaient la sensorialité sur scène¹⁴⁵⁹. L'issue du Prologue est improbable puisqu'elle met l'instance allégorique en difficulté, ou du moins déconstruit l'amorce rhétorique initiale, en achevant de mettre à distance la solennité formelle des œuvres classiques: *el Autor*, sans plus d'inquiétudes, prie l'assistance de bien vouloir l'excuser d'avoir laissé la scène mouillée, et s'en va. La poétique du seuil chez F. García Lorca s'articule ainsi dans le Prologue de *La zapatera prodigiosa* à la déconstruction de la frontalité, par la mise en tension du quatrième mur et par la redéfinition d'une nouvelle forme de théâtralité dont les muses sont spectatrices juges et témoins, et où les spectateurs s'intègrent au dispositif synesthésique, comme des éléments parmi d'autres du décor. Ainsi, la convocation synesthésique de la sensorialité ne pourra advenir qu'en présence d'un public dont les préjugés seront déconstruits et où la poétique du seuil estompera les frontières entre les acteurs et le public, métamorphosant ainsi en un véritable « público » ceux que *el Autor* appelle aussi la « gente ».

No escribo para el teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma, sino mezquindades de la mezquina humanidad. Yo no voy a hacer esa concesión al público patológico del teatro. Yo solo intento en los libros ese tanteo absurdo con que hay que darles la triaca máxima en las épocas revueltas. El teatro tiene generalmente éxito si corresponde como mascarilla vaciada al monstruoso rostro del público y es además dentadura postiza que le vaya bien y con la que se quiera reír. Si casan bien mascarilla y dientes estará bien la obra; si no, no. [...] yo tuve una época de escritor de teatro [...] pero fue un teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría, y recuerdo esa época como si hubiesen hablado conmigo las malas musas teatrales.¹⁴⁶⁰

Dans *Los medios seres* de R. Gómez de la Serna, le prologue marque d'emblée la tension qui existera dans la pièce entre la subversion littéraire d'une part et le conformisme

¹⁴⁵⁸ *Op. cit.*, p. 647.

¹⁴⁵⁹ Je renvoie à ce sujet à la thèse de doctorat de Lise Jankovic, qui étudie les mécanismes de machinerie théâtrale convoquant l'attention du spectateur depuis la thématique du merveilleux et du « spectaculaire flamboyant » (*op. cit.*).

¹⁴⁶⁰ Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia* (1888-1963), autobiographie écrite en 1970 (Alianza, Madrid), in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

normé auquel obéissent les personnages. L.-A. Laget montre combien l'œuvre de R. Gómez de la Serna se prête à une analyse depuis la phénoménologie et combien le langage possède chez lui une dimension physique, presque *charnelle*, au sens où l'entend M. Merleau-Ponty¹⁴⁶¹. En effet, le souffleur, instance para-actantielle normalement cachée au théâtre, s'ouvre ici un espace privilégié pour entrer en contact avec les récepteurs de l'œuvre, lecteurs ou spectateurs de théâtre. Le personnage est « sorti de son trou », de l'espace souterrain qui lui est normalement dédié. En parlant de « concha del apuntador », la langue espagnole permet de filer délicieusement une métaphore à partir de la coquille, qui fait de lui un escargot sur scène:

*Cuando estén encendidas las candilejas y la sala a oscuras, la concha del apuntador comenzará a virar hacia los espectadores, viéndose que el apuntador la transporta sobre sus hombros, como el molusco su caparazón, mientras lleva en la mano una gran palmatoria o velampo y el libreto de la obra, viéndose el apuro del gesto. Colocada la palmatoria y el atril del libreto, el apuntador se quitará las gafas y dirigirá al público el siguiente discurso:*¹⁴⁶²

À cette transgression liminaire qui rend visible le mécanisme dramaturgique succède une *captatio benevolentiae* où le souffleur adopte en fait le rôle d'entité protagonique du prologue et transforme aussi, par un mécanisme de distanciation réflexive, le spectateur en personnage.

Espectadoras y espectadores: El autor no ha encontrado mejor confidente que yo para que sepáis la acotación general de la obra. Modesto caracol escondido, soy el único que puede hablaros con disimulo y sin descomponer el cuadro [...] ¹⁴⁶³.

Responsable des réglages et des arrangements en coulisses, le souffleur aide depuis la fosse, dans la partie du théâtre non visible pour le public. C'est de lui que dépend l'harmonie du spectacle et de l'œuvre. Dans cette accroche liminaire en forme d'adresse au lecteur ou au spectateur (*captatio benevolentiae*), la poétique du seuil se déploie à travers la référence intertextuelle à d'autres espaces scéniques, comme celui de *Luces de bohemia*: « Humilde habitante de este sótano con elevación de buhardilla de poeta [...] soy el indicado para deciros

¹⁴⁶¹ « Ainsi, pour un rêveur de mots, il y a des mots qui sont des coquilles de parole. Oui, en écoutant certains mots, comme l'enfant écoute la mer en un coquillage, *un rêveur de mots entend les rumeurs d'un monde de songes*. » BACHELARD, Gaston, *Poétique de la rêverie*, cité par LAGET, Laurie-Anne, « Les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de G. Bachelard », *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁶² *Op. cit.*, Prólogo del apuntador, p. 645.

¹⁴⁶³ *Ibid.*

el aparte de autor con vosotros, antes de que irrumpen las visitas en escena.»¹⁴⁶⁴ La résignation du souffleur se transforme donc habilement en rébellion, après une feinte pathétique: « Por primera vez, el apuntador no oirá el vejamen de "¡Que se calle ese apuntador!", que siempre oye como represalia, sin que nadie se acuerde de él esos días en que enhebra sutilmente, entre lo que parece saberse el actor, lo que se sabe mucho menos ». Le jeu verbal et la théâtralité sont très forts pour cette instance d'habitude si discrète que personne ne la remarque et même que personne ne doit, à part les acteurs de façon la plus passive possible, remarquer. Le souffleur s'auto-héroïse et fait valoir l'importance de son rôle « ¡Y compadecedme al pensar que he tenido que aprenderme lo que os voy a decir, porque el apuntador es el único que no puede tener apuntador! »¹⁴⁶⁵, ce qui correspond à une intervention avec effet de distanciation comique, de R. Gómez de la Serna dramaturge adressée aux récepteurs de l'œuvre, par l'entremise d'un personnage à la visibilité et à l'audibilité inédites. « Didascale-didascale », presque « auto-didascale »¹⁴⁶⁶, il prend toute la place en montrant qu'il est irremplaçable. Des renvois, ou didascalies implicites, sont sous-entendus dans cette ouverture d'un genre hybride, entre tirade solipsiste (théâtre), adresse au lecteur (ou au spectateur de théâtre) et art poétique:

Los medios seres de la obra que vais a ver aparecerán vestidos con trajes actuales y del color que en el reparto les esté marcado. No pretenden ser unos arlequines. Son unos seres reales y de apariencia vulgar en la vida que solo en la proyección hacia vosotros se muestran mediados. Ese lado de sombras que denota la negrura que cubre la mitad de su vestido y de su figura, de la punta de la cabeza a la punta del pie, el lado derecho o el lado izquierdo, según las cualidades de que carecen, no os debe chocar sobresaltándoles con vuestro murmullo, porque ellos no saben que se proyectan en vosotros con ese lado en sombra, ya que situados en otro plano distinto se contemplan completos.¹⁴⁶⁷

À la distanciation instaurée vis-à-vis des personnages de *commedia dell'arte* suivent un avertissement au(x) lecteur(s) et aux spectateurs et un passage de distanciation critique sur la perception qu'a l'homme de lui-même, héritée de R. Descartes, et qui rappelle aussi le perspectivisme de J. Ortega y Gasset et son positionnement par rapport au relativisme¹⁴⁶⁸:

¹⁴⁶⁴ *Op. cit.*, p. 645.

¹⁴⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 645-646.

¹⁴⁶⁶ Je reprends ici les termes d'analyse de Monique Martinez Thomas dans *Voir les didascalies (op. cit.)*.

¹⁴⁶⁷ *Op. cit.*, p. 646.

¹⁴⁶⁸ La vérité ou la fausseté de la théorie de la relativité n'est pas en soi l'angle qui intéressait le philosophe. Pour J. Ortega y Gasset il s'agissait par sa démonstration dans l'essai « El sentido histórico de la teoría de la relatividad de Einstein », (*El País*, 9 septembre - 7 octobre 1923), de défaire l'idée que la théorie d'Einstein sur la relativité devrait mener à concevoir le réel historique et social depuis un subjectivisme relativiste, pour

Así como ni la Luna ni el Sol notan lo eclipsados que aparecen cuando son vistos desde la tierra, los personajes de la obra están inocentes de ese fenómeno que solo se ve bien desde vuestra lejanía de jueces providenciales, con algo de divino en vuestro papel de críticos¹⁴⁶⁹.

Instance manipulatrice, le souffleur procède ici à une divinisation du spectateur dont il cherche la complicité. L'œuvre apparaît codée, et la clef présentée est de nature cosmique: l'éclipse, la dialectique ombre/lumière et complétude/incomplétude est ce qui permet de décoder l'œuvre et les personnages, dont on comprend alors les raisons d'un costume en noir et blanc.

Dios ve a los hombres en despiece cubista, acuchillada
el alma de sombras y luces,
sin careta.¹⁴⁷⁰

Implicite, à en croire le texte, le dialogue est maintenant établi avec les récepteurs de l'œuvre à qui le souffleur vient de livrer les codes qui doivent lui permettre l'« organisation sémiotique » de son plaisir¹⁴⁷¹, et le souffleur fournit des explications sur ce qui différencie un demi-être d'un être « entier »:

Alguna vez, entre estos medios seres descompensados, aparecerá en escena algún ser completo, que solo vosotros veréis en su contraste con los demás, pues ellos no han de notarlo, ya que todos se sienten igualmente enteros, y un problema agudo se os ofrecerá cuando aparezca ese doctor brasileño, que, por ser de raza negra, os oscurecerá el único indicio que tenéis para reconocer a los medios seres. En reserva, os diré que no deis gran importancia a los seres completos, pues generalmente son seres brutales e insoportables, excesivos para el vivir en parejas apasionadas, ya que eso que se llama dulzura, francamente, no es más que debilidad, y denota que el ser bondadoso ha logrado incompletarse para tener solo media fiereza.¹⁴⁷²

montrer qu'il s'agissait en fait d'un « absolutisme » relativiste compatible avec une signification absolue et l'idée de vérité.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ *Op. cit.*, p. 646.

¹⁴⁷¹ Ici, à travers le costume comme signe-comédien, le plaisir du signe (convocation de la sensorialité et de la mémoire), et le plaisir, réflexif, de comprendre. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, *op. cit.*, p. 274.

¹⁴⁷² *Op. cit.*, pp. 646-647.

Ce qui fait le charme des demi-êtres, et le souffleur s'inclut et inclut la plupart des spectateurs dans cette catégorie, c'est leur capacité ou aptitude à l'amour, la recherche de l'empathie dont il fait ici une superbe démonstration. La suite confirme l'ambivalence d'un terme évoquant la vanité de l'être humain, par la négativité de l'incomplétude qui les caractérise. Il existe dans le mot « *medios seres* » un jeu parodique avec une forme de vacuité qui leur serait inhérente. Le souffleur se fait mauvais entomologue en simplifiant de façon naïve les relations humaines, et il continue à disserter:

Según el autor, todos serían felices si los unos se dejaran completar por los otros y se conformasen con ser seres mediados, desangrados de mucha de su violencia. Los medios seres se huelgan en lo que les falta, son abnegados gracias a lo que carecen y respiran plenamente por la herida de estar partidos. Quizá, gracias a la entrevisión de la verdad que ensaya esta comedia, se verá claro que ese dulce lado inacabado es el que poetiza los humanos. Casi todos somos medios seres, así es que tratemos con consideración a estos que se acusan como tales en la atmósfera ultravioleta del teatro.¹⁴⁷³

Il fait à nouveau appel au registre pathétique, avec un effet comique, en adaptant une *captatio benevolentiae* « mendiante » à la modernité du cadre énonciatif: « Os pide piedad para ellos este pobre cuarto de ser, que, cortado por donde cortan los bustos los escultores [didascalie implicite], es el memorialista barato. »¹⁴⁷⁴ Ici, la désacralisation de l'instance souffleuse produit un renversement carnavalesque qui met en valeur l'importance de l'entité lectrice ou spectatrice, sans laquelle le discours du souffleur, protagoniste et émetteur du prologue, n'existe pas. Le registre comique continue d'être invoqué de façon indirecte, par le retour d'un pathétisme grotesque:

Consentidme ahora cierta emoción al despedirme, quizá para siempre, de vosotros, pues, por fin, después de muchos años de actuación secreta, he podido dirigiros la palabra y mostraros que yo también sé hablar en voz alta, y no soy un afónico progresivo, como podíais creer o como más de uno habrá deseado que sea en esos momentos de la comedia en que se oye hasta una mosca que pasa.¹⁴⁷⁵

Le souffleur en avait gros sur le cœur; après toutes ces années à soutenir activement l'édifice théâtral, il s'est enfin libéré. Le comique surgit d'une mécanique langagière qui met en

¹⁴⁷³ *Op. cit.*, p. 647.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*

¹⁴⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 647-648.

évidence l'angoisse (le futur hypothétique trahit le thème de l'intentionnalité, de la défiance et de la paranoïa) et les revendications de celui-ci (il se débat seul), dans le même temps que la différence entre le théâtre et la vie. Il prend congé des récepteurs de l'œuvre (« ¡Adiós! ¡Buenas noches! Perdonadme que os vuelva la espalda, pero ni las damas ni los apuntadores tienen espalda... »)¹⁴⁷⁶, subvertissant le principe d'analogie caractéristique des *greguerías* (parodie) et adoptant un ton irrévérencieux pour maltraiter le spectateur avant élevé au rang d'astre-juge. On pense alors aux mots de L.-A. Laget dans son analyse de l'œuvre de R. Gómez de la Serna à la lumière de la philosophie bachelardienne, qui voit dans les *greguerías* l'art de « des-tejer la trama del texto para gozar de las palabras en libertad »¹⁴⁷⁷. C'est presque une *greguería*¹⁴⁷⁸ dissimulée dans le texte que le souffleur offre ici aux récepteurs du texte et en filigrane le thème du *deus ex machina*, qui contrôle et voit tout, y est abordé, avant une didascalie renvoyant le souffleur dans l'espace qui lui est dédié: « *Dichas estas palabras, el apuntador girará sobre sí mismo con todo el atarre de su oficio a cuestras, y cuando ya esté la concha engrapada e inmóvil, se levantará el telón.* »¹⁴⁷⁹ C'est, en fin de compte, un très bon point de vue sur la scène que celui laissé aux spectateurs et un vrai effet visuel préparatoire à la mise en scène prévue par l'indication scénique. La « *farsa fácil* » qui va maintenant s'ouvrir s'explique par la façon dont le dramaturge envisage ses personnages, et les contemple de façon complexe et ambivalente, en même temps qu'ironique et simpliste (« *medios seres* »), comme espaces-frontières et personnifications du seuil, puisque séparés en deux parties phénotypiques par une ligne verticale, suivant une esthétique de la liminalité ou du lisièrement sensoriels. Par l'entremise du souffleur, R. Gómez de la Serna, met le spectateur face à sa propre réception en activant la convocation sensorielle et les mécanismes de l'émotion. Cette problématisation des mécanismes liminaires de théâtralité dans la textualité du prologue implique d'interroger maintenant des esthétiques du seuil dans les pièces de théâtre retenues, qui prennent en compte les constructions (dramatiques et dramaturgiques) des auteurs vis-à-vis de l'espace théâtral.

¹⁴⁷⁶ *Op. cit.*, p. 648.

¹⁴⁷⁷ LAGET, Laurie-Anne, « Les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de G. Bachelard », *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁷⁸ « *greguería* = humor + metáfora ». GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, selección 1910-1960, prólogo a la sexta edición (1952-1960), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 15.

¹⁴⁷⁹ *Op. cit.*, p. 648.

8. Seuil et pantomime dans le théâtre de Federico García Lorca: le cas de *La zapatera prodigiosa*

Dans *La zapatera prodigiosa*, la poétique du seuil est associée au personnage de EL NIÑO dont il est indiqué à deux reprises de façon rapprochée en début de scène XIII qu'il hésite à franchir le pas de porte de la cordonnerie: « Niño. (*En la puerta.*) ¿Estás disgustada todavía? // (*En la puerta.*) ¿Tú no me regañarás, verdad?¹⁴⁸⁰ » Plus tard un développement met en scène EL NIÑO et LA ZAPATERA autour du vol d'un papillon: « (*Por la puerta entra una mariposa y el Niño bajándose de las rodillas de la Zapatera, echa a correr.*) ». Le franchissement du seuil par l'insecte est l'occasion de l'irruption des trois couleurs primaires: « ¡Una mariposa, una mariposa! [...] Es amarilla con pintas azules y rojas y... que sé yo.¹⁴⁸¹ » Le papillon en question est un écho rythmique et chromatique, à la ZAPATERA: « mariposa del aire, / dorada y verde »; y la « luz del candil » La chasse au papillon fait que les deux personnages doivent parcourir ensuite l'espace scénique: « Niño (*Corriendo alegremente con el pañuelo.*) » // ZAPATERA « (*El Niño sale corriendo por la puerta persiguiendo a la mariposa, que se escapa.*)¹⁴⁸² » jusqu'à ce que l'enfant se cache derrière la table, avant de bondir hors de sa cachette poussant des cris, et qu'entrent les voisins. Fenêtre et porte sont envahies: « (*El Niño sale corriendo. La ventana y la puerta están llenas de Vecinos.*) ».

C'est alors que se forme en scène la ronde des VECINAS (rouge, mauve, noire, verte et jaune), qui permet un paroxysme énergétique et sensoriel:

(Por la puerta empiezan a entrar Vecinas con trajes de colores violentos y llevando grandes vasos de refresco. Giran, corren, entran y salen alrededor de la Zapatera, que está sentada, gritando, con prontitud y ritmo de baile. Las grandes faldas se deben abrir a las vueltas que dan. Todos deben adoptar una actitud cómica de pena.)¹⁴⁸³

La vue, le toucher et le goût sont ainsi convoqués de façon exacerbée dans une frise en forme de ronde dynamique au cours de laquelle les VECINAS entrent en scène en énumérant les rafraîchissements: « un refresco/un refresquito/de limón/de zarzaparrilla/La menta es mejor

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

¹⁴⁸¹ *La zapatera prodigiosa, op. cit., p. 667.*

¹⁴⁸² *La zapatera prodigiosa, op. cit., p. 668.*

¹⁴⁸³ *La zapatera prodigiosa, op. cit., p. 669.*

[...] Un fresco..., un fresquito...»¹⁴⁸⁴. Leur entrée rappelle immédiatement le vol du papillon qui, comme elles, a troublé l'échange entre EL NIÑO et LA ZAPATERA. La scène se clôt par un *anticlimax* (« *Las Vecinas arman gran algazara. La Zapatera llora a gritos.* »)¹⁴⁸⁵ qui met l'accent sur l'émotion pathétique déglagée par une ronde dérégalisant les personnages, selon l'esthétique décrite par Heinrich von Kleist dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes*, où il fait de l'acteur un pantin mû par un marionnettiste.

En su dramatización del espacio mental, Alberti proyecta sobre la escena la visión del mundo y la angustia interior del protagonista. En *El hombre deshabitado* esta técnica visual se alía a los restantes códigos estéticos en la polifonía semiótica del drama, en una forma de teatro total donde el diálogo, febril y exaltado, tiñe de lirismo una pieza experimental regida por el movimiento psíquico, articulada pictórica y musicalmente mediante la integración plástica de cuadros escénicos, la iluminación y la estilización del ballet, que subrayan el ritmo conceptual de la obra, disolviendo la lógica poética del discurso en la lógica sensorial de las imágenes.¹⁴⁸⁶

La sensorialité allégorisée et sa convocation concomitante s'articulent dans les œuvres à la poétique du seuil en s'intégrant dans un théâtre de plus en plus « complet » qui déplace les lignes et convoque l'ensemble des modalités dramaturgiques pour imaginer le renouveau de la conception de l'espace au théâtre. Ainsi, dans différentes œuvres du corpus étudié, on peut observer un travail du dramaturge sur l'espace scénique autour de la problématique du seuil, décliné sous ses aspects thématiques (l'interdit, le « péché », l'irréversible) mais aussi dramaturgiques (proxémiques et physiques), lesquels participent d'un élan de revisitation du tragique dans le premier tiers du XX^{ème} siècle, là aussi décliné suivant différentes modalités. Le travail ne va pas sans rappeler le courant du *teatro mental*, qui a connu un essor au début du siècle¹⁴⁸⁷, et dont les *autos sacramentales* ici étudiés (ainsi que le « monde post-freudien » que nous propose Alberti¹⁴⁸⁸), offrent chacun à leur façon une claire prolongation. La mise en scène du spectacle s'enracine dans une tradition ancienne revisitée par le questionnement de

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*

¹⁴⁸⁶ GÓMEZ TORRES, Ana María, « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » article cité, p. 244.

¹⁴⁸⁷ Je songe aux dramaturges évoqués par Begoña Riesgo: C. de Rivas Cherif (*Trance*) de, M. Maeterlink (*Interior*), H. J. Ibsen (*teathrum mentis*), J. A. Strindberg (*Intima teatern*), ainsi qu'à A. Gual (*Teatre Íntim*) ou encore plus tard à J.-P. Sartre (*Huis Clos*).

¹⁴⁸⁸ GÓMEZ TORRES, Ana María, « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) », article cité, p. 214.

l'espace scénique (nature, agencement, fonction...), et tout particulièrement par le travail sur les différents seuils.

CHAPITRE III: Le personnage entre diffraction cinématique, farce et métaphore synthétique

Après avoir éclairé le dispositif synesthésique à la lumière de la poétique du seuil, en lien avec la construction de l'espace scénique et le renouveau des modalités d'élaboration de la théâtralité, il convient d'en interroger le fonctionnement, en questionnant la fabrique du sens¹⁴⁸⁹, c'est-à-dire l'avènement d'une convocation simultanée de la sensorialité et son déploiement signifiant dans les œuvres de théâtre. L'amplification du mécanisme synthétique, synesthésique, y est en effet dialectisée avec la problématique de la diffraction sensorielle et il importe de vérifier si les choix d'écritures « synesthésiques » permettent une approche renouvelée du théâtre de l'époque. Pour commencer, il paraît intéressant de s'arrêter sur la première pièce de F. García Lorca.

1. Détournement spatial et sensorialité exhaussée: *El maleficio de la mariposa* ou l'échec de Federico García Lorca

« La mariposa en la tormenta »

La tormenta veraniega era espantosa. Hubo que cerrar los cristales. La luz se reflejaba en la ventana como en un acuario, y entonces vi una mariposa pegada al cristal que subía y bajaba en vuelo de cosquillas.

La lluvia lo azotaba todo, pero la mariposa se defendía aún con el polvo impermeabilizado de sus alas.

Me impresionaba aquel vuelo que era como un signo de urgencia, pero no me atrevía a abrir, cuando de pronto oí una voz, como la voz de una niña más pequeña de las niñas, que gritaba: « ¡Abre ! ».

Y abrí.¹⁴⁹⁰

Comédie en deux actes et un Prologue, *El Maleficio de la mariposa* (en français, *Le Maléfice de la Phalène*), à laquelle le *capricho* « La mariposa en la tormenta » de R. Gómez de la Serna semble faire écho, a été un échec lors de sa première mise en scène, pour

¹⁴⁸⁹ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 659.

¹⁴⁹⁰ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ramonismo V, Obras Completas, VII, Caprichos* (1956), *Golleries, Trampantojos*, ed. de Ioana Zlotescu, Ópera Mundi, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 1015.

seulement quatre représentations du 22 au 25 mars 1920 au Teatro Eslava, à Madrid. Interroger les raisons de cet échec permettra de mieux comprendre la tentative lorquienne, les difficultés matérielles auxquelles l'auteur s'est heurté, ainsi que de faire le point sur les attentes du public à l'époque. Le symbolisme des cafards et des blattes, associé à de la versification, ne faisait pas de l'œuvre une comédie en bonne et due forme correspondant aux attentes du public. Œuvre de jeunesse de Federico García Lorca, le texte annonce déjà les influences des rencontres intellectuelles et artistiques de l'auteur lors des années vécues à la Residencia de Estudiantes de Madrid. En ces lieux des artistes contemporains comme Salvador Dalí et Luis Buñuel partageaient le quotidien de l'auteur et en furent de proches amis. À l'époque, ils s'essayaient à l'esthétique du *putride*, dans une recherche artistique contemporaine des découvertes sur les rêves et l'inconscient. *Comedia en dos actos y un prólogo* dont le *dramatis personae* uniformise un choix de personnages appartenant au monde des insectes, la pièce anticipe, par son écriture, la thématique du recueil écrit par le poète à l'occasion de son voyage pour conférences en Amérique en 1929, *Poeta en Nueva York* (1929-1930), paru de manière posthume en 1940. En effet, on y retrouve la même relation d'égarement du Je poématique, même si l'univers rural de *El maleficio de la mariposa* laisse place à celui de la mégapole new-yorkaise naissante. Dans les deux cas, le lien avec le monde des rêves permet l'expression de la solitude dans la foule. La symbologie de l'inconscient mettait en parallèle les insectes grouillants et terrifiants des mauvais rêves avec la foule angoissante de la grande ville. La « modernité » urbaine s'écrit alors, sous la plume de F. García Lorca, en lien avec sa rythmicité oppressante et véloce.

El maleficio de la mariposa offre un contrepoint intéressant à *La zapatera prodigiosa*, écrite dix ans plus tard (1930) par un Federico García Lorca au faîte de sa maturité poétique. Explosion de couleurs, de musicalité et de rythmique langagière, elle permet, dans une étude dialectique avec *El maleficio de la mariposa*, d'interroger deux aspects opposés et incompatibles de la notion de synesthésie: la vivacité et l'exubérance sensorielle et le contrepoint esthétique de l'univers des blattes. Marie Laffranque indique: « Unión y unidad de todas las artes, de todos los medios de expresión; primacía del « fuego » que debe animarlos, del sentimiento auténtico al que deben servir, encarnar y transmitir; conciencia crítica y voluntad de maestría técnica: esos rasgos fundamentales, indispensables al teatro, aparecen ya desde la primera pieza de Lorca... »¹⁴⁹¹. Toujours au sujet de *El maleficio de la mariposa*, Francisco Ruiz Ramón ajoute que ce sont même toutes les bases du théâtre lorquien

¹⁴⁹¹ Citée par Francisco Ruiz Ramón, in *Historia del Teatro español. Siglo XX*. Décima edición. Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1995, p. 178.

qui sont alors déjà posées. L'affrontement entre rêve et réel normé, norme et idéal, est une opposition que l'on retrouve dans toute son œuvre:

Este poema dramático en íntima conexión temática y tonal con varias composiciones del *Libro de poemas* [...] parece ser, como el *Libro de poemas*, fruto de una crisis de crecimiento, en donde el poeta vive la experiencia dolorosa y vivificante a un tiempo de la ruptura con la inocencia, la paz y la armonía antiguas por la irrupción de una nueva fuerza que perturba el orden de los sentidos y del espíritu haciendo surgir un ansia nueva, sin contenido concreto. De ahí ese acento inconfundiblemente romántico tanto de la pieza como de los poemas, con romanticismo pasado por ese sutil simbolismo de los primeros libros poéticos de Juan Ramón Jiménez, presente en los versos del primer Lorca.¹⁴⁹²

Les personnages sont nombreux qui, classés comme à l'habitude de l'auteur dans chacune de ses œuvres par catégories, par types, puis par groupes (CAMPESINAS, GUARDIANAS), sont identifiés sous l'appellation « Curiana », « Curianita », « Curianito », « Curianas » etc. Coria, « población de la provincia de Cáceres », a pour gentilé « Coriano » et « Coriana », d'où dériverait « curiana », lequel mot serait, outre le nom des habitants du village ou l'adjectif qui s'y rapporte, une indication de couleur (noire), « *del color del traje de los habitantes de la aldea* »¹⁴⁹³. Le terme convoque indirectement la symbologie du monde des insectes puisque « curiana » est synonyme de cafard, « cucaracha ». F. Ruiz Ramón résume l'intrigue en insistant sur la miniaturisation d'un conflit existentiel, à l'échelle du monde des insectes. La pièce repose sur le recours aux symboles et à l'incarnation d'abstractions par des insectes:

el héroe de esta pequeña tragedia en miniatura, Curianito el Poeta, « prendado de una visión que estaba muy lejos de su vida », visión encarnada en la Mariposa agonizante, rompe con el mundo que hasta entonces había sido el suyo, mundo regido por las conveniencias, los intereses, la opinión pública, la lógica, el mundo de lo aceptado y lo establecido. Su condición de poeta y, por tanto, de personaje « a-típico » dentro de ese mundo de lo medido y codificado le impulsa a la unión con la mariposa, símbolo del misterio, mensajera de « un mundo de alegría más allá de esas ramas », encarnación del ideal inalcanzable y, a la vez, víctima del deseo de haber querido alcanzar la esencia misma de la vida, su más entrañable y secreta fuente.¹⁴⁹⁴

¹⁴⁹² RUIZ RAMÓN, Francisco, *op. cit.*, pp. 178-179.

¹⁴⁹³ Curiana. Cucaracha (insecto ortóptero). MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1981, Tome 1 A-G, p. 846

¹⁴⁹⁴ *Op. cit.*, p. 179.

Loin de tout naturalisme provincial¹⁴⁹⁵, les costumes de Rafael Barradas habillaient les acteurs en insectes dans une scénographie symboliste de Fernando Mignoni qui revisitait l'espace, après le rejet de la scénographie initiale élaborée par F. García Lorca « a base de grandes escarabajos, mariposas y otros animales de colores brillantes y de aspecto infantil e irreal »¹⁴⁹⁶. C'est José Luis Lloret qui s'occupe de la musique d'Edouard Grieg et de Claude Debussy, et différentes chansons populaires furent incluses dans la pièce, à la demande de F. García Lorca. Pourtant, le spectacle ne trouva pas un écho unanimement favorable chez le public. La veille de la première, le 21 mars 1920, le journal *ABC* annonce le spectacle de F. García Lorca, en ouverture à celui d'un autre dramaturge, Antonio Ramos Martín, qui présentait sa pièce *En capilla*. Le lendemain malgré quelques appréciations positives dans son compte rendu, la critique de Don Pablos dans *El Heraldo de Madrid* est tout de même sans appel:

Trátase de una obrita de un simbolismo un poco convencional. Creo que no es necesario acudir a la zoología para desarrollar un pensamiento que no le falta belleza pero que resulta grotesco por la forma en que se nos presenta. [...] A mi juicio lo inaceptable de « El maleficio de la mariposa » está en la elección de los « curianos » y de las « curianas ». Si el autor quería hacer algo simbólico, pudo elegir otra « especie » de personajes menos ñoños y más interesantes.¹⁴⁹⁷

Le 13 juin 1952 dans *ABC*, M. Fernández Almagro se souvient du spectacle qu'il a vu ce soir-là: « La verdad es que « El maleficio de la mariposa » fracasó escandalosamente. Aunque hubiese alcanzado una interpretación felicísima, habría sido hostilizada por la mayoría de los espectadores.¹⁴⁹⁸»

La déréalisation poétique opérée par F. García Lorca dramaturge s'est traduite par des choix de mise en scène qui ont donné lieu à discussion puisqu'on sait que les costumes proposés par R. Barradas ont d'abord été rejetés par La Argentinita. Aucun enregistrement ne subsiste de la danse de l'artiste, qui fut décrite par José Mora Guarnido, le premier biographe de F. García Lorca, comme « [baile] fascinante, maléfico, sugestión de la Mariposa en vuelo sobre las bajas realidades de la vida »¹⁴⁹⁹. La distance de Lorca vis-à-vis du monde rural transparaît dans une pièce qui donne à voir, plus que des habitants d'un petit village en habit

¹⁴⁹⁵ Je renvoie aux croquis et photographies en annexes, Figures 50 et 51.

¹⁴⁹⁶ MATÍA POLO, *Inmaculada*, article cité, pp. 53-54.

¹⁴⁹⁷ Don Pablos, *El Heraldo de Madrid*, 23 mars 1920. Hémérothèque de la Biblioteca Nacional de España.

¹⁴⁹⁸ M. Fernández Almagro, *ABC*, 13/06/1952.

¹⁴⁹⁹ Cité par I. Matía Polo, *Ibid.*, p. 54.

de ville, les « familles » de cafards (*curianas*), les relations entre personnages étant explicitement indiquées en ouverture d'œuvre. Le papillon évolue ainsi au milieu des personnages de blattes, et d'autres comme un scorpion, le personnage castrateur d'ALACRANCITO EL CORTAMIMBRES, dont le nom même indique la fonction – celle de punir et de châtier¹⁵⁰⁰ ou bien encore les personnages de vers de terre. ALACRANCITO se révèle à nouveau plus loin au lecteur comme un personnage carnivore héritier de la poétique des correspondances baudelairiennes: « *Una rica fragancia / De carne fresca / Me llegó.* »¹⁵⁰¹

Le prologue met en scène le récit fait au poète par un personnage tout droit venu d'une œuvre de Shakespeare. D'emblée, il indique la tonalité de l'œuvre: « *comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña el corazón.* »¹⁵⁰², tout comme il souligne, de façon dramatique, la fonction édifiante du théâtre en rappelant le message qui lui a été confié « *dile al hombre que sea humilde* »¹⁵⁰³. La transposition au monde des insectes facilite l'analyse psychanalytique et l'évocation de la part d'irrationnel en tout être humain présentes dans la pièce qui met en débat la question de l'amour. Celle-ci se caractérise par une sensorialité exhaussée qui guide les choix du dramaturge. La didascalie liminaire, entre narration et description, s'apparente à la partition d'une chanson entonnée d'une voix mélodieuse et claire. Elle ouvre sur un paysage de conte où la déréalisation, explicitée d'emblée, exhausse la sensorialité et transmet au lecteur une sensation de fraîcheur, suivant un rythme visuel et tactile à la fois chromatique, synthétique et diachronique. Le décor, désigné comme tel, est planté: « *La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra de un gran ciprés.* »¹⁵⁰⁴ La suite de la description semble retranscrire, de manière quasi ekphrastique, le parcours du regard du spectateur:

*Una veredita casi invisible borda sobre la hierba un
ingenuo arabesco. Más allá del pradito, una pequeña
charca rodeada de espléndidas azucenas y unas piedras*

¹⁵⁰⁰ Selon le *Dictionnaire des symboles* d'Alain Gheerbrant et Jean Chevalier, « *L'osier possède un caractère sacré de protection ; il accompagne les naissances miraculeuses [...] Le rôle principal du Logos (le Verbe, la Parole) apparaît symbolisé, en Orient comme en Occident, d'une façon analogue, par l'osier et par le saule.* »). *op. cit.*

¹⁵⁰¹ Une riche fragrance / De chair fraîche / M'est parvenue. GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁰² GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa, Obra completa IV, Teatro, 2*, Madrid, Akal, Básica de bolsillo, 2008, p. 41.

¹⁵⁰³ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁰⁴ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, *op. cit.*, p. 44.

azules... *Es hora casta del amanecer. Y todo el prado
está cubierto de rocío.*¹⁵⁰⁵

Le regard s'arrête sur les éléments de la frise rythmique du décor constitué d'obstacles chromatiques (« *piedras azules* »), olfactifs (« *espléndidas azucenas* »), ou synthétiques (« *rocío* »), qui convoque la sensorialité. La description évoque un paysage habité par des êtres troglodytes, tels ceux des Cuevas del Sacromonte, à Grenade, qui permet une description culturelle synesthésique de l'espace « *A la vera del camino se ven las madrigueras de los insectos como un minúsculo y fantástico pueblo de cuevas.* »¹⁵⁰⁶.

« Sabe a mariposa »

Llegó a la gran bodega el supercatador, y cuando le dieron a probar el caldo rubio del jerez nuevo, dijo sin dubitación alguna :

- Esto sabe a mariposa.
- Todos se quedaron perplejos porque el dictamen del supercatador era inapelable.
- Por si hablaba en un sentido simbólico, le preguntaron :
- Y eso qué quiere decir ?
- Nada, no se alarman – repuso el genio en distinguir sabores –. Eso quiere decir que ha caído una mariposa en la gran tinaja.
- Dudando de tanta sutileza, subieron en una escalera para ver si se veía la mariposa ahogada, y, en efecto, una mariposa blanca se había ahogado en el néctar rubio.¹⁵⁰⁷

Le personnage de Doña Curiana apparaît avec un balai fait avec des herbes « *con un manojito de hierbas a guisa de escoba* »¹⁵⁰⁸. L'insecte, l'image renvoie directement à des illustrations de contes pour enfants, représente un personnage auquel il manque l'une des pattes. La première scène s'ouvre sur une évolution chromatique, principalement bichrome, passant du vert au rouge, doublée d'une convocation du sens du toucher. L'indication scénique aperturale se clôt par un écart du narratif vers l'art presque abstrait: « *los martillos formidables de la aurora ponen al rojo la plancha fría del horizonte.* »¹⁵⁰⁹ Dans ce décor prennent place des personnages dont les portraits convoquent encore la sensorialité pour mieux en révéler les personnalités: SILVIA « *Silvia, en su clase de insecto repugnante, es encantadora; brilla como el azabache y sus patas son ágiles y delicadas [...] Trae una*

¹⁵⁰⁵ Une venelle presque invisible brode sur l'herbe une arabesque ingénue. Au-delà du pré, une petite mare entourée de lis splendides et de pierres bleues... C'est l'heure chaste du lever du jour. Toute la prairie est couverte de rosée. *Ibid.* Traduction française de André Belamich, NRF, Paris, Gallimard, 1955, p. 14.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*

¹⁵⁰⁷ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *op. cit.*, p. 1019.

¹⁵⁰⁸ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁰⁹ [L]es marteaux formidables de l'aurore portent au rouge le métal froid de l'horizon... *Ibid.* Traduction française de André Belamich, *op. cit.*, p. 14.

*diminuta margarita a guisa de sombrilla, con la que juega graciosamente, y se toca de un modo delicioso con el caparazón dorado de una « teresica »*¹⁵¹⁰, et CURIANITO EL NENE, disciple de la Nigromántica, sur le costume duquel le texte offre des indications: « *gentil y atildado muchacho cuya originalidad consiste en pintarse las puntas de las antenas y la pata derecha con polen de azucena* »¹⁵¹¹. Plus loin, à la scène IV, ses élans lyriques requièrent l'amplitude de l'endécasyllabe pour se déployer:

¡Oh amapola roja que ves todo el prado,
Como tú de linda yo quisiera ser!
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado
Llorando el rocío del amanecer.

Eres tú la estrella que alumbrá a la aldea,
Sol del gusanito buen madrugador.
¡Que cieguen mis ojos antes que te vea / Con hojas
marchitas y turbio color!¹⁵¹²

Les personnages convoquent aussi des univers sensoriels suivant des modalités poétiques comme à l'acte I lors du dialogue entre DOÑA CURIANA et la CURIANA NIGROMANTICA, qui s'instaure suivant un chiasme gestuel et symbolique des deux personnages. L'une, DOÑA CURIANA, est liée un univers de clarté, l'autre à un univers de nuit et de magie, noires. Ce personnage évoque à voix haute ses rêves avec un langage imagé propre à l'écriture lorquienne et à la symbologie de l'amour (estrella/rosa/flor/hierba). Par ailleurs, en rapportant ses conversations avec d'autres insectes, elle les fait apparaître dans la narration tels des êtres fantastiques. Et lorsqu'elle établit une ordonnance pour la patte de DOÑA CURIANA la blatte nécromancienne fait surgir par le rythme incantatoire de la prescription tout un monde de magie:

Poneos las hojas de una margarita; / Lavaos con rocío y
no andéis; tomad / Estos polvos santos de cráneo de
hormiga, / Tomadlos de noche con mastranzo.¹⁵¹³

Le gestus rythmique de la mère (Madre del enamorado de CURIANITA SILVIA: DOÑA CURIANA) est ainsi caractérisé par la fausseté: « *(Compungida y fingiendo lo que no*

¹⁵¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 49.

¹⁵¹¹ *Ibid.*

¹⁵¹² Coquelicot rouge au-dessus du pré, / Joli comme toi je voudrais bien être! / Tu peins sur le ciel ta robe pourprée / Pleurant la rosée du petit matin. / Tu es le bel astre de ce village, / Le soleil du ver qui chemine à l'aube. / Puissé-je être aveugle au lieu de te voir / Perdre ton éclat, ô fraîche corolle! GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 58. Traduction française d'A. Belamich, op. cit., p. 28-29.

¹⁵¹³ Appliquez-y les pétales d'une marguerite. / Baignez-vous de rosée; ne marchez point; prenez / ces saintes poudres de crâne de fourmi / et buvez-les la nuit avec de la menthe. GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 47. Traduction française d'A. Belamich, op. cit., p. 17.

siente.) »¹⁵¹⁴, tandis que celui de CURIANITA SILVIA est présenté par Lorca comme présomptueux: « *Reina / Seré de este prado verde, / Pues tengo amor y riquezas.* »¹⁵¹⁵

La poésie se teinte d'ironie olfactive, comme le suggère le travail de cénesthésie de la nécromancienne:

(*Volviendo a la realidad en una brusca transición.*)

El prado está silencioso.

Ya parte el rocío a su cielo ignorado,

El viento rumoroso

Hasta nosotros llega perfumado.¹⁵¹⁶

Le travail de versification participe aussi de la recherche d'effets synesthésiques et les dialogues sont construits sur une alternance rythmique d'hepta- et hendécasyllabes suivant la construction rythmique de la *silva*¹⁵¹⁷. Dans le portrait de Curianito el Nene, la versification irrégulière adopte la rythmicité de l'octosyllabe et l'élaboration d'un schéma rythmique à quatre temps, basé sur la répétition de la mention de la couleur *amarilla* aux vers 1 et 3, produit un effet d'écho phonique rappelant sur le mode parodique la description valorisante d'un personnage doué d'une capacité à envoûter. Le choix de rimes non embrassées sur les vers pairs contribue à créer une impression d'agilité rythmique qui mime l'esthétique du joli garçon.

Tiene un lunar amarillo

Sobre su pata derecha,

Y amarillas son las puntas

Divinas de sus antenas.¹⁵¹⁸

Le rythme du décor offre des variantes intéressantes dans l'esthétique de F. García Lorca, par rapport aux futurs défilés de fond de scène des tragédies de la terre espagnole. Déjà le dramaturge joue de la pause rythmique pour dynamiser l'action à plusieurs niveaux: tantôt avec les personnages secondaires comme les deux CURIANITAS dont l'une promène sa mouche de compagnie (*Una de ellas lleva una mosca atada con una brizna de hierba*

¹⁵¹⁴ *Ibid.*

¹⁵¹⁵ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 56.

¹⁵¹⁶ *Ibid.*

¹⁵¹⁷ « combinación asimétrica de ensdecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos [...] es imposible su división en estrofas simétricas y [...] puede llevar algunos versos sin rima. » DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza editorial, El libro de bolsillo, 1999, p. 392.

¹⁵¹⁸ Il a un grain de beauté / jaune sur la patte droite; / jaune est aussi la pointe / divine de ses antennes. GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 55. Traduction française d'A. Belamich, op. cit., p. 25.

seca.)¹⁵¹⁹, tantôt avec le personnage, qui refait son apparition; mais cette fois-ci, la mouche finit mal, victime du féroce appétit d'ALACRANCITO: « (*Durante esta escena ha aparecido la Curianita Niña, que pasó antes con la mosca atada. Alacrancito la divisa, llega junto a ella, le arrebató la mosca y la traga.*) »¹⁵²⁰. Parfois c'est au niveau de la structure même de la pièce que la dynamisation s'opère, comme lorsque CURIANITO EL NENE le poète, à la fin de l'acte I, déclame des vers à son coquelicot, et que le personnage d'ALACRANCITO vient scander trois petits vers et puis s'en va. La scène s'emplit de lumière, suggérant un changement de décor... qui s'interrompt momentanément néanmoins, laissant en suspens l'action dramatique: « (*La escena está llena de luz. Telón.*) »¹⁵²¹ Cet usage à contre-pied de la lumière s'en trouve particulièrement signifiant en conférant au rythme de la pièce une dimension symbolique.

Enfin il convient de remarquer la présence de parties dansées particulièrement expressives à la fin de l'acte II. Elles sont assurées par le personnage de la Mariposa, qui, lorsqu'à la scène VII CURIANITO vient la réveiller, ne répond pas mais danse (« *no contesta y danza* »). C'est l'occasion entre eux d'une pantomime amoureuse. À la danse de LA MARIPOSA, qui exprime ainsi son refus de céder aux avances de CURIANITO, fait écho une longue tirade en hendécasyllabes où CURIANITO dit le désespoir qui est le sien de ne pas la voir lui rendre en retour son amour. Dans sa tirade versifiée qui fait écho à une chanson précédente¹⁵²², CURIANITO déplore l'absence d'effet de ses paroles synesthésiques sur sa bien-aimée: « (...) *¿No tienes corazón? ¿No te ha quemado / La luz de mis palabras? (...)* »¹⁵²³, tirade versifiée faisant écho à la chanson:

Ainsi, à travers une sensorialité exhaussée par la musicalité et le rythme symbolique de son œuvre *El maleficio de la mariposa*, F. García Lorca réalisa une pièce qui fut un échec et ne connut initialement que quatre représentations. Manuel Fernández Nieto suggère que le mélange hétéroclite du public lors de la première peut expliquer la réception mitigée de

¹⁵¹⁹ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 61.

¹⁵²⁰ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 69.

¹⁵²¹ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 74.

¹⁵²² El canto quiere ser luz / En lo oscuro del canto tiene / Hilos de fósforos y luna. / La luz no sabe qué quiere. / En sus límites de ópalo / se encuentra ella misma, / y vuelve. GARCÍA LORCA, Federico, "Teorías", in *Canciones*, coll. Huerta de San Vicente, Editorial Comares, Fundación Federico García Lorca, S. L., 1998, p. 18. La fin de la pièce convoque un chœur théâtral de personnages réunis à l'arrière-plan, qui rappelle aussi les modalités de clôtüre des œuvres de la tragédie de la terre andalouse: « (*Por el fondo de la escena aparecen Gusanos de luz y unas Curianas que cogen el pétalo de rosa que guarda a Curianito y se lo llevan lentamente con gran ceremonia y solemnidad. Queda la escena sola. Todo está iluminado fantásticamente de rosa. La marcha fúnebre se va alejando poco a poco.*) / Fin de la comedieta. » GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 94.

¹⁵²³ GARCÍA LORCA, Federico, *El Maleficio de la mariposa*, op. cit., p. 94.

l'œuvre¹⁵²⁴. De son côté, Marta Castillo Lancha parle de «uno de los fracasos más memorables de la primera postguerra»¹⁵²⁵. Pour elle, l'explication du nombre si réduit de représentations tient au fait que la pièce n'était pas une comédie bien conçue selon les normes et les attentes de l'époque et ne s'ajustait pas aux conventions du théâtre poétique. L'emploi détourné de la versification dans un théâtre poétique («desvío normativo del verso»), utilisée non pour embellir, mais pour représenter une réalité dégradante qui mettait en scène des personnages-cafards se déplaçant de façon étrange sur une scène antimimétique faite d'herbes et de troncs gigantesques, empêchait l'identification du public et la spontanéité de l'émotion¹⁵²⁶. Les attentes des institutions théâtrales de l'époque et les problématiques d'un théâtre «à lire» ou «irreprésentable» expliquent la réception en décalage de l'œuvre: la beauté du texte est reconnue, mais le passage à la représentation n'a pas convaincu:

El maleficio de la mariposa fracasó fundamentalmente por la manera en que fue representado, es decir por ser un montaje que seguía una línea estética entre la tradición simbolista y modernista, menos digerible, heredera de los *ballets russes*, y un *noucentisme* de vocación vanguardista.» [...] Sólo una concreción totalmente «arbitraria» [...] podía hacer encajar la obra dentro del horizonte más comercial de la época sin que el espectador se viera obligado a aportar un mínimo de competencia teatral. Como esto no fue posible la obra fracasó estrepitosamente, aunque se llevara a escena en uno de los teatros más vanguardistas y donde acudía un público más exigente.»¹⁵²⁷

L'impression chaotique laissée aux spectateurs tenait peut-être aussi de l'évolution inattendue du personnage de Curianito el Nene qui faisait passer au second plan l'histoire de Silvia. Dix ans plus tard avec *La zapatera prodigiosa*, F. García Lorca proposera une pièce davantage construite et mieux pensée en termes d'élaboration plastique des personnages. Il n'en demeure pas moins que *El maleficio de la mariposa* comporte déjà des éléments structurants de la rénovation théâtrale à venir chez F. García Lorca.

¹⁵²⁴ FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, *El maleficio de la mariposa en el teatro de su tiempo*, in *Estudios ofrecidos por el profesor Jesus de Bustos Tovar*, vol. 2, pp. 1361-1370.

¹⁵²⁵ CASTILLO LANCHA, Marta, *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, col. Estudios del 27 n°18, 2008, p. 113.

¹⁵²⁶ CASTILLO LANCHA, Marta, *op. cit.*, pp. 117, 119, 122 et 130.

¹⁵²⁷ CASTILLO LANCHA, Marta, *op. cit.*, p. 2008, pp. 154-155 et 165.

2. Le personnage parodié et tronqué: *Luces de bohemia* de R. del Valle-Inclán; *Los medios seres* de R. Gómez de la Serna

2.1. Le personnage parodié

Dans *Luces de bohemia*, l'étude de la dynamique de la prose esperpentique à travers les personnages révèle une structuration rythmique de l'œuvre et des dialogues en miroirs déformants. Une série de formules permet au lecteur qui en vient à comprendre le reflet renvoyé par les miroirs concaves – et convexes – du *callejón del Gato* à Madrid, d'en déchiffrer les codes; elle est égrenée en cascade à la scène 12 de *Luces de Bohemia*:

El esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

Los heroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

¿Y dónde está el espejo? » / « En el fondo del vaso.

Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.¹⁵²⁸

Dans les pages précédentes, j'ai pu mettre en évidence à diverses reprises l'existence de ce jeu de miroirs, notamment à travers l'étude des didascalies d'ouverture et de fermeture de scène. La clé de lecture de l'*esperpento* est la déformation systématique de la réalité perçue par les personnages afin de communiquer au lecteur ou au spectateur potentiel de théâtre le caractère tragique de l'existence sous un angle renouvelé, non pas en se plaçant au-dessous des personnages ou à leur hauteur, mais bien en les regardant de haut, comme de piètres fantoches ou pantins mus par le didascale. Ainsi, dans de nombreux entretiens¹⁵²⁹, Valle-Inclán a expliqué la nouvelle façon qu'il avait de construire ses personnages:

Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres maneras de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. (Esta última) es

¹⁵²⁸ Ramón del Valle-Inclán *Luces de Bohemia. Esperpento*. (1920-1924), *op. cit.*, XII (« El esperpento (...) puede reducirse a una *superposición* de los modelos pertenecientes a campos semánticos opuestos y disonantes »), Introducción, p. 23.

¹⁵²⁹ J. del Valle Inclán, *op. cit.*, p. 252.

mirar al mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes también... También es la manera de Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un camino en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género que yo bautizo con el nombre de esperpentos.¹⁵³⁰

Creo que hay tres modos de ver el mundo: artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantados en el aire: Cuando se mira de rodillas – y esta es la posición más antigua en literatura –, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana (...) Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos (...). Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en mundo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos...¹⁵³¹

La force de ce genre dramatique spécifique réside dans un « art de l'écart » qui confère à l'esperpento sa dynamique propre, en s'enracinant non seulement dans des « grimaces langagières » des personnages construites par l'auteur, mais aussi dans une dysrythmie systématique introduite dans toutes les composantes de la prose théâtrale (didascalies, répliques, apparence physique et gestualité des personnages...). Le personnage d'*esperpento* est représenté comme flux rythmique dégradé et métaphore, mais il l'est aussi, et surtout, comme simulacre de synesthésie¹⁵³². Il informe le texte en en déterminant l'étendue, la forme, le rythme et les dimensions. Le cas de MAX ESTRELLA et de DON LATINO est particulièrement probant: personnages principaux de l'œuvre, ils sont au cœur de la dynamique d'anamorphose sensorielle et de déformation, dont ils sont tout à la fois l'un des produits en même temps que l'un des générateurs. Dans *Luces de bohemia*, du langage aux personnages, tout est simulacre;

¹⁵³⁰ Dans une interview accordée à G. M. Sierra le 7 décembre 1928 et publiée dans le journal *ABC*. « Hablando con Valle-Inclán / De él y su obra », G. Martínez Sierra, *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1928, in *Entrevistas...* p. 394.

¹⁵³¹ DEL VALLE-INCLÁN Ramón, *La Novela de Hoy*, 15 de noviembre de 1929.

¹⁵³² Je reprends ici en l'appliquant au personnage le terme employé par Jean-François Carcelén pour caractériser l'illusion synthétique provoquée par la dynamique de la lecture du texte littéraire. « L'effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en spectacle », in *Le spectacle au XXème siècle. Culture hispanique*, Hispanística XX, Dijon, Université de Bourgogne, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, 1997, p. 285.

ceux-ci sont de véritables pantins que R. del Valle-Inclán a travaillés en les soumettant à un processus de déréalisation et de mécanisation¹⁵³³.

Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírles y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos.¹⁵³⁴

Les personnages ne sont pas à la hauteur de leur tragédie dans l'esperpento et offrent au lecteur une vision grotesque qui suit les modalités mimétiques de la déformation systématique, clef de voûte de l'esthétique de R. del Valle-Inclán. MAX ESTRELLA, personnage aveugle, écho d'Alejandro Sawa qui perçoit le réel selon des modalités particulières (avec un paysage sensoriel aux frontières différentes de celles des autres personnages), Don Latino, *pícaro*, qui est une parodie du Lazarillo de MAX ESTRELLA, El Marqués de Bradomín, personnage créé en 1906, double fictionnel de R. del Valle-Inclán, les épigones du Parnasse moderniste, personnages collectifs qui constituent un chœur dégradé sont autant d'exemples qui, insérés dans l'œuvre, accomplissent chacun à leur manière l'esthétique de l'esperpento.

Mi estética es una superación del dolor y de la risa como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos... Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos; ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución francesa.¹⁵³⁵

À travers la déambulation initiatique de MAX ESTRELLA et DON LATINO DE HISPALIS dans le Madrid *austriaco*, le lecteur assimile les modalités d'un langage dramaturgique dont la forme et le relief (la texture de la prose et ses tropes) l'invitent à mettre à distance l'héroïsme des personnages créés par R. del Valle-Inclán. Au gré des méandres de la prose, c'est à l'aveugle qu'il est peu à peu guidé vers la fin de l'œuvre suivant un chemin fléché dès le départ. La démarche esthétique de R. del Valle-Inclán sert donc un double objectif, celui de faire suivre au lecteur la *cœnesthésie*¹⁵³⁶ du protagoniste MAX ESTRELLA, laquelle permet le renouveau de la conception de l'espace dans l'écriture dramaturgique et l'aboutissement d'une herméneutique qui permet au lecteur et au spectateur de trouver leur place, non pas au même

¹⁵³³ CHAMBOLLE, Delphine, *Mécanique acoustique et rythmique dans Les esperpentos de Valle-Inclán*. *op. cit.*.

¹⁵³⁴ GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵³⁵ *Los cuernos de Don Friolera*, cité dans GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵³⁶ ou cœnesthésie, impression générale d'aise ou de malaise que produit le concours de sensations provenant du corps à l'exclusion de données reçues par les cinq sens.

niveau que MAX et DON LATINO, mais bien auprès de R. del Valle-Inclán, non pas pour regarder les personnages à genoux ou debout, en leur accordant une importance héroïque ou un statut d'égaux (*de rodillas*, ou *de pie*), mais en les observant tels des pantins, depuis une hauteur de vue critique, ironique et distanciée (*levantado en el aire*).

Dans *Luces de bohemia*, au même titre que les personnages, la subversion est parodiée; c'est aussi le cas dans *Los medios seres* de R. Gómez de la Serna.

2.2. Le théâtre comme parodie de la subversion

Lo teatral era, en mi concepto, lo que estaba matando al teatro.¹⁵³⁷

Dans un contexte de recherche de renouveau d'un théâtre et d'une scène exangues, et dont le mimétisme naturaliste avait tué la « théâtralité », *Los medios seres*, « farsa fácil » de R. Gómez de la Serna se présente comme une pièce qui met à distance un réalisme qu'elle interprète pour mieux le parodier. D'entrée de jeu, l'on peut remarquer l'attention portée par R. Gómez de la Serna aux costumes, qui, selon Anne Ubersfeld, sont des « signes-comédiens »¹⁵³⁸ : chaque *medio ser* est associé à une couleur différente, la moitié verticale peinte tout de noir. Certains personnages arborent toujours la même couleur, d'autres en changent pendant la pièce. Parfois même des indications de texture de tissu (*muaré*, *seda*) sont données.

En ouverture de pièce, le *dramatis personae* présente un non-systématisme dans l'énumération des personnages et une diversité chromatique qui permet d'introduire l'idée de ce que je propose d'appeler une « choréutique de la perception ». En effet, après la mention faite du souffleur, la liste des personnages indique « *Lucía, medio ser; Margarita, ídem; Pura, ser completo; La tía Luisa, medio ser* » puis « *Media doncella* » avant qu'une liste de « types » ne soit égrenée: « *Medio ser azul; Medio ser rojo; Medio ser amarillo; Medio ser blanco; Medio ser rosa; Medio ser morado* » et que ne se poursuive la référence aux protagonistes: « *Pablo, medio ser; Fidel, ídem; Próspero, ser completo* ». Après la présentation d'autres personnages abstraits (« *El que no estuvo, ídem* ») ou symbolico-allégoriques (« *Un sacerdote, ídem, El doctor Negro, ídem, Hortensio, ídem, El lacayo, ídem* »), cinq demi-êtres sont présentés au lecteur (« *El medio ser a rayas; El medio ser*

¹⁵³⁷ Ramón Gómez de la Serna, in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado y Jerónimo López Mozo*, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985. Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid.

¹⁵³⁸ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996, p. 88.

marrón; El medio ser a cuadritos; El medio ser gris; El medio ser espiguilla») puis deux enfants, une petite fille et un petit garçon qui ne parlent pas. Viennent enfin, classés par adjectifs numéraux ordinaux du premier au sixième, les êtres fantastiques (*seres fantásticos*) qui ferment le *dramatis personae*.

C'est lors du paragraphe « advertencia suntuaria » que l'auteur précise les modalités selon lesquelles les personnages apparaissent comme des « demi-êtres » (l'appellation « *ser completo* » étant à la fois ironique et ambivalente), avec des consignes du dramaturge, au futur prescriptif, destinées aux maquilleurs et costumiers au moment de la mise en scène:

La caracterización de la mitad en negro comenzará en el sector de la cabeza que se indica con lo del lado izquierdo o derecho, pasando por el rostro, que estará embadurnado de mate negra en la mitad correspondiente a la especial parálisis – cubierta de pezla parte de la dentadura correspondiente, – continuando por el cuello, corbata, dollar de perlas, traje – procurando que este conserve en su parte negra un apresto parecido al que tenga la tela dell ado claro –, hasta llegar al calcetín o la media, y a los zapatos que si de un lado son claros del otro serán absolutamente negros. (Sobreentiéndase lo mismo para todos los detalles: guantes, pendientes, echarpes, etc., etc.)¹⁵³⁹

C'est la représentation à la fois de la complexité de l'âme humaine et de ses limites très vite atteintes dans un cadre social très normé que vise R. Gómez de la Serna en choisissant la bipartition chromatique de ses personnages, proposant une autre forme de synthèse autour du refus d'un réalisme scénique qui pourrait s'articuler avec une forme « grégaire » de cohérence ou d'uniformité chromatique¹⁵⁴⁰. Malgré tout, lors de la première représentation, dans la pleine page (photo incluse) du journal *La Esfera* qu'Alejandro Miquis réserve à la critique de la farce *Los medios seres*, il fustige l'importance donnée aux costumes au détriment du travail sur l'intériorité des personnages:

El vanguardismo de *Los medios seres* quizás no sea puramente externo; pero al vestir a sus personajes como los ha vestido, olvidando que « el hábito no hace al monje », Ramón Gómez de la Serna atrae demasiado las miradas sobre lo superficial y hace, consiguientemente,

¹⁵³⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Advertencia suntuaria », in *Obras completas, XIII, Novelismo V. Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*, ed. De Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2002, pp. 643-644.

¹⁵⁴⁰ Voir le chapitre X du volume d'Annexes, dédié à Ramón Gómez de la Serna et à son théâtre, Figures 114 *sqq.*

que no penetren en las almas. Las figuras pierden así la mayor parte de su dramatismo. [...]¹⁵⁴¹

Dans sa critique, Alejandro Miquis rejoignait celle du journaliste d'*ABC* qui lui aussi exprimait son insatisfaction à propos du traitement des personnages:

Los personajes hablaban y declamaban como en las comedias llamadas « d'avant-guerre », exprimiendo el ingenio sobre temas de psicología. Haciendo cada uno su propio estudio psicológico. Lanzando a cada momento observaciones de toda índole, sobre esto y aquello. Desparramándose fuera del cauce abierto para el curso de la comedia.¹⁵⁴²

Le 15 décembre de la même année, un critique de spectacles de *Blanco y Negro* commente la pièce de façon caricaturale: « tiene muy poco de innovadora [...] Son unos seres reales de apariencia vulgar en la vida, que sólo en la proyección hacia nosotros se muestran medios. »¹⁵⁴³ L'année suivante, ce sera R. Gómez de la Serna lui-même qui ironisera sur la réception très mitigée de sa pièce:

Sabido es que Gómez de la Serna tuvo un mal rato con su comedia avanzadísima *Los medios seres*. [...]
– *Los medios seres* fué una comedia de concepción que había que desenvolver en un tono silencioso y sencillo, dejando que las palabras luciesen en toda su doble expresión, sólo con el subrayado de que los personajes fuesen la mitad negros y la mitad blancos.
– Y la concurrencia, ¿acogedora?
– El público se me dividió, y hubo la mitad blanca, que aplaudía, y la mitad negra, que protestaba.¹⁵⁴⁴

Le choix dramatique n'avait manifestement pas convaincu, malgré l'intérêt a priori d'un tel usage symbolique de la couleur.

2.3. Incomplétude ontologique et critique de la superficialité

Le premier acte s'ouvre sur un décor bichrome, associant jaune et bleu: « Decoración de un tono azul oscuro en que aún queda flotando el aire del desayuno mañanero. Una mesa

¹⁵⁴¹ *La Esfera*, n° 832, 14 XII 1929, p. 6.

¹⁵⁴² *ABC*, 8 décembre 1929, p. 51.

¹⁵⁴³ *Blanco y Negro*, 15 décembre 1929, p. 52.

¹⁵⁴⁴ *Blanco y Negro*, 27 avril 1930, p. 57.

con tapete amarillo, al centro, teniendo a su lado dos butacas de mimbre. »¹⁵⁴⁵ Le chiffre 10, « chiffre du jour », est omniprésent: sur l'éphéméride (mercredi 10 novembre), lui-même d'une taille improbable, irréaliste (« del tamaño de un niño de diez años »). Un cadre photo de la même taille, de l'autre côté, met en valeur un portrait de mariés.

Au-delà des dialogues et des jeux d'acteurs, les scènes jouent sur la symbolique des couleurs. La scène 1 voit Lucía et Pablo parler de leur anniversaire de mariage. Le chromatisme liminaire est très soigné, Pablo apparaissant en robe de chambre, moitié brique et moitié noir. Lucía est en tenue de maison, moitié noire et moitié mauve, près de la table au tapis jaune. Le thème de la séparation ou du caractère inséparable du couple est évoqué, ainsi que de la durée (réelle et ressentie) de la relation.

Pura, être entier (« ser entero ») à la scène II, le visage dépourvu de moitié noire, permet de développer ce thème. Lucía, qui parle avec elle, est triste: l'anniversaire semble être celui de quatre siècles de mariage. Il est dit que les rideaux du balcon, qui déjà jaunissent un peu, ne sont que les restes de la robe de mariage de Lucía. Selon cette dernière, le problème de Pablo est qu'il n'est « pas fini »; il ne s'agit pas de « désamour » (le mot est de Pura), mais il y a bien un problème, de la lassitude chez Lucía: « Necesitaría que me tomase más en serio para ser algo más que la mitad de una mujer feliz » / « Eres una neurótica. » / « Nada de neurosis... Pablo ha comenzado a darme besos distraídos »¹⁵⁴⁶. Le thème de l'absence ou de la présence à l'autre est ici abordé. À la fin de la scène, Lucía a une attitude qui semble trahir un penchant névrotique: « *Suena el timbre de la calle. Lucía tiene un nervioso y visible sobresalto.* » Elle surinterprète et anticipe les réactions de son mari, semblant confirmer l'analyse de Pura.

La scène III met en scène les mêmes personnages: *la media doncella y un ser completo, vestido de calle*. La *doncella*, messagère, annonce l'arrivée d'un monsieur qui vient leur présenter ses félicitations pour leur anniversaire. Mais, ce n'est pas exactement ce qui est attendu qui se produit et il semble que la fonction de la scène soit en fait de retarder la suivante. Demi-êtres et êtres entiers représentent toutes les classes sociales. Lucía demande à la *media doncella* Encarnación de raccompagner le Monsieur et de lui laisser un pourboire. Celui-ci s'écrie alors « ¡Muchas gracias y por muchos años! » et s'en va, façon de souhaiter beaucoup de bonheur à la maisonnée, mais en coup de vent, depuis le seuil de la porte.

Un jeu de symétrie s'instaure en ouverture de la scène IV, avec la didascalie « (*Riendo*) » qui marque l'ironie moqueuse de Lucía et de Pura vis-à-vis du personnage qui

¹⁵⁴⁵ *Op. cit.*, p. 649. Voir aussi le décor dessiné de l'œuvre, volume d'Annexes, Figure 119.

¹⁵⁴⁶ *Op. cit.*, p. 653.

vient de partir. La didascalie suivante, « *Suena el timbre, y poco después aparece la doncella con una bandeja de dulces.* », rappelle *Bodas de Sangre* de F. García Lorca, où un personnage de Servante n'a de cesse de traverser l'arrière-scène (alors que la Mère du Marié et le Père de la Mariée échangent autour du mariage), avant de ramener elle aussi un plateau de douceurs qu'elle offre aux différents protagonistes. Comme dans le théâtre de F. García Lorca, le passage est basé sur des « micro-scènes » rythmées et définies par les allées et venues d'un tiers personnage, ici la *media doncella*: « *Sale la doncella [...] Suena de nuevo el timbre. [...] La media doncella aparece de nuevo. [...] Vase la media doncella.* ». La servante transforme l'échange précédent en un « sas de décompression » après le départ du personnage du Recién llegado, et permet la transition vers la suite de l'action dramatique. En ce sens, le bruit de la sonnette contribue largement, dans la pièce, au dynamisme actantiel. La scène V apparaît ainsi tout naturellement dans la continuité de la scène précédente, avec l'arrivée de doña Luisa: « *Entra doña Luisa, medio ser vestido de muaré, con dos niños, niña y niño, los dos con un lado en la sombra, es decir, medios niños.* ». Les visites – les formes qu'elles revêtent et l'importance qu'elles ont pour l'action dramatique – apparaissent comme disproportionnées et inadéquates au regard de leur motif, un anniversaire de mariage: « *(Abrazando de estampido a Lucía con abrazos de pésame.) ¡Hija! ¡Hija mía! ¡Ya un año! (Después se vuelve a los niños, que están parados, con aire de cantinera y soldado, los dos con guantes blancos.)*¹⁵⁴⁷ » Du point de vue du rythme, ce passage est important puisque c'est un véritable défilé de personnages qui se déroule sous les yeux du lecteur ou du spectateur de théâtre. Celui-ci apprend que Lucía est marraine des deux enfants. La sonnette se fait à nouveau entendre et clôturé la scène.

La media doncella est revenue. Après trois répliques (Doncella, Pura, Lucía), tous les personnages fuient: « *(Salen todos en ráfaga de huidos.)* » Le rythme est très rapide, le vacarme est suggéré et la brièveté des scènes caractérise ce moment de la pièce qui, du point de vue de son découpage scénique, respecte les entrées et sorties de nouveaux personnages.

La scène VII consiste en un bref monologue de Próspero, « *ser completo, vestido con traje color arena* ». Dans *La Tempête* de Shakespeare le personnage homonyme exilé sur son île est un demiurge, une figure du metteur en scène et un esprit éclairé (il est presque un autoportrait de Shakespeare dans sa période la plus avancée, tissant un lien avec la création et l'imagination). « *Aquí se respira aún aire de boda.* », dit ici le personnage, ironie qui fait état du caractère relativement récent de l'événement (premier anniversaire). La sensorialité du

¹⁵⁴⁷ *Op. cit.*, p. 657.

récepteur continue d'être stimulée, à travers des didascalies explicites (« Mucho azul es este y muy vivo está... »), et son intelligence, à travers des didascalies implicites (Próspero fait erreur et n'analyse pas bien à qui appartiennent les gants).

Arrive Pablo, « *vestido de americana, pero con el lado derecho siempre negro.* » Cela fait un an que lui et Próspero ne se sont pas vus. Próspero s'assure que Pablo n'a pas eu d'enfants, et dit qu'il s'en doutait; néanmoins, son épouse à lui a eu trois enfants de son côté, et il soutient que l'un d'eux est de Pablo. C'est la thématique du crime passionnel lié à une conception adultère que la pièce évoque ici, dans un passage qui fait entrer en dialectique modernité et ironie:

PRÓSPERO. No se burle usted... El hecho es muy serio, y si la ciencia del derecho fuese más amplia, plantearía nueva jurisprudencia.

PABLO. Quizá... Y el capítulo se podría titular: « Investigación de la paternidad en el segundo y tercer hijo de los padres que tienen tres ».

PROSPERO. En el vacío de su corazón de padre debían resonar más seriamente mis palabras.¹⁵⁴⁸

Próspero fait état des « limites de la nature »: trois enfants ayant besoin des mêmes choses en même temps n'ont pas pour autant été aidés par une nature qui aurait doté la femme de trois seins pour allaiter. Il se plaint de la difficulté de sa situation, Pablo est fataliste et encourage Próspero à le rester. Les deux hommes poursuivent leur conversation avant de prendre congé l'un de l'autre.

La scène suivante associe Pablo, doña Luisa, les demi-enfants, Pura et Lucía. Il est question des ambiguïtés concernant la descendance et l'identité des progéniteurs au moment de la signature à l'église. Don Cerato arrive à la scène X: le curé qui a béni les mariés à l'église est un être entier ou complet (*ser entero*). Il dit toute sa tristesse de voir que le curé n'apparaît pas sur la photo de mariage. La sonnette retentit qui annonce l'arrivée de la *media doncella* et la scène suivante, et tous sursautent.

La *media doncella* vient annoncer l'arrivée de Don Fidel. Pablo et Lucía prient les autres personnages de garder silence et se demandent s'il convient de le recevoir. Luisa demande aux enfants de mettre leurs gants et tous s'enfuient « (*Todos huyen por la puerta de la derecha, mientras la media doncella sale a decir que pase.*) » La scène sert de transition et diffère l'arrivée de Fidel.

¹⁵⁴⁸ *Op. cit.*, p. 660.

Les personnages apparaissent tour à tour comme des entités dramatiques à moitié pleines et qui cherchent, à travers la mise en place de dispositifs actantiels de théâtralité, à combler le vide qui les caractérise. Pour cela, derrière la dimension distanciatrice très visible des costumes des personnages, R. Gómez de la Serna élabore en fait une théâtralité très travaillée.

2.4. Une théâtralité tronquée

En *Los medios seres* se producía el fenómeno de la ocultación de una mitad del personaje con el que su autor buscaba transmitir al público el escalofrío de la indeterminación de muchas almas: «En todo el cubismo, en todo el cartelismo, en las portadas de muchos libros, esa división en dos de los rostros, de los acuchillados colores, quería expresión teatral, plasticidad escénica sin ninguna contemplación. Ésta es la novedad que ofrece mi comedia. Dar corporeidad humana a es caso, que deseaba plasmar en comedia vital.¹⁵⁴⁹

La mise en scène de « *medios seres* » divisés sur le plan chromatique et de l'apparence a pour effet de tronquer le mécanisme de théâtralité, à travers une critique subsumée des rapports de frontalité entre les êtres: ce choix dramaturgique permet en effet à R. Gomez de la Serna de représenter l'âme humaine dans sa dimension prismatique, avec sa part de masque social, d'évidence et de lumière, et sa part d'ombre, d'incertitude, de vulnérabilité et d'incomplétude. Les mécanismes horizontaux de translation ont tôt fait d'être activés par les personnages pour fuir cette angoissante forme de verticalité: le personnage de Fidel rejoint Pablo sur une réplique très métathéâtrale: « ¿Es que estabais haciendo una mutación de escena ? », et s'ensuit un dialogue hypocrite entre les deux hommes. Ironique, Fidel remarque la disparition des personnages et des petits gâteaux qui avaient été apportés pour fêter leur anniversaire.

Lucía entre à la scène suivante, et Fidel inverse lui aussi les registres: « (*Dando la mano a Lucía.*) Mi pésame más sentido. En tal día como hoy, el cielo perdió altura para vosotros. [...] PABLO. ¡Cállate, respondero !... Eres el gran aguafiestas. », et le dialogue atteste le fait que les choses se passent mal. Lucía proteste: « Pero ¿Por qué habla usted siempre como un funerario ? » et la scène se mue en scène de théâtre de boulevard, où règne un ennui

¹⁵⁴⁹ Ramón Gómez de la Serna, cité par GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y la Libertad 1926-1936*, Society of Spanish and Spanish-American Studies Boulder, CO, 2000, p. 186.

très policé et bourgeois : « Fidel. Porque me conmueve que no veáis caer las horas, que no tengáis el presentimiento de lo que sucede, que es como se vive intensamente. Pablo. Todo eso sería más soportable si nos sentásemos. »¹⁵⁵⁰ Fidel quitte les autres personnages, et sa dernière réplique montre bien qu'il tente de les séparer: « Otro día que no sea aniversario de nada volveré como médico de tu alegría, que es lo más difícil de curar. »¹⁵⁵¹

La scène XIV propose la métaphore du voyage pour écrire l'histoire du couple. Lucía et Pablo s'asseyent de part et d'autre de l'espace scénique, dans un fauteuil présent sur scène.

Pablo. (*Aparte.*) Cómo se parecen esos almanaques a las placas que anuncian la salida de los trenes... Hoy vamos a partir con nuevo rumbo. Las flechas fijas son cambios de vida.

Lucía parle et Pablo l'observe. Toute cette séquence va reposer sur un jeu d'apartés qui met en évidence l'absence de communication véritable entre les deux personnages. Le spectateur-lecteur réunit pour en dégager du sens les commentaires alternés de l'un et de l'autre. Faisant semblant de lire une revue, Pablo analyse à chaud l'attitude de Lucía et se promet à lui-même de ne jamais se dévoiler autant: « Necesito otra mujer a quien confesar este miedo mío, una mujer en quien pueda quedar más en secreto la verdad, aunque se entere de ella, pues no podrá valerse de eso para oprimirme a todas horas. No tendrá derecho a la tiranía. »¹⁵⁵² Le mariage semble ne pas lui convenir, et il poursuit, tandis qu'elle parle en se croyant écoutée : « (*Aparte.*) Necesito algo así como la hermana de ella, no la enemiga. »¹⁵⁵³ Lucía prend des initiatives et exprime ses sentiments; les deux personnages se parlent, mais ne sont pas présents l'un à l'autre. Pablo lui fait le reproche de ne pas assez se dévoiler (« ¡Como no aclares más tus deseos secretos! ») et se veut ironique: elle veut organiser un thé, il répond: « No me parece mal. Podemos fijar la fecha dentro de diez días... Así será un té urgente y satisfarás la inquietud que tenías... Verás cuántos amigos, que se han vuelto desconocidos, y cuántos más cuya alma varió un catarro mal curado. »¹⁵⁵⁴ Pablo continue de lire sa revue et de son côté on peut parler de désamour: « (*Aparte, mirando la revista.*) Hay en las revistas piernas que pertenecen al ideal que encontraremos algún día... »¹⁵⁵⁵ Lucía qui voulait voir le bon côté des choses reste ambiguë mais n'a plus la flamme des débuts de leur relation: « (*Aparte.*) ¡Obstinarse en cerrar todas las puertas, embalsamarse en vida!... ¡Ser el uno del

¹⁵⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 666-667.

¹⁵⁵¹ *Op. cit.*, p. 667.

¹⁵⁵² *Ibid.*

¹⁵⁵³ *Op. cit.*, p. 668.

¹⁵⁵⁴ *Op. cit.*, p. 669.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*

otro para quedarse los dos sin ninguno!... ¡Qué afán de anulación!... Compañeros de vagón para toda la vida... Se necesita que venga a sentarse junto a nosotros el viajero misterioso... »¹⁵⁵⁶

Plusieurs mécanismes de théâtralité sont ainsi activés qui mettent la frontalité en crise et disent l'incomplétude sociale et existentielle des *medios seres*. Le lecteur-spectateur est invité à les comprendre pour mieux contempler avec distance critique l'univers de superficialité représenté par R. Gómez de la Serna. Le rythme chromatique de l'œuvre vient en renfort de ce procédé pour lui signaler les « codes » vis-à-vis desquels il convient de garder une distance critique. Le didascale et les indications scéniques jouent dans ce procédé un rôle de premier plan. La construction polyédrique du personnage suit des modalités différentes dans la pièce *Narciso* de M. Aub, écrite deux ans avant *Los medios seres*, en 1927, et qui peuvent être comparées à celles qu'utilise en 1930 F. García Lorca, dans *La zapatera prodigiosa*.

¹⁵⁵⁶ *Op. cit.*, p. 669.

3. Ballet stylisé et diffraction synesthésique: les « hors d'œuvre » *Narciso* de Max Aub et *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca

Le problème de la nouveauté du théâtre est lié pour une grande part à la plastique. La moitié du spectacle dépend du rythme, de la couleur, des décors... Je crois qu'au fond il n'y a ni théâtre ancien ni théâtre nouveau, mais bon ou mauvais théâtre.¹⁵⁵⁷

Les pages précédentes ont interrogé un dispositif synesthésique particulier, celui de *El maleficio de la Mariposa*, à l'occasion de l'étude d'une spatialité détournée dans la dramaturgie lorquienne. Associée à la métaphore, la « farce » s'est avérée une clé de lecture utile pour en comprendre le fonctionnement, bien que ce dispositif fasse parfois l'objet d'une élaboration plus complexe et pensée. Dans les pièces *La zapatera prodigiosa* de F. García Lorca et *Narciso* de M. Aub, la diffraction synesthésique qui est formalisée au niveau de l'écriture apparaît comme une donnée structurante et incontournable pour comprendre le phénomène de construction dramatique ainsi que la fabrique, complexe car ne faisant pas toujours appel aux mêmes canaux sensoriels, du *sens* au théâtre.

Niño.

¡Que te vas a caer al río!

*En lo hondo hay una rosa
Y en la rosa hay otro río.*

*¡Mira aquel pájaro! ¡Mira
Aquel pájaro amarillo!*

*Se me han caído los ojos
Dentro del agua.*

*¡Dios mío!
¡Que se resbala! ¡Muchacho!*

...y en la rosa estoy yo mismo.

Cuando se perdió en el agua,

¹⁵⁵⁷ « El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía... Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. » *F. García Lorca y el Teatro de Hoy*, Nicolás González-Deleito, *Escena*, Madrid, 1935.

Narciso et *La zapatera prodigiosa* offrent au spectateur le cas de personnages qui sont tellement au centre du dispositif synesthésique qu'ils en deviennent « hors cadre ». De façon différente dans *Narciso* (multiples « Amigas ») et dans *La zapatera prodigiosa* (chœur des Voisines), la choralité joue un rôle structurant dans l'économie du drame. Analysant le procédé, Christian Biet et Christophe Triau écrivent:

Principe qui sous-tend le plateau, fait le ciment d'une unité qui se diffracte ensuite au sein de la représentation, principe de travail tout autant qu'une forme participant à la construction du sens, la choralité ainsi réinterrogée devient alors le moteur d'une représentation « décentrée », facteur d'unité sous-jacente mais en même temps, par la revendication de son caractère polyphonique et polymorphe, un matériau « plastique » de travail, permettant le jeu des glissements de la forme, sans cesse à construire et reconstruire sur la base, forcément mouvante, d'un ensemble – la base nécessaire d'une diffraction désirée.¹⁵⁵⁹

L'œuvre de M. Aub intitulée *Narciso* s'articule en creux autour d'un personnage masculin presque « hors d'oeuvre » et autour de la relation amoureuse entre le protagoniste et le personnage féminin Eco, qui pose la question d'un tragique basé sur la négation de la reconnaissance de l'altérité, risquant de mener à une perte identitaire si Eco ne sort pas de son rôle d'écho de Narcisse. Le personnage d'Eco questionne le rapport que doit entretenir le lecteur ou spectateur de la pièce avec le sens de *l'ouïe*. Le statut « périphérique » que lui donne son nom (on ne peut être que l'écho d'un son, comme l'ombre d'un être) permet de renforcer la structuration de la pièce autour du personnage éponyme Narciso, qui semble concentrer toutes les problématiques de la pièce.

La pièce se divise en trois actes, chacun s'ouvrant sur une longue didascalie qui dresse le décor en sculptant l'espace. Elle comporte 16 micro-scènes réparties au long des actes de la façon suivante: 6/6/4. De la sorte, la tragédie suit une dynamique d'essoufflement. L'œuvre met en scène une dizaine de personnages en tout, dont le Choryphée qui, en donnant régulièrement la réplique aux choreutes, questionne l'énergie mise en scène par l'auteur pour

¹⁵⁵⁸ GARCÍA LORCA, Federico, "Tres retratos con sombra", "Narciso", in *Canciones*, Colección Huerta de San Vicente n°14 dirigida por Laura García Lorca de los Ríos, Granada, editorial Comares, Fundación Federico García Lorca, 1998, p. 73.

¹⁵⁵⁹ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 865.

représenter une relation dynamique et synesthésique. Fiction théâtrale, l'œuvre se structure autour de ce personnage, Monsieur Loyal ou metteur en scène.

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas.¹⁵⁶⁰

Una imagen poética es siempre una traslación de sentido. [...]

La imagen es, pues, un cambio de trajes¹⁵⁶¹

Je me propose de revenir à *La zapatera prodigiosa*, pour la confronter au *Narciso* de M. Aub en l'intégrant à une problématique nouvelle, celle de l'interrogation sur le caractère permanent de la convocation sensorielle et ses modalités de répartition spatiale qui doivent mener à renouveler le questionnement autour de la dialectique entre la phénoménologie (ou sollicitation pure de la sensorialité), et l'activation de l'émotion. F. García Lorca définissait sa pièce comme farce, reflet universel de l'âme humaine, en 1933 dans le journal *El Sol* de Madrid¹⁵⁶². On a précédemment eu l'occasion de voir que c'est l'une des œuvres les plus denses et plastiques du dramaturge en termes de richesse symbolique, chromatique, et d'énergie gestuelle. Le texte l'a d'ailleurs mené à composer un certain nombre de morceaux de musique destinés à accompagner la représentation de la pièce¹⁵⁶³, ainsi qu'à créer lui-même les costumes des personnages de théâtre de cette œuvre¹⁵⁶⁴. En novembre 1933, García Lorca expliquait au journal *La Nación* de Buenos Aires: « Lo más característico de esta simple farsa es el ritmo de la escena, ligado y vivo, y la intervención de la música que me sirve para desrealizar la escena y quitar a la gente la idea de que « aquello está pasando de

¹⁵⁶⁰ GARCÍA LORCA, Federico, *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, *Residencia*, n°4, octobre 1932, p. 96.

¹⁵⁶¹ GARCÍA LORCA, Federico, *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, *op. cit.*, p. 94 et 96.

¹⁵⁶² « La zapatera es una farsa, más bien un ejemplo poético del alma humana y es ella sola la que tiene importancia en la obra. Los demás personajes la sirven y nada más... El color de la obra es accesorio y no fundamental como en otra clase de teatro. Yo mismo pude poner este mito espiritual entre esquimales. La palabra y el ritmo pueden ser andaluces, pero no la sustancia... Desde luego la zapatera no es una mujer en particular sino todas las mujeres... Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho. » GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, 1718-1719*) in RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX. op. cit.*, p. 183.

¹⁵⁶³ cf les *Oeuvres Complètes*, Madrid, Aguilar, 1964.

¹⁵⁶⁴ Bien qu'« accessoire », le travail sur les costumes est conséquent et n'en est pas moins intéressant à étudier, que je reproduis en annexes. Voir Figures 32 et 38 à 47.

veras », así como también para elevar el plano poético con el mismo sentido con que lo hacían nuestros clásicos. »¹⁵⁶⁵

Pour María Vilches de Frutos et Dru Dougherty, cette spécificité et cette force du texte en font une œuvre exceptionnelle à l'époque: « El cromatismo de los figurines, la resonancia acústica de los cantos y de la música, la visualidad de la coreografía, la importancia del ritmo escénico y la capacidad connotativa del lenguaje hacen de esta pieza una obra singular del teatro del momento¹⁵⁶⁶. »

« Farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX en dos partes con un solo intervalo » introduite par un Prologue, l'œuvre, représentée pour la première fois par le groupe “El Caracol” dirigé par Rivas Cherif, avec Margarita Xirgu dans le rôle de la Zapatera (décors de Salvador Bartolozzi), suit une construction émotionnelle très nette avec un rythme binaire (scènes 1 à 4), avant une pause à la scène 5 (discussion entre deux personnages masculins). Cette scène suit l'étrange fête gitane des Voisines à la fin de la scène 4. La scène 6 ouvre sur une nouvelle étrange fête gitane, celle des GITANILLAS après l'introduction du « *Ay jaleo* » à la fin de la scène 5. Ces deux scènes sont entourées de scènes de couple où le personnage du ZAPATERO et celui de la ZAPATERA dialoguent seuls. La scène 8 laisse cours au monologue de la ZAPATERA qui dialogue à la scène suivante avec le personnage de DON MIRLO. La scène 10 fait intervenir le MOZO DE LA FAJA, le ZAPATERO et la ZAPATERA. Le ZAPATERO, en scène avec les BEATAS à la scène 11, sort ensuite définitivement. La scène 12 laisse la ZAPATERA seule, la scène 13 met à nouveau en scène les personnages du NIÑO, de l'ALCALDE, de la SACRISTANA, et des VECINOS hommes et femmes. La deuxième partie de l'œuvre se subdivise en sept scènes, rythmées par la plupart des *coplas* composées par l'auteur, lesquelles lui permettent aussi l'inclusion de danses qui obligent le texte à ne pas suivre un déroulement linéaire.

Le *dramatis personae* offre d'emblée au lecteur, comme dans de nombreuses autres pièces de F. García Lorca, un potentiel chromatique dynamique et une irrégularité plastique et rythmique. Les personnages, dont bon nombre sont des archétypes, sont tantôt individualisés, tantôt présentés deux par deux, tantôt en groupe; les correspondances par paires ne sont pas systématiques:

ZAPATERA
VECINA ROJA
HIJAS DE LA VECINA ROJA

¹⁵⁶⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵⁶⁶ DOUGHERTY, Dru, et VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, *op. cit.*, p. 219.

VECINA MORADA
VECINA NEGRA
VECINA VERDE
VECINA AMARILLA
VECINA AZUL
BEATA PRIMERA
BEATA SEGUNDA
GITANILLA PRIMERA
GITANILLA SEGUNDA
SACRISTANA
DOS MAJAS
EL AUTOR
ZAPATERO
EL NIÑO
ALCALDE
DON MIRLO
MOZO DE LA FAJA
MOZO DEL SOMBRERO

Vecinos, beatas, curas y pueblo.

Les personnages ainsi distribués, l'irrégularité produite au niveau de l'énumération annonce la vision plastique de l'œuvre. Leur irruption comme instances rythmiques, chromatiques, typiques et fonctionnelles, protagonistes, accessoires, ou encore statiques, confirment l'idée que la pièce est construite sur une stimulation accentuée du sens de la vue. Les couleurs qui président sont le rouge, le violet, le noir; le vert, le jaune, et le blanc, couleurs de la Zapatera, et le bleu et le rose, dont il sera intéressant d'observer les modalités d'apparition et la richesse des possibles interprétatifs chez le dramaturge. « Farsa violenta », *La zapatera prodigiosa* l'est par le rythme, mais, comme l'indique F. Ruiz Ramón, « Si nuestra interpretación no es equivocada, pensamos que la única tragedia de los personajes lorquianos y el foco radical de lo trágico en su teatro estriba en esa visión de la realidad como pura amputación del ser. Los otros son siempre *lo otro*, lo extraño, lo ajeno, y su aceptación es siempre enajenación, alteración, negación de sí mismo. »¹⁵⁶⁷

3.1. Costumes, dédoublements et structurations proxémiques: les synesthésies entre kaléidoscope et métaphore

L'acte I de la pièce de Max Aub, *Narciso*, qui compte six micro-scènes, s'ouvre sur un espace scénique peuplé de cubes sur lesquels se tiennent debout sept ou huit nymphes, qui confèrent au tableau formé un effet de démultiplication visuelle. En position assise ou

¹⁵⁶⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco, *op. cit.*, p. 185.

recroquevillées dans de sombres étoles, celles-ci forment le « chœur »¹⁵⁶⁸. Le Choryphée occupe le cube le plus haut; la partition de son jeu est libre (« *con libertad de gestos, tiene a su lado un altavoz que emplea de cuando en cuando, arbitrariamente* »), ce qui introduit dans l'économie globale de la partition dramatique un aléatoire structurant: « *El uso arbitrario del altavoz da un cierto espacio irónico a todo cuanto vaya diciendo.* » Son rôle est primordial dans l'œuvre, dans la mesure où, surplombant les personnages, « parece [en algunos momentos] maniobrar a los personajes como marionetas, poniéndose en un plano de poder absoluto »¹⁵⁶⁹.

Plastiquement parlant, la scène d'ouverture nous situe d'emblée, par le son (el altavoz) et la vue dans l'optique d'une synesthésie de la stridence et de la démultiplication phénoménologique, avec toutefois une certaine nuance

*Todos los efectos han de ser intensos, burdos, sin graduación » / « Algunas sillas al estilo de nuestro tiempo que no desentonen con el ambiente (...) Luz muy tenue, que se va aclarando; se distinguen apenas los bultos de las Ninfas arropadas, repartidas por lo alto.*¹⁵⁷⁰

L'espace sculpté par une esthétique combinant l'impromptu à l'intense introduit d'emblée la nécessité d'une distanciation qui se concentre autour de la figure du Choryphée. La dynamique du discours apertural du personnage est cinématique et fonde la couleur au mouvement:

*He aquí el teatro. La tierra es amarilla, verde, roja, según las estaciones siempre repetidas. La tierra, la primavera, el verano, el otoño y el invierno, ruedan sin saberlo (...) He aquí el teatro, esto es todo lo que sabemos. (Pausa).*¹⁵⁷¹

La vue et l'ouïe ne sont pas les seules à être convoquées. La stimulation du sens du goût par la métaphore place Narciso au centre du monde et le lie aux forces aquatiques, dans une phrase-commentaire du Choryphée dont le flux rythmique épouse la dynamique d'écoulement de l'eau « *Las fuentes lloran a Narciso perdido, deshechas en lágrimas, corriendo. He aquí la sal del mar.* ». Le segment « *Las fuentes lloran a Narciso perdido* » se structure à partir d'une source entourée de liquides (« Las / lloran ») et de la postposition de

¹⁵⁶⁸ La structuration proxémique rappelle celle de l'auto sacramental de Miguel Hernández.

¹⁵⁶⁹ Monti, 1996, p. 249.

¹⁵⁷⁰ AUB, Max, *Narciso*, op. cit., p. 140.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*

l'adjectif « perdido ». Il est en outre caractérisé par un rythme ternaire culminant sur le mot *esdrújulo* « lágrimas » et terminé par un gérondif dynamique qui suggère la course de l'eau (« corriendo »).

La juxtaposition de fragments phrastiques relativement brefs et où alternent les accents d'intonation variés met en musique un monologue structuré autour de l'amour que portent les personnages (Choryphée compris) à Narcisse, qui est au cœur du dispositif synesthésique. Le « chant » prend la forme d'une plainte liée au sentiment de manque que crée le personnage de Narcisse dans sa relation aux autres personnages. Le Choryphée est le porte-parole des multiples « amies » qu'il fait apparaître dans son discours, déclinées en quatre modèles: « Mi hermana mayor es pequeña y rubia; mi hermana segunda, grande y morena; mi hermana tercera, pequeña y cobriza; mi hermana cuarta, mediana de estatura y tiene rojos los cabellos. »

De façon kaléidoscopique, M. Aub fragmente le personnage de la « amiga » en huit entités différenciées, ce qui permet non seulement à la lecture de jouer sur la succession brève et aléatoire d'entités émettrices distinctes: le retour irrégulier de la parole d'une *amiga* offre au lecteur la vision d'une succession corporelle d'ordre simultané marquée par le flou (*Confusión: dos, tres grupos*) et qui peut rappeler les diffractions du mouvement de marche du *Nu descendant l'escalier* de Duchamp. Par exemple; cela permet aussi de diffracter le son dans l'espace en une pluralité de voix simultanées¹⁵⁷² en poursuivant l'impression visuelle d'une profusion et d'un désordre rythmiques:

Las Ninfas, Eco y sus amigas
Estas últimas vestidas al estilo de hoy, vuelven de paseo. Confusión: dos, tres grupos.
AMIGA 1: Sí mujer, sí.
AMIGA 4: No puede ser.
AMIGA 3: Ella lo dice así.
AMIGA 4: Pero yo creía...
AMIGA 5: Reservadamente.
AMIGA 1: En este caso...
AMIGA 3: No puedo acabar de creerlo.
AMIGA 2: Por mucho que lo digáis, no lo creo.
AMIGA 6: Hija, mira que...
AMIGA 4: ¡Calla!
AMIGA 6: Mira esto.
AMIGA 2: Pero si yo digo que no puede ser.
AMIGA 1: ¿Y tú qué sabes?
Amiga 7: ¡Qué interesante!
Amiga 3: Ya, ya.

¹⁵⁷² L'édition que j'utilise indique en note la critique de Silvia Monti: « la fragmentación de la realidad y la estilización y mecanización de las figuras humanas, por otra parte, apunta a revitalizar una situación dramática descontada, animándola desde un punto de vista coreográfico y sonoro. » (1996, p. 252). AUB, Max, *Narciso*, Primer Teatro, *op. cit.*, p. 141.

Amiga 4: (*Seguidas y decreciendo la fuerza de la voz.*)
Ya, ya.
Amiga 5: Ya, ya.
(etc.)¹⁵⁷³

Le jeu d'écho provoqué par la répétition de l'onomatopée « ya, ya » à travers les voix de différents personnages diffracte lui aussi le son dans l'espace et participe de sa construction sensorielle. Le déplacement des personnages dans l'espace « *ECO se separó, mientras tanto, del grupo con la AMIGA 8* » ainsi que la didascalie qui suit la réplique de ECO (*Lejana*) accompagne un processus progressif d'effacement sonore au milieu du dialogue des différentes « amies », qui se poursuit dans les didascalies « *A la muda pregunta de ECO* » et, plus bas, « *Movimientos de manos* ». L'arrivée de Narciso au milieu des autres personnages place le Choryphée en position de chef de ballet: « [...] Retiraos, que allá llega Narciso; dejad sola a Eco. *Las AMIGAS obedecen inmediatamente y desaparecen.* »

Le silence construit l'espace en dématérialisant la chorégraphie énergétique d'Eco « (*Siguiendo palabras no pronunciadas.*) Porque él no me ve. Tiene mirada de ciego, cortada a flor de ojos, raíz de luz, dirigida hacia dentro. ». Un dialogue entre les différents personnages suit, avec un rythme très soutenu de répliques brèves, allant jusqu'à la compression langagière, avec un phénomène de concaténation verbale jetée tel un dé d'un bout à l'autre de la cascade de répliques:

NARCISO: ¿Mucha gente?
ECO: Muchísima.
NARCISO: ¿Conocida?
ECO: Conocidísima.
Ríe.
NARCISO: ¿Por qué te ríes?
ECO: De lo conocida que es la gente.
Pausa brevísima.
NARCISO: ¿Estaban las...?
ECO: (*Atajándole.*) Estaban.
[etc.]¹⁵⁷⁴

Les limites de la phénoménologie sont atteintes lorsqu'Eco analyse le personnage de Narciso « Me parece que no oyes a nadie, o que lo oigas a través de algo, de una pared, de un tamiz, de ti. (...) parece que hables desde el horizonte; tampoco es eso; mira, será una tontería, pero expresa poco más o menos lo que siento: tengo la sensación de que me hablas desde un espejo ».

¹⁵⁷³ AUB, Max, *Narciso*, Primer Teatro, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁵⁷⁴ *Narciso*, *op. cit.*, p. 143.

Narciso pour une fois s'adresse à Eco mais ne lui propose qu'une activité qui la laissera en situation de vide: « Mira, sentémonos muy juntos, Eco, y no hables; por Dios, no hables. » Entre les deux personnages, le Choryphée joue le rôle d'arbitre (« *Interrumpiendo.*») O, o, o, o. » La réduplication phonématique s'opère alors par une dimension distributionnelle.

Plus loin, à rebours de cette logique de répartition sensorielle, Narciso apparaît comme un être qui concentre le pouvoir démultiplié de la maîtrise des sens. L'autoérotisme des paroles de Narciso le pousse à l'expression d'une pulsion corporelle qui apparente le personnage à celui de Don Juan: « Siento en mi dentro, pero a flor de pecho, algo, y algo macizo, duro, que me dan ganas de abrazar, de abrazarme el pecho, de abrazármelo porque me abraza ». La réversibilité du plein et du creux (Narciso sans Eco est en fait une âme morte) est observable dans l'autoanalyse corporelle qui prolonge la précédente: « me siento a mí mismo atravesando el viento, forjando la carretera, más siento el vacío del que estoy hecho y la necesidad... ». Progressivement on assiste à la perte de consistance du personnage qui plus loin, le personnage déclare: « yo soy un fantasma ».

En dépit de l'apparente normalité du dialogue entre les deux personnages, Narciso apparaît comme une véritable pompe énergétique dont Eco est le réservoir, comme le suggère l'accumulation de questions et d'impératifs dans le flux de son discours « ¿Tú crees en los fantasmas ? [...] Bueno, pues yo soy un fantasma. [...] ¿Y tú te enamorarías de un fantasma? [...] ¿Y yo? [...] Dime cómo te enamoraste de mí. ». L'insistance rhétorique de Narciso (suggérée par l'impératif "Sigue") influe sur la structuration de la parole d'Eco, qui fonctionne par juxtaposition ou anastomoses accumulées de segments infinitifs « Verte y no saberlo, tenerte enfrente y soñarte a mi lado, no saber qué contestar a cualquier pregunta tuya y ensarzar tonterías. Ver tus ojos fuera de ti, verlos huir y sentir mis hombros aligerados. ***Pausa breve.*** »

Narciso continue son interrogatoire égotique en demandant encore à Eco de formuler ce qu'elle aime chez lui. Pour le lecteur, c'est alors les sens de la vue et de l'ouïe qui sont stimulés à l'aide de didascalies implicites et explicites (jeu d'Eco) (« Narciso: ¿Nada más ? / Eco: ¡Oh, sí! (*Bajando la voz con rubor.*) Tu voz. / Narciso: ¿Mi voz? / Eco: Sí. ») Un jeu où se succèdent les pauses et les *decrecendos*, entrecoupé par les rires des personnages et centré sur la problématique du « yo », permet à Narciso de se plonger dans une autoanalyse de ses sentiments: « Lo que yo siento, Eco, es cosa muy diferente, y por eso te preguntaba. ¡Ay, Eco, si todo pudiese resolverse así! Pero... Y te estoy hiriendo y lo siento, y lo veo, y me insulto de hacerlo; pero ¿qué quieres?, es más fuerte que yo, más fuerte. Perdóname, Eco, perdóname. »

Plus loin, l'espace est occupé par les Nymphes, Narciso et Juan; Eco a disparu. L'échange se structure à partir de la droite, les personnages se situant « *En la tarima de la derecha.* » et il commence *in medias res* avec l'évocation du sens de la vue: « Narciso : Pues no te vi. / Juan: Yo a ti, sí. / Narciso: Perdona, pero créeme. / Juan: Estás perdonado. / *Pausa breve.* » Le dialogue est encombré par le non-dit et rythmé par les pauses et les silences. Son flux est segmenté, fragmenté en répliques brèves, reflet de l'*agôn* qui structure la relation asymétrique entre les personnages autour d'Eco.

Le jeu de rebondissements successifs et de concaténation qui s'inscrit dans la logique relationnelle entre les personnages se poursuit dans une longue réplique d'un Choryphée aux allures de Monsieur Loyal: « Diez céntimos, diez céntimos el viaje en el mejor tiovivo de la feria (...). Juan ama a Eco, Eco ama a Narciso; Narciso ¿a quién ama? ».

Le Choryphée s'empare du rôle de didascale et articule les thématiques de l'intelligible et du sensible par le biais de lexèmes appartenant aux champs lexicaux de l'immobilité et du mouvement: « Las palabras no sirven para **cimentar** la arquitectura de lo no sabido. [...] Por los aires y las nubes **bailan** las ideas de Narciso [...] Las estrellas, los planetas y la astronomía debieran venir ahora a marearnos de eternidad. Pero esto es el teatro, y no podemos saber nada.» L'acte I se termine par un dialogue aléatoire entre les Amies 1 à 7 et Eco, qui exemplifie à nouveau la diffraction spatiale de deux principaux sens: l'ouïe et la vue.

Dans *La zapatera prodigiosa*, la thématique du dédoublement et de la diffraction s'articule autour du personnage de la ZAPATERA.

Casa del Zapatero. Banquillo y herramientas. Habitación completamente **blanca**. Gran ventana y puerta. El foro es una calle también **blanca**, con algunas puertecillas y ventanas en **gris**. A derecha e izquierda, puertas. *Toda la escena tendrá un aire de optimismo y alegría exaltada en los más pequeños detalles. Una suave luz naranja de media tarde invade la escena.*¹⁵⁷⁵

La zapatera prodigiosa s'ouvre sur un décor épuré qui rappelle les ambiances de forges (*fraguas*), fait de la couleur blanche des murs intérieurs et extérieurs – celle de la chaux des habitations andalouses. Les fenêtres et les portes des habitations avoisinantes (grises) sont un écho chromatique au rideau de fond. Symbole de résurrection des morts, dans la symbolique chrétienne¹⁵⁷⁶, ce rythme chromatique est amené à rentrer en tension avec celui,

¹⁵⁷⁵ *Op. cit.*, p. 648.

¹⁵⁷⁶ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 487.

en forme de déboulé, de la métaphore de la Zapatera: la couleur verte est elle-même duelle, entre sombre signifiante lorsqu'elle connote la mort, et dynamisme vitaliste¹⁵⁷⁷. Le personnage, a dix-huit ans les cheveux blonds, les yeux noirs, et deux grandes roses dans les cheveux. Outre la métaphore, du point de vue de la machinerie scénique la lumière orangée de milieu d'après-midi, qui après le départ de l'Auteur emplit la scène vient compléter le dispositif dramatique et dramaturgique synesthésique qui annonce son arrivée:

*Al levantarse el telón la Zapatera viene de la calle, toda furiosa, y se detiene en la puerta. Viste un traje verde rabioso y lleva el pelo tirante, adornado con dos grandes rosas. Tiene un aire agreste y dulce al mismo tiempo.*¹⁵⁷⁸

La ZAPATERA mise en scène par F. García Lorca suit d'emblée une partition proxémique et gestuelle croisée, inversion genrée des énergies féminine et masculine présente de façon récurrente¹⁵⁷⁹ dans les textes du dramaturge. Elle entre ainsi en scène en faisant intrusion dans la maison du ZAPATERO, en venant de la rue, selon les indications du personnage de l'*Autor* dans le Prologue.

Le dynamisme du *gestus* du personnage est renforcé par les adjectifs qui qualifient la ZAPATERA et, en surimpression, son costume (« *toda furiosa* » / « *Viste un traje verde rabioso* ») dont il semblerait, d'après la présentation faite dans la didascalie, qu'il alimente le courroux. La personnification, ou l'animisme du vêtement contraste avec l'expression « dulce », créant ainsi la tension dramatique avec un effet de dédoublement, comme si la ZAPATERA et son costume arrivaient tous deux simultanément sur scène, avec chacun une rose dans les cheveux. Les couleurs des costumes de la ZAPATERA reflètent son humeur dans la pièce et les phénomènes kaléidoscopiques de dédoublement élaborés par la duplicité vestimentaire (exemple de la ZAPATERA, robe verte, puis rouge) sont renforcés par un jeu métaphorique et une structuration proxémique. La ZAPATERA est d'abord en scène, avant d'être accompagnée d'un Enfant; la tirade liminaire du personnage se prolonge durablement, donnant la sensation d'un monologue, durant lequel la ZAPATERA maudit en fait sa voisine en même temps qu'elle informe le spectateur-lecteur de sa situation:

Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho..., si yo lo he hecho ha sido por mi propio gusto... Si no te metes dentro de tu casa te

¹⁵⁷⁷ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, pp. 1002 à 1007.

¹⁵⁷⁸ *La zapatera prodigiosa prodigiosa, op. cit.*, p. 648.

¹⁵⁷⁹ Elle est aussi caricaturée, maintenue dans les stéréotypes de genre ou ponctuellement modulée dans les œuvres de la trilogie tragique de la terre espagnole – *Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba* et *Yerma*.

*hubiera arrastrado, viborilla empolvada. Y esto lo digo para que me oigan todas las que están detrás de las ventanas..., que más vale estar casada con un viejo, que con un tuerto, como tú estás. Y no quiero más conversación ni contigo ni con nadie, ni con nadie, ni con nadie.*¹⁵⁸⁰

L'Enfant de la forge fait alors irruption timidement sur scène et entame un dialogue avec la Zapatera, modulant l'énergie du discours (*Enfurecida/Melosa y conmovida*) sans pour autant parvenir à apaiser durablement le personnage qui continue de passer d'une réplique à l'autre par des réactions vives et tranchées (*Dulce/Nerviosísima/Reaccionando*). Afin de masquer à l'enfant venu pour la consoler le motif du drame qui la consume, la ZAPATERA lui explique qu'un moucheron vient de la piquer à l'œil, et attire tout de suite son attention vers ses souliers vernis. La sollicitude du petit émeut la ZAPATERA qui, reprenant contenance, profite de l'occasion pour quitter son *gestus* colérique pour un autre maternel: « ¡Hijo mío! ¡Prenda mía! ¡Si contigo no es nada! ». La conversation avec l'enfant fait émerger très clairement la problématique de la maternité impossible, cause des tourments de la ZAPATERA. L'échange montre une femme qui peine à contrôler ses émotions dans un échange avec un enfant et explique le maintien d'une ligne émotionnelle choréutique tout au long de la scène.

L'entrée du ZAPATERO interrompt l'échange en même temps qu'elle sollicite particulièrement la vue des spectateurs, attirant le regard sur son costume coloré qui rappelle ceux des personnages d'autres ballets de l'époque: « *traje de terciopelo con botones de plata, pantalón corto y corbata roja* ». L'arrivée du ZAPATERO correspond à la sortie de l'enfant qui laisse ZAPATERO et ZAPATERA dialoguer l'un avec l'autre. Les thèmes de la différence d'âge et des difficultés financières sont abordés qui pèsent sur l'économie du couple et la ZAPATERA, qui met son mari au banc des accusés, déplore le pouvoir de l'argent dans une lamentation qui voudrait priver du toucher et de la vue celui qui l'a inventé: « ¡Ay dinero, dinero, sin manos y sin ojos debería haberse quedado el que te inventó !¹⁵⁸¹ » En adoptant une posture soumise le ZAPATERO fait que la ZAPATERA, comme lors de l'échange avec l'enfant, exprime le sentiment maternel qui l'envahit: « *Está de espaldas a su Marido y se vuelve y avanza, tierna y conmovida.*) Eso no, hijo mío..., ¡no digas ! ».

L'exagération caractéristique et gestuelle est la marque d'une pièce dans le registre de la farce, qui met en scène des archétypes théâtraux sur un mode à la limite du grotesque. Le dramaturge joue des effets de contraste comme lorsqu'après la description d'un de ses

¹⁵⁸⁰ *La zapatera prodigiosa, op. cit.*, p. 648.

¹⁵⁸¹ *Op. cit.*, p. 650.

prétendants par la ZAPATERA le ZAPATERO lui ordonne de se taire. L'intervention de la ZAPATERA est caractérisée par le souvenir sensible de la monture et du vêtement et s'oppose au raisonnement simple de son mari qui accompagne ses paroles de gestes violents sur l'enclume avec son marteau: « ¡Emiliano, que venía montado en una jaca negra llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en su mano y las espuelas de cobre reluciente! ¡Y qué capa traía por el invierno! ¡Qué vueltas de pana azul y qué agremanes de seda!¹⁵⁸² [...] (*Golpeando furioso.*) ¿Te quieres callar? Eres mi mujer, quieras o no quieras, y yo soy tu esposo. Estabas pereciendo, sin camisa ni hogar. ¿Por qué me has querido? ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa!¹⁵⁸³»

Dans cette dispute, où la ZAPATERA adopte un comportement inapproprié qui semble exprimer une forme de souffrance qu'elle inflige au ZAPATERO, F. García Lorca fait intervenir, comme à son habitude dans la construction dramaturgique des pièces de théâtre, des éléments rythmiques exogènes au dialogue qui dynamisent la toile de fond. Ainsi le passage répété de deux Voisines lors de la dispute « (*Dos Vecinas con mantilla cruzan la ventana sonriendo.*) » suggère le poids du regard, et du jugement, des autres dans cette société rurale. Le dramaturge renoue avec le thème des rumeurs et offre au lecteur et au spectateur le défilement d'une vignette culturelle où l'accessoire traditionnel est mis au second plan pour insister sur l'expression qui se dégage du sourire sous la mantille. Après quelques répliques violentes où la Zapatera, au terme d'une discussion qui semble ne pas l'avoir satisfaite, « rhabille » cette fois son mari en le traitant de « viejo pellejo », les deux personnages traversent à nouveau le fond de la scène dans l'autre sens « (*Las dos vecinas vuelven a cruzar.*) » tandis que passent à nouveau les Voisines. La Zapatera se rend compte un peu tard de la violence conjugale infligée à son mari mais ne présente pas pour autant d'excuses, et clôt la scène avec des phrases accompagnées d'une gestualité outrancière comparable à la rythmique d'une farce de Guignol.

Si, dans *Narciso* de M. Aub la diffraction est formalisée dans l'écriture par la démultiplication d'entités dramatiques similaires qui construisent l'envers de Narciso et un aléatoire structurant, dans *La zapatera prodigiosa*, le personnage éponyme est marionnettisé, et offre la vision d'une entité dramatique dédoublée en elle-même à la limite de la diffraction.

¹⁵⁸² *Op. cit.*, p. 651.

¹⁵⁸³ *Ibid.*

3.2. Le rythme au service de la farce violente et imaginaire: musique et déboulés au royaume de tachycardie

Du point de vue du séquençage rythmique (diastole-systole) des scènes dans l'économie structurelle de l'œuvre, les scènes VII à IX miment les mouvements de contraction d'une fable violente. Les scènes VII et VIII, extrêmement brèves, reflètent une accélération dont l'approche dans la pièce avait été suggérée puis indiquée par plusieurs signes avant-coureurs. Tout d'abord, par la ZAPATERA qui, une fois parties les Gitanillas, reprend la *copla* chantée auparavant dans une scène toute en tensions (proxémique, dialogique et gestuelle):

Zapatero y Zapatera.

ZAPATERA. (*Sentada a la ventana, coge una silla y le da vueltas.*)

¡Ay jaleo, jaleo
Ya se acabó el alboroto
Y vamos al tiroteo,
[y vamos al tiroteo!
¡Ay, jaleo, jaleo!]

ZAPATERO. (*Dando vueltas en sentido contrario a otra silla.*) Si sabes que tengo esta superstición y para mí esto es como si me dieras un tiro, ¿por qué lo haces ?

ZAPATERA. (*Soltando la silla.*) ¿Qué he hecho yo? ¿No te digo que no me dejas ni moverme?

ZAPATERO. Ya estoy harto de explicarte..., pero es inútil... (*Va a hacer mutis, pero la Zapatera empieza otra vez y el Zapatero corre desde la puerta y da vueltas a su silla.*) ¿Por qué no me dejas marchar, mujer?

ZAPATERA. ¡Jesús, pero si lo que estoy deseando es que te vayas!

ZAPATERO. ¡Pues déjame !

ZAPATERA. (*Enfurecida.*) ¡Pues vete!

(*Fuera se oye una flauta, acompañada de una guitarra, que toca una polquita antigua con el ritmo cómicamente acusado. La Zapatera empieza a llevar el compás con la cabeza y el Zapatero huye por la izquierda.*)

La transition vers la scène VIII se fait par l'intermédiaire d'une didascalie qui rappelle le succès des musiques et danses russes du début du XX^{ème} siècle, ainsi que par l'explicitation

de l'incorporation rythmique¹⁵⁸⁴ de la mesure de la « polquita antigua », qui semble déréaliser les personnages rappelant l'univers gestuel et poétique d'acteurs tels ceux décrits par H. von Kleist dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes*.

Point central du processus de systole dans la première partie de l'œuvre – en forme de contraction absurde –, la scène VIII est ensuite l'occasion d'un monologue chanté de la ZAPATERA qui déroule sa pensée comme prisonnière inconsciente d'une partition de flûte. Elle chante, en réaction musicale au chant de cette dernière, et se met à parler dans le vide en enchaînant des danses au cours desquelles elle s'adresse en même temps à différents partenaires de danse (« *novios imaginarios* ») dont les étreintes successives sont indiquées par l'énumération de différents noms:

Zapatera.

Zapatera. (Cantando.) Larán... larán... A mí es que la flauta me ha gustado siempre mucho... Yo siempre he tenido delirio por la flauta... Casi se me saltan las lágrimas... ¡Qué primor! Larán... larán... ¡Oye!... Me gustaría que él la oyera. (Se levanta y se pone a bailar como si lo hiciera con novios imaginarios.) ¡Ay Emiliano, qué cintillos tan preciosos llevas! no, no..., me da vergüencilla... Pero, José María, que no ves que nos están viendo? ...Coge un pañuelo, que no quiero que me manches el vestido; es de seda!... A los hombres les sudan tanto las manos... A ti te quiero, a ti... Ah, sí, mañana que traigas la jaca blanca, la que a mí me gusta... Cristobal Pacheco, ¡que bigotes tienes! Currito... (Ríe. Cesa la música.) ¡Qué mala sombra! Esto es dejar a una con la miel en los labios, qué...

Prisonnière d'une forme de délire fait d'hallucinations visuelles, la ZAPATERA danse, rit, chante et parle toute seule à des prétendants imaginaires. Elle invente de brefs scénarios qui la mènent à un enchaînement très rapide, au maniérisme grotesque, de brèves séquences pantomimiques et dialogiques avec différents interlocuteurs invisibles, dans un passage en forme d'anacrouse inversée, suspens que l'arrivée du personnage de Don Mirlo vient interrompre.

La scène IX de l'œuvre réamorçe le mouvement de diastole puisque la longueur des différentes scènes s'accroît ensuite peu à peu. L'esthétique du petit théâtre de marionnettes (*retablillo*) est une donnée récurrente de l'œuvre avec des personnages rappelant ceux faits de

¹⁵⁸⁴ Je renvoie à la thèse de Patrick TOMATIS, qui propose une étude du rythme particulièrement éclairante: *Le « rhuthmème » unité phonologique du rythme: hypothèse de l'implication de la fonction vestibulaire*. Thèse de doctorat en Sciences du langage sous la direction de Bernard Laks. Soutenue en 2011 à l'Université Paris 10.

chiffon ou de fil de fer, inspirés de figurines de boîtes à musique, et qui s'animent dans le décor planté par l'auteur: « *Zapatera y don Mirlo, que aparece en la ventana. Viste de negro, frac y pantalón corto. Le tiembla la voz y mueve la cabeza como un muñeco de alambre.* »¹⁵⁸⁵

Le fragment est amorcé par une injonction auditive et ponctué d'onomatopées qui métaphorisent et animalisent les personnages:

DON MIRLO. ¡Chiss!
ZAPATERA. (*Sin mirar y vuelta de espaldas a la ventana.*) Pin, pin, pío pío, pío...
DON MIRLO. (*Acercándose más.*) Chiss... Zapaterita, blanca como el corazón de las almendras, pero amargosilla también... Zapaterita, junco de oro encendido... Zapaterita, Bella Otero de mi corazón...
ZAPATERA. ¡Cuánta cosa, don Mirlo! A mí me parecía imposible que los pajarracos hablaran... Pero si anda por ahí revoloteando un mirlo negro, negro y viejo..., sepa que yo no puedo oírle cantar hasta más tarde..., pío, pío, pío, pío...¹⁵⁸⁶

La scène se clôt par un échange dont l'esthétique est celui de farces guignolesques. Les étournements du personnage de DON MIRLO, dont on ne sait si, pour reprendre les mots d'Alain Corbin, le « silence olfactif » « désarme le miasme »¹⁵⁸⁷ auraient sûrement désarçonné plus d'un hygiéniste; ils provoquent une réaction immédiate outrancière de la ZAPATERA qui exprime par des insultes et des exclamations tout le dégoût qui est le sien:

(*Toma rapé y estornuda sobre el cuello de la Zapatera.*)
/ Zapatera. (*Volviéndose airada y pegando a don Mirlo, que tiembla.*) ¡Aaaay ! Y aunque no vuelvas, indecente, mirlo de alambre, garabato de candil... ¡Corre, corre !...
¿Se habrá visto ? ¡Mira que estornudar ! Vaya mucho con Dios ! ¡Qué asco !¹⁵⁸⁸

Dans *La zapatera prodigiosa* le rythme est au service de la fable violente et imaginaire avec un fonctionnement en diastole-systole, qui s'exprime dans le séquençage invisible du texte et les respirations de l'œuvre qui apparaissent comme la résultante de l'organisation guignolesque d'une farce.

¹⁵⁸⁵ *La zapatera prodigiosa, op. cit.*, p. 662.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*

¹⁵⁸⁷ CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

¹⁵⁸⁸ *La zapatera prodigiosa, op. cit.*, p. 663.

3.3. La polyphonie dissonante du « on dit »: le chœur en représentation choréutique

Tant dans *La zapatera prodigiosa* que dans *Narciso*, la choralité est un élément structurant qui donne une profondeur, parodiée ou déconstruite, au drame. Associée à la musicalité, à la danse et au rythme, elle permet de surligner la problématique de la diffraction. Comme dans nombre d'œuvres lorquiennes, les personnages de Voisines ont une fonction chorale. La scène IV de la *zapatera prodigiosa* réunit ZAPATERO et ZAPATERA et prend fin avec leur intervention dégradée: toutes réunies, elles entament des *coplas*. Le ZAPATERO ferme la fenêtre en demandant à son épouse de l'écouter. La ZAPATERA qui a encore à l'esprit l'insulte reçue adopte un *gestus* dont l'importance est perceptible sur les documents photographiques qui en montrent l'interprétation particulièrement expressive de Margarita Xirgu: « *Recordando* », et plus loin « *Seria y como soñando* »¹⁵⁸⁹.

Tú te crearás que yo no tengo vista y tengo.¹⁵⁹⁰

Comme le permet la langue espagnole, le ZAPATERO se plaint de façon chromatique de la façon dont, après seulement trois mois de mariage, la ZAPATERA le traite de tous les noms « y tú poniéndome verde ». Les Voisines entonnent alors une partition chorale diffractée et enjoignent au ZAPATERO de sortir. Les vers « Que salga usted, mozo... » et « Señor zapatero... » sont repris en canon de façon alternée par paires de Voisines, depuis différents points de l'espace scénique. Le chœur invite, à la fin d'une *copla* aux paroles moqueuses, à sortir de la maison la tête haute: « Deje su casa, con ole, con ole, aire de aire, ¡pieles de toro!¹⁵⁹¹ » Solistes avec leur partition, ZAPATERO et ZAPATERA y vont chacun de leur rengaine avant que leur intervention ne soit complétée par les VECINAS, en écho rythmique moqueur à leurs propres tourments.

Il en va de même dans *Narciso* où les AMIGAS forment une polyphonie aléatoire et diffractée conduite par le Choryphée. Ainsi, à l'acte III, les didascalies indiquent un décor

¹⁵⁸⁹ Ces documents photographiques associés aux représentations de la pièce, en provenance des Archives du Théâtre National d'Almagro, sont dans différents livres de critique de spectacles sur le théâtre de l'époque, et sont reproduits dans le volume d'Annexes (Figures 32 a) et b)).

¹⁵⁹⁰ Zapatero, *La zapatera prodigiosa prodigiosa*, Primera parte, escena IV, *op. cit.*, p. 654.

¹⁵⁹¹ Todas las Vecinas, *La zapatera prodigiosa prodigiosa*, *op. cit.*, première partie, scène IV, p. 656.

statique (« *En medio de la escena han plantado tres bambalinas*») et un espace structuré par la lumière (« *Hay una luz más fuerte sobre las bambalinas que en el resto de la escena. / Ellas ocultan el CORO, pero no al CORIFEO* ») qui contrastent avec la gestuelle saccadée des personnages: « *Los personajes esperan un momento antes de entrar en esa escena; andan por ella mecánicamente* ». L'acte s'ouvre de façon très dynamique avec l'intervention du Choryphée hors de lui. Le personnage modèle la scène grâce à des indications indirectement adressées aux personnages (« *El coro, ofendido, se retira.* »). Le rythme de la scène ralentit et les didascalies dramatisent l'échange entre les personnages: « *Pausa. / Se acerca a ella y la acaricia. / Amarga / Silencio / Conteniéndose / Extrañado*».

Le retour de la dynamique du coup de dé mallarméen revient en force avec l'entrée des AMIGAS, dont les répliques s'enchaînent en faisant se succéder les chiffres de façon aléatoire dans le texte (1/2/3/4/5/6/1/3/4/2/1/2/3/5/1/2/1/5/3/2/3/4/1/6/1/2/4/3/4/3/5/3/4/6/1/2/1/4/5/1 (...) 1), ce qui aura des conséquences sur scène avec la prise de relief d'un aléatoire vocal, et donc visuel, source d'une nouvelle utilisation de l'espace. Le procédé est employé de façon récurrente dans l'œuvre, dans différentes micro-scènes. La deuxième micro-scène se termine par un crescendo où par deux fois la même didascalie s'applique à la AMIGA 1: « *(Gritando.)* » Quant à la troisième, elle réunit le chœur, ECO et JUAN, et commence par un échange qui met en regard les deux personnages de façon plus équilibrée que dans la relation Eco/Narciso. La continuité de la dynamique spatiale est assurée par l'entrée de Juan par la droite de l'espace scénique.

JUAN: Me alegra mucho verte, Eco.
ECO: Yo también me alegro de verte.

Des micro-respirations rythment l'échange (« *Pausa muy breve.* » et plus loin, « *Pausa breve.* » et « *Pausita.* ») Les indications de ton donnent leur consistance aux paroles des personnages (« Juan: *(Ahueca la voz.)* [...] Eco : *(Sonríe.)* [...] *(Trémula.)*»). Le rôle majeur du Choryphée est encore visible lorsqu'il interrompt le dialogue entre les deux personnages pour signifier, d'un ton sentencieux, que l'arrêt même très bref de toute activité permet maintenant à chacun de mieux apprécier l'instant présent mesuré à l'aune de l'éternité:

El mundo se ha callado de pronto sin saber por qué.
Todo se ha parado. Las bocinas se han quedado boquiabiertas, exhaustas. Ha oído el silencio. Solo ha durado tres o cuatro segundos, pero muchos lo han oído y han respirado más tranquilos al volver a oír los ruidos cotidianos. Todos tenemos ahora un ligero barniz de eternidad.

*Se apagan completamente los sonidos de la voz del
CORIFEEO antes de que JUAN vuelva a hablar*¹⁵⁹².

Dans la reprise du dialogue entre JUAN et ECO, les couleurs sont invoquées en une sorte de mosaïque chromatique (« Los cromos, Eco, los cromos. »/ « Eco : Ya veo tus colorines. ») et rapidement le thème du dérèglement sensoriel et de la perturbation spatiale est développés par le personnage de Juan qui en est victime:

JUAN: (Grita.) Si no puedo, Eco, si no puede ser. Todo es impenetrable. Estoy borracho, borracho perdido, perdido, completamente perdido. ¿Hacia dónde voy, Eco? ¿Dónde? ¿Oyes cómo suenan las palabras? Dónde, ¡ay! Eco, las palabras, dónde ¿qué? ¿Dónde enamorar, aquel día parecías amarme; qué hice que hoy no puedo repetirlo? ¡Te quiero! ¡Te quiero para mí, para ti! Ser tuyo con más fervor, quizá que deseo que seas mía.

L'élan énergétique contrarié suivant est intéressant dans la mesure où il rappelle les didascalies intentionnelles que l'on pouvait trouver au début du siècle sur des partitions de musique qui jouaient de la dissonance comme celles d'Erik Satie¹⁵⁹³:

ECO: No puede ser.

JUAN: Pero si tú...

*Se calla; iba a decir "lo estás deseando"*¹⁵⁹⁴.

Le dramaturge revient à un usage plus traditionnel de la didascalie pour annoncer le retour du personnage de NARCISO même si dans ce cas la convocation du sens de l'ouïe se fait de façon paroxystique:

*Se oyen todos los ruidos susceptibles de anunciar la
vuelta de NARCISO. Ruido de una llave en una
cerradura, colocación del bastón en el bastonero,
puerta que chirría al abrirse y se cierra de golpe. Todo
ello aumentadísimo para que no deje lugar a dudas.*

Ce retour de NARCISO, bruyamment annoncé, marque la fin de l'embrassade de Juan et Eco, signifié par une chorégraphie parallèle puisque les deux personnages se séparent, pour

¹⁵⁹² *Narciso, op. cit.*, pp. 170-171.

¹⁵⁹³ Voir le volume d'Annexes, Figure 85: Première page de la *Gnossienne n°1* d'Erik Satie. Contrairement à la contraction symbolique opérée par Gual deux ans plus tard dans *Nocturn*, (et paradoxalement), à la différence d'une partition classique, Satie fait le choix d'une dilution synchronique (ou extensions en forme de demi-pauses diachroniques) des indications fournies à l'interprète, lui laissant le loisir d'insuffler sa texture propre au son. L'écriture musicale, et le son en devenir, se trouve en fait déjà texturisée par ce qui s'apparente à des didascalies musicales synesthésiques (cf « (Très luisant) »).

¹⁵⁹⁴ AUB, Max, *Narciso, Obras completas. Primer teatro. Vol. VII-A*, ed. De Josep Lluís Sirera, Valencia, Biblioteca Valenciana, Institució Alfons El Magnànim, 2002, p. 171.

regarder la rue par des fenêtres différentes. L'apparition de NARCISO s'accompagne d'une baisse de la luminosité « *Hay mucha menos luz, de pronto, al aparecer NARCISO.* »

*Ya se ha abierto
la flor de la aurora.*

*(¿Recuerdas,
el fondo de la tarde?)*

*El nardo de la luna
Derrama su olor frío.*

*(¿Recuerdas
La mirada de Agosto?)¹⁵⁹⁵*

Au début de l'acte II de l'œuvre, le Choryphée se transforme en synesthète vocal pour décrire un paysage personnifié exprimant une joie printanière. Son exaltation verbale le conduit à jouer des mots pour affirmer un pouvoir cosmique du théâtre:

Hoy es la primavera, rien los campos carcajadas de flores, rien los árboles ternuras de frutos, peinan cuidadosamente las montañas sus cabezas canas, estirándose los cabellos hasta el mar. Hoy da el sol luz de un lado nada más. Por su propio tamiz se deshicieron las nubes. Reír, reír, reír alegres canciones; la música aún suena en el teatro. El teatro suena a vacío, a caja, a tablas. Quedar a tablas quiere decir quedar iguales. Hoy nos sentimos iguales al sol.

Le jeu d'échange entre les AMIGAS et NARCISO, rythmé par l'intervention du Choryphée « (*Solfeando.*) Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... ¿Quién no lanzó alguna vez una pregunta semejante? » conduit à un jeu gestuel avec les masques («AMIGA 5: (*Volviéndose del lado que no lleva careta...*) »). Le jeu qui suit entre NARCISO et les AMIGAS qui rappelle la relation du Señor de Pigmalión dans l'œuvre de Jacinto Grau avec ses poupées (« La vuelve muy suavemente a su anterior posición » [...] « La coge delicadamente por los hombros y la vuelve a colocar en la anterior posición. Se acerca a la otra y le acaricia la careta. ») Le chœur des « Amies » poursuit son jeu chorégraphique, procédé utilisé par le dramaturge pour représenter et ainsi dénoncer leur soumission à NARCISO (la chorégraphie que dessine M. Aub s'organise exclusivement autour du personnage).

¹⁵⁹⁵ GARCÍA LORCA, Federico, *Canciones*, "Amor – con alas y flechas", "Eco", *Ibid.*, p. 130.

3.4. Contre la perversion de Narcisse: pour une choréutique de la sensation

La représentation faite du personnage de Narcisse contribue à en exacerber le caractère pervers. En insistant avec la diffraction d'un parangon féminin en différentes Amies, dans cette optique, le dramaturge met en place ce qui peut être lu comme une choréutique de la sensation, thérapeutique à appliquer au personnage qui finit par s'auto-détruire. La corrélation entre percepts et mouvement est particulièrement édifiante dans l'œuvre, puisque grâce au procédé de diffraction chronophotographique et aux modalités de convocation de la sensorialité l'œuvre met en évidence le processus de concentration sensorielle par NARCISO puis le surplomb progressif de la sensorialité sur le personnage, qui finit par être dépassé, en proie à l'hallucination. Le personnage se donne à voir entouré de femmes: au milieu du jeu chorégraphique des Amies à l'acte II, Eco réclame son dû et Narciso laisse entrevoir son rapport déshumanisé à la femme. Le désir du personnage s'exprime par la suggestion du visuel (apparence physique d'Eco) et de l'auditif lorsque Narciso manifeste son attraction pour la voix d'Eco (« *tienes una voz encantadora.* »¹⁵⁹⁶)

Pour exemplifier la perversion de l'excès de pouvoir le dramaturge a recours au masque et à la décomposition du mouvement. Le jeu gestuel entre les personnages s'articule à travers le masque à la thématique du mensonge, du dévoilement et de l'échange d'identité: « *Pausa. Eco le quita la careta a NARCISO, y éste a ECO al tiempo que ésta va hablando.* »¹⁵⁹⁷

On voit aussi NARCISO réagir de façon paroxystique et caricaturale aux remarques d'ECO opposant son moi au reste du monde, ici, les femmes: « *¡Ca, mujer, ca! Y vosotras ya podéis quitaros las caretas, que os conozco demasiado: María, Antonia, Luisa, Jacobita, Emilia, Andrea, Carmen y Luz. ¿Para qué esas caretas imbéciles? ¡Si yo soy yo, y vosotras las demás...?* »¹⁵⁹⁸. Le jeu de masques accompagne aussi le déplacement chorégraphique des personnages, accentuant la représentation des sentiments: « *Narciso marcha bruscamente; queda al centro, triste y cabizbaja, sentada, Eco. Quitadas las caretas, se le acercan sus Amigas. / Eco: Ya le oísteis. Debe enamorarse de lo perfecto. Y lo perfecto para él, digo yo, es él. / Las Ninfas en lo alto se balancean lastimeramente.* »¹⁵⁹⁹

¹⁵⁹⁶AUB, Max, *Narciso*, II, *Op. cit.*, p. 155.

¹⁵⁹⁷*Ibid.*

¹⁵⁹⁸*Ibid.*

¹⁵⁹⁹*Ibid.*

Plus tard, NARCISO semble confronté à des difficultés liées au dysfonctionnement du sens de la vue: sa perception semble atteinte et fonctionner de façon irrégulière, premier indice de l'évolution fatale du personnage (« ¡Qué mal se ve aquí ! [...] perdona; no te había visto. Voy perdiendo la vista en estos últimos tiempos. ¿Cómo no has dado la luz, Eco? / Eco: (*Voz trémula.*) No hay; debe de haber un corto circuito. »¹⁶⁰⁰) La ressemblance du personnage de NARCISO avec celle d'un DON JUAN est alors flagrante: le personnage s'autodétruit, conséquence des hallucinations liées à ses excès. NARCISO met plus tard en scène un jeu pantomimique caricatural, lié au syndrome pathologique de volonté de puissance toute nietzschéenne qui l'anime: « ¿Por qué no corro, grito, mato? ¿Por qué no siento mis músculos centuplicados? ¿Por qué no lo aplasto? Matar. ¡Eco, Eco! Ya, ni eso. [...] ¿Eco sin mí? Agua sin nada que reflejar. » Le vide qui emplit le personnage se traduit par l'accumulation en cascade de tournures négatives:

Ni yo,
 Ni tú,
 Ni él,
 Ni nosotros,
 Ni vosotros
 Ni ellos.
 Nada, es todo, ni tú, ni yo, ni él. ¡Eso se pierde la humanidad!¹⁶⁰¹

La lumière rouge dramatise la scène, réminiscence du « Soleil / Cou coupé » du poème « Zone » du recueil *Alcools* de Guillaume Apollinaire, et phénomène précurseur de celui que l'on observerait deux ans plus tard dans le film *Un chien andalou* (1929): « *Luz rojiza de atardecer, solo en las bambalinas; da esa luz un foco desde el interior. Realidad al revés. ¡Je, je! Se está degollando el sol con la navaja del horizonte. ¡Qué bien! ¡Puf, cuánta sangre! ¡Al diablo estas bambalinas, quitan luz! (Quitan las bambalinas).* » Le personnage connaît alors un épisode de crise existentielle liée à l'absence d'ECO. Dans une longue tirade au rythme saccadé, et ponctué d'interrogations rhétoriques il crie son désespoir au milieu d'hallucinations synesthésiques:

Cómo puedo yo vivir sin ti, no veo; ¿cómo puede ser si no te veo a ti? ¡Ay, Narciso! Soy viejo, viejo. Colores. ¿Y quién soy? ¡Eco, Eco, contéstame! ¿Cómo quieres que viva sin ti? ¿No me entendéis? Yo, tampoco. Eco, cosa, árbol, arriba, negro, verde, flor, Australia. Eco, Eco, contesta; sin ti, me ahogo. No me siento. Todo acaba, acabar. ¡Ja, ja! Farsa, farsa, función, ¡ja, ja!,

¹⁶⁰⁰*Op. cit.*, p. 172.

¹⁶⁰¹*Op. cit.*, p. 174.

función, defunción, marcharse, morir. / Eco, Eco, (*Ríe.*)
sin mí, ¿qué serás? No eres porque yo lo soy todo.
(*Grita.*) Eco. (*Pausa.*) Eco. (*Desesperado.*) No me oigo;
sin Eco, no soy. (*Da una pirueta vertiginosa.*) ¿Dónde
estoy? Solo soñé alguna vez que soñé. ¡Qué lejos todo
eso! ¡Eco, amor perfecto! Tú y yo, yo y tú, yo, yo, yo,
yo, solo. (*Con un rayo de luz, única que queda, Narciso
se quiere ver en un espejo de bolsillo que sacó,
encantado como un niño con un juguete.*) Aún quedo,
un poquito, aún soy yo. ¡Narciso, Narciso! (*La escena
queda totalmente a oscuras. Con una última, enorme
esperanza.*) Nada, no veo nada. Negro, negro sin fin.
¿Seré yo tan grande?¹⁶⁰²

Encombré par son moi, le personnage se débat impuissant sur une scène travaillée par les effets lumineux. Le langage tourne à vide dans des simulacres de dialogues adressés tantôt à ECO, tantôt à un public imaginaire. NARCISO voit des couleurs et les intègre comme de objets au milieu d'autres dans des phrases construites selon une logique accumulative qui confine à l'absurde. L'œuvre s'achève avec une scène où ne sont présents que des personnages féminins (LAS NINFAS, AMIGAS 1 Y 2) et qui joue sur un effet visuel de masque dessiné par l'éclairage sur les actrices:

*La escena a oscuras. Alumbradas con dos luces de bolsillo, salen una por la derecha y otra por la izquierda, dos AMIGAS de ECO. Al llegar al centro de la escena se paran, enfocándose la luz una y otra en la cara.*¹⁶⁰³

Les Amies 1 et 2 conservent ainsi leur fonction d'entités abstraites, numérales, qui fait d'elles, en quelque sorte, des didascales allégoriques d'un hors-scène situé dans un passé récent. Le dramaturge en fait cependant deux commères de quartier, confrontant les rumeurs entendues dans l'attente des informations de la presse. La mort de NARCISO est réduite à un simple fait divers, stade ultime d'un long processus de déconstruction.

AMIGA 1: ¿Sabes lo que me acaban de decir?
AMIGA 2: Lo mismo que a mí.
AMIGA 1: Narciso acaba de tirarse al río
AMIGA 2: No, mujer, no; me han dicho que tropezó, y como hoy está la ciudad a oscuras...
AMIGA 1: ¡Ja, ja, ja! ¿Pero es que no sabes?
AMIGA 2: ¿Qué?
[...]
AMIGA 1: Fíate de los tropiezos.
AMIGA 2: Así que Narciso...

¹⁶⁰²*Ibid.*

¹⁶⁰³*Ibid.*

AMIGA 1: No digo nada. ¡Ve a saber! ¡Como no había luz...! Un traspies es tan fácil... Ya verás mañana los periódicos.¹⁶⁰⁴

L'ambiguïté plane sur la fin du texte, d'autant que circulent d'autres rumeurs faisant état de la fuite d'ECO avec JUAN, un épisode qui, en plus d'un fait divers de l'époque inspirera peut-être F. García Lorca pour *Bodas de Sangre*.

*Narciso.
Tu olor.
Y el fondo del río.*

*Quiero quedarme a tu vera.
Flor del amor.
Narciso.*

*Por tus blancos ojos cruzan
ondas y peces dormidos.
Pájaros y mariposas
Japonizan en los míos.*

*Tú diminuto y yo grande.
Flor del amor.
Narciso.*

*Las ranas, ¡qué listas son!
Pero no dejan tranquilo
el espejo en que se miran
tu delirio y mi delirio.*

*Narciso.
Mi dolor.
Y mi dolor mismo.¹⁶⁰⁵*

C'est au Choryphée que revient la dernière réplique, qui ferme l'œuvre de façon circulaire, et renvoie au délire final de NARCISO dans la micro-scène antérieure. « Nada, no veo nada. Negro, negro sin fin. ». Les paroles finales du didascale, laissent ainsi ouverte la fin de la pièce: « *He aquí el teatro. La tierra es amarilla, verde, roja, según las estaciones siempre repetidas. El destino es alto, negro, inescrutable.* »¹⁶⁰⁶ Narcisse a pu aider Eco et Juan à « trébucher », comme il a pu lui-même trouver la mort, tué par les amants, ou par le simple fait de la dynamique auto-destructrice qui l'anime depuis le début, atteignant son paroxysme en le menant au suicide. Malgré tout, la recherche désespérée du miroir de poche (micro-scène cinq, acte trois) fait de l'épisode du jeu du miroir de la fin du premier acte une préfiguration de la mort du personnage de NARCISO, lequel, débordé par ses paroles, finit

¹⁶⁰⁴ *Narciso, op. cit.*, pp. 174-175.

¹⁶⁰⁵ GARCÍA LORCA, Federico, *Canciones*, Granada, Editorial Comares, Colección Huerta de San Vicente n°14, Fundación Federico García Lorca, 1998, pp. 133-134.

¹⁶⁰⁶ *Op. cit.*, p. 175.

noyé par le vide laissé par l'absence et rattrapé par la folie et la mort liées à sa perte de contrôle sur les autres personnages. Cette fin ouverte renvoie à la thématique du mal (G. Bataille¹⁶⁰⁷) dont la caractéristique est de se constituer toujours en point de fuite dans l'écriture: le caractère insaisissable, bien que cernable, de la perversité rend difficile, bien que non impossible, la lutte qui doit la mettre à bas. On ne peut que se rappeler les mots de Boris Cyrulnik dans son essai *Mourir de dire*:

Le honteux, dépersonnalisé par l'agression, n'a pas eu la force de s'opposer à l'emprise du dominateur ni même de s'affirmer face à lui. Curieusement, cette énorme déchirure de soi crée un sentiment moral: « L'Autre compte plus que moi. J'étudie l'agresseur pour mieux le maîtriser et je me mets à la disposition de ceux qui, comme moi, ont été agressés. » Cette manière de se penser parmi les autres est un « signe qu'il n'y a pas de perversion » [Scotto Di Vettimo D., 2006. [...]] quand il s'agit de défendre ses frères, le honteux se sent capable d'agresser l'agresseur. [...] Le honteux est un anti-Narcisse, l'altruisme est son arme. Pour protéger les autres, j'ose attaquer Narcisse qui ne pense qu'à lui et, avouons-le, je le méprise un peu. Il devrait avoir honte de ne penser qu'à lui. En aidant les blessés, en agressant Narcisse, le honteux stoppe sa propre hémorragie narcissique. L'altruisme et la morale se sont alliés pour assassiner Narcisse le pervers.¹⁶⁰⁸

Ces lignes corroborent l'idée d'une fonction « monstrative » de l'écriture théâtrale ainsi que d'une vertu cathartique qui, dans cette pièce, articule les synesthésies à la problématique de la diffraction: sur scène, les amies reflètent le moi amorphe, car finalement dilué en de multiples directions. En dépit des apparences (Narcisse sort du lot et, « sans honte », dépourvu d'émotions, il est « à part »), le moi se met en exergue et en scène par la censure émotionnelle d'autrui et son rabaissement constant est tyrannique, car le motif de l'emprise (mentale, psychologique, et pour finir, générale) menace en permanence l'ensemble des personnages dans leur tentative pour mener à bien tout processus authentique d'individuation et d'équilibre. Ce que note B. Cyrulnik sur le mode psychologique, Tzvetan Todorov l'analysera sur le plan politique. *L'hybris*, bel instrument rythmique et plastique des tragédies, renfermerait ainsi le potentiel anamorphique qui, parce qu'il est au cœur de tout être humain, peut aussi, s'il mène au triomphe politique ceux qui en sont prisonniers, se traduire par l'avènement de régimes totalitaires ou extrêmes ayant construit leurs soubassements sur la

¹⁶⁰⁷ *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

¹⁶⁰⁸ CYRULNIK, Boris, « Le détracteur intime », *Mourir de dire. La honte*, Paris, Odile Jacob, pp. 25-26.

manipulation, instrument favori des « ennemis intimes de la démocratie »¹⁶⁰⁹ (T. Todorov). À ce stade, on mesure combien cette pièce de M. Aub de 1927, loin d'être une simple réécriture pantomimique d'un épisode mythologique, somme toute bien connu, sert une réflexion politique historiquement datée et témoigne des difficultés à formuler des inquiétudes profondes de l'époque.

Dans cette partie, l'étude des synesthésies à l'aune des théâtres premiers a permis de dégager des intermèdes synesthésiques mais aussi, en confrontant la métaphore à la tradition théâtrale, d'examiner les synesthésies au prisme des carcans anciens depuis l'écho des danses macabres jusqu'à la réécriture de l'*auto sacramental*. Il a ainsi été possible de démontrer l'existence de poétiques du seuil, par la construction de l'espace scénique. Le tragique est revisité suivant des modalités de concaténation et d'emboîtement, permettant la réappropriation de ce genre de théâtre ancien. D'autre part, la compréhension du métathéâtre édifie le spectateur-lecteur et le sensibilise afin qu'il suive, comme dans l'*auto sacramental* de R. Alberti, les progrès d'une propédeutique de la sensorialité. D'autre part, une frontière spatiale se met en place contre l'intrigue moderne, en réaction esthétique et éthique aux excès des effets de seuil, comme dans le conte chorégraphique « El anónimo » de T. Borrás.

Une poétique du seuil est bien présente dans le théâtre de cette époque qui se décline suivant différentes modalités. La théâtralité convoquée met en scène la tentation, la manipulation et la mort, et représente le franchissement du seuil irréversible. Dans ce dispositif à la fois littéraire et dramatique, le recours au prologue joue un rôle très important et la chute du quatrième mur met en avant des seuils qui parodient la transgression (*Los medios seres*, *La zapatera prodigiosa*). La problématique du seuil s'articule elle-même avec la pantomime, phénomène très visible dans l'écriture dramatique de F. García Lorca par exemple lors des moments qui correspondent à des parenthèses oniriques, où un enfant prend souvent le premier rôle (l'enfant dans *La zapatera prodigiosa*, le berger dans *Yerma*). La fabrique du sens s'opère par les synesthésies entre diffraction cinématique, farce et métaphore synthétique. La création d'un univers poétique fait de détournement spatial et de sensorialité exhaussée a mené F. García Lorca à un échec au moment de la réception de sa pièce *El maleficio de la mariposa*. En revanche *La zapatera prodigiosa*, très travaillée par le dramaturge en particulier en ce qui concerne les costumes et la musique, offre en ce sens un contrepoint esthétique à la pièce. Par le ballet stylisé en forme de diffraction synesthésique

¹⁶⁰⁹ TODOROV, T., *Les ennemis intimes de la démocratie*, Paris, Robert Laffont, 2012.

qu'elle constitue, elle permet, suivant des modalités voisines du *Narciso* de M. Aub, de dégager des « hors d'oeuvre » qui sont les personnages éponymes.

Enfin, la construction métaphorique se fait dans les textes de théâtre par l'intermédiaire d'une *dynamis* inhérente à l'écriture, en forme de kaléidoscope lorsque les dédoublements et les structurations proxémiques sont à l'œuvre, ou suivant une dynamique filmique, grâce à une forte prégnance de l'influence cinématographique dans l'esthétique dramatique. Le rythme et la musicalité amplifient ce mécanisme synthétique qui oscille entre illusion mimétique et distanciation brechtienne. Le chœur, polyphonie dissonante, assure un rôle rythmique dans le même temps que sa fonction dramatique. La danse se situe entre ballet stylisé et héritage farcesque, dans une farce à la fois violente et imaginaire. À l'échelle d'une décennie, la représentation critique d'une spatialité détournée et de la diffraction sensorielle dans le corpus convoqué invite à une redéfinition du dispositif synesthésique, en accord avec l'unité théâtre. La revisitation de formes anciennes et la recherche effectuée sur la construction de l'espace scénique interrogent la simplicité et la complexité de personnages pour qui le sens entre en consonance avec la problématique de l'unité.

CONCLUSION. Écritures, choréologie et scènes: les synesthésies, agents rythmiques des modernités théâtrales (1916-1934)

Aborder le théâtre espagnol entre 1916 et 1934 sous l'angle des synesthésies a permis d'éclairer les axes dégagés en introduction à ce travail. L'empan chronologique choisi pour étudier la scène espagnole à partir des textes de théâtre a fait ressortir le rôle important d'agents rythmiques joué par les synesthésies. L'éclairage du contexte historique et culturel a mis en évidence le défi que devait relever la scène espagnole si elle voulait ne pas se laisser emporter vers la facilité d'un théâtre purement commercial. Le diagnostic a été établi par les dramaturges et les artistes eux-mêmes qui ont fait de la question de la rethéâtralisation l'objet de leurs réflexions et de leurs pratiques à la lumière des avancées théoriques et des orientations théâtrales au-delà même des frontières de l'Espagne. Confronté à une situation qui le mettait lui-même en péril, le théâtre espagnol au tournant du XX^{ème} siècle en était réduit pour sortir de l'impasse à questionner les possibilités d'un renouveau textuel et scénique en mettant en jeu un théâtre « d'art », au croisement de différentes disciplines pour enrichir ses modalités expressives avec l'émotion comme valeur première.

Tratar de rehabilitar la emoción ennobleciéndola, hasta constituir con ella la base de un arte eminentemente sincero, cuya sencillez y naturalidad corran parejas con su grandeza y en el cual, todos los esfuerzos del artista, se concentren en el objetivo de interpretar lo bello más elevado y universal tal como le sienten los espíritus más cultos, más delicados y absolutamente artistas de nuestro tiempo o de otro cualquiera de los venideros; reservar a la emoción, en una palabra, no el papel de excitación fugaz y del momento, sino el del manantial fecundísimo de sentimientos e ideas, que puestas en un todo al servicio de lo bello por excelencia, dignifiquen en vez de degradar, he ahí el fin del emotivismo y sus rasgos principales como tendencia, que pongo a la consideración de la gente nueva.¹⁶¹⁰

¹⁶¹⁰ Tenter de réhabiliter l'émotion en l'anoblissant, jusqu'à constituer avec elle la base d'un art éminemment sincère, dont la simplicité et le naturel aille de pair avec sa grandeur et dans lequel tous les efforts de l'artiste se concentrent sur l'objectif d'interpréter le beau le plus élevé et universel tel que le ressentent les esprits les plus cultivés, les plus délicats et totalement créateurs de notre temps ou de n'importe quel autre temps à venir; en un

Dramaturges et metteurs en scène ont alors eu l'intuition qu'autour de l'émotion se jouait une part non négligeable de la rethéâtralisation. Les analyses que j'ai pu mener ont montré cette préoccupation, perceptible dans les nouvelles écritures dramaturgiques pensées par rapport à un spectateur qu'il s'agit d'émouvoir, pour abolir la frontière entre public et spectateurs. Dans le contexte d'un renouveau des arts visuels et d'une réflexion sur les effets produits sur les spectateurs, dès la dimension textuelle, littéraire et poétique, s'est posée la question de la dimension chorégraphique de l'écriture. En adoptant une optique dramaturgique, proxémique et balistique (impulsions et échanges entre personnages), mais aussi, plus généralement, rythmique et musicale, cette nouvelle perspective est à l'origine d'œuvres originales qui ont facilité l'accès à la compréhension des modalités de renouveau du théâtre par la danse aux côtés du geste. La redynamisation des écritures dramatiques et dramaturgiques par la convocation sensorielle doit au geste et à la danse leur apport important au dispositif synesthésique qui se mettait en place à travers une écriture sensorielle du mouvement. Les Ballets Russes apparaissent comme un « électro-choc » pour les dramaturges, qui ont perçu tout le parti à tirer de la danse, genre lui-même en pleine rénovation, innervé par le retour de la pantomime. L'intégration de la danse au débat sur le geste s'est inscrite dans une problématique de fusion des arts prenant en compte toutes les dimensions de l'œuvre et associant artistes et plasticiens au service de mises en scène dynamiques, qui recorporéissent le théâtre. Dès le début de la période considérée, des hommes de théâtre tels Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra et Cipriano de Rivas Cherif ont contribué, par leur réflexion et leur action, à rethéâtraliser le théâtre en s'entourant d'équipes qui ont œuvré en synergie pour interpréter des textes théâtraux mis en valeur par les décors, les costumes, la construction de l'espace scénique et la lumière, suivant les indications dont ils disposaient déjà au sein des textes eux-mêmes. La qualité des collaborations artistiques pour les musiques, les décors et les costumes a été un atout décisif pour les dramaturges.

La thèse a révélé un moment de synthèse non seulement entre les arts, mais aussi entre science et art. Entre 1916 et 1934, à la recherche de nouveaux outils pour rénover la scène dans une période de fusion des arts, les dramaturges ont été influencés par les découvertes scientifiques et techniques de l'époque. Les cours, les conférences, mais aussi la littérature scientifique et surtout les relations et contacts entre scientifiques et dramaturges,

mot, réserver à l'émotion, non le rôle d'excitation fugace et momentanée, mais celui de source très féconde de sentiments et d'idées, qui, mis en un tout au service du beau par excellence, élèveront au lieu de rabaisser, voilà la finalité de l'*emotivismo* et ses principales caractéristiques comme tendance, que je porte à la considération des gens nouveaux. LLANAS AGUILANIEDO, José María, *Alma contemporánea*, op. cit., p. 240.

renouvelaient l'approche de questions fondamentales au théâtre, comme celle de l'émotion et de la perception sensitive.

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.¹⁶¹¹

Premier élément important mis en lumière, le primat de l'œuvre écrite reste l'incontournable objectif des dramaturges. Que ce soit dans le théâtre pantomimique ou dans les pièces dialoguées, un soin particulier est porté à l'écriture qui atteint ainsi une exceptionnelle épaisseur. Le choix des mots, la syntaxe, le recours aux métaphores sont les éléments constitutifs d'écritures dont la mise en scène s'avèrera d'une grande densité. Dans ce processus d'écriture scénique et de retranscription des langages, l'écriture et la textualité jouent un rôle fondamental et le théâtre de R. del Valle-Inclán en offre un bon exemple, en particulier dans l'écriture didascalique qui anticipe déjà la représentation en devenir¹⁶¹². En ce sens, ce qui intéresse c'est le potentiel gestuel de son écriture qui parodie le modernisme pour mieux s'en défaire et s'approcher du regard du récepteur de théâtre comme vers un réceptacle dynamique, composante nécessaire à la réinvention d'un dispositif sensoriel et sensible complétant le dispositif d'autogénèse¹⁶¹³ du texte lors de la lecture. Les pantomimes de T. Borrás présentent des caractéristiques similaires puisque l'écriture s'appuie en grande partie sur une dimension visuelle liée à la nature didascalique des textes. Par ailleurs, des procédés qui reflètent l'influence du cinéma dans l'écriture, notamment à travers le recours à la subversion de la perspective et au jeu sur la dimension multiscalaire de la narration pantomimique, viennent parachever la gestualité et donnent au lecteur des textes accès à l'intériorité focale du didascale.

L'appareil psychique s'exprime à travers le système gravitaire, c'est par son biais qu'il charge de sens le mouvement, le module et le colore du désir, des inhibitions, des émotions. Le tonus résistant du système

¹⁶¹¹ Edward Gordon CRAIG, *De l'Art du théâtre*, Paris, éd. O. Lieutier, Librairie théâtrale, p. 115, cité par D. Bablet in *La Mise en scène contemporaine 1887-1914*, Paris, La Renaissance du livre, 1968, p. 57.

¹⁶¹² « [U]na de las grandes aportaciones de Valle-Inclán fue plantear implícitamente, a través de sus complejas acotaciones, la necesidad de una puesta en escena cuya dificultad solamente se ha podido resolver a la altura de 1960, tras enojosas discusiones sobre la « teatralidad » de sus obras. » MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 165.

¹⁶¹³ GUÉGO RIVALAN Inès, « Distorsion rythmique et anamorphose sensorielle dans les esperpentos de Valle-Inclán. Pour une lecture pneumatique de *Luces de bohemia*, op. cit..

gravitaire s'induit avant même le geste, dès le moment où se formule le projet d'une action, et ce à l'insu du sujet, en amont de sa conscience.¹⁶¹⁴

Dans la définition des formes et modalités d'un théâtre synesthésique, l'importance de la pantomime a donné lieu à l'étude de la textualité des œuvres et a ainsi fait ressortir les qualités d'écriture où la danse occupe une place centrale. L'éclosion formelle de l'esthétique des correspondances, qui s'est faite en Espagne plus tard qu'en France, a pris son essor durant ces années de l'âge d'argent. Dans sa rencontre avec le théâtre, la danse se décodifie comme lorsqu'elle rend possible le mélange des genres. Les *bailetes* travaillés par Rivas Cherif¹⁶¹⁵ apportent quelque chose de nouveau, à rebours du pittoresque, à savoir la stylisation du geste, vers une universalisation par le langage corporel.

En enrichissant l'explication des textes du corpus par l'étude des lieux de concentration énergétiques et balistiques, je me suis attachée à montrer combien la choréologie appliquée au théâtre fait sens à ce moment de la production littéraire et dramatique espagnole. L'importance de la gestualité dans l'écriture de la plupart des pantomimes relègue la chromatique théâtrale au second plan, ce qui permet, en questionnant les apports visibles et invisibles de la danse à l'écriture dramatique, de dégager des « moments synesthésiques » aux formes et modalités variées. Le déploiement paradoxal de la positivité et de la négativité du trope synesthésique mène, ainsi, dans *El sapo enamorado*, à la retranscription de capter et retranscrire l'énergie du rêve.

Au demeurant, il ne faudrait pas sous-estimer le rôle joué par la métaphore dans ce processus. La pratique de la métaphore dans la poésie avant-gardiste repose, le plus souvent, sur une remotivation du signe et sur la réactivation des sèmes constitutifs des termes en présence. À la faveur de la diffusion des théories de Saussure qui connurent, dans l'Espagne des années vingt, un retentissement certain, la métaphore peut s'interpréter comme dispositif d'écartèlement. La sémantique de l'indécidable est un trait caractéristique de la poétique avant-gardiste qui a un goût prononcé pour l'image hybride, voire l'association fertile de termes incongrus. L'interaction des termes ne donne pas lieu à une synthèse, mais bien à une oscillation. La relativité que permet d'exprimer la métaphore est en adéquation avec la complexité du monde, que R. Gómez de la Serna définit par un mot emprunté au vocabulaire du cinéma:

¹⁶¹⁴ GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), *La Danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995 (1^{ère} édition), p. 236, cité par JACOBY, Estelle, « Le temps feuilleté de la danse », in Christian Doumet et al., *Éclats de temps*, Presses universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2015, pp. 87-98.

¹⁶¹⁵ C. de Rivas Cherif, « Los bailetes de la Argentina », *ABC*, 09/08/1928.

La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de cualquier otro siglo, y por eso es más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado. Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es *disolvenca*.¹⁶¹⁶

À travers l'étude de la métaphore ainsi comprise, la thèse montre que les formes rythmiques complexes que sont les synesthésies s'enracinent dans la matérialité du langage des pièces de théâtre pour faire naître images et sensations depuis la prose et provoquer l'émotion grâce à la perception sensorielle, renouant ainsi avec les origines du théâtre où les mots sont des lieux dramatiques et matrices des affects, car matrices du geste¹⁶¹⁷.

Envisageant le texte de théâtre comme partition choréutique dont les reliefs langagiers sont les espaces de la concentration phonique et sémantique de la convocation de la sensorialité, la question du rythme s'est avérée fondamentale. Certains textes révèlent une prose qui respire et se déroule à la manière d'une pellicule cinématographique, et où différentes figures de style, telles la métonymie ou la synecdoque, qui créent des effets de plan, jouent un rôle remarquable. C'est le cas chez R. del Valle-Inclán où les didascalies sont des textes théâtraux à part entière, et non de simples indications scéniques. Cette hypertrophie des didascalies, observable aussi dans les contes chorégraphiques de T. Borrás, peut se comprendre comme la leçon tirée des expériences pantomimiques. D'autres textes comme *El colorín colorado* ou *La Pájara pinta* jouent, du point de vue littéraire, des sonorités, des stichomythies, d'autres encore, au niveau dramaturgique, d'un rythme allégorique chromatique, au sens visuel et auditif du terme, lumineux, chronophotographique ou symbolique signifiants.

¹⁶¹⁶ La métaphore est, après tout, l'expression de la relativité. L'homme moderne est plus hésitant que celui de n'importe quel autre siècle, et pour cette raison il est plus métaphorique. Il doit éclairer telle chose à la lumière de telle autre. Il voit tout réuni, juxtaposé, associé. Réagir contre le fragmentaire est absurde, parce que la constitution du monde est fragmentaire, son fond est atomique, sa vérité est fondu enchaîné. Ramón Gómez de la Serna, cité dans Agustín Sánchez Vidal (1982, pp. 53-54), in CARANDELL, Zoraida, « Le fondu enchaîné : un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle-Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca), in ALLAIGRE, Annick, FRATNIK, Marina, THIBAUDEAU, Pascale, *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XXème et XXème siècles*, Travaux et documents n°52, Université Paris VIII Vincennes Saint Denis, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et techniques, 2011, pp. 108-109.

¹⁶¹⁷ Le texte invite à s'interroger sur « la manière dont le lieu scénique, et par là l'espace dramatique, sont à même d'intégrer des moments expressément silencieux pour produire des effets. [...] cette concentration et cet effet de partage silencieux ne se limitent pas à l'élaboration d'une émotion – dont on sait toujours qu'elle est simultanément artificielle, au moment même où les partenaires la conçoivent et l'éprouvent [...] un blanc pour la pensée, en quelque sorte [...] C'est là que le spectateur peut entendre, comprendre, éprouver et s'entendre en même temps, comprendre et éprouver. » BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., pp. 340-341.

La construction métaphorique s'est faite dans les textes de théâtre par l'intermédiaire d'une *dynamis* inhérente à l'écriture. Le rythme et la musicalité amplifient ce mécanisme synthétique, comme c'est le cas par exemple, dans *La zapatera prodigiosa* de F. García Lorca.

Autre élément mis en évidence dans le travail, l'orientation cinématique de l'écriture influe sur le renouvellement des dramaturgies. La nécessaire rethéâtralisation advient au moment où la technique permet l'essor du cinéma, spectacle qui, en raison de sa dimension plastique et visuelle, gagne très vite les faveurs du public. Grâce à ce nouvel art, la question du point de vue du spectateur s'est trouvée mise en question.

Je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau.¹⁶¹⁸

D'abord muet, le cinéma offre un modèle d'expression artistique fondé sur le geste et le mouvement qui ne pouvait laisser indifférents les dramaturges. Le mouvement cinématographique a imprégné les écritures théâtrales et la réflexion a inévitablement conduit vers les synesthésies qui seules permettaient de dépasser des conceptions figées dont le théâtre peinait à se défaire. L'exploration des possibilités ouvertes par l'écriture cinématique oriente vers des propositions relevant presque de l'expérimentation. Ainsi, dans *Don Lindo de Almería*, J. Bergamín allie synesthésie chromatique et cinématisme tandis que T. Borrás, dans une esthétique urbaine réussit la prouesse d'un cinématisme synesthésique (*La botella borracha*) et que M. Aub joue avec la diffraction sensorielle et la chronophotographie (*Narciso*). Dans *La zapatera prodigiosa* F. García Lorca active lui aussi une dynamique filmique et joue du thème du dédoublement au prisme d'un mécanisme synthétique amplifié. Mais R. del Valle Inclán est sans doute le dramaturge qui a le plus exploré les possibilités d'une écriture de nature cinématique défilant sous les yeux du lecteur amené à suivre les déambulations des personnages. Dans le cas de R. del Valle Inclán et du théâtre littéraire, le public venait *écouter* un théâtre fait pour être lu où, de fait, les mots choisis et agencés par l'auteur constituaient presque d'emblée, dans leur forme et leur dynamisme, une écriture proprement et exclusivement *dramaturgique*.

¹⁶¹⁸ LACAN, Jacques, « Du regard comme objet petit a », in *Le Séminaire*, Livre XI, *op. cit.*, p. 89.

En termes de gestualité et d'énergie de l'écriture, les apports de la danse et leur influence pour la spectacularité, les mises en scène concrètes et leur part dans la détermination du jeu de l'acteur et sa formation ont pu être mis en évidence. La période est celle d'une redéfinition de l'art de la scène, tel que le caractérisait déjà José Yxart en 1894 pour signifier que l'Espagne était en quête d'une théâtralité renouvelée où mouvement et émotion participeraient de la recherche d'effets à produire. Cette idée, qui était de susciter une impression profonde sur le spectateur, et non de lui servir une théâtralité reposant sur des effets superficiels, a guidé les dramaturges dans les choix qu'ils étaient amenés à faire. Cette problématique de la réception, et la recherche autour de l'interprétation, animera les hommes de théâtre européens tout au long du XX^{ème} siècle et on peut déjà y voir l'annonce des problématiques du théâtre post-moderne.¹⁶¹⁹

Le visuel, le chromatisme ont aussi été des éléments qui ont renforcé le processus de rethéâtralisation, allant même jusqu'à remettre en jeu les principes structurants traditionnels de la théâtralité entre public et personnages. La tentative de R. Gómez de la Serna d'un théâtre parodique construit un personnage à la fois polyédrique et schématique qui questionne les liens intersubjectifs dans le même temps que le fonctionnement des mécanismes théâtraux et de la mimésis, puisque la déréalisation introduit dès le texte un mécanisme de distanciation.

Le renouveau de la forme théâtrale a également été impulsé dès la textualité et dès l'écriture dramatique et dramaturgique, avec des œuvres qui ont tissé des liens avec la tradition théâtrale. C'est le cas de F. García Lorca dans *La zapatera prodigiosa* qui au-delà de l'influence de formes anciennes comme la *comedia de santos* ou le *sainete*, met les synesthésies au service de l'expression tragi-comique de l'amour impossible. C'est aussi le cas de R. del Valle-Inclán qui crée un genre, l'*esperpento*, et parodie le modernisme dont il a été lui-même le grand initiateur. T. Borrás a recours à l'onirisme et à la pantomime pour dynamiser, par leur danse silencieuse, la poétique savante de l'enchâssement. R. Gómez de la Serna, pour sa part, aspire au renouveau dramatique de la problématique ontologique par la

¹⁶¹⁹ En conséquence, c'est tout un décalage des lieux de l'*émotion* théâtrale qui est en jeu. Ce décalage, ou ce décentrement, prend en particulier la forme d'une "disjonction de l'affect de la représentation" pour reprendre une expression qu'emploie Georges Didi-Huberman à propos des arts plastiques. On pourrait aussi, plus simplement, parler d'un décalage de l'émotion. [...] Sur le fond de l'interrogation qui s'attache désormais aux pouvoirs de la théâtralité, [...] la question se porte maintenant sur les manières dont le plateau peut soulever chez le spectateur de l'affect [...]. La scène peut alors envisager d'être un lieu poétique sans être un lieu de spectacle; elle peut produire des émotions et du sensible [...]. Il ne s'agit donc pas, dans ces théâtres, de nier ou de désamorcer l'émotion, mais de la décadrer, de diverses manières, pour ainsi dire de la "déjouer" pour en reconfigurer et réactiver la circulation, pour déhiérarchiser son fonctionnement et sa production. En refusant une stricte coïncidence avec la logique dramatique [...]. BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 875.

texture des mots des textes qui doit être être retranscrite par le jeu de l'acteur. Enfin, dans des perspectives différentes, R. Alberti et M. Hernández, ont misé chacun à sa façon sur le renouveau d'une forme ancienne, l'*auto sacramental*, par la construction de l'espace scénique et par ce que l'on pourrait appeler « les sens du théâtre ».

Ces propositions interviennent en fin de période retenue, au moment où les ressources de la seule pantomime semblent avoir été épuisées et qu'il convient de les fusionner à d'autres formes théâtrales. C'était aussi l'étape ultime d'une rénovation qui avait supposé une étape gestuelle et chorégraphique:

La superación de un lenguaje plano, referencial, sin matices, que no pudiera expresar la simultaneidad de los sentidos, se encontraba en la base de todas estas reflexiones; sólo un lenguaje poético contaba con la versatilidad y expresividad suficientes para conseguir estos efectos. Y era un teatro poético el que venía reclamándose desde las más comprometidas instancias de la escena para su renovación.¹⁶²⁰

En lien avec ces nouvelles conceptions de l'espace scénique, l'étude des pièces du corpus a révélé l'attention toute particulière portée au dynamisme de la construction dramatique. L'apport majeur de ces œuvres se situe dans l'importance nouvelle donnée à l'espace scénique avec toutes les conséquences induites dans l'écriture dramaturgique. La tradition de l'espace scénique corporel depuis A. Appia et E. G. Craig jointe à l'interrogation sur les modalités de communication énergétique des acteurs aux spectateurs ont trouvé des prolongements dans la stylisation expressionniste. La question s'est posée des modalités de représentation de la simultanéité et bientôt de coprésence d'espace-temps distincts au théâtre. À propos du théâtre de F. García Lorca, Eutimio Martín signale la notion de relativité du temps et de la simultanéité communiquée au public où il décèle l'influence de l'*Orphée* de Cocteau, très en vogue dans ces années grâce aux travaux d'Einstein¹⁶²¹. À la même époque, l'exemple de la pièce *Hoppla, wir leben*, de Ernst Toller (1927) permet de mettre en évidence l'exploitation d'un espace scénique unique capable d'agglutiner de multiples espaces dramatiques.

¹⁶²⁰ Le dépassement d'un langage sans relief, référentiel, sans nuances, qui ne pourrait exprimer la simultanéité des sens, était à la base de toutes ces réflexions; seul un langage poétique disposait d'une versatilité et d'une expressivité suffisantes pour parvenir à ces effets. Et c'était un théâtre poétique qui était réclamé par les instances les plus engagées de la scène pour sa rénovation. GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y la Libertad 1926-1936*, op. cit., pp. 72-73.

¹⁶²¹ MARTÍN, Eutimio (dir.), *Le théâtre impossible de Federico García Lorca. El público. Así que pasen cinco años*, Paris, Ellipses, 1998, p. 12.

Le rôle joué par les seuils s'est avéré particulièrement significatif, permettant de révéler une poésie accentuant les théâtralités. Les effets de seuil, les frontières, les franchissements de limites et les emboîtements d'espaces sont autant d'éléments déterminants de la construction de l'espace scénique, avant même toute nouvelle approche du décor. Celui-ci se corporeïse et devient dynamique, suspendant la médiation symbolique. On assiste ainsi à une restructuration de l'espace qui interroge la mimésis elle-même, en posant de nouvelles problématiques liées à la représentation concomitante de scènes multiples, simultanées ou non, de ce qui s'apparente à une diégèse didascalique.

Une scène se présentant comme une fabrique d'affects, de sensations, un lieu de réagencement des perceptions et des sens¹⁶²²

L'évolution de l'espace diégétique et celle de l'espace scénique vont en effet de pair au XX^{ème} siècle¹⁶²³, au point que l'on parle de « reinvencción del espacio escénico »¹⁶²⁴. Dans les années 1950 et 1960, les dramaturges auront pour préoccupation première de penser la scène de façon à jouer de la succession des actions ou de leur simultanéité dans l'espace, et interrogeront le potentiel narratif d'un seul et même espace dramatique en plusieurs sous-espaces « co-présents » pour raconter la fable, réduisant de fait sa dimension simultanée séquentielle à une dimension polyédrique: « el espacio dramático múltiple en escenario único, esto es, la división de un único espacio escénico en dos o más espacios dramáticos que podían ser sucesivos o simultáneos y que están copresentes en el escenario durante toda la representación.¹⁶²⁵ » Possibilité sera alors donnée de mettre en place des structures constructives et multiples qui prennent le parti de la simultanéité et qui facilitent les transitions:

diluía las mutaciones, agilizaba la transición entre escenas – ergo el ritmo de la representación – y nos habla indefectiblemente de una inserción de los espacios y, por ende, de las operaciones dramáticas que estos acogen, en un contexto más amplio. Por otra parte, su corporeidad y tridimensionalidad paliaban la planicidad de las escenas a la italiana, muy atadas a las dos

¹⁶²² BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 893.

¹⁶²³ MIGUEL GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel, BARRERA VELASCO, Patricia (eds.), *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Ediciones Complutense, serie investigación, 2017.

¹⁶²⁴ MIGUEL GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel, BARRERA VELASCO, Patricia (eds.), op. cit., p. 288.

¹⁶²⁵ OLIVA, César, *El teatro desde 1939*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 229.

dimensiones y proclives "à produire des images semblables à celles du livre" (Boucris, 1991).¹⁶²⁶

L'écriture scénique prendra un nouveau tournant à partir de ces années, mais elle s'enracine déjà dans le travail des dramaturges de la période étudiée. Juan Aguilera Sastre indique d'ailleurs la plainte au sujet du Teatro Español formulée par T. Borrás un an après la publication de *Tam, Tam*, en 1932:

Estilo, riqueza, distinción, ambiente: todo lo tiene el Español. El escenario, en cambio, ha sido abandonado a la rutina, y parece el postizo mísero de una sala espléndida. Ninguna innovación, ningún adelanto. Las comedias han de hacerse allí como en 1800, y la instalación de la luz es la misma que arregló en 1895 la inolvidable María Guerrero. No soñamos con escenarios giratorios ni con los más perfectos y útiles de plataformas; siquiera que el tablado tuviese la maquinaria apropiada para hacer las mutaciones rápidamente y un servicio de escotillones, nos daríamos por satisfechos, porque es tal la penuria y el abandono de nuestros escenarios, que le sucedería al Español lo que a los tuertos en el país de los ciegos; siquiera tuviese buena luz, podrían presentarse cuadros dentro del sentido de la plástica moderna. Pero ya hemos dicho que el Español, tan elegante por fuera, es nulo en sus condiciones espectaculares.¹⁶²⁷

Avant de penser à injecter de la technicité dans la mise en scène, il s'agit d'assurer un théâtre de qualité et de bonnes conditions pour faire intervenir les plasticiens et artistes qui seront en mesure de faire la différence. À Madrid, malgré les collaborations qui ont lieu entre C. de Rivas Cherif et Margarita Xirgu au Teatro Español et les limites dramaturgiques que l'on peut opposer à Gregorio Martínez Sierra, la différence entre le Teatro Español et le Teatro Eslava semble notoire, notamment grâce au travail du grand rénovateur de la scène de l'époque:

¹⁶²⁶ OLIVAS FUENTES, Marta, « El espacio simultáneo en la Generación Realista: la parte por el todo », in GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel, BARRERA VELASCO, Patricia (eds.), *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, op. cit.

¹⁶²⁷ Style, richesse, distinction, ambiance: le Teatro Español a tout. La scène, en revanche, a été abandonnée à la routine, et semble le misérable postiche d'une splendide salle. Aucune innovation, aucune avancée. Les comédies s'y font assurément comme en 1800, et l'installation de la lumière est la même qu'en 1895 celle de l'inoubliable María Guerrero. Nous ne rêvons pas de scènes giratoires ni des plus parfaites et utiles des plateformes; rien que pouvoir disposer d'une scène avec la machinerie appropriée pour faire les changements rapidement et d'un système de trappes nous satisferait, parce que la pénurie et l'abandon de nos scènes sont tels qu'il pourrait arriver au Teatro Español la même chose qu'aux borgnes au pays des aveugles; rien qu'avec une bonne lumière, on pourrait présenter des tableaux au sens de la plastique moderne. Mais nous avons déjà dit que l'Espagnol, si élégant du dehors, est en dessous de tout pour ce qui a trait aux conditions spectaculaires. BORRÁS, Tomás, « La luz en el escenario del Español », *ABC*, 14-IV-1932, p. 11, cité par Juan Aguilera Sastre, in SALAÜN, Serge, RICCI, Évelyne et SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada*, op. cit., p. 202.

Sigfrido Bürmann¹⁶²⁸, pour qui « le décor [...] interprète l'œuvre [...] Il en est un commentaire plastico-décoratif comme la musique est un commentaire sonore.¹⁶²⁹ » Corrélat de cette évolution de la conception de l'espace scénique, une nouvelle conception du décor s'est mise en place.

*Burmann juega, no con el color, que esto lo sabe hacer cualquier buen pintor, sino con las alegrías y las tristezas del color, con las emociones de la luz.*¹⁶³⁰

Le décor est désormais l'un des constituants essentiels, organiques du spectacle¹⁶³¹: Résolument l'un des artisans les plus actifs dans la rénovation de la scène et les plus productifs de la période et des décennies qui suivront, le peintre-scénographe Sigfrido Bürmann a accompagné toute cette évolution en faisant de nouvelles propositions pour penser la scène¹⁶³². Sa présence aux côtés de G. Martínez Sierra, directeur du Teatro Eslava, a permis des réalisations concrètes où s'est déployé tout le potentiel des nouvelles écritures dramaturgiques. Au XX^{ème} siècle, le scénographe devient le concepteur de l'espace au théâtre, il lui est donné de le réinventer, en convoquant et en cherchant de nouvelles modalités expressives qui captent l'attention du spectateur:

¹⁶²⁸ « Pese a las limitaciones físicas que ofrecía el escenario (que solo tenía cuatro metros de fondo y casi no contaba con maquinaria), Martínez Sierra consiguió convertir el Eslava en el teatro más innovador en el Madrid de entonces, estrenando obras dramáticas vanguardistas como fueron *Frivolinas* o *El pavo real* (1917), que se representaban primero en la escena y después se filmaban y se reponían en el Ciné Doré. » MATÍA POLO, *Inmaculada*, article cité, p. 48.

¹⁶²⁹ RIESGO-DEMANGE Begoña. « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann. », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 28-3, Époque contemporaine, p. 50.

¹⁶³⁰ *Burmann joue, non de la couleur, ce que sait faire n'importe quel bon peintre, mais des joies et des tristesses de la couleur, des émotions de la lumière.* Antonio ESPINA, « Fermín Galán », *Crisol*, cité dans une lettre de Antonio Fernández à Bürmann, Valence, novembre 1974, archives héritiers de Bürmann, in RIESGO-DEMANGE Begoña. « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann. », article cité, p. 46.

¹⁶³¹ « D'autre part, dans la conception d'un spectacle total qui serait une synthèse des arts, le décor n'est pas un élément indépendant mais un élément d'un tout formé par la mise en scène. S'établit ainsi un système de correspondances entre pensée, lignes, couleur, gestes et musique visant à l'unité d'un spectacle final qui ne doit présenter aucune dissonance. Ceci implique un travail de concertation et la troupe de l'Eslava fonctionne à tous les niveaux comme une véritable équipe. » RIESGO-DEMANGE Begoña. « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann. », article cité, p. 51.

¹⁶³² « Dentro de la tradición escenográfica española de esta época, resulta inconmensurable la labor de renovación llevada a cabo por Sigfrido Bürmann quien, por influencia de su maestro, Max Reinhardt, introdujo el escenario corpóreo, impulsó el paulatino abandono del telón pintado y fue el primero en aplicar en España los giratorios, los practicables o la nivelación del escenario mediante plataformas o escalinatas. Estas estrategias fueron tremendamente aprovechadas en esas materializaciones del universo de la obra a través de la simultaneidad. » Dans la tradition scénographique espagnole de l'époque, le travail de rénovation réalisé par Sigfrido Bürmann est incommensurable, lequel, grâce à l'influence de son maître Max Reinhardt, a introduit la scène corporelle, impulsé l'abandon progressif du rideau peint et fut le premier à appliquer en Espagne les scènes pivotantes, les practicables ou le nivellement de la scène par des plateformes ou des marches. Immense parti fut tiré de ces stratégies dans ces matérialisations de l'univers de l'œuvre à travers la simultanéité. MIGUEL GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel, BARRERA VELASCO, Patricia (eds.), *op. cit.*, p. 291.

Dans la période du théâtre d'art, les créations de Bürmann évoquent plus qu'elles ne symbolisent et la stylisation va être le facteur commun de ses décors simplifiés qui, pour lui, ont plus d'impact sur le spectateur que la surcharge d'éléments décoratifs. [...] Bürmann ne renonce pas au style figuratif mais crée un réalisme « spirituel » ou « poétique » à travers des décors qui, dès le lever du rideau, communiquent une émotion de type esthétique tout en permettant au spectateur de reconstituer par l'imagination l'ambiance exigée par le sujet de la pièce.¹⁶³³

De façon générale, le théâtre d'avant-garde s'est largement interrogé sur la conception de l'espace et la présence dans le corpus étudié d'œuvres aux théâtralités prismatiques révèle le souci de casser la frontalité. À ce propos, et pour une période postérieure, Anne Surgers¹⁶³⁴, Luc Boucris et Marcel Freydefont¹⁶³⁵ parlent d'un « théâtre immersif » qui souhaite accorder une place nouvelle au corps pour le libérer d'un espace de contrainte. Tout au long des décennies ici étudiées, de telles dramaturgies se mettent en place.

Dans les œuvres examinées, si l'on suit une approche médiale de l'espace qui prête une attention particulière aux interactions entre corps, espace et médium, approche adoptée, entre autres, par Sabine Friedrich, on peut parler d'un véritable tournant spatial¹⁶³⁶, d'une « géopoétique de l'espace littéraire qui se donne à voir et à lire de façon théâtrale » et peut désormais être représentée sur scène avec davantage d'outils expressifs et langagiers, mais aussi, d'une théâtralité comme « dispositif médial qui constitue des ordres et des pratiques de l'espace », renouvelée dans ses écritures scéniques.¹⁶³⁷

a decoració i dinamisme cinematogràfic, que és el propi del teatre de Shakespeare i del drama tradicional espanyol.¹⁶³⁸

Provoquée par les effets de l'architecture de l'œuvre, on observe une progressive modification, un déplacement voire une dissolution de la frontière entre acteurs et spectateurs

¹⁶³³ RIESGO-DEMANGE Begoña. « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann. » in *Mélanges de la Casa de Velázquez, op. cit.*, p. 45.

¹⁶³⁴ SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2011.

¹⁶³⁵ BOUCRIS, Luc et FREYDEFONT, Marcel, *Scénographes en France / 1975-2015: diversités et mutations*. Arles, Actes Sud, 2015.

¹⁶³⁶ COLLOT, M., *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

¹⁶³⁷ FRIEDRICH, Sabine, « Mises en scènes de l'espace au théâtre », séminaire « Vers une géographie littéraire? », programme de recherche dirigé par Michel Collot et Julien Knebusch, équipe « Écritures de la modernité », UMR 7172 THALIM, Université Sorbonne nouvelle Paris III / CNRS, vendredi 25 avril 2014.

¹⁶³⁸ [...] le décor et le dynamisme cinématographique, qui sont le propre du théâtre de Shakespeare et du drame national espagnol. Cipriano de Rivas Cherif, « Valle-Inclán. – El seu teatre », per C. Rivas Cherif (Escrit expressament per a « La Rambla », *La Rambla de Catalunya*, Barcelona (10 de enero de 1936), p. 8, in AGUILERA SASTRE, Juan, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretació contemporània de Valle-Inclán*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, Ventolera 3, 1997, p. 130.

dans le théâtre contemporain. Celle-ci est travaillée, chez plusieurs des dramaturges étudiés, avec un aspect bi-dimensionnel, cinématographique comme R. del Valle-Inclán qui joue des arrière-fonds sonores et visuels et dramatise le hors-scène, ou encore T. Borrás qui en mettant en scène la représentation de l'intériorité du didascale invite aussi le lecteur à s'interroger sur sa propre réception. Par ailleurs, l'écriture tend vers un aspect tri-dimensionnel, observable également dans le théâtre de R. Alberti ou F. García Lorca. Mais l'espace n'est pas seulement la résultante d'une architectonique comme celle de la prose étudiée chez R. del Valle-Inclán ou T. Borrás et le théâtre se constitue aussi par l'action qui s'y déploie. Le corps, le geste, le jeu, la perception du spectateur construisent l'espace. L'approche phénoménologique apparaît comme l'évolution progressive qu'a expérimentée le théâtre à partir de son approche sémiotique structurante durant l'âge d'argent. Un espace d'art est élaboré qui se construit à partir de la corporalité et de la perception de la sensation dans les avant-gardes au XX^{ème} siècle, phénomène physique, singulier et éphémère. Dans le théâtre de l'âge d'argent qui a pu être représenté, le personnage sémantise le texte comme la présence de l'acteur doit sémantiser l'espace.

L'expérience poétique consiste à produire du sens à partir de la sublimation esthétique du corps des signes, telle que la met en œuvre le travail poétique de la transformation des signifiants. Ce n'est pas autre chose que ce que nous dit Rimbaud: « *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance et de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences* [note: Rimbaud, Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871) dite *Lettre du Voyant*]. Ce que Rimbaud nous montre, ici, en œuvre, ce qu'il appelle un *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*, c'est, justement, le travail poétique qui transforme le corps du signe, en venant nous rappeler, par conséquent, de cette manière, qu'il n'y a pas de travail du corps du signe sans un travail sur les signes du corps, que sont, par exemple, les sens, qui viennent nous donner à notre corps les informations et les représentations dont va se souvenir le sens des mots.¹⁶³⁹

Le travail sémiotique est conséquent chez des hommes de théâtre qui s'approprièrent les héritages de la poétique des correspondances, et l'on retrouve bien l'influence de poètes tels Arthur Rimbaud, cité au début de ce travail, pour qui l'expérience poétique correspond à un « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Mon étude sur la sensorialité

¹⁶³⁹ LAMIZET, Bernard, « L'aube du langage: la médiation esthétique du signe » in *Signes du corps, corps du signe*, Travaux réunis et présentés par Odile Le Guern et Hugues de Chanay, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 87.

en lien avec l'émotion atteste un travail du « corps du signe » chez le spectateur et le traitement des personnages ne pouvait échapper à la réflexion des dramaturges. Après avoir envisagé les formes et modalités du théâtre synesthésique ainsi que la fabrique de ses écritures théâtrales, je me suis arrêtée aux personnages imaginés par les dramaturges. À quelques exceptions près (MAX de *Luces de Bohemia*, ou NARCISO, personnage éponyme de la pièce *Narciso*), ce qui frappe dans cette galerie, c'est le peu d'épaisseur psychologique. On a pu voir les polémiques déclenchées par les personnages de cafards dans *El maleficio de la mariposa*, traduction de l'incompréhension des spectateurs devant le recours à l'animalisation. Mais c'est R. Gómez de la Serna qui mettra en procès le statut du personnage de théâtre en révélant l'incomplétude ontologique dès le titre de la pièce. Les personnages sont fréquemment déformés soit par la distorsion de l'*esperpento*, soit par la caricature farcesque et même EL HOMBRE dans *El hombre deshabitado* n'échappe pas à ce phénomène. Paradoxalement, c'est pourtant à partir de cette déconstruction du personnage que s'élabore la réhumanisation du théâtre de l'époque.

Pour certains dramaturges, le « Théâtre d'Art » ne passe pas tant par un renouveau de la textualité que par un déploiement de ses possibles créateurs dans le travail synergique effectué pour la mise en scène. C'est le cas du théâtre de G. Martínez Sierra (le ballet *El corregidor y la molinera*), l'un des hommes de théâtre les plus connus d'Espagne, attentif aux innovations européennes, en contact avec les avant-gardes théâtrales de Paul Fort, de Lugné-Poe, de Jacques Rouché, et qui voulait se défaire du réalisme scénique. Son œuvre, *Don Juan de España*, constitue à cet égard un bel exemple, qui ne se départit cependant pas, au niveau du texte, d'un certain réalisme et d'un usage très conventionnel des passages chantés et dansés. L'*auto sacramental* revisité par M. Hernández ne comporte que quelques innovations très modérées dans le jeu dramaturgique des Cinq Sens, indiquées dès le texte, et trouve des limites similaires en matière d'innovation.

Par le renouveau des propositions scéniques, littéraires et dramaturgiques, le théâtre poétique « synesthésique » a activement participé en Espagne au processus de *reteatralización*, en réalisant un travail de revalorisation de l'émotion, contre les dérives¹⁶⁴⁰ du théâtre commercial qui occupait jusque là une place prépondérante. La réponse aux questions posées par José Yxart a été apportée, non pas de façon unique et définitive, mais

¹⁶⁴⁰ Nous entendons par ce terme les politiques d'économie des moyens, les mauvais acteurs d'un théâtre de la déclamation ou au contraire, le *vedettismo*.

bien en explorant toutes les possibilités ouvertes et en s'inscrivant dans une temporalité créatrice:

un estudio del arte escénico en España, del arte escénico tal cual es, vivo, construido ante el público y para el público, comportaría, y debe comportar realmente, sinnúmero de cuestiones. Se trata de averiguar á qué llaman los españoles bello, plausible, aceptable, sobre la escena. Cómo entienden esa belleza, que no es exclusivamente literaria, como la novela ó la poesía, ni exclusivamente plástica como la estatua ó el cuadro. Qué formas les encantan en la escena. Qué pasiones les conmueven; á cuáles llaman dramáticas: cómo puede presentárselas el autor; si de un modo analítico y hondo, que requiere gran percepción, atención sostenida y espíritu reflexivo, no impaciente é inquieto, ó con violencia externa y gran gritería, para lo cual basta una sensibilidad pronta, pero superficial.¹⁶⁴¹

Articuler les problématiques de création et de réception permet d'aborder les textes et le théâtre en envisageant les attentes et les disponibilités d'un public donné, c'est-à-dire en concevant la réception du théâtre entendue comme l'ensemble des « processus mentaux, intellectuels et émotifs de la compréhension du spectacle »¹⁶⁴². Je me suis attachée à mettre en évidence les modalités selon lesquelles, contre le naturalisme et à rebours d'une stimulation synesthésique « pure », sensorielle et perceptive, la production théâtrale de l'âge d'argent en Espagne s'est caractérisée entre 1916 et 1934 par une réhumanisation de ses constituants les plus essentiels allant dans le sens d'une revalorisation de l'émotion.

La part d'émotion qui passe par le geste a fait l'objet d'une réflexion de C. de Rivas Cherif, qui a songé à une *Cátedra de declamación para esgrima* qui, à partir de 1926, consacrerait le lien entre la pantomime et le cinéma (avec l'idée qu'au commencement peut-être était l'expression¹⁶⁴³). De son côté, dès 1916¹⁶⁴⁴, R. Pérez de Ayala avait analysé la fausse spontanéité de l'acteur comme source de ce problème au théâtre. À l'époque, l'observation a

¹⁶⁴¹ Une étude de l'art de la scène en Espagne, de l'art de la scène tel qu'il est, vif, construit devant le public et pour le public, comporterait, et doit comporter réellement, une foule de questions. Il s'agit de découvrir ce que les Espagnols entendent par beau, plausible, acceptable, sur scène; comment ils comprennent cette beauté, qui n'est pas exclusivement littéraire, comme le roman ou la poésie, ni exclusivement plastique comme la statue ou le tableau; quelles formes ils aiment voir sur scène; quelles passions les émeuvent, lesquelles ils nomment dramatiques, comment l'auteur peut les leur présenter; d'une façon analytique et profonde, ce qui requiert une grande perception, une attention soutenue et un esprit réflexif, non pas impatient et inquiet, ou avec une violence extrême et à grands cris, ce pour quoi une sensibilité vive, mais superficielle, suffit. YXART, José, *El arte escénico en España*, Vol. I, *La Vanguardia*, Barcelona, 1894, p. 10.

¹⁶⁴² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, article « Réception », in MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, 2002, p. 48.

¹⁶⁴³ Voir C. de Rivas Cherif, « « Cine » y pantomima. En el principio, ¿Era el gesto? », *ABC*, 30/05/1928.

¹⁶⁴⁴ « Tabla rasa. La espontaneidad artística », *Nuevo Mundo*, n°1178, 4 août 1916, in Pérez de Ayala, Ramón. *Artículos y ensayos en los semanarios España, Nuevo Mundo y La Esfera*, prólogo y recopilación por Florencio Frieria Suárez, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1986.

donné lieu à des commentaires qui restent encore au stade de l'expérience: ainsi C. de Rivas Cherif raconte une anecdote¹⁶⁴⁵ avec Margarita Xirgu qui affirmait que l'émotion se reproduit chez l'acteur de façon mécanique une fois le rôle étudié, intégré, ressenti et mémorisé; il s'oppose à ce point de vue, tout comme à celui de Mme Piérat, excellente actrice française qui expliquait qu'elle parvenait sans peine à pleurer sur scène en regardant fixement les lumières des projecteurs¹⁶⁴⁶.

En revanche, dans la seconde moitié du siècle, des conclusions plus abouties verront le jour qui articuleront davantage physiologie et émotion de l'acteur¹⁶⁴⁷. Outre la question de l'empathie, c'est la question de la sincérité dans l'expression d'un sentiment au théâtre qui est posée, ainsi que celle de l'interprétation et de la distance de l'acteur à son personnage: « Hay que sentirse poseído del personaje. Como un demonio. Del demonio del arte precisamente. »¹⁶⁴⁸ En posant la question des modalités de production de l'émotion au théâtre par le jeu de l'acteur, C. de Rivas Cherif témoigne de la prise de conscience des enjeux de l'interprétation du texte:

La representación teatral tiene por objeto inmediato emocionar al concurso de espectadores por el movimiento de las pasiones del ánimo, hasta producir la compasión que purga los malos efectos. ¿Qué ha de

¹⁶⁴⁵ « Rivas Cherif teórico: la paradoja del comediante » in *El público*. n°42, *Retrato de una utopía*, décembre 1989, p. 50.

¹⁶⁴⁶ « No digo yo tal. [...] Las pasiones, los afectos, se manifiestan por decirlo así, en maneras simbólicamente concretas de su naturaleza. Cuanto más general sea una actitud, cuanto más sencillo un grito, cuanto más simple una inflexión de voz, cuanto menos improvisado un gesto, es decir, cuando más adecuado por un ensayo de la humanidad a través de las generaciones, más eficaz, de más efecto.

Si, por otra parte, lloramos o nos reímos y en el momento de llorar o reír nos miramos al espejo, nos será relativamente fácil llamar a las lágrimas o a la risa, con repetir la cara que poníamos en fuerza del sentimiento natural. »

Moi je ne dis pas cela. [...] Les passions, les affects, se manifestent, pour ainsi dire, selon des modalités symboliquement propres à leur nature. Plus générale sera une attitude, plus simple un cri, plus simple une inflexion de voix, moins improvisée une expression, c'est-à-dire, lorsque plus adéquate par une répétition de l'humanité à travers les générations, plus efficace, plus grand sera l'effet obtenu.

Si, d'autre part, nous pleurons ou nous rions et, au moment de pleurer ou de rire, nous nous regardons dans le miroir, il nous sera relativement facile de convoquer les larmes ou le rire, de répéter le visage que nous faisons en éprouvant le sentiment naturel.

« Rivas Cherif teórico: la paradoja del comediante » in *El público* n°42, *Retrato de una utopía*, décembre 1989, p. 50.

¹⁶⁴⁷ « C'est dans la seconde moitié du siècle que la tentative de définir avec précision les corrélations entre physiologie et émotion de l'acteur trouve une dimension expérimentale plus large grâce aux expériences menées par la neurophysiologiste Susana Bloch. Avec sa définition des « Effector patterns of basic emotions » (Bloch, et al., 1973) la chercheuse a montré que la combinaison volontaire de variantes précises telles que l'attitude posturale, la tension musculaire, le rythme cardiaque et le rythme de la respiration pouvait faire naître des vécus émotifs précis. D'après Bloch, la recombinaison volontaire de ces variables peut donc aider l'acteur à reconstruire le processus psychophysiologique qui sous-tend l'émergence d'une émotion. » SOFIA, Gabriele, « Vers une histoire des relations entre théâtre et neurosciences au 20^{ème} siècle. », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e-*, 2(1-2). <http://p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1281&lang=fr>, p. 6.

¹⁶⁴⁸ Il faut se sentir possédé du personnage. Comme un démon. Du démon de l'art précisément. « Rivas Cherif teórico: la paradoja del comediante » in *El público*. n°42, *Retrato de una utopía*, décembre 1989, p. 50.

hacer el actor para producir esa emoción general, individualizada en cada espectador? ¿Emocionarse? Vivir su papel en realisas, padeciendo los sentimientos del personaje que representa como si fueran propios? ¿O fingirlos con la apariencia no más, conservando el absoluto dominio de sí, desentendido en lo íntimo de su alma de la máscara que al representar se impone? En resumen y más claro: ¿se debe representar con la cabeza o con el corazón?¹⁶⁴⁹

Cette question de la maîtrise de soi et du « lâcher prise » est au cœur de l'apprentissage de l'acteur et pose tout à la fois la question de la disponibilité du spectateur au moment de recevoir le spectacle. La théorisation de ces phénomènes biologiques viendra plus tard comme l'atteste l'article d'H. de Chanay qui interroge l'« Hypocrisis et [la] transmission de l'émotion », opérant une distinction entre empathie « narrative » et empathie « somatique ». La seconde renforce l'effet de proximité « par la présence d'un corps qui incarne la narration en acte et *in situ* ». L'empathie somatique est celle de l'*hypocrisis*, elle se manifeste par la respiration, le toucher, le rythme, l'intensité, la fréquence, l'euphorie, le plaisir communicatif « lié à l'ouverture du diaphragme, à la ventilation par la respiration abdominale et à la connexion conséquente de différentes zones du corps habituellement fragmentées », qualités qui constituent un état somatique optimal¹⁶⁵⁰, et il évoque l'expérience étonnante du frisson, expérience esthétique par excellence:

le spectateur est plongé par procuration dans une expérience émotive [...] L'empathie narrative se double ainsi d'une empathie somatique, et le « régime corporel émotionnel » associé à l'énonciation est de ce fait en partie recréé par l'écoute, sur un mode quasi stimuloire. [...] Mais bien sûr l'empathie n'est pas totale: on ne souffre pas; l'effet de participation se tempère par l'effet de distance – car il s'agit d'un art, non de la vie: au-delà de l'émotion (re)créée, il y a de la sorte une identité construite sur le vif, et si une telle chose est possible, c'est sans doute par la médiation du symbolique « en acte » dans la voix.¹⁶⁵¹

¹⁶⁴⁹ La représentation théâtrale a pour objet immédiat d'émouvoir l'assemblée de spectateurs par le mouvement des passions de l'esprit, jusqu'à produire la compassion qui purge les mauvais effets. Que doit faire l'acteur pour produire cette émotion générale, individualisée en chaque spectateur? S'émouvoir? Vivre son rôle pour de vrai, en souffrant les mêmes sentiments que le personnage qu'il représente comme s'il s'agissait des siens propres? Ou les feindre par la seule apparence, en conservant la parfaite maîtrise de soi, incompris, dans l'intimité de son âme, du masque qui s'impose au moment de la représentation? Pour le dire de façon plus concise et plus claire, faut-il interpréter avec la tête ou avec le cœur? « Rivas Cherif teórico: la paradoja del comediante » in *El público*. n°42, *Retrato de una utopía*, décembre 1989, p. 50.

¹⁶⁵⁰ DE CHANAY, Hugues, « La chair des sons, ou l'aspectualisation du corps: l'exemple de l'opéra », in *Signes du corps, corps du signe*, Travaux réunis et présentés par Odile Le Guern et Hugues de Chanay, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 271-273.

¹⁶⁵¹ DE CHANAY, Hugues, « La chair des sons, ou l'aspectualisation du corps: l'exemple de l'opéra », *Ibid.*, pp. 276-277.

La pantomime, et plus particulièrement le travail du mime, offrait une école intéressante dans la quête de ce que J. Copeau appellera en 1955 la « spontanéité conquise »¹⁶⁵². Pendant ces années de l'âge d'argent, l'histoire du geste va depuis le modernisme triomphant, sans distance et dans le sillage du romantisme, jusqu'aux avant-gardes les plus abstraites dans sa dimension phénoménologique ou désentimentalisée, en passant par la prise de distance de R. del Valle-Inclán par rapport au modernisme lui-même.

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.¹⁶⁵³

Dans les années qui suivront, les projets pour une évolution de la scène s'élaborent. M. Aub, fondateur du théâtre universitaire de la FUE valencienne « El Búho », publie un *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, dirigido a Su Excelencia el Presidente de la República, don Manuel Azaña Díaz, escritor*, et à Valence, en mai 1936, propose avec F. García Lorca la création d'une grande compagnie de théâtre à répertoire et local fixes, le María Guerrero. Il propose aussi une école de ballet national qui profite des avancées permises par Antonia Mercé « La Argentina » et Encarnación López « La Argentinita », ainsi qu'un conservatoire lié au Théâtre National que C. de Rivas Cherif devrait diriger¹⁶⁵⁴. De nouveaux dramaturges et artistes vont s'atteler au travail de « réhumanisation » commencé par leurs prédécesseurs « a los que se achaca la « rehumanización » de los modos literarios de sus antecesores »¹⁶⁵⁵.

En 1936, Luis Marquina tourne le film *El bailarín y el trabajador* d'après l'œuvre de Benavente *Nadie sabe lo que quiere o El bailarín y el trabajador (humorada en tres actos)*,

¹⁶⁵² SOFIA, Gabriele, « Vers une histoire des relations entre théâtre et neurosciences au 20^{ème} siècle. », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e-*, 2(1-2). <http://p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1281&lang=fr>. La pantomime permet en outre d'endoctriner la pupille du spectateur (« adoctrinar la pupila del espectador, aguzarle la percepción de los colores y la emoción y el sentido de las líneas. ») et permet de le former au bon goût et à l'autorité du critère. PÉREZ DE AYALA, Ramón, in BEAUCHAMP, Hélène, article cité, p. 189.

¹⁶⁵³ Le théâtre est l'un des instruments les plus expressifs et utiles pour l'édification d'un pays et le baromètre qui marque sa grandeur ou sa décadence. Un théâtre sensible et bien réparti dans toutes ses ramifications, de la tragédie au vaudeville, peut transformer en peu d'années la sensibilité d'un peuple; et un théâtre délabré, où les sabots se substituent aux ailes, peut rendre vulgaire et anesthésier une nation entière. F. García Lorca, *Charla sobre el teatro*, 1.II.1935.

¹⁶⁵⁴ MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. 6, Modernidad y nacionalismo, op. cit.*, p. 209. Voir la référence en note 4. à l'ouvrage édité par Manuel Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Universitat de València, 1993, pp. 129-152.

¹⁶⁵⁵ MAINER, José-Carlos, à qui est attribué le concept de la « réhumanisation » des modes littéraires, 2014, p. 181.

publié en 1925. Le cinéma s'empare ainsi d'un texte théâtral qui offrait de nombreuses possibilités de numéros musicaux pour une exploitation grand public du théâtre de l'âge d'argent. Le 13 décembre 1936 au Teatro Barcelona Erwin Piscator donne sa conférence « Movilización total del Arte », où il exprime sa profonde désillusion vis-à-vis du théâtre espagnol. C. de Rivas Cherif prévoit *Clavileño*, un *opera buffa*, pour 1936 à l'Auditorium de la Residencia de Estudiantes, sur une musique de Rodolfo Halffter, avec un décor et des estampes de Maruja Mallo:

La propia pintora los definió como medios para alcanzar « un *teatro integral* » donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo ». Un teatro donde el cuerpo humano es empleado como un esqueleto mecánico que se mueve « relacionándose con la unidad dinámica escenográfica » y cada personaje supone « la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde » en relación con « la organización total escenográfica.¹⁶⁵⁶

Ce projet demeure un brillant exemple de la virtualité scénique de l'avant-garde espagnole de la première moitié du XX^{ème} siècle. Le 5 juillet 1937, année où María Teresa León défendra un « Teatro de Arte y propaganda », se tient à Madrid le *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*. Les circonstances historiques font que la question de l'engagement de l'artiste s'invite dans les débats.

Viendra ensuite le temps de la théorisation. Dans *Cómo hacer teatro* (1945), C. de Rivas Cherif établit la différence entre représentation réaliste et symbolique ou stylisée, repartant de l'essai de E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, 1911¹⁶⁵⁷. Dans ces propositions, J. Aguilera Sastre met en exergue « sus ideas sobre la utilización de la luz en la escena, la importancia de la voz, la preponderancia del director de escena, el teatro total, el escenario

¹⁶⁵⁶ La peintre elle-même les a définis comme des moyens pour accomplir « un *théâtre intégral* » où la scénographie est création et science architecturale, avec des scènes d'une conscience harmonique dans l'espace, avec une consonance entre chaque partie et le tout. Un théâtre où le corps humain est employé comme un squelette mécanique qui bouge « en établissant un lien avec l'unité dynamique scénographique » et chaque personnage suppose « la présence d'un corps avec la forme, la couleur et la matière qui lui correspondent » en lien avec « l'organisation totale scénographique. » Muñoz-Alonso López, in HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Historia del teatro español*. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual, *op. cit.*, p. 2448.

¹⁶⁵⁷ Andrés Peláez précise que « [l]as ideas [de Rivas Cherif] sobre la escenografía e indumentaria fueron publicadas en una serie de artículos que, con el nombre de « Escenografía y Vestuario », aparecieron en el diario *La Voz y la Libertad*, a partir del 16 de diciembre de 1935. » et le livre de García Abad (2000), *La realidad histórica y la interpretación artística y Ensayo crítico de indumentaria teatral y escenografía* semble pouvoir apporter d'autres éléments.

arquitectónico o la supermarioneta, en cuya idea ve una vuelta al bululú español »¹⁶⁵⁸. Avec ce Teatro Escuela, C. de Rivas Cherif souhaite porter la rénovation sur les lieux de sa représentation: il se décide à fonder le Teatro de la Escuela Nueva et à « proposer la dramaturgia de Valle-Inclán como una posible salida del pozo escénico en que se halla el teatro español. »¹⁶⁵⁹

Même si le travail ne s'inscrivait pas dans une perspective comparatiste, force est de constater que l'Espagne du début du XX^{ème} siècle était au diapason de ce qui pouvait se faire à la même époque dans d'autres pays européens¹⁶⁶⁰. La question d'une nécessaire rénovation de la scène était à l'ordre du jour à travers l'Europe et, en portant le regard sur la dimension synesthésique, la thèse a permis de mieux comprendre comment la scène espagnole a relevé le grand défi de sa régénération en mettant en évidence la spécificité de la démarche en Espagne. Égarée, enlisée dans des propositions logocentrées, il lui fallait, comme ses homologues européennes, revenir aux origines du théâtre. Le retour vers la pantomime s'est combiné très vite à des propositions où la danse occupait une place significative et, là où la danse espagnole s'inscrivait dans la convocation d'espaces autres, en Espagne elle était avant toute chose porte d'accès à un univers synesthésique. Le *duende* et son universalisation jouèrent dans ce processus poétique un rôle déterminant, notamment grâce à une danseuse comme *La Argentina* et un dramaturge comme F. García Lorca.

En faisant en sorte de mettre au jour les mécanismes à l'œuvre depuis la prose et la matérialité même des textes de théâtre, cette étude a interrogé une évolution des modalités de représentation théâtrale, qui sans se départir d'un théâtre du signe dont le potentiel expressif restait encore à explorer, explorait et anticipait déjà, dans l'Espagne du premier tiers du XX^{ème} siècle, les tendances phénoménologiques du théâtre postmoderne.

L'entreprise de déplacement du regard que permet la scène [...] se voudra plutôt questionnement de la perception, expérience de la présence scénique et de l'extension des champs du signifiant. En cela, on pourrait considérer que ces dernières années marquent un passage, pour beaucoup de conceptions de la scène, de la sémiologie à la phénoménologie.¹⁶⁶¹

¹⁶⁵⁸ « El teatro experimental como alternativa (1920-1929) » in *El público*. n°42, *Retrato de una utopía*, décembre 1989, p. 56.

¹⁶⁵⁹ Manuel Aznar Soler, in « Rivas Cherif, Valle-Inclán. La renovación teatral española (1907-1936) » in *El público*. n°42, *Retrato de una utopía*, décembre 1989, p. 112.

¹⁶⁶⁰ Voir Ariane Martínez dans son ouvrage consacré à la pantomime en France. MARTINEZ, Ariane, *La pantomime théâtre en mineur. 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

¹⁶⁶¹ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op. cit., p. 820.

L'écriture de théâtre durant ces années de l'âge d'argent devient gestuelle et choréutique. Des dispositifs synesthésiques se mettent en place qui permettent l'avènement de ce que l'on peut appeler, à défaut d'invoquer déjà la notion d'émancipation au sens où l'entend J. Rancière, une activité plus ou moins attentive ou une « inactivité alerte » du spectateur¹⁶⁶². Car même si ce théâtre synesthésique s'inscrivait alors en faux contre tout phénomène d'identification du spectateur, en concevant un théâtre qui privilégiait l'émotion, le risque était grand de ne proposer que des objets à contempler. La revalorisation de l'émotion en a fait davantage un atout qu'un obstacle et, avec l'*esperpento*, R. del Valle Inclán qui conciliait les exigences d'un théâtre synesthésique et d'une ambition politique, a fait la preuve du potentiel novateur de ces dramaturgies synesthésiques. Mais il n'est sans doute pas anodin que la démarche se soit faite en deux temps (éditions de 1920 et 1924) et force est de constater qu'aucun autre dramaturge ne l'aura suivi dans cette voie.

Dans une perspective d'histoire culturelle, tout semblerait se passer comme si ce temps d'un théâtre synesthésique pouvait être identifié comme la réponse à un moment de crise nécessaire au théâtre. La réflexion collective, coordonnée par Yona Dureau sur le théâtre élisabéthain en lien avec la synesthésie, semble le suggérer et sans doute le théâtre du Siècle d'Or pourrait-il offrir matière à une approche similaire¹⁶⁶³. Le temps du théâtre synesthésique, moment où les synesthésies portées à leur paroxysme font éclater les paradigmes anciens, n'avait pas vocation à durer. Les dernières pièces de F. García Lorca, dites *trilogie de la terre*, sont à ce titre révélatrices. Publiées après *La zapatera prodigiosa*, elles attestent un état plus abouti de la dramaturgie de F. García Lorca où l'apport du théâtre synesthésique a été absorbé dans une scénographie et un texte d'une puissance théâtrale incomparable et d'une grande efficacité. D'autres influences commençaient à se dessiner, porteuses d'idées nouvelles, et Bertold Brecht, en affirmant la nécessaire distanciation¹⁶⁶⁴, entendue comme effet d'étrangeté, et en l'intégrant à son écriture de théâtre, ouvrait la voie à une réorientation des propositions théâtrales.

L'Espagne allait basculer dans l'horreur d'une guerre fratricide puis dans la dictature. Un ensemble d'événements historiques, notamment la disparition des principales figures du théâtre de l'âge d'argent, tant dramaturges qu'acteurs (F. García Lorca, R. del Valle-Inclán, ou encore Antonia Mercé, en 1936), s'ajoutant à l'urgence politique puis au contexte de

¹⁶⁶² MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, Arts du spectacle, Spectacles, Histoire, Société, 2002, p. 50.

¹⁶⁶³ AMADEI PULICE, María Alicia, *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Purdue University Monographs in Romance Languages vol. 31, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1990.

¹⁶⁶⁴ Il théoriserait la notion dans *Petit organon pour le théâtre* en 1948.

censure, ont fait émerger de nouvelles priorités pour les dramaturges espagnols et leurs projets scéniques, ainsi que pour la société et les récepteurs de théâtre en Espagne.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

1.1. Éditions des œuvres retenues¹⁶⁶⁵

ALBERTI, Rafael, *La pájara pinta, Guirigay lirico-bufo-bailable, en un prólogo y tres actos* (1926)¹⁶⁶⁶, in Teatro I, ed. de Eladio Mateos, Barcelona, Seix Barral, Obra completa, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2003.

_____, *El colorín colorado. Nocturno español, en un solo cuadro* (1926), in Teatro, I, ed. de Eladio Mateos, Barcelona, Seix Barral, Obra completa, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2003.

_____, *El hombre deshabitado* (1928-31; 1950), ed. de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 2007.

AUB, Max, *Narciso* (1927), in *Obras completas*, Primer Teatro. Vol. VII-A, ed. de Josep Lluís Sirera, Valencia, Biblioteca Valenciana, Institució Alfons El Magnànim, 2002.

BERGAMÍN, José, *Don Lindo de Almería* (ballet, 1926), ed. Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1988.

BORRÁS, Tomás, *El sapo enamorado. Pantomima en un prólogo y un acto* (1916), música de Pablo Luna, decorados y trajes de José Zamora, Madrid, Librería y editorial Rivadeneyra, 1921.

_____, BAUTISTA, Julián, *Juerga. Ballet-pantomima en un cuadro* (música notada de J. Bautista, escenografía de J. Bautista y Tomás BORRÁS), 1921.

_____, *Tam, tam: pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas*, ilustraciones de Rafael Barradas (cubierta de Enrique Garrán), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.

GARCÍA LORCA, Federico, *El maleficio de la mariposa* (1920), in GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas II. Teatro*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1997.

¹⁶⁶⁵ Les œuvres retenues pour notre étude n'ont pas toutes donné lieu à une traduction scénique; Celles-ci s'inscrivant entre 1916 et 1934, je ne retiens ici que les représentations ayant eu lieu avant la Guerre Civile, en 1936.

¹⁶⁶⁶ Robert Marrast indique la date de 1925 pour l'écriture de la pièce.

_____, *La zapatera prodigiosa* (1930), in GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas II. Teatro*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1997.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Los medios seres* (Autodenominada *farsa fácil*). Madrid, El teatro moderno n°226, 1929.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933), Madrid, Cruz y Raya, 1934, Pictografía ediciones para la edición facsímil, 2009.

MARTINEZ SIERRA, Gregorio, *Don Juan de España: tragicomedia*, Madrid, Estrella, 1921.

VALLE-INCLÁN, Ramón (del), *Luces de Bohemia*, 1920 (Madrid, segunda edición Imprenta Cervantina, 1924), ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral Teatro, 1, Espasa Calpe, 2008.

1.2. Autres sources primaires

BERGSON, Henri, *Conférence de Madrid sur l'âme humaine*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2 mai 1916.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Gran Teatro del Mundo* (1635), ed. de John J. Allen et Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.

CALDERÓN DE LA BARCA, *La Vida es sueño* (1635), ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Austral Teatro, 2010.

DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques*, Paris, PUF, 1970.

DUNCAN, Isadora, *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Ediciones Akal, 2008.

FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse*, suivie de *Écrits sur la danse*, Paris, Éditions L'Œil d'Or, mémoires & miroirs, 2002.

GARCÍA LORCA, Federico, *Canciones*, Granada, Editorial Comares, coll. Huerta de San Vicente, Fundación Federico García Lorca, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico, *Juego y teoría del duende* (1933), Barcelona, Nortésur, 2010.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, selección 1910-1960, prólogo a la sexta edición (1952-1960), Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas, XIII, Novelismo V. Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*, ed. De Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2002, « Advertencia suntuaria », pp. 643-644.

GUAL, Adrià, « Base o Teoria del color a les taules », en *Blanc i negre*, « primer ensaig de color escènic », [original ms., Fons Gual, n°1409, diciembre de 1894.]

MARAÑÓN, Gregorio, « Patología e higiene de la emoción », Conférence donnée à la « Sociedad de Cursos y Conferencias » et publiée dans la revue *Residencia*, Madrid, Revista cuatrimestral de la residencia de estudiantes, Vol. II n° I, Décembre 1927.

MIRA PÉREZ, Jorge, *Albert Einstein. Verbo da teoría da relatividade restrinxida e xeral* (1^{ère} édition originale 1917), autores & textos, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega, 2017.

PI SUNYER, August, « Filosofia i ciència experimental (julio de 1928) » en *Conferències filosòfiques*, Barcelona, Ateneu Barcelonés, 1930.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*, Madrid, imprenta y librería de Nicolás Moya, 1912.

VALLE-INCLÁN, Ramón del . *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1917 et Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1978.

YXART, José, *El arte escénico en España*, vol. 1, Barcelona, imprenta de la Vanguardia, 1894.

• Théâtre

GARCÍA LORCA, Federico, *El público* (1930-1936), edición de Javier Huerta Calvo, Barcelona, ed. S.L.U. ESPASA LIBROS, Austral, 2006.

GUAL, Adrià, *Nocturno. (Nocturn. Andante Morat, (1895)*, edición original Llibreria d'Alvar Verdaguer, Barcelona, 1896), traducción en castellano de Ignasi García, edición de Carles Battle i Jordà, Barcelona, Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis Institut del Teatre, Literatura Dramàtica, 2001.

_____, *Silencio (Silenci, 1897)*, *ibid.*: edición de Carles Battle i Jordà, Barcelona, Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis Institut del Teatre, Literatura Dramàtica, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Pantomimas* (1911) – *Tapices* (“La bailarina. Pantomima en un acto y dos cuadros”; “Accesos del silencio”; “Revelación”; “Las rosas rojas”; “El nuevo amor”; “Los dos espejos”) y “Las danzas de pasión” in *Obras Completas, “Prometeo” I, Escritos de juventud (1905-1913)*, ed. de Ioana Zlotescu, 1^a edición Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996.

_____, “Fiesta de dolores”, in *Obras Completas, “Prometeo” II, Escritos de juventud (1909-1912)*, ed. de Ioana Zlotescu, 1^a edición Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996.

MARTINEZ SIERRA, Gregorio, *Teatro de ensueño*, Madrid, 1905.

_____, *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, La Esfinge, 1926.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « Ramón Pérez de Ayala, crítico teatral », *Don Galán: revista de investigación teatral*, n° 3, 2013, pp. 23-23

VALLE-INCLÁN, Ramón (del), *Martes de Carnaval*, Madrid, col. Austral, vigésima sexta ed. de Jesús Rubio Jiménez, 2003.

• Ballets

- Ballets Russes

BENOIS, Alexandre, STRAVINSKY, Igor, *Petrouchka, scènes burlesques en quatre tableaux* (musique de Stravinsky, chorégraphie de Michel Fokine et direction de Pierre Monteux (13 juin 1911 au Théâtre du Châtelet).

COCTEAU, Jean, SATIE Erik, *Parade* (musique d'Erik Satie, décors de Pablo Picasso), première le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet.

FOKINE, Michel, *Schéhérazade* (musique de Nikolaï Rimski Korsakov pour l'œuvre symphonique créée à St Petersburg en 1888); première avec les Ballets Russes de Diaghilev le 4 juin 1910 à l'Opéra de Paris (1918 en Espagne), décors et costumes de Léon Bakst, rideau de Valentin Serov.

FOKINE, Michel, *La Pisanelle ou La Mort parfumée*, texte français du dramaturge italien Gabriele d'Annunzio, décor de Léon Bakst, mise en scène de Vsevolod Meyerhold; Ida Rubinstein dans le rôle principal, première au théâtre du Châtelet, à Paris, le 11 juin 1913.

FOKINE, Michel, *Narcisse*, (1911), musique de Nicolas Tcherepnine, poème mythologique, décors et costumes de Léon Bakst; première à l'Opéra de Monte-Carlo le 26 avril 1911.

NIJINSKI, Vaslav (chorégraphie de, pour les Ballets Russes d'Igor Stravinsky), *L'Après-midi d'un faune*, (musique de Claude Debussy, décors et costumes de Léon Bakst), 1912.

_____, *Le Sacre du Printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties* (musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes de Nicolas Roerich), première le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs Élysées.

- Ballets Suédois

- 25 octobre 1920: *Jeux*, ballet en un acte, musique de Claude Debussy, scénographie de Pierre Bonnard — *Iberia*, musique d'Isaac Albeniz, orchestration de Désiré-Émile

Inghelbrecht, décors et costumes de Théophile Alexandre Steinlen — *Nuit de Saint-Jean*, musique de Hugo Alfvén, décors et costumes de Nils von Dardel.

- 8 novembre 1920: *Maison de fous*, musique de Viking Dahl (sv), décors et costumes de Nils von Dardel — *Le Tombeau de Couperin*, musique de Maurice Ravel, décors et costumes de Pierre Laprade.

- 13 novembre 1920: *Derviches*, musique d'Alexandre Glazounov, décors de Georges Mouveau.

- 6 juin 1921: *L'Homme et son désir* (ballet, 1919), argument et livret de Paul Claudel, musique de Darius Milhaud, décors et costumes d'André Parr, première au théâtre des Champs Élysées.

- 4 décembre 1924: *Relâche*, musique d'Erik Satie, livret, décors et costumes de Francis Picabia.

- Bailes españoles (baile clásico español et flamenco)

DE FALLA, Manuel, *El sombrero de los tres picos: ballet en dos partes* (1919), Madrid, Fundación del Teatro Lírico, 1997.

MARTINEZ SIERRA, Gregorio (libreto), DE FALLA, Manuel (música), *El amor brujo* (1914-1915), "gitanería musical", puis ballet-pantomima ("gitanería en dos cuadros"), Madrid, R. Velasco, 1915.

MARTINEZ SIERRA, Gregorio (libreto), DE FALLA, Manuel (música), *El corregidor y la molinera* (ballet-pantomima en dos actos, première au Teatro Eslava de Madrid en 1917).

2. Bibliographie critique

2.1. Études sur la littérature, le théâtre, la danse et la pantomime

ABAD CARLÉS, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

AUBRUN, Charles Vincent, « Les "autos sacramentales" », dans l'article « Calderón de la Barca, Pedro », de l'Encyclopédie thématique Universalis, Culture, volume 2 (Berain (Les) – Christianisme), Paris, Encyclopædia Universalis, 2004, p. 1299.

AVIÑO, Xosé, LLORENS, Pilar, *et alii*, *Historia de la danza en Cataluña*, Barcelona, Caja de Barcelona, 1987.

- AA.VV., *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano, María José González Ribot, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 1998.
- BABLET, Denis, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, éd. Société internationale d'arts XX siècle, 1975.
- BABLET, Denis *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, 1989.
- BABLET, Denis, KONIGSON, Elie (coord.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Éditions du CNRS, coll. Arts du spectacle, 1995.
- BATAILLON, Marcel, « Essai d'explication de l' « Auto sacramental », in Bulletin Hispanique, tome 42, n°3, Université Michel de Montaigne, Presses Universitaires de Bordeaux, 1940, pp. 193-212.
- BERNARD, Jean-Jacques, « El teatro francés contemporáneo: situaciones y problemas », Cuadernos de *Ínsula*, n°2, Madrid, Espasa, 1951, pp. 44-45.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Folio Essais inédit, 2006.
- BOUCRIS, Luc et FREYDEFONT, Marcel, *Scénographes en France / 1975-2015: diversités et mutations*. Arles, Actes Sud, 2015.
- BOURQUI, Claude, *La commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Université de Fribourg, Sedes, Questions de littérature, 1999.
- BORRÁS, Tomás, *Palmas Flamencas*, Madrid, Compañía Librería española, 1936.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, suivi de *Additifs au Petit Organon*, 3^{ème} édition remaniée, Paris, L'Arche, Travaux 4, 1978 (1963 pour la première édition).
- BRICAULT, Céline, *La poétique du seuil dans l'oeuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- CARRETERO, José María, El Caballero Audaz, *Lo que sé por mí (confesiones del siglo)*, segunda serie, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1922, Valle-Inclán, p. 42.
- CLAYTON, Michelle, « Lugares comunes de la danza española en la Edad de Plata », in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, ed. de Idoia Murga, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. 169.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, Les Essais, 2014.
- CORMANN, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2013.

DE CHANAY, Hugues, « La chair des sons, ou l'aspectualisation du corps: l'exemple de l'opéra », in *Signes du corps, corps du signe*, Travaux réunis et présentés par Odile Le Guern et Hugues de Chanay, Paris, L'Harmattan, 2009.

DIDI HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de minuit, 1998.

_____, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de minuit, 2005.

_____, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les éditions de minuit, 2006.

_____, *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les Éditions de minuit, 2013.

DUCHARTRE, Pierre-Louis, *La comédie italienne: L'improvisation, Les canevas, Vies, Caractères, Portraits, Masques des illustres personnages de la Commedia dell'arte*, F. Sant'Andrea L. Marcerou et Cie, 1925.

DUPUY, Dominique, *La sagesse du danseur*, éd. J. C. Béhar, Paris, 2011.

FRISON, Hélène, *La réception des Ballets Russes à Madrid et à Barcelone (1916-1929)*, thèse sous la direction de M. le Professeur Serge Salaün, soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, novembre 2014.

GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel (dir.), *La Danse au XX^{ème} siècle*, Paris, Bordas, 1995 (1^{ère} édition), p. 236.

GÓMEZ NAVARRO, Alicia, in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.

GOULET, Andrea, « Chorégraphies criminelles: Combat, chahut et danse apache, des *Mystères de Paris* à *The Wire* », *Médias 19* [En ligne], Le devenir des Mystères urbains, Publications, Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (dir.), Les Mystères urbains au XIX^e siècle: Circulations, transferts, appropriations, mis à jour le 04/03/2015, URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=21375>.

GRAU, Andrée, WIERRE-GORE, Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*, Pantin, CND, 2005.

HERRERA, Aurora, « Paralipómenos sobre Edward Gordon Craig », in *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo, La casa encendida*, Obra social Caja Madrid, 2009.

_____, (dir. y coord.), *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo XX español*, Madrid, AC/E, 2016.

HUERTA CALVO, Javier, prologue et édition à CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, Madrid, Biblioteca Edaf 217, 1997.

HUERTA CALVO, Javier, *Teatro y Carnaval*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.

IVERNEL, Philippe, LONGUET MARX (dir.), *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 47-48, juin 2010.

JACOBY, Estelle, « Le temps feuilleté de la danse », in Christian Doumet et al., *Éclats de temps*, Presses universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2015, pp. 87-98.

LABAN, Rudolf, *Espace dynamique: textes inédits, choreutique, vision de l'espace dynamique*, trad. Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003.

LAUNAY, Isabelle (avec Christine Roquet), « Danse, espace, regards ou les métamorphoses du regard en danse », *Zodiaque, cahiers de l'atelier du Coeur Meurtry / Atelier du Coeur Meurtry*, n°1, Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire, ed. du Zodiaque, avril 1998.

LISTA, Giovanni, *Loie Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Barcelona, Stock-Édition d'art Somogy, 1994.

LLOVET, Enrique, *La Magia del Teatro*, Madrid, ed. Dos Soles, 2001, p. 121.

MACHADO, Antonio, in *Manantial*, 1928, cité par FOX, Manuela, « El manifiesto teatral de los hermanos Machado: ¿1928 o 1933? »

<https://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4722/El%20Manifiesto%20Teatral%20de%20los%20Hermanos%20Machado%20C%201928%20%C3%B3%201933.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

MARTINEZ ESPADA, Manuel, *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*, Madrid, imprenta Ducazal, 1900.

MATÍA POLO, Inmaculada, « En el Eslava con Martínez Sierra: La colaboración de Encarnación López Júlvez «La Argentinita» con el Teatro Renovador del Arte », *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n°10, Universidad de Barcelona, décembre 2014, pp. 43-59.

_____, « El mercado escénico en la Edad de Plata. Cuplé, variedades y cultura popular », in *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, ed. de Idoia Murga, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.

MARTINEZ, Ariane, *La pantomime théâtre en mineur. 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

MARTINEZ THOMAS, Monique, « Typologie fonctionnelle du didascale », in FIX, Florence, TOURDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Le didascale dans le théâtre du XX^{ème} siècle : Regarder l'impossible*, Presse Universitaire de Dijon, 2007, pp. 35-46.

MARTINEZ THOMAS, Monique (en collaboration avec Sanda Golopentia), *Interpretar las didascalias*, Ciudad Real, Ñaque, 2010.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre: pour une étude du spectateur*. Paris, CNRS éditions, 1998.

MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX* - C. de la Peña, M. Pérez, M.M. Albero, M. T. Marín y J.M. González (eds.), Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.

_____, Idoia, *La imagen danzada. Los pintores en los Ballets Espagnols de Antonia Mercé "La Argentina"* - Actas del XXIII Congreso Mundial de Investigación de la Danza CID-UNESCO, Paris, Conseil International de Danse, UNESCO, 2009.

_____, *Escenografía de la danza en la Guerra Civil española*, in Miguel Cabañas Bravo (coord.), Amelia López-Yarto Elizalde (coord.), Wifredo Rincón García (coord.) *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, Biblioteca de Historia del Arte, 13, 2009.

_____, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, Artes y artistas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

_____, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Historia del arte, 2012.

NOMMICK, Yvan; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (eds.). *Los ballets russes de Diaghilev y España*. [Granada], Madrid, Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.

OLIVAS FUENTES, Marta, « El espacio simultáneo en la Generación Realista: la parte por el todo », in GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel, BARRERA VELASCO, Patricia (eds.), *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Ediciones Complutense, serie investigación, 2017.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte (1925) y otros ensayos de estética*, Madrid, Austral, 1999.

_____, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, ed. de Antonio Tordera, 2008.

PALAZZOLO, Claudia, *Mise en scène de la danse aux expositions de Paris – 1889-1937. Une fabrique du regard*, Paris, L'œil d'or, 2017.

PASTORI, Jean-Pierre, *La danse Tome II, Des ballets russes à l'avant-garde*, Paris, Découvertes Gallimard n°332, 2003.

- PELÁEZ MARTÍN, Andrés, in HUERTA CALVO, Javier (dir.), DOMENECH RICO, Fernando, PERAL VEGA, Emilio (coords.), *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.
- PICARD, Timothée, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Biblioteca de ensayo de la Caja General de Ahorros de Granada, 1998.
- POTSIC, Marcel, *Maeterlinck et le symbolisme*, préface de Jacques-Henry Bornecque, Paris, A.-G. Nizet, 1970.
- POUDRU, Florence, *Dans le sillage des Ballets Russes (1929-1959)*, Exposition Centre National de la Danse, Graulhet, 2009.
- POUILLAUDE, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris, Vrin, Collection Essais d'Art et de Philosophie, 2009.
- PRITCHARD, Jane (dir.), *Les Ballets russes de Diaghilev. Quand l'art danse avec la musique*, éd. française de Monelle Hayot et Éléonor de Mac Mahon, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, Beaux-Arts, 2011.
- QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia, Una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen memorias y biografías, 2005.
- REGUEIRO SALGADO, Begoña, *La poética del segundo romanticismo español*, Thèse de doctorat sous la direction d'Isabel Visedo Orden et de Carmen Mejía Ruiz, soutenue à l'Université Complutense de Madrid (2009).
- RIESGO-MARTIN, Begoña, « La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Bürmann », Madrid, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome XXVIII-3, 1992.
- ROUSIER, Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.
- SALAÛN, S., SERRANO, C., *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX^{ème}-XX^{ème} siècle. Questions de méthode*, Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le Centre de Recherche Idéologie et Discours (CRID) les 2, 3 et 4 mars 1989, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.
- SALAÛN, Serge, *Entre l'ancien et le nouveau. Le socle et la lézarde, (Espagne XVIII^{ème}-XX^{ème})*, Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC), Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Tome I, Juin 2010.

SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2011.

URRUTIA, Jorge, *Hallar la búsqueda: la construcción del simbolismo español*, Ediciones Universidad de Valladolid, Colección Ensayos Literarios, 9, 2013.

VALBUENA PRAT, Ángel, « Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis) », *Revue hispanique*, Hispanic Society of America, Tome LXI, n° 139, 1924, p. 7.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12515>

VALÉRY, Paul, *L'âme et la danse*, in Numéro spécial de la Revue Musicale du 1^{er} décembre 1921: Le Ballet au XIX^{ème} siècle, Éditions de la Nouvelle Revue Française, repris dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 148-176.

_____, *Philosophie de la danse*, Conférence prononcée à l'Université des Annales le 5 mars 1936, publiée dans *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936, reprise dans *Œuvres*, t.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pp. 1390-1403.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, « Modernismo » (1902), in MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa, *Textos literarios contemporáneos. Literatura española de los siglos XX y XXI*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED, 2010, p. 69.

VÉLEZ SAINZ, Julio, *Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro*, Tejuelo, n°6, Universidad Complutense de Madrid, pp. 33-34, 2009.

WARDROPPER, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Madrid, Anaya, 1967.

2.2. Études sur le théâtre espagnol du début du XX^{ème} siècle, les auteurs et les œuvres retenues

AGUILERA SASTRE, Juan, « La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y el Cántaro Roto (1926-1927) ». *Segismundo*, vol. 18, n° 39-40 Madrid, 1984, pp. 233-245.

AGUILERA SASTRE, Juan, « El teatro experimental como alternativa (1920-1929) » in AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel (coords.) con la colaboración de E. DE RIVAS, *El público*. n°42, *Retrato de una utopia*, Madrid, décembre 1989.

AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel (coords.) con la colaboración de E. DE RIVAS, « Rivas Cherif teórico: la paradoja del comediante » *El público*. nº42, *Retrato de una utopía*, Madrid, décembre 1989.

AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Teoría y práctica del teatro, nº16, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER *Cipriano de Rivas Cherif. Artículos de teoría y crítica teatral*, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio, 2013.

APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes, tome III, 1906-1921*, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Lausanne, L'Âge d'Homme, Société suisse du théâtre, 1988.

AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianas, 1992.

AZNAR SOLER, Manuel, *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València, 1993.

AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, HORMIGÓN, Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Teoría y práctica del teatro, nº16, 1999.

AZNAR SOLER Manuel, « José Ricardo Morales y Margarita Xirgu: fragmentos de un epistolario inédito », *Mapocho*, 74, Santiago de Chile, segundo semestre 2013, pp. 29-63.

_____, « Douze lettres inédites de Rafael Alberti, José Bergamín, Alejandro Casona, Jean Cassou, Jacinto Grau et Margarita Xirgu à María Casares », en AA. VV., *L'Art en exil. Les artistes espagnols en France*, edición de Geneviève Dreyfus-Armand y Dolores Fernández Martínez, Paris, Riveneuve Éditions, 2014, pp. 229-262.

AMO SÁNCHEZ, Antonia, « Valle-Inclán: ¿un aficionado flamenco? », en collaboration avec Mercedes GARCÍA PLATA, *Revista de flamencología* nº 23, Jerez de la Frontera, año XII., premier semestre 2006.

BASSUEL-LOBERA, Cécile, Thèse de Doctorat « *Entre poésie plastique et plastique scénique. La dimension visuelle du théâtre de Federico García Lorca (1920-1930)* », sous la direction de M. le Professeur S. Salaün, soutenue en novembre 2007.

BATTLE I JORDÀ, Carles, *El teatre d'Adrià Gual*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

_____, *Adrià Gual (1891-1902), per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

_____, introduction à *Nocturno* (*Nocturn. Andante morat*, 1895) / *Silencio* (*Silenci, Drama de món*, 1897), Iberoamericana 35, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Literatura Dramática, 2001.

BEAUCHAMP, Hélène, « Les théâtres impossibles de la pantomime en Espagne (1900-1930) in RYKNER, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, Le Spectaculaire, 2009.

BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé "La Argentina": el flamenco y la vanguardia española*, (traducción de Lourdes Bassols), Barcelona, Global Rhythm, 2009.

BONET, Narcís, *La pájara pinta de Oscar Esplá, Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Oscar Esplá*: [Ponencias del Simposio "Oscar Esplá y la música de su tiempo", Alicante, Mayo 1993], 1996, pp. 120-131.

CARANDELL, Zoraida, « Le fondu enchaîné : un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle-Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca), in ALLAIGRE, Annick, FRATNIK, Marina, THIBAUDEAU, Pascale, *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XX^{ème} et XXI^{ème} siècles*, Travaux et documents n°52, Université Paris VIII Vincennes Saint Denis, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et techniques, 2011.

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *La Pájara pinta. El Guirigay lírico-bufo-bailable de Alberti a la luz del Siglo de Oro*, 2006.

http://www.academia.edu/10056501/El_Guirigay_l%C3%ADrico-bufo-bailable_de_Alberti_a_la_luz_del_Siglo_de_Oro

CLÚA, Isabel, «Únicas y no tan incomparables: cebridad y autoría femeninas en Carmen de Burgos y Tórtola Valencia», *Ínsula* 841-842, «Por ser mujer y autora...», Pura FERNÁNDEZ (coord.), Madrid, Espasa libros, enero-febrero 2017, pp. 25-29.

CHAMBOLLE, Delphine, *Mécanique acoustique et rythmique dans Les esperpentos de Valle-Inclán*. Thèse de doctorat en Espagnol sous la direction de Serge Salaün, Paris III, 2004.

DELGADO, Fernando, « Dossier El Teatro de Arte », *Scherzo* n°313, Madrid, Fundación Guerrero, décembre 2015, p. 74.

http://tienda.fundacionguerrero.com/archivo_descargable/76.pdf

DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, ed. Fundamentos, Espiral / Ensayo n°74, 1983.

DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918 – 1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, col. Arte nº 116, 1997.

Excelsior, México, Suplemento *Diorama de la Cultura*, in RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textos recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio nº2, 2013, p. 326.

FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, *El maleficio de la mariposa en el teatro de su tiempo*, in *Estudios ofrecidos por el profesor Jesus de Bustos Tovar*, vol. 2, edición a cargo de José Luis Girón Alconchel, F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez, Madrid, Facultad de Filología de la U.C.M., Instituto de Estudios Almerienses, 2002, pp. 1361-1370.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, M^a Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y la Libertad 1926-1936*, Boulder, CO, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000.

GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, guide de lecture de *Luces de bohemia de Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Akal (première édition 1989), 2007.

GARCÍA LORENZO Luciano, introducción a GRAU, Jacinto, *Teatro selecto*, (selección e introducción de L. GARCÍA LORENZO), Madrid, Escelier, 1971.

GARCÍA PINTADO, Ángel, LÓPEZ MOZO, Jerónimo (dir.), *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Centro de Documentación teatral, 1985.

GARCÍA PLATA, Valentina, « Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual », Madrid, Anales de la Literatura Española Contemporánea, 1996.

GIL FOMBELLIDA, María del Carmen, in UCELAY, Margarita, « La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca », *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, diciembre, 1989, p. 34.

_____, « Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro profesional (II: 1935-1936) ». *Letras de Deusto*, 88, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 9-38.

_____, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la Segunda República*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 2003.

GOLOPENTIA, Sandra et MARTÍNEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies* (1^{ère} édition 1994), Paris, Ophrys, 2000.

GÓMEZ TORRES, Ana María, « La metafísica del vacío: el teatro mental de R. Alberti (*El hombre deshabitado*) » in CARANDELL, Zoraida, SALAÛN, Serge (études réunies par), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

GONZÁLEZ-DELEITO, Nicolás, *F. García Lorca y el Teatro de Hoy, Escena*, Madrid, 1935.

GUAL, Adrià, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Editorial Aedos, 1957.

GUEGO RIVALAN, Inès, « Personajes femeninos y masculinos en las tragedias andaluzas de Federico García Lorca: hacia una construcción dramaturgica del ritmo », *Acotaciones* n°34, Madrid, RESAD, enero-junio 2015, pp. 11-52.

<http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/10/32>.

HERAS, Guillermo, « Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30 », in DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918 – 1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 139-146.

HERRERO VECINO, Carmen, « Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: ritual y danza », en *Ramón Gómez de la Serna*, ed. Évelyne Martín-Hernández, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1999, pp. 133-143.

HORMIGÓN, Juan Antonio, « Inicios de la dirección de escena en España », in *ADE-Teatro* núm. 100, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, abril-junio de 2004.

HUÉLAMO KOSMA, Julio, « Transmisión y recepción del teatro », in HUERTA CALVO, Javier (dir.), DOMENECH RICO, Fernando, PERAL VEGA, Emilio (coords.), *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2527-2574.

HUERTA CALVO, Javier (dir.), DOMENECH RICO, Fernando, PERAL VEGA, Emilio (coords.), *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.

LAGET, Laurie-Anne, « Les mots sont des coquilles de clameurs. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de G. Bachelard », *Boletín RAMÓN*, 12, Madrid, 2006, pp. 3-19.

_____, *La fabrique de l'écrivain. Les premières Greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

LAVAUD, Éliane et Jean-Marie, *Valle-Inclán, un espagnol de la rupture*, Arles, Actes Sud Papiers, 1991.

LÉGLISE, Florence, « *El hombre deshabitado* entre tradition et avant-garde: la subversion de l'auto sacramental, la double rébellion de l'homme et du dramaturge », in CARANDELL, Zoraida, SALAÜN, Serge (études réunies par), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, pp. 194-195.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, « La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna », en ALBERT, Metchild (ed.), *Vanguardia e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid-Francfort, Iberoamericana, 2005, pp. 117-139.

MARTÍN, Eutimio (dir.), *Le théâtre impossible de Federico García Lorca. El público. Así que pasen cinco años*, Paris, Ellipses, 1998, p. 12.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo, *La poética de lo nuevo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna*, Universidad de Oviedo, 1994.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (ed.), *Un teatro de arte en España*, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926.

MARTINEZ THOMAS, Monique, « Dans la famille esperpento, les pères, les mères, les grands-pères, les grand-mères, les fils, les filles, etc. Typologie des corps grotesques chez Valle-Inclán. » in *Le corps grotesque*, Carnières-Morlanwelz, Roswita/Christilla Vasserot, col. Hispania, CRIC 21, Lansman théâtre espagnol et argentin, 2002.

_____, « Du plateau à la « scène »: réflexions sur le dispositif théâtral de l'esperpento. », in SAMPER, Edgard (dir.), *Le retour du tragique: Luces de bohemia de Valle-Inclán et la rénovation esthétique*, Paris, Ellipses, 2007, pp. 41-48.

_____, « Función y disfunción del texto didascálico en Luces de bohemia » in MARTINEZ THOMAS, Monique (dir.), *Le retour du tragique: le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique (Valle-Inclán, R. Alberti, F. García Lorca)*, Rennes, PUR, 2007, pp. 99-112.

_____, « La escena XII o el acto de nacimiento del esperpento » in *Le retour du tragique: le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique (Valle-Inclán, R. Alberti, F. García Lorca)*, Rennes, PUR, 2007.

_____, « Typologie fonctionnelle du didascale », in FIX, Florence, TOURDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Le didascale dans le théâtre du XX^{ème} siècle: Regarder l'impossible*, Presse Universitaire de Dijon, 2007, pp. 35-46.

MATEOS MIERA, Eladio: *Poesía y ballet "El colorín colorado" de Rafael Alberti*, Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología coord. por Begoña Lolo Herranz (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000) / Vol. 1, 2002, pp. 571-584.

_____, *Las relaciones Alberti-Esplá: en torno a "La pájara pinta"*, Canelobre: Revista del Instituto alicantino de cultura "Juan Gil-Albert", Nº 53, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 2008.

_____, « Alberti en el teatro de las vanguardias: vida y fortuna de "La pájara pinta" », Papeles del festival de música española de Cádiz, Junta de Andalucía, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/alberti-vanguardias.pdf>.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, "Gómez de la Serna y el teatro de vanguardia", in *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, vol. II, coords. Fernando Doménech y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2419-2453.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. I: mapa de la documentación teatral en España*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2011.

OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.

PACO (DE), Mariano, « El auto sacramental en los años treinta », in DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918 – 1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

PALENQUE, Marta, *El teatro de Gómez de la Serna: estética de una crisis*, Sevilla, Alfar, 1992.

PERAL VEGA, Emilio, *Formas del Teatro breve español (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

_____, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Madrid, Anthropos, 2008.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, « Las ideas teatrales de 1900 a 1939 » in HUERTA CALVO, Javier (dir.), DOMENECH RICO, Fernando, PERAL VEGA, Emilio (coords.), *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2239-2270.

RIESGO, Begoña, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité: la scène madrilène entre 1915 et 1930* (thèse non publiée, soutenue en 1993 à l'Université Paris Sorbonne sous la direction de Carlos Serrano).

RIESGO, Begoña, *La parole silencieuse du théâtre de pantomime*, in *Texte, espace, voix. Approches transversières* (3), Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Travaux et documents, 2002, pp. 129-150.

RIESGO, Begoña (edición e introducción de), *Cipriano de Rivas Cherif, Cipriano, Teatro (1926-1946)*, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio nº 1, 2013.

RIVAS CHERIF, Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio nº2, 2013.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « El “Teatro de Arte” (1908-1911): un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias », *Siglo XX/20th Century*, vol. 5, 1-2, Boulder, Colorado, 1987-1988, pp. 25-33.

_____, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Cuadernos de teatro, Universidad de Murcia, 1993.

_____ (ed.), *La renovación teatral española de 1900. Manifiestos y ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

_____, « El teatro de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna » en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XIII*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 617-639.

_____, « Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo », en SALAÛN, Serge, RICCI, Évelyne, SALGUES, Marie (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2005, pp. 217-249.

_____, *Valle-Inclán, caricaturista de lo moderno. Nueva lectura de Luces de Bohemia*, Madrid, Monografías RESAD, col. Arte, ed. Fundamentos, 2006.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Histoire del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995.

SALAÛN, Serge, RICCI, Évelyne, SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, actas del coloquio sobre « Espectáculos y representación nacional en la encrucijada de los siglos XIX y XX », Madrid, Fundamentos, Espiral Hispano Americana, 2005.

SALAÛN, Serge, « L’homme tragique contemporain. Le théâtre espagnol du premier tiers du XX^e siècle », Paris III-Sorbonne Nouvelle, CREC, 2012.

SÁNCHEZ CASCADO, María José, « Ideas teatrales de Don Cipriano de Rivas Cherif », *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº1, Alcalá de Henares (Madrid), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1992, pp. 141-146, <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4443/Ideas.jsessionid=4A0CEE3D4DB18A35F8633B49D8A64E03?sequence=1>.

_____, Édition de GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Los medios seres: variantes textuales del primer acto*, Anuari de filologia. Sección F., Estudios de lengua y literatura españolas, nº2, Barcelona, Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, 1991, pp. 77-100.

SARASOLA, Daniel, *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, Madrid, Espiral Fundamentos, Biblioteca temática RESAD, 2011.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, « Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia », in DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918 – 1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

SORIA TOMÁS, Guadalupe, PÉREZ RASILLA, Eduardo (2008), « Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939) », in Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech.*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, pp. 389-401.

SWISLOCKI, Marsha, VALLADARES, Miguel (ed.), *Estrenado con gran aplauso. Teatro español, 1844-1936*, Madrid, ed. Iberoamericana Vervuert, 2008.

UNAMUNO, Miguel de, “La regeneración del teatro español (1896) in *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos* / coord. por Jesús Rubio Jiménez, 1998, pages 151-175.

VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse » (conférence, 1er novembre 1936), in *Œuvres, tome I, Variété, “Théorie poétique et esthétique”*, NRF, Paris, Gallimard, 1956, pp. 1390-1403.

VELAZCO, Jorge, « La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter », México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, n°55 (1986), pp. 227-31.

VIEITES, Manuel F., « Unha aproximación ao deseño escénico » in *Cente vinte e cinco anos de Teatro en Galego, No aniversario da estrea de A fonte do xuramento, 1882-2007*, Vigo, editorial Galaxia, Xunta de Galicia, 2007, pp. 371-390).

ZARDOYA, Concha, *Miguel Hernández, vida y obra*, 1^{ère} édition, Barcelona, Nortésur, 2009, p. 152.

2.3. Ouvrages sur l’écriture (rythme, synesthésies, métaphores)

ALONSO, Dámaso et BOUSOÑO, Carlos, « La correlación en la estructura del teatro calderoniano » in *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de la rêverie*, (1960) Paris, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 4e édition, Les Presses universitaires de France, 1968.

BACHMANN, Marie-Laure, *La rythmique Jacques-Dalcroze, une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1984.

BOISSIÈRE, Anne, « Appia et les *Espaces rythmiques, une conception plastique du paysage* », *Les Carnets du paysage*, « Comme une danse », n°13-14, Arles, Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage, Janvier 2007, pp. 65-79.

_____, « Musique et danse : éléments de réflexion sur le rythme vivant à partir de Jacques Dalcroze et Adolphe Appia », *Constellations musicales, De l'essence de la musique*, Prétentaine, n°22, Jean-Marie Brohm (dir.), Université de Montpellier, Octobre 2007, pp. 261-274.

BONNET, Antoine, FRANGNE, Pierre-Henry (dir.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Rennes, PUR, Æsthetica, 2016.

BÜHLER, Karl, *Teoría del lenguaje*, version espagnole de Julian Marias, Madrid, Alianza editorial, 1985.

CARCELÉN, Jean-François, « L'effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en spectacle », in *Le spectacle au XX^{ème} siècle. Culture hispanique*, Dijon, Hispanística XX, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XX^{ème} siècle, Université de Bourgogne, 1997.

CHISS, Jean-Louis, DESSONS, Gérard, *La force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000.

DALCROZE, Émile Jacques, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch Frères S.A. éditeurs, 1965, édition originale 1920.

DE BALBÍN, Rafael, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Biblioteca románica hispánica, Gredos, 1968.

DUCREY, Guy, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996.

DUREAU, Yona (dir.), *Synesthésie et transposition d'art dans la littérature et les arts de l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Honoré Champion, 2015.

GARCÍA LORCA, Federico, *La imagen poética de Don Luis de Góngora, Residencia*, n°4, Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, octobre 1932.

GRAMIGNA, Valeria, *Dans l'encre de la danse*, Bari, B.A. Graphis, Margini critici, 2007.

GUIDO, Laurent, *L'Âge du rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1931*, Lausanne, Payot, 2007.

JOUSSE, Marcel, *La manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1975.

KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art* (1910), Paris, Denoël, Folio Essais, 1989.

- LAMIZET, Bernard, « L'aube du langage : La médiation esthétique du signe » in *Signes du corps, corps du signe*, Travaux réunis et présentés par Odile Le Guern et Hugues de Chanay, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LLORCA Y RADAL, Jesús, *Los juegos rítmicos en la escuela*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e investigaciones científicas, 1926.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Le Mystère dans les lettres*, Paris, Eugène Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1897.
- MESCHONNIC, Henri, DESSONS, Gérard, *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris, Dunod, Nathan Université, Lettres sup., 1998.
- MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, Formes Sémiotiques, 1998.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RIESGO, Begoña, « Voyage dans le monde des formes du virtuel: l'écriture dramatique de Federico García Lorca », in *Réel, Virtuel et Vérité. Culture Hispanique*. Hispanística XX n° 19, Dijon, Centre d'Études et de Recherches hispaniques du XX^{ème} siècle, Université de Bourgogne, 2002, pp. 193-210.
- SANZ, Juan Carlos, *El lenguaje del color: sinestesia cromática en poesía y arte visual*, Madrid, H. Blum, 1985.
- SCHRADER, Ludwig, *Sensación y sinestesia: estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*, Madrid, Gredos, 1975.
- TOMATIS, Patrick, *Le « rhuthmème », unité phonologique du rythme: hypothèse de l'implication de la fonction vestibulaire*, thèse sous la direction de Bernard Lacks soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense (2011).
- TORRE, Guillermo de, « La imagen y la metáfora en la novísima lírica », *Alfar*, n°45, A Coruña, décembre 1924.
- WAILLE, Franck, *Corps art et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871): des interactions dynamiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Dominique Durand soutenue à Lyon 3 en 2009, Lille, ANRT, 2011.
- _____, *La méthode somatique expressive chez François Delsarte*, Montpellier, L'Entretemps, Champ Théâtral, Les Voies de l'acteur, 2016.
- ZIMMERMANN, M.-C., « Voix poématique et genèses du texte. À propos de la « Rima V » de Gustavo Adolfo Bécquer », in COVO, Jacqueline (textes recueillis par), *Hommage à Claude Dumas. Histoire et Création*, Presses Universitaires de Lille, 1990.

2.4. Études d'histoire culturelle

ÁLVAREZ, Sandra, *Tauromachie et flamenco: polémiques et clichés. Espagne, fin XIX^e – début XX^e*, Paris, L'Harmattan, 2007.

AMORÓS, Andrés, DÍEZ BORQUE, José María (coord.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999.

AYMES, Jean-René, SALAÜN, Serge, *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

CARREDANO FERNÁNDEZ, Consuelo, *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914 – 1937)*, tesis doctoral dirigida por Emilio Casares Rodicio, Madrid, Universidad Complutense Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), 2006.

CORBIN, Alain, *Le Miasme et la Jonquille, l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^{ème}-XX^{ème} siècles*, Paris, Aubier, 1982.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps Tome III: Les mutations du regard. Le XX^{ème} siècle*, Paris, Seuil, 2005.

DESVOIS, Jean-Michel, *La prensa en España (1900 – 1931)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1977.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, FRANCISCO FUENTES, Juan, article « Krausismo » du *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 397 et sqq.

FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, col. Estudios, 1999.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: « La Voz » y « La Libertad ». 1926-1936*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000.

GIRALT-MIRACLE, Daniel (dir.), *Las vanguardias en Cataluña. 1906 – 1939*, catalogue de l'exposition (du 16 juillet au 30 septembre 1992), Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992.

GLICK, Thomas F., *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, Alianza Universidad, Alianza Editorial, 1986.

GLICK, Thomas, *The Spaniards and Einstein. Science and Society in Interwar Spain*, trad. española de Víctor NAVARRO BROTONS: *Einstein y los españoles: ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, CSIC, 2005.

GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel, BARRERA VELASCO, Patricia (eds.), *Dinamitar los límites. Denuncia y compromiso en la literatura de la otra Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Ediciones Complutense, serie investigación, 2017.

MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, cuarta edición, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1987.

_____, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Madrid, Crítica, 2010.

RIBAGORDA, Álvaro, « El Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936) », Madrid, Cuadernos de Historia contemporánea, Norteamérica, vol. 30, Universidad Complutense de Madrid, 2008 <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/7580>.

RUSIÑOL ESTRAGUÉS, J., IBARZ SERRAT, V. (1999): *La recepción del pensamiento de Freud en la obra de Ramón y Cajal*. VII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, Pontevedra, 14–18 de Septiembre de 1999. www.unirioja.es/sehcyt/congr/pontevedra/resumen.htm.

SALAÛN, Serge, « Les premiers traducteurs espagnols de Maurice Maeterlinck: Pompeu Fabra, Azorín, Martínez Sierra et Valle-Inclán », in CARANDELL, Zoraida (coord.), *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 17-34, <http://books.openedition.org/psn/560>.

SÁNCHEZ RON, José Manuel, « José Echegaray: entre la ciencia, el teatro y la política », *Arbor* CLXXIX, 707-708, Madrid, CSIC, Noviembre-Diciembre 2004.

SERRANO, Carlos, SALAÛN, Serge, *Temps de crise et « années folles ». Les années 20 en Espagne (1917-1930). Essai d'histoire culturelle*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Ibérica – Essais, 2002.

SERRANO, Carlos, « Les *intellectuels* en 1900: une répétition générale? » in C. Serrano y S. Salaün (eds.), *1900 en Espagne*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, pp. 67-84.

SUQUET, Annie, « Le corps dansant: un laboratoire de la perception » in CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *Histoire du corps*, t. III, Paris, Seuil, 2006.

_____, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Histoires, Centre National de la Danse, 2012.

2.5. Études sur la réception (perception et émotion)

AMADEI PULICE, María Alicia, *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, Purdue University Monographs in Romance Languages vol. 31, 1990.

AMORÓS, Andrés, BOTREL, Jean-François, *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974.

AMO SÁNCHEZ, Antonia, « Circulation des bruits dans les *esperpentos* de Valle-Inclán : une approche poétique et politique du théâtre de Valle-Inclán », séminaire « L'Écoute au théâtre et au cinéma, les bruits » co-direction Marie-Madeleine Mervant-Roux directeur de recherches en Etudes théâtrales (ARIAS-CNRS / Université Paris III Sorbonne Nouvelle), et Giusy Pisano professeur en Cinéma et Audiovisuel (Université de Paris-Est-Marne-La-Vallée / LISAA), Paris, INHA le 18 avril 2012.

BERTHOZ, Alain, JORLAND, Gérard (dirs), *L'empathie*, Paris, O. Jacob, 2004.

CALVERT, Dorys, *Théâtre et neuroscience des émotions*, Paris, L'Harmattan, Univers théâtral, 2016.

CASCALÈS, Charles, *L'humanisme d'Ortega y Gasset*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

CASTILLO LANCHA, Marta, *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, col. Estudios del 27 n°18, 2008.

COSO MARÍN, Miguel Ángel, SANZ BALLESTEROS, Juan, *El escenario de la ilusión*, Comunidad de Madrid, Antiqua Escena, 2004.

DAMASE Jacques, *Sonia Delaunay, Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1917.

DELGADO, Luisa Elena, FERNÁNDEZ, Pura, LABANYI, Jo, *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2016.

DORT, Bernard, *Le spectateur en dialogue*, Paris, P. O. L., 1995.

FERNÁNDEZ, Laure, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour « The World as a Stage » et « Un teatro sense teatro » », *Marges* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2010, URL: <http://marges.revues.org/490>; DOI: 10.4000/marges.490.

FOUILLÉE, Alfred, *La psychologie des idées-forces* (deux tomes), Paris, Félix Alcan, 1893.

FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990.

- GRENIER, Catherine, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2008.
- JANKOVIC, Lise, *La comédie de magie espagnole (1840-1930): Le spectaculaire flamboyant*, thèse sous la direction de M. le Professeur Serge Salaün soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle (2014).
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (traduit en français par Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.
- LLANAS AGUILANIEDO, José María, *Alma contemporánea: estudio de estética*, ed., introd. y notas de Justo Broto Salanova, Huesca, Tip. de Leandro Pérez, 1899.
- LOJKINE, Stéphane, *L'Œil révolté*, Paris, J. Chambon, 2007.
- LOTMAN, Iouri (1970), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, NRF, 1973 pour la traduction française d'Henri Meschonnic.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, NRF essais, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), NRF, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1952.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, Arts du spectacle, Spectacles, Histoire, Société, 2002.
- _____, *Figurations du spectateur: une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, Univers Théâtral, 2006.
- MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales: Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Publications de la Casa de Velázquez, 2013.
- PASTOUREAU, Michel, *Une couleur ne vient jamais seule. Journal chromatique 2012-2016*, Paris, Seuil, La Librairie du XX^{ème} siècle, 2017.
- PETIT, Emmanuel, *Économie des émotions*, Paris, La Découverte, Repères, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- _____, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- _____, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- RUBY, Christian, *L'Âge du public et du spectateur: Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Paris, Armand Colin D. L., 2012.
- _____, *La figure du spectateur*, Paris, Armand Colin / Recherches, 2012.
- SALAÜN, Serge, *Les spectacles en Espagne 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'invention de la théâtralité. En relisant Bernard Dort et Roland Barthes », *Esprit*, janvier 1997, pp. 60-73.

- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1960.
- SOFIA, Gabriele, « Vers une histoire des relations entre théâtre et neurosciences au 20^{ème} siècle. », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2(1-2). <http://p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1281&lang=fr>.
- SVEC, Ondrej, *Phénoménologie des émotions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Philosophie contemporaine, 2013.
- THIERRY, Yves, *Du corps parlant. Le langage chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2003.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin Sup Lettres, 1996.

2.6. Dictionnaires

- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse: l'art secret de l'acteur. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, deuxième édition revue et augmentée traduite de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, Les voies de l'acteur, 2008.
- BERNARD, Mathilde, GEFEN, Alexandre, TALON-HUGON, Carole (Dictionnaire sous la direction de), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2015.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, Bouquins, 1969.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de consulta, 1999, pp. 294-295.
- LÓPEZ PIÑERO, José, GLICK, F., NAVARRO BROTONS, Víctor, PORTELA MARCO, Eugenio, *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, vol. II (M-Z), Barcelona, ed. Península, Serie Universitaria, Historia/Ciencia/Sociedad 181, 1983, p. 213.
- MARINA, José Antonio y LÓPEZ PENAS, Marisa, *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 292, citado por NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, "Invitación a la danza", Madrid, Revista de libros n°147, marzo 2009, p. 21.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Tome 1 A-G, Madrid, Gredos, 1981, p. 846.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française Le Robert*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Dictionnaires Le Robert éditeurs, 1995.

SECO, Manuel, Olimpia, Andrés, RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, vol. II, Madrid, Aguilar lexicografía, 1999.

3. Hémérogaphie

Sur la science et les découvertes scientifiques

Anonyme, « El Profesor Einstein », *ABC*, 22 février 1923.

Anonyme, « El Profesor Einstein en Madrid », *ABC*, 2 mars 1923, p. 8, « La llegada a Madrid ».

Anonyme, « Einstein recibe la borla de Doctor en la Universidad Central », *ABC*, 09/03/1923, p. 7.

Anonyme, « El Profesor Einstein en Madrid / En la Residencia de Estudiantes / En Zaragoza / Una aclaración », *ABC*, 03 et 10 mars 1923, p. 8.

Anonyme, « La Residencia de Estudiantes recuerda la visita de Einstein a España en 1923. », *ABC*, 26 mai 2005.

Anonyme, « El Profesor Einstein en Madrid », *ABC*, 2 mars 1923, p. 7

FERNÁNDEZ RÚA, J. M., « Einstein. Sesenta y cinco años de su histórica visita a España », *ABC Cultural de la ciencia*, 06/03/1998.

ORTEGA Y GASSET, J., « El sentido histórico de la teoría de la relatividad de Einstein », *El País*, 9 septembre - 7 octubre 1923.

Réception/critique des spectacles

Anonyme, « La artista de la ciencia. Hablando con Loie Fuller », *El Heraldo de Madrid*, 28-I-1912, p. 2.

Anonyme, « Interesante velada artística », *ABC*, Madrid, 01/01/1912, p. 1.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1912/01/01/001.html>

Anonyme, *ABC*, 14 décembre 1923, p. 29.

ABRIL, Manuel, «La renovación teatral contemporánea», *ABC*, 2 de julio de 1931.

_____, «La renovación del teatro», *ABC*, 16 de julio de 1931.

_____, «La renovación del teatro contemporáneo», *ABC*, 5 de agosto de 1931.

_____, «La renovación del teatro contemporáneo», *ABC*, 3 de septiembre de 1931.

« Notas teatrales. Real. “Narciso” », *ABC*, 27-XI-1917, p. 15.

BERGAMÍN, José, « El arte poético de bailar », *ABC*, 20-IV-1933, p. 5.

BORRÁS, Tomás, « La luz en el escenario del Español », *ABC*, 14-IV-1932, p. 11.

Don Pablos, *El Heraldo de Madrid*, 23 mars 1920. Hémérothèque de la Biblioteca Nacional de España.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *ABC*, 13/06/1952

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, « El teatro en París. Un profesor de gestos », *Los lunes del Imparcial*, 19 de agosto de 1907 [Editado por J. Rubio Jiménez en *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 288-291.]

_____, « El teatro en París. La gramática del gesto », *Los lunes del Imparcial*, 26 de agosto de 1907 [Editado por J. Rubio Jiménez en *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, pp. 292-295].

GÓMEZ SANTOS, Marino, *ABC*, 8 août 1968.

La Libertad, Madrid (12 février 1920), p. 5.

ORTEGA Y GASSET, José, « Glosa », Vigo, *El Faro de Vigo*, jeudi 28 août 1902.

ORTEGA Y GASSET, José, *El Sol*, Madrid, 18 novembre 1921, p. 3.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, « Las máscaras. La reteatralización », Madrid, *España*, 44, 25 de noviembre de 1915.

_____, *Artículos y ensayos en los semanarios España, Nuevo Mundo y La Esfera*, prólogo y recopilación por Florencio Frieria Suárez, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1986.

RIVAS CHERIF, Cipriano, *La Libertad*, Madrid, 2 juillet 1920.

_____, *La Internacional*, Madrid, 46, 3 septembre 1920.

_____, *La Pluma*, Madrid, 11, avril 1921.

_____, « Más cosas de don Ramón », *La Pluma*, 32, janvier 1923.

_____, *El Heraldo de Madrid*, 4 octobre 1924, p. 5

_____, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 février 1925, p. 5.

_____, *El Heraldo de Madrid*, 1^{er} mai 1926, p. 4.

_____, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 août 1926, p. 4.

_____, « "La Argentina" y el baile español », *ABC*, 25-IX-1926, p. 4.

_____, « Los bailetes de *La Argentina*, arte popular de estilo », *ABC*, 9-VIII-1928, p. 11.

_____, *ABC*, Madrid, 5 septembre 1928, pp. 10-11.

_____, *El Sol*, Madrid, 8 août 1931, p. 8.

_____, *El Sol*, Madrid, 21 février 1932, p. 12.

_____, *El Sol*, Madrid, 28 juillet 1932, p. 8.

_____, *El Sol*, Madrid, 10 septembre 1932.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, « Modernismo », *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 février 1902.

_____, « Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi », *La Internacional*, 3-IX-1920.

_____, *ABC*, 7 décembre 1928, p. 3, « Hablando con Valle-Inclán / De él y su obra ».

_____, « Capacidad del español para la literatura. », conférence donnée le 3 mars 1932 à l'Ateneo de Madrid, Madrid, *El Sol*, 4 mars 1932 (« Una conferencia de don Ramón del Valle-Inclán. "Capacidad del español para la literatura" »).

_____, « Luz », Madrid, 23 novembre 1933.

- Sur les œuvres de **BORRÁS, Tomás**

Anonyme, *ABC* du 1^{er} décembre 1916, p. 17, rubrique « Notas teatrales », Eslava sur *El sapo enamorado*.

Anonyme, *ABC* du 03/12/1916, p. 5 « Estreno en el teatro Eslava / Escena del baile en la pantomima, de Tomás Borrás y el maestro Luna, « El sapo enamorado ». Estrenada anoche. (Foto Zegri). »

Anonyme, *Blanco y Negro*, 10 décembre 1916, p. 32.

Anonyme, *Blanco y negro*, 19/07/1931, pp. 86-87 sur l'édition illustrée de *Tam, Tam*, de Tomás Borrás.

Anonyme, *ABC* du 19/09/1931, p. 7 sur la musique de J. Bautista pour le ballet *Juerga*.

- Sur *Los medios seres* de **GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**

La Esfera, n° 832, 14 XII 1929, p. 6.

ABC, 8 décembre 1929, p. 51.

Blanco y Negro, 15 décembre 1929, p. 52.

Blanco y Negro, 27 avril 1930, p. 57.

4. Supports audiovisuels

ÁLVAREZ CARIBAÑO, Antonio, MARTÍNEZ ROGER, Ángel, *Música y espacios para la vanguardia española (1900-1939)*, Madrid, Da Capo, Centro de documentación de música y danza INAEM, 2002.

MOUCHET, Louis, VHS « Adolphe Appia, le visionnaire de l'invisible », 40', CSS productions, 1989.

5. Centres d'archives consultés

Casa-Museo Valle-Inclán, Vilanova de Arousa,

Casa-Museo García Lorca, Fuentevaqueros,

Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María,

Sociedad General de Autores y Editores (Centro de Documentación y Archivo CEDOA de la SGAE), Madrid.

Bibliothèque de la Casa de Velázquez, Madrid.

Fundación Juan March, Madrid.

Filmothèque espagnole, Madrid.

Centro de Documentación Teatral, Madrid.

Bibliothèque de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), Madrid.

Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) - Biblioteca Tomás Navarro Tomás du CCHS, Madrid.

Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Hemeroteca municipal de Madrid.

Museo del Traje, Madrid.

Museo Nacional del Teatro, Almagro.

6. Expositions:

1925, Quand l'Art Déco séduit le monde, Cité de l'Architecture et du patrimoine, Palais de Chaillot, 16 octobre 2013-17 février 2014.

Sonia Delaunay, Les couleurs de l'abstraction, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17/10/2014 – 22/02/2015.

Redes internacionales de la cultura española, 1914-1939, Acción Cultural Española (AC/E) Fundación Francisco Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza], Residencia de Estudiantes, Madrid, 28/11/2014-08/03/2015.

Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936), exposition du 1er décembre 2015 au 16 mai 2016, catalogue de l'exposition, Madrid, AC/E, Residencia de Estudiantes, 2015.

El amor brujo, Metáfora de la Modernidad. Manuel de Falla 1915-2015, congrès international (Grenade, Palacio de la Madraza, 8-10 juillet 2015) et exposition Auditorium Manuel de Falla, Grenade, juillet 2015.

Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata. Exposition du 5 octobre 2017 au 1^{er} avril 2018, catalogue de l'exposition, Madrid, AC/E, Residencia de Estudiantes, 2017.

7. Colloques et séminaires:

La valeur de l'émotion dans les pratiques musicales et les discours sur la musique, Colloque international ANR « Pouvoir des arts », Université Rennes 2, 24 et 25 mars 2014.

Processus de création et archives du spectacle vivant : manque de traces ou risque d'inflation mémorielle ? Colloque international organisé par l'équipe d'accueil Arts : Pratiques et Poétique (EA3208) / Laboratoire Théâtre, en partenariat avec l'Université de Montréal et l'Université Lille 3 (APC), Université Rennes 2 / Théâtre National de Bretagne / Espace Ouest France / Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, 15, 16 et 17 octobre 2014.

La théâtralité comme (contre)-modèle esthétique. Perspectives artistiques croisées, Colloque international organisé par le CELLAM (Centre d'Études des Littératures et Langues anciennes et modernes) EA3206 et l'équipe d'accueil Arts : pratiques et poétiques – EA3208, Université Rennes 2, 29 et 30 janvier 2015.

Théories et conceptions de la critique musicale au XX^{ème} siècle – comparées aux pratiques critiques des autres arts, Colloque international Université libre de Bruxelles, 1^{er} et 2 octobre 2015, Université Rennes 2, 19 et 20 novembre 2015.

INDEX DES NOMS PROPRES

- Aguilaniedo, Llanas, 42
- Alarcón, Pedro Antonio de, 217, 267
- Alberti, Rafael, 17, 28, 31, 32, 48, 76, 143, 146, 158, 240, 241, 242, 243, 249, 252, 253, 254, 256, 258, 261, 266, 324, 353, 381, 422, 423, 424, 425, 429, 431, 434, 437, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 470, 473, 474, 475, 477, 478, 482, 484, 486, 509, 510, 558, 582, 587, 588, 589, 590, 598, 602
- Appia, Adolphe, 21, 22, 93, 107, 109, 604, 605, 615
- Araquistain, Luis, 62, 63
- Arniches, Carlos, 223, 225, 361
- Artaud, Antonin, 21
- Aub, Max, 28, 99, 261, 322, 344, 532, 533, 537, 538, 539, 551, 558, 582
- Azaña, Manuel, 77, 78, 89, 97, 182, 446
- Azorín (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz), 41, 48, 54, 94, 103, 145, 158, 174, 482, 598
- Bacarisas, Gustavo, 216, 219, 236
- Baeza, Ricardo, 49
- Baker, Joséphine, 142, 347, 349, 350, 354
- Baroja, Pío, 41, 48, 102, 174
- Barradas, Rafael, 110, 123, 183, 221, 223, 229, 230, 323, 324, 410, 494, 514, 582
- Bartolozzi, Salvador, 90, 175, 218, 535
- Baudelaire, Charles, 7, 9, 19, 43
- Bautista, Julián, 220, 235, 582
- Benavente, Jacinto, 16, 29, 30, 94, 98, 108, 109, 174, 175, 237, 334
- Bergamín, José, 28, 48, 188, 189, 190, 245, 582, 587, 611
- Bergson, Henri, 62, 76
- Borrás, Tomás, 11, 17, 31, 98, 109, 110, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 164, 168, 182, 183, 186, 187, 190, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 220, 221, 232, 236, 240, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 394, 395, 396,

397, 398, 399, 400, 404, 405, 406, 412,
 414, 416, 422, 441, 488, 492, 493, 494,
 495, 558, 582

Brecht, Bertolt, 21

Buñuel, Luis, 307, 511

Bürmann, Sigfrido, 110, 159, 604

Cabrera, Blas, 59, 64

Calderón de la Barca, Pedro, 219, 236,
 422, 423, 424, 428, 430, 440, 441, 448,
 449, 461, 463, 595

Castro, Américo, 49, 240

Chacón, Mercedes, 229

Copeau, Jacques, 22, 25, 26, 93, 94, 96

Cossío, Manuel Bartolomé, 48

Costa, Joaquín, 43, 44, 78

Craig, Edward Gordon, 21, 22, 23, 25, 26,
 52, 93, 96, 107, 109

Curie, Marie, 74, 76

D'Annunzio, Gabriele, 20, 174

d'Ors, Eugenio, 41, 48

Dalcroze, Émile-Jacques, 22, 76, 604, 605

Dalí, Salvador, 110, 138, 142, 166, 307,
 511

Darío, Rubén, 151, 152, 153, 154, 155,
 173, 308, 344, 363

de la Torre, Néstor, 215

de los Ríos, Fernando, 49, 77, 533

Degas, Edgar, 16

del Campo, Conrado, 109

del Río-Hortega, Pío, 49, 70, 71

Delsarte, François, 20, 267, 596

Descartes, René, 441, 442, 505

Diaghilev, Serge de, 17, 22, 26, 109, 214,
 216, 585, 597

Diego, Gerardo, 48, 175, 247, 248, 249,
 264

Duchamp, Marcel, 74, 339, 538

Duncan, Isadora, 16, 20, 52, 94, 139, 268

Durán, Gustavo, 17

Durán, Victorina, 47, 103, 486

Echegaray, José de, 41, 44, 68, 167, 168,
 169, 170, 171, 172, 600

Einstein, Albert, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
 64, 76, 130, 166, 167, 600

Eivrenov, Nikolaï, 66

Falla, Manuel de, 26, 94, 109, 189, 215,
 216, 217, 237, 240, 267, 268, 597, 616

Fontanals, Manuel, 76, 90, 109, 110, 111,
 123, 220, 222

Forster, Thomas, 65

Fortuny, Mariano, 90, 109

Freud, Sigmund, 66, 100, 269

Fuller, Loïe (Mary Louise), 16, 17, 20, 52,
 73, 74, 348, 594, 599

Gall, Franz Joseph, 65

García Lorca, Federico, 7, 12, 17, 28, 31, 32, 36, 48, 50, 54, 72, 76, 108, 110, 134, 146, 158, 189, 201, 218, 238, 239, 242, 243, 248, 294, 307, 308, 322, 323, 325, 326, 327, 348, 358, 390, 393, 440, 480, 482, 498, 499, 508, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 527, 532, 533, 534, 548, 551, 558, 582, 583, 584, 588, 590, 592, 598, 602, 604, 606, 615

Giner de los Ríos, Francisco, 43, 47, 50, 59, 616

Gómez de la Serna, Ramón, 19, 20, 21, 28, 31, 48, 50, 51, 77, 103, 105, 134, 136, 152, 163, 208, 209, 254, 268, 301, 302, 304, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 320, 334, 387, 429, 441, 498, 503, 504, 507, 523, 524, 525, 583, 584, 588, 589, 590, 591

Goya, Francisco de, 124, 149, 154, 217, 242, 338, 520, 521

Gual, Adrià, 22, 23, 24, 25, 26, 53, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 210, 241, 501, 510, 587, 588, 607

Halffter, Ernesto, 218, 241

Halffter, Ernesto et Rodolfo, 76

Halffter, Rodolfo, 189, 591

Hauptmann, Rachilde, 20

Hernández, Miguel, 28, 422, 424, 446, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 469, 470, 478, 480, 485, 496, 537, 583, 589, 592

Ibsen, Henrik Johan, 20, 21, 89, 344, 510

Imperio, Pastora, 52, 124, 135, 215, 216, 219, 336

Jiménez Fraud, Alberto, 59

Jouvet, Louis, 22

Kandinsky, Vassily, 363, 364, 475

Kleist, Heinrich von, 344

Krause, Karl Christian Friedrich, 43, 69

Langevin, Paul, 64

Léger, Fernand, 14, 141

León, María Teresa, 76

Llanas Aguilaniedo, José María, 34

Llongueres, Joan, 93

López, Encarnación, "La Argentinita", 12, 53, 76, 110, 209, 214, 218, 219, 234, 238, 336, 385, 514

Luna, Pablo, 109, 128, 129, 130, 131, 132, 268, 273, 399, 505, 582

Maeterlinck, Maurice, 20, 21, 23, 24, 30, 41, 57, 80, 81, 91, 92, 103, 138, 158, 232, 599

Maeztu, Ramiro de, 48, 50

Mallo, Maruja (Ana María Gómez González), 47, 243, 245

Maragall, Joan, 85

Marañón, Gregorio, 64, 74, 77, 93

Marquina, Rafael, 93, 335

Martínez Sierra, Gregorio, 24, 28, 92, 93, 94, 108, 109, 110, 111, 123, 163, 209, 215, 216, 220, 245, 268, 269, 412, 583, 584, 586

Martínez Sierra, María (María Lejárraga), 48, 215

Meller, Raquel, 228

Menéndez Pidal, Ramón, 77, 170

Mercé, Antonia "La Argentina", 53, 79, 136, 209, 214, 215, 216, 218, 219, 234, 235, 329, 330, 354, 596, 603

Mercé, Antonia, "La Argentina", 25, 52, 53, 79, 136, 209, 216, 218, 219, 220, 234, 235, 236, 237, 329, 331, 354, 596, 603, 613

Meyerhold, Vsevolod Emilievitch, 21, 22, 109, 585

Mignoni, Fernando, 90, 110

Milhaud, Darius, 17, 18, 586

Morales, María Luz, 76, 169, 587

Moret, Segismundo, 77, 170

Ontañón, Santiago, 76

Oribe, Emilio, 335

Ortega y Gasset, José, 48, 63, 89, 166, 346, 351, 424, 472, 505, 607

Palencia, Benjamín, 101, 241, 243

Pardo Bazán, Emilia, 79, 170, 335

Pawlova, Ana, 141, 236

Pérez de Ayala, Ramón, 15, 50, 51, 107, 135, 584

Pi i Sunyer, August et Santiago, 64

Picasso, Pablo, 26, 214, 217, 364, 585

Piscator, Erwin, 21

Pitöeff, Georges, 26

Pittaluga, Gustavo, 53, 101, 218, 239

Ramón y Cajal, Santiago, 12, 16, 34, 50, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 78, 166, 170, 172, 298

Reindhart, Max, 22

Rey Pastor, Julio, 64, 167, 169

Ricœur, Paul, 9, 10

Rimbaud, Arthur, 7

Rivas Cherif, Cipriano de, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 45, 46, 51, 52, 53, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 145, 147, 149, 169, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 210, 217, 218, 235, 236, 237, 239, 501, 510, 535, 586, 588, 591, 600, 601, 602, 613

Rodrigo, María, 109

Rodríguez Lafora, Gonzalo, 64

Romero Torres, Julio, 225

Sacristán, José María, 64

Salazar, Adolfo, 17, 18, 53, 218, 235, 236, 598

Salinas, Pedro, 48

Sánchez, Alberto, 76, 110, 218, 239

Santa Cruz, Francisco, 76

Shakespeare, William, 111, 165, 280, 417, 463, 528

Shaw, George Bernard, 20, 109

Stanislavski, Constantin, 21, 22, 109

Stravinsky, Igor, 207, 584, 585

Strindberg, Johan August, 20, 91, 510

Tamayo, José, 147

Terradas, Esteve, 59, 64

Trigo, Felipe, 43, 478

Turina, Joaquín, 109, 268, 269

Unamuno, Miguel de, 48, 54, 77, 93, 100

Valencia, Tórtola, 51, 124, 136, 137, 138, 219, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 354, 596

Valéry, Paul, 76, 136

Valle-Inclán, Ramón María del, 7, 26, 28, 29, 31, 32, 41, 43, 45, 54, 57, 62, 67, 77, 89, 91, 93, 94, 95, 97, 102, 103, 107, 108, 109, 110, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 154, 156, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 209, 210, 219, 222, 241, 242, 273, 275, 280, 334, 336, 391, 396, 426, 444, 480, 482, 491, 492, 501, 521, 522, 523, 583, 584, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 597, 598, 601, 606, 615

Vian, Boris, 307

Vives, Amadeo, 78, 175

von Laban, Rudolf, 85

Wagner, Richard, 82, 83, 107, 603

Weiss, Pierre, 64

Wigman, Marie, 16, 594

Wilde, Oscar, 20

Xirgu, Margarita, 23, 26, 27, 90, 102, 103, 104, 105, 108, 405, 535, 587, 601

Zamora, José, 146, 150, 268, 286, 582, 583

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
Les enjeux du renouveau du théâtre espagnol. Forces et pouvoirs des synesthésies (1916-1934).....	5
Introduction. Les défis du théâtre espagnol au début du XX ^{ème} siècle.....	9
PREMIÈRE PARTIE. L'avènement des théâtralités créatrices.....	39
CHAPITRE I: Une nouvelle donne culturelle.....	41
1. Une priorité, régénérer la scène espagnole.....	41
1.1. De la théorisation de l'empathie à la formulation de l'idée de <i>théâtralité</i> (1899-1908).....	41
1.2. La <i>reteatralización</i> et le programme éducatif.....	47
1.3. Au cœur du questionnement de la <i>miméisis</i> : la farce; la danse	51
2. Sciences et arts à l'unisson.....	57
2.1. Avancées scientifiques et techniques	57
2.2. Le dramaturge et l'homme de sciences: lieux, conférences, lectures	76
3. Penser la mise en scène du renouveau	80
3.1. Adrià Gual pionnier.....	80
3.2. Préparer de bons acteurs: les projets d'école à Barcelone et à Madrid (Adrià Gual et C. de Rivas Cherif).....	90
CHAPITRE II. Le réalisme scénique en question.....	108
1. Gregorio Martínez Sierra, ou les ébauches d'un théâtre synesthésique.....	108
1.1. La Compañía Cómico Dramática de Gregorio Martínez Sierra et son Théâtre d'Art (<i>Teatro de Arte</i>)	108
1.2. <i>Don Juan de España. Tragicomedia en siete actos</i> (1921) ou les ébauches d'un symbolisme synesthésique	110

1.2.1 Des ambiances et des lumières propices aux synesthésies: échos du “teatro de ensueño” de Gregorio Martínez Sierra.....	110
1.2.2. Un <i>topos</i> traditionnel et <i>art nouveau</i> : la femme comme motif synesthésique	116
1.2.3. Par-delà le texte: Le concours synesthésique des codes musicaux et chorégraphiques	118
2. La question du regard: Vers l’avènement d’un spectateur moderne « émancipé » en Espagne ?.....	122
2.1. « Méditations phénoménologiques » dans « El Romántico Molinero » de Tomás Borrás. Onirisme, magnétisme et doute cartésien	123
2.2. La problématisation du regard dans l’anti-spectacle « Nacimiento » de Tomás Borrás: de l’enchâssement stylisé à la métaphore spatiale.....	132
2.3. Le narrateur-didascale des apparitions de <i>Tam, Tam</i> ou la mise en scène du théâtre de l’intériorité.....	133
3. Une écriture qui prépare la réception: <i>Luces de bohemia</i> de Valle-Inclán.....	143
3.1. Le modernisme distancié: une émotivité « asséchée ».....	147
3.2. Le réalisme scénique distancié: poésie des didascalies dans <i>Luces de Bohemia</i>	153
3.3. Jeux de miroirs et synesthésies.....	157
CHAPITRE III: De la perception à l’affect: vers un théâtre de l’émotion.....	162
1. <i>Emotivismo</i> et subversion mathématique: modalités d’une « architectonique de la prose » chez R. del Valle-Inclán et T. Borrás	162
1.1. Ramón del Valle-Inclán et Echegaray: littérature et science	165
1.2. Synergies artistiques, critiques scientifiques: le dépassement de la synthèse moderniste	170
1.3. Une œuvre synergique entre Madrid et la Galice.....	172
1.4. L’architecture à construire doit d’abord être celle de l’œuvre écrite	174
1.5. Un exemple d’architectonique cubiste de la prose: « Su sombra », de Tomás Borrás	179
2. Vers une écriture cinématographique.....	184

2.1. Une pièce à la croisée de la science et de l'art: synesthésie chromatique et cinématisme dans <i>Don Lindo de Almería</i> de José Bergamín (1926).	185
2.2. Encodage rythmique et cinématisme synesthésique: « La botella borracha »	191
2.3. Animisme et subversion de la forme: un conte chorégraphique (<i>cuento coreográfico</i>) en chiasme rythmique.....	196
2.4. Dynamique filmique et métaphore dans <i>La zapatera prodigiosa</i> de Federico García Lorca	198
DEUXIÈME PARTIE. Formes et modalités d'un théâtre synesthésique	207
CHAPITRE I: la pantomime au cœur des thématiques et l'éclosion formelle de l'esthétique des correspondances	209
1. Contexte: CorresponDANSES. Des « perceptes » en mouvement	210
1.1. Théâtre invisible, danse visible	210
1.2. Un exemple de théâtre dansé représenté à l'époque: <i>La Juerga</i> , de Tomás Borrás.	216
1.2.1. <i>Chulos</i> et <i>Juerguistas</i> : la métaphore synesthésique sur le lieu des écritures exposées	217
1.2.2. La représentation de la <i>flamenquería</i> : un tango-valse moderne, entre évanouissement (« <i>soponcio</i> ») et colin-maillard (« <i>gallina ciega</i> »).....	221
1.3. La métaphore artistique en action: la Argentina (<i>El amor brujo</i> (1925), <i>Juerga</i> (1929)) et la Argentinita (<i>El maleficio de la mariposa</i> (1920), <i>La romería de los cornudos</i> (1933) et <i>El amor brujo</i> (1934)).....	231
2. De la choréologie du théâtre lyrique dans les univers enfantins de Rafael Alberti : <i>El colorín colorado</i> et <i>La pájara pinta</i>	236
2.1. Déconstruction et structuration de la sensorialité	236
2.2. Lyrisme et onomatopées ou les figures en tension: <i>La pájara pinta</i>	240
2.2.1. Spatialité et chorégraphie	240
2.2.2. <i>Gestus</i> parodique et musicalité.....	245
2.3. Pour un <i>nonsense</i> voisé: de l'usage paroxystique des stichomythies dans <i>El colorín colorado</i>	247

CHAPITRE II: Entre noir et blanc et couleur: rythmiques et jeux formels de théâtralités “synesthésiques”	262
1. Le primat de la gestualité sur la chromatique théâtrale	262
1.1. Apports visibles et invisibles de la danse à l’écriture dramatique ou le moment synesthésique dans l’onirisme de <i>El Sapo enamorado</i> de Tomás Borrás	262
1.2. Animisme épique et bipolarisme achromatopsique: « La partida de ajedrez » de Tomás Borrás	282
1.3. Cénesthésie et métaphore: déguisements et hallucinations synesthésiques dans « La Sed » de Tomás Borrás	286
1.3. La diffraction sensorielle chez <i>Narciso</i> ou l’hallucination phénoménologique au service de l’unité théâtre	291
2. Phénoménologie, chromatisme et subversion: le théâtre de Ramón Gómez de la Serna entre ontologie et vanité	296
2.1. La phénoménologie, sphère du didascale	296
2.2. L’ouïe entre vanité et ontologie	299
2.3. Cinéma et mondanité, ou le chromatisme à l’épreuve de l’espace « bourgeois »	302
2.4. Subversion tronquée de la perspective, de la couleur, de la forme	304
2.5. Ludisme et drame bourgeois: un théâtre incomplet au service de la critique sociale	307
CHAPITRE III. <i>Tam, Tam</i> , synthèse-manifeste	312
1. Du texte-corps au cortex ou la stimulation sensorielle par la lecture du théâtre synesthésique	312
1.1. L’exemple du portrait de danseuses dans <i>Tam, Tam</i> (1931) de Tomás Borrás ..	312
1.2. <i>Dynamis ekphrastique</i> et mécanisme du regard: « Un suceso en la aldea de barro »	347
2. La poétique de l’enchâssement métaphorique du polyptique <i>Tam, Tam</i> , petit organon pour la pantomime en couleur	354
2.1. Télescopages et dés-enchâssements rythmiques: Espace, synesthésie et <i>subversion</i> par la ligne dans « El pintor cubista » de Tomás Borrás	354

2.2. Entre patron expressionniste et violence surréaliste: Les synesthésies au prisme d'un contre-modèle rythmique et esthétique dans « El Niaou »	362
2.3. Décadence synesthésique: violence du symbole et nécrose dans « El Rey Hechizado » de T. Borrás	366
2.4. La <i>métaphore synesthésique</i> entre inertie en trompe-l'œil et translation des corps: « El quite »	370
2.5. Enchâssement classique et corporéisation métaphorique moderne: « La lección sospechosa »	385
TROISIÈME PARTIE. La fabrique des écritures théâtrales synesthésiques	393
CHAPITRE I: Métaphore et tradition théâtrale. Les synesthésies aux prises avec les carcans anciens	396
1. Le théâtre espagnol du premier tiers du XX ^{ème} siècle à l'aune des théâtres premiers	396
1.1. Du théâtre premier aux <i>intermèdes</i> synesthésiques: « Nacimiento » de Tomás Borrás	396
1.2. Une réécriture des <i>Danses macabres</i> : « Nueva danza de la muerte »	404
2. L' <i>auto sacramental</i> revisité au XX ^{ème} siècle	413
CHAPITRE II: Poétiques du seuil. La construction de l'espace scénique	462
1. Un espace au tragique revisité	463
1.1. De la naissance à la mort: le seuil albertien	463
1.2. Les « phases » hernandiennes: concaténation et emboîtement du seuil	468
2. Seuil, spectateurs et espace scénique: une théâtralité accentuée	470
3. La critique du toucher comme seuil	473
3.1. Seuil et intersubjectivité	473
3.2. Le seuil entre eros et tanathos: pour une propédeutique de la sensorialité	474
3.3. Espaces - seuils	475
4. « El anónimo » de Tomás Borrás: la frontière spatiale contre l'intrigue moderne	478
4.1. Mouvement d'un messager confidentiel putride	479
4.2. Une anagnorèse (reconnaissance ou révélation) au rabais	481

5. Seuil stylisé, recherche d'effets et distanciation: « Nacimiento » de Tomás Borrás .	482
6. Tentation, manipulation et mort: le franchissement du seuil irréversible	485
7. Le prologue ou la chute du quatrième mur. La <i>farsa fácil</i> de Ramón Gómez de la Serna et la <i>farsa violenta</i> de Federico García Lorca: un seuil qui parodie la transgression	487
8. Seuil et pantomime dans le théâtre de Federico García Lorca: le cas de <i>La zapatera prodigiosa</i>	498
CHAPITRE III: Le personnage entre diffraction cinématique, farce et métaphore synthétique	501
1. Détournement spatial et sensorialité exhaussée: <i>El maleficio de la mariposa</i> ou l'échec de Federico García Lorca	501
2. Le personnage parodié et tronqué: <i>Luces de bohemia</i> de R. del Valle-Inclán; <i>Los medios seres</i> de R. Gómez de la Serna.....	511
2.1. Le personnage parodié	511
2.2. Le théâtre comme parodie de la subversion	514
2.3. Incomplétude ontologique et critique de la superficialité	516
2.4. Une théâtralité tronquée	520
3. Ballet stylisé et diffraction synesthésique: les « hors d'œuvre » <i>Narciso</i> de Max Aub et <i>La zapatera prodigiosa</i> de Federico García Lorca.....	523
3.1. Costumes, dédoublements et structurations proxémiques: les synesthésies entre kaléidoscope et métaphore	527
3.2. Le rythme au service de la farce violente et imaginaire: musique et déboulés au royaume de tachycardie.....	536
3.3. La polyphonie dissonante du « on dit »: le chœur en représentation choréutique	539
3.4. Contre la perversion de Narcisse: pour une choréutique de la sensation	543
CONCLUSION. Écritures, choréologie et scènes: les synesthésies, agents rythmiques des modernités théâtrales (1916-1934).....	551
BIBLIOGRAPHIE	573

1. Sources primaires	573
1.1. Éditions des œuvres retenues	573
1.2. Autres sources primaires	574
• Théâtre	575
• Ballets.....	576
- Ballets Russes	576
- Ballets Suédois.....	576
- Bailes españoles (baile clásico español et flamenco)	577
2. Bibliographie critique.....	577
2.1. Études sur la littérature, le théâtre, la danse et la pantomime	577
2.2. Études sur le théâtre espagnol du début du XX ^{ème} siècle, les auteurs et les œuvres retenues.....	583
2.3. Ouvrages sur l'écriture (rythme, synesthésies, métaphores).....	591
2.4. Études d'histoire culturelle.....	594
2.5. Études sur la réception (perception et émotion).....	596
2.6. Dictionnaires	598
3. Hémérogaphie	599
Sur la science et les découvertes scientifiques	599
Réception/critique des spectacles.....	599
4. Supports audiovisuels.....	602
5. Centres d'archives consultés	602
6. Expositions:.....	602
7. Colloques et séminaires:.....	603
INDEX DES NOMS PROPRES	605
TABLE DES MATIÈRES	611