

Membre de l'université Paris Lumières

Inès Guégo Rivalan

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

VOLUME ANNEXES



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/>

ANNEXES

CHAPITRE I.

L'importance des scénographes et du chromatisme des décors, l'acteur agent du mouvement

Ce chapitre insiste sur les évolutions scénographiques durant la période, et souhaite mettre en évidence le rôle-clé de la figure du scénographe dans la conception des décors. De l'estampe post-romantique de Giorgio Busato pour un ballet en 1860 à celle de Gustavo Bacarisas pour le ballet *El amor brujo* vers 1925, des évolutions se font jour sur la manière de représenter l'espace au théâtre. La sortie du naturalisme mène à un emploi non-figuratif et simplifié de la couleur. Le manifeste *Un teatro de arte en España* atteste cet engouement des artistes plastiques qui travaillent en collaboration avec le metteur en scène pour renouveler le théâtre. La stylisation des formes et des figures domine de plus en plus (M. Fontanals, R. Barradas). L'acteur photographié ou estampisé n'existe qu'au sein d'un théâtre d'art. De l'estampe à la scène en passant par la maquette les scénographes préparent un espace stylisé, poétique et déréalisé. Les affiches stylisent parfois le mouvement pour annoncer le spectacle. Des archives attestent le souci de conception des décors (*plan de escenas*). La danseuse est révélée comme actrice et comme agent global du mouvement dans l'économie globale du décor.



Figure 1 : Giorgio Busato. Décor pour un ballet, vers 1860. Archives du Musée National du Théâtre d'Almagro.

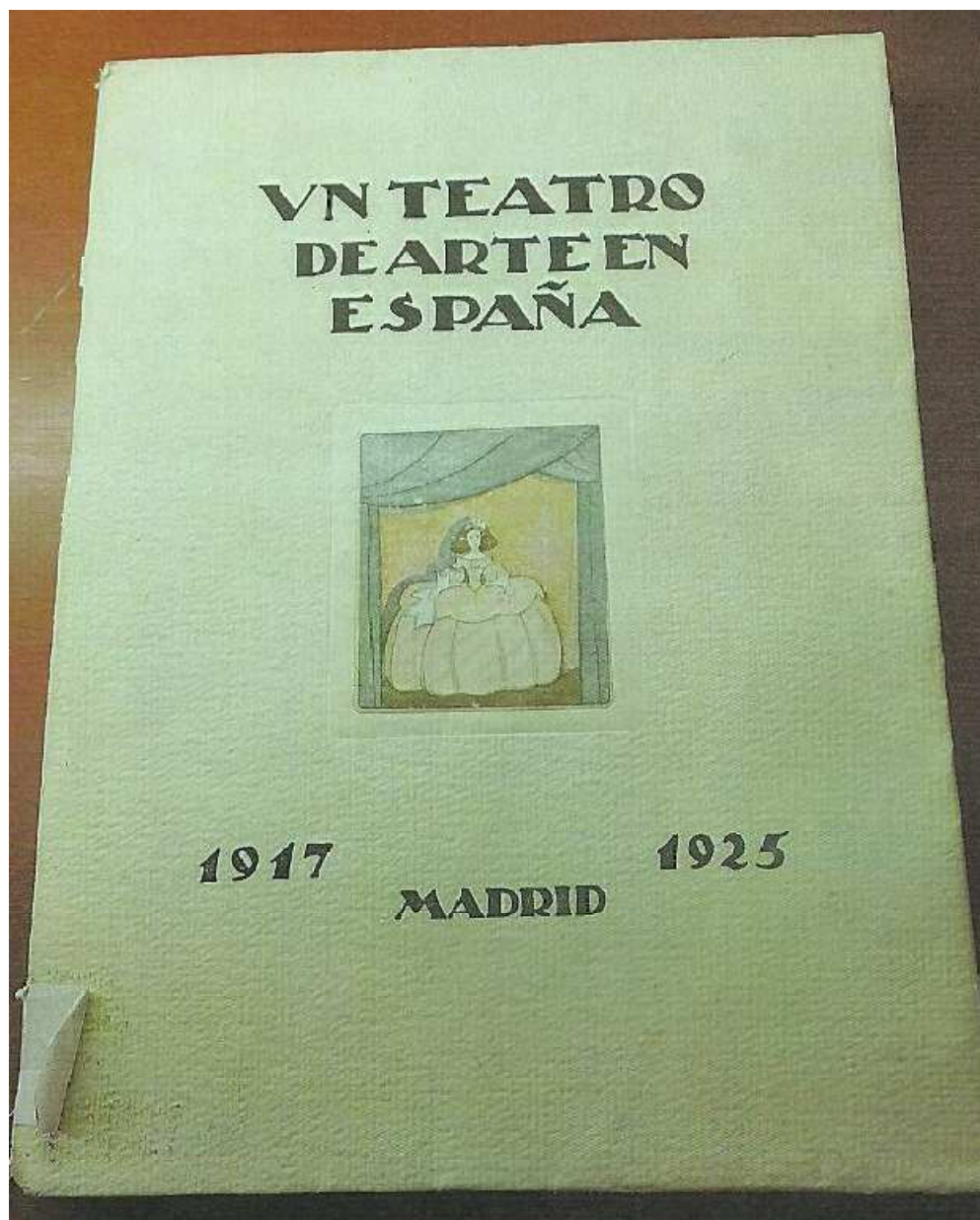


Figure 2: Couverture de Rafael Barradas et Manuel Fontanals pour l'ouvrage illustré *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (ouvrage collectif, textes de Tomás Borrás, Manuel Abril, Rafael Cansinos Assens et Eduardo Marquina, La Esfinge, Madrid, 1926), qui présente un panorama de la situation du premier quart du XXème siècle en Espagne.

Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

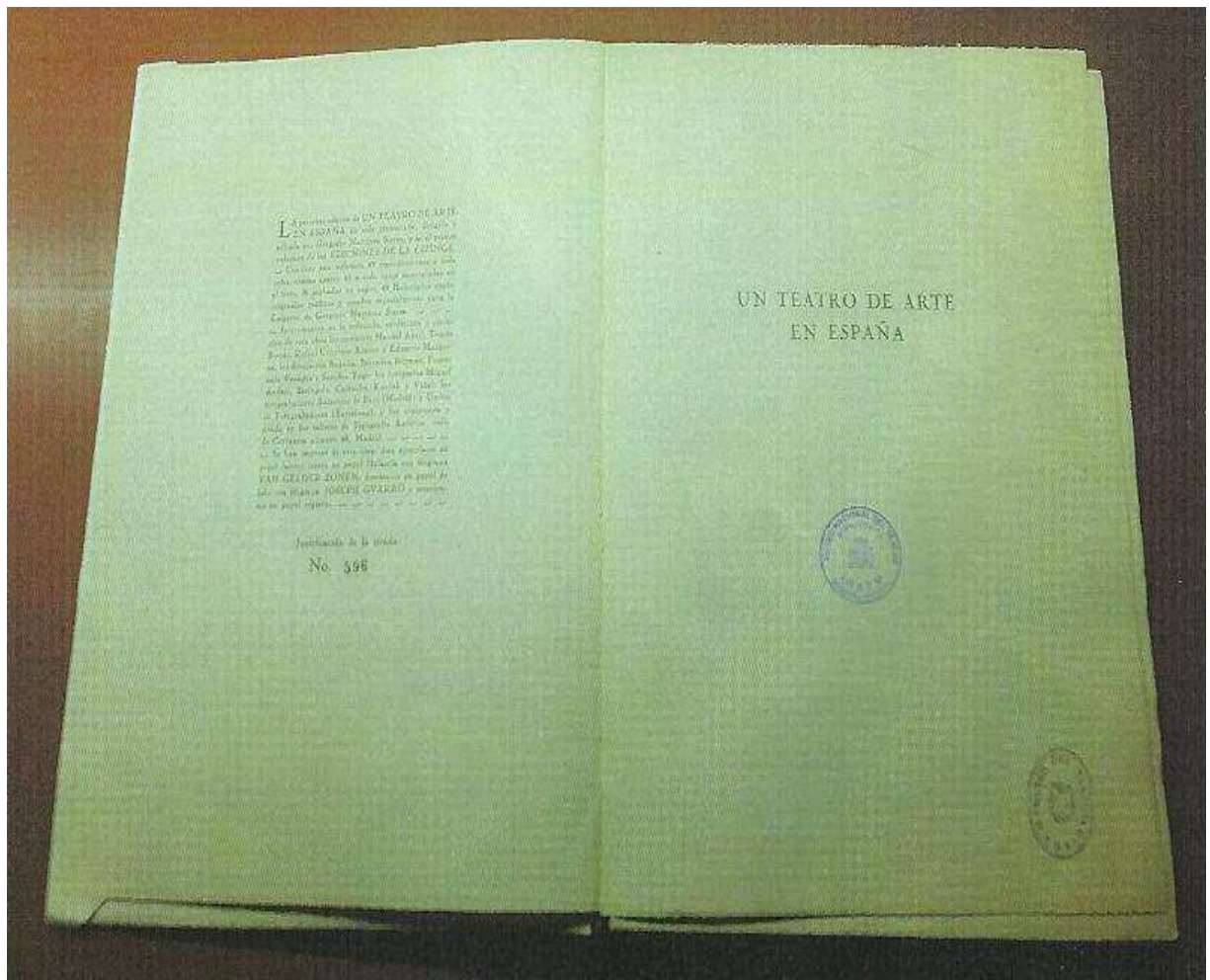


Figure 3: Premières pages de *Un Teatro de Arte en España*. Madrid, 1917-1925 (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

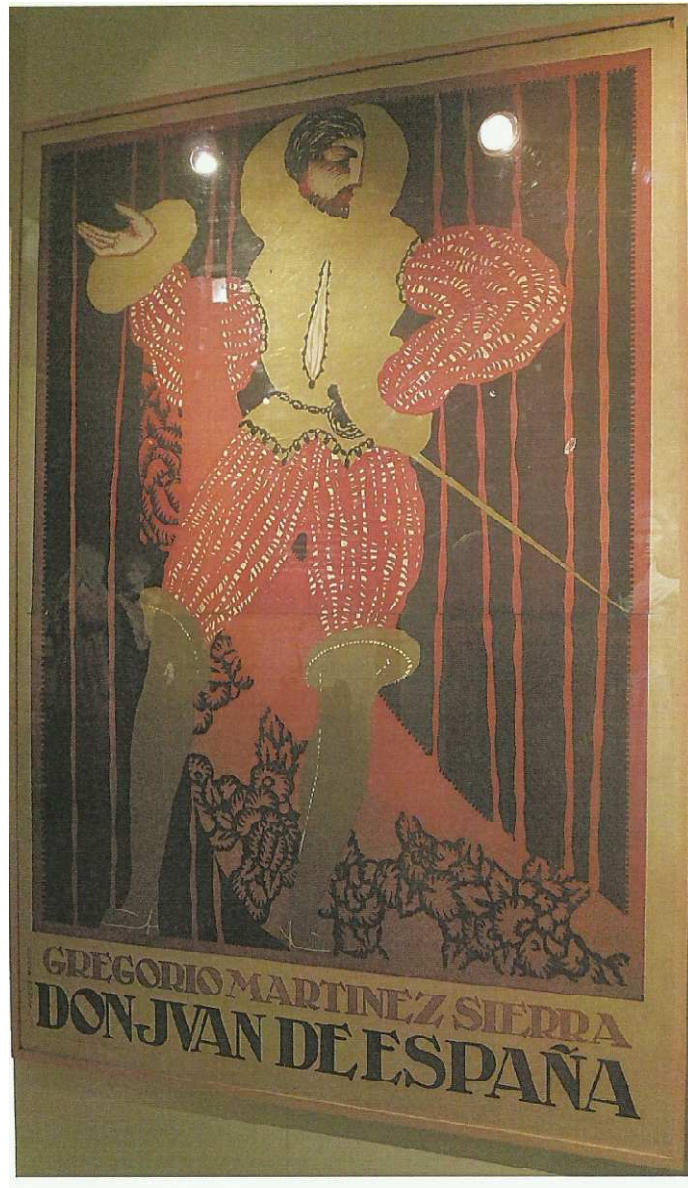


Figure 4: Affiche de Manuel Fontanals pour Don Juan de España. Vers 1921. Museo Nacional del Teatro (Almagro). Tous droits réservés.



Figure 5: Estampe de Manuel Fontanals pour Don Juan de España de Gregorio Martínez Sierra. Vers 1921. in *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

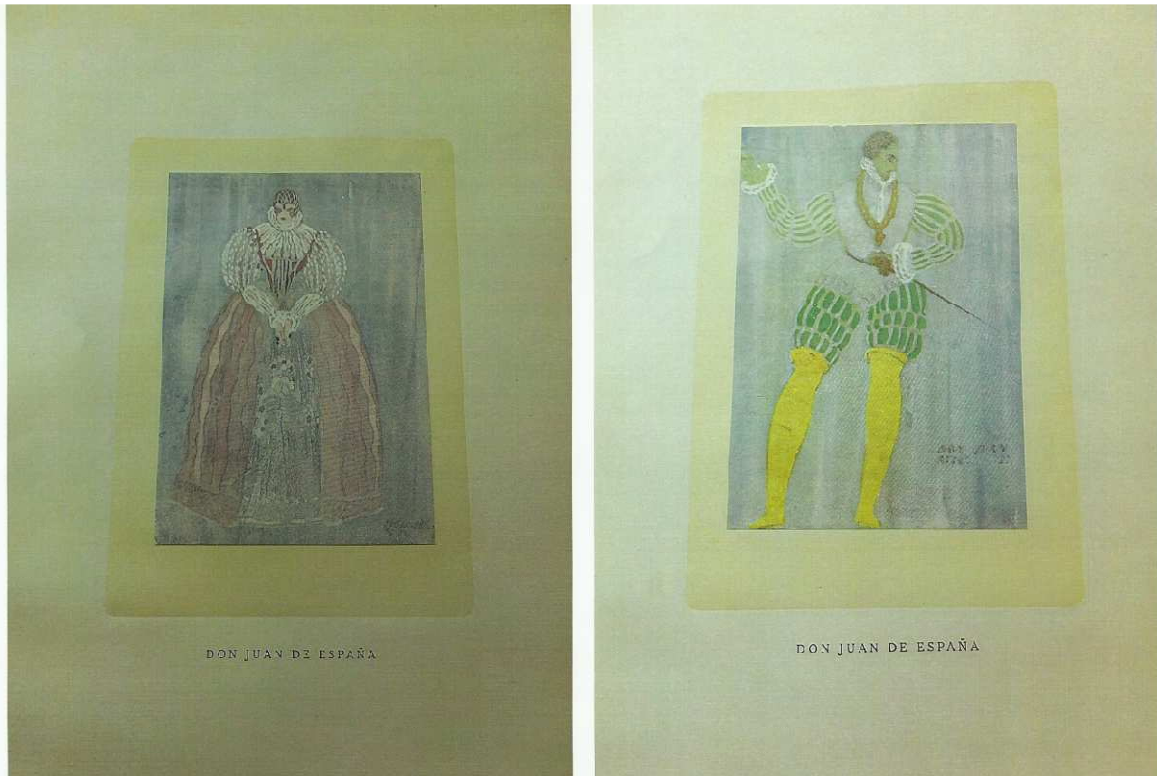


Figure 6: Estampes de Manuel Fontanals pour les personnages de Don Juan de España de Gregorio Martínez Sierra. Vers 1921. in *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

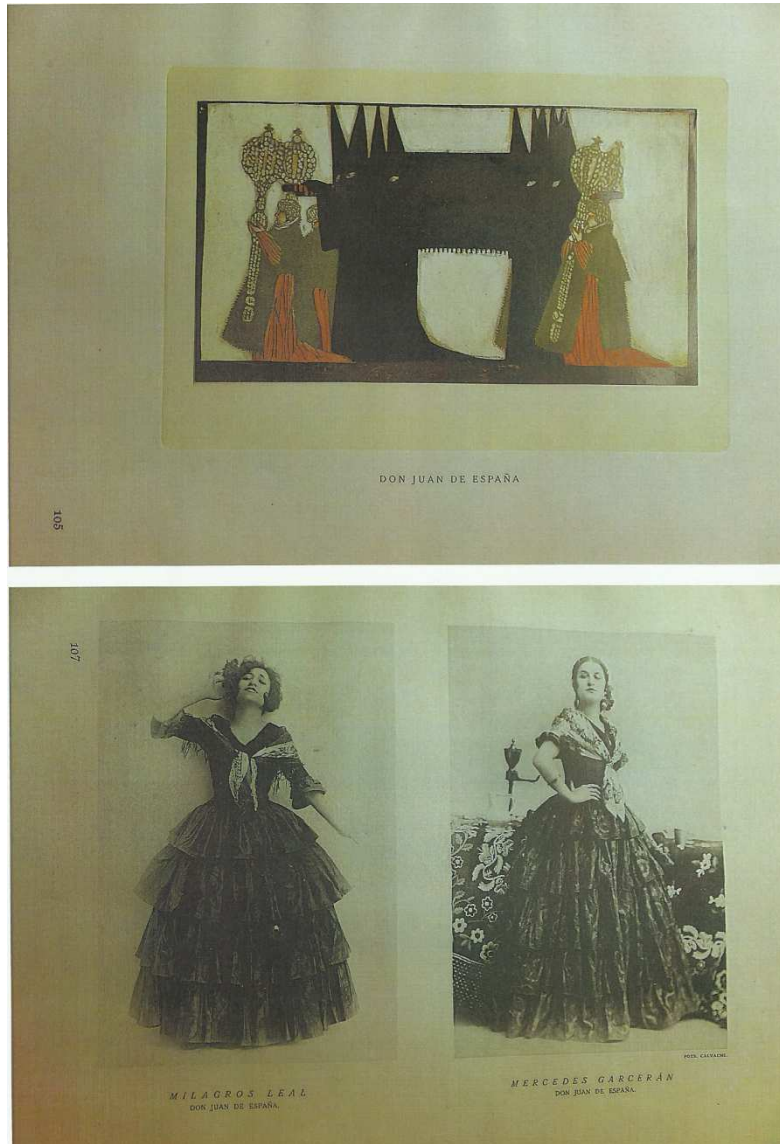


Figure 7: Estampe de Manuel Fontanals pour Don Juan de España de Gregorio Martínez Sierra et photos d'actrices. Vers 1921. in *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

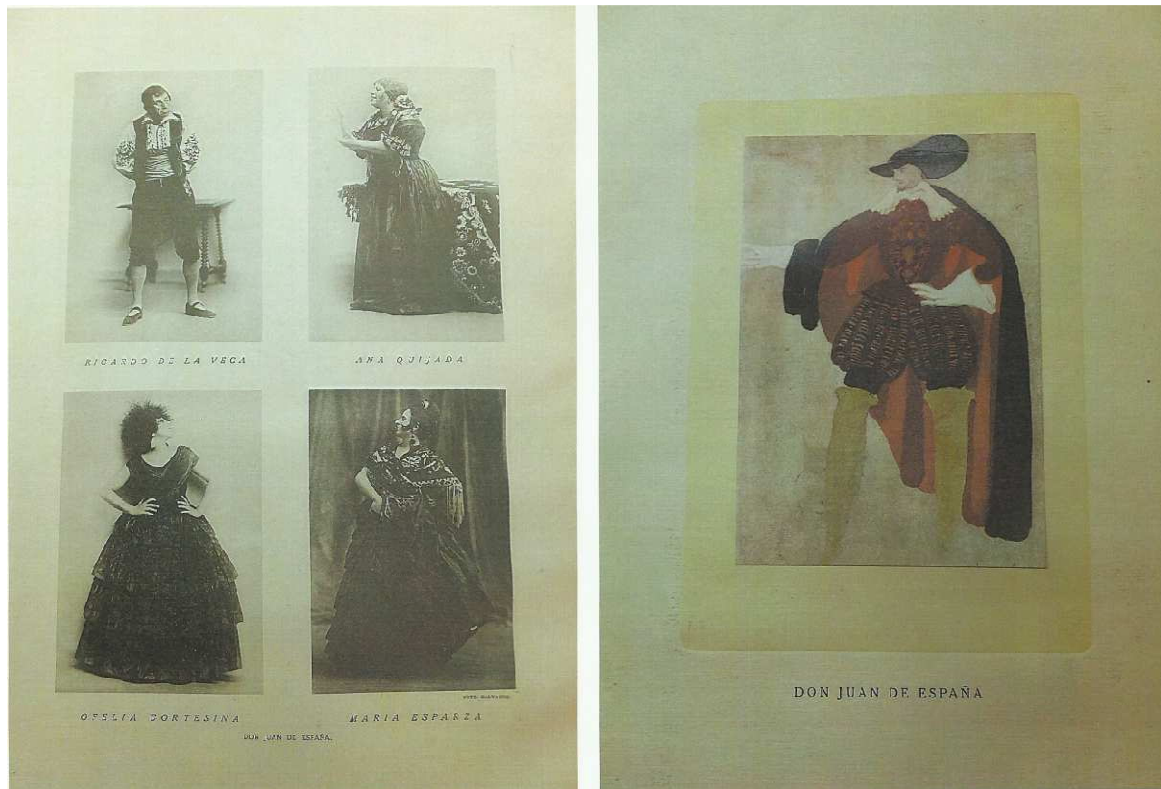


Figure 8: Estampe de Manuel Fontanals pour les personnages de Don Juan de España de Gregorio Martínez Sierra et photos d'acteurs. Vers 1921. in *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

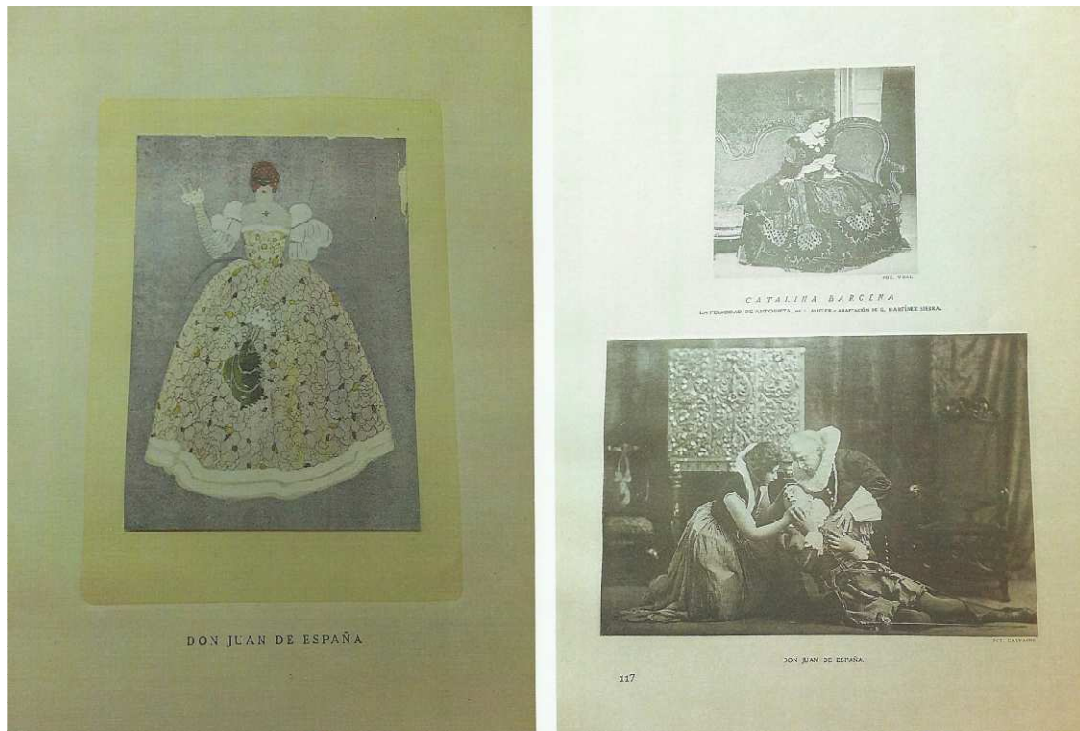


Figure 9: Estampe de Manuel Fontanals pour les personnages de Don Juan de España de Gregorio Martínez Sierra et photos d'acteurs. Vers 1921. in *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

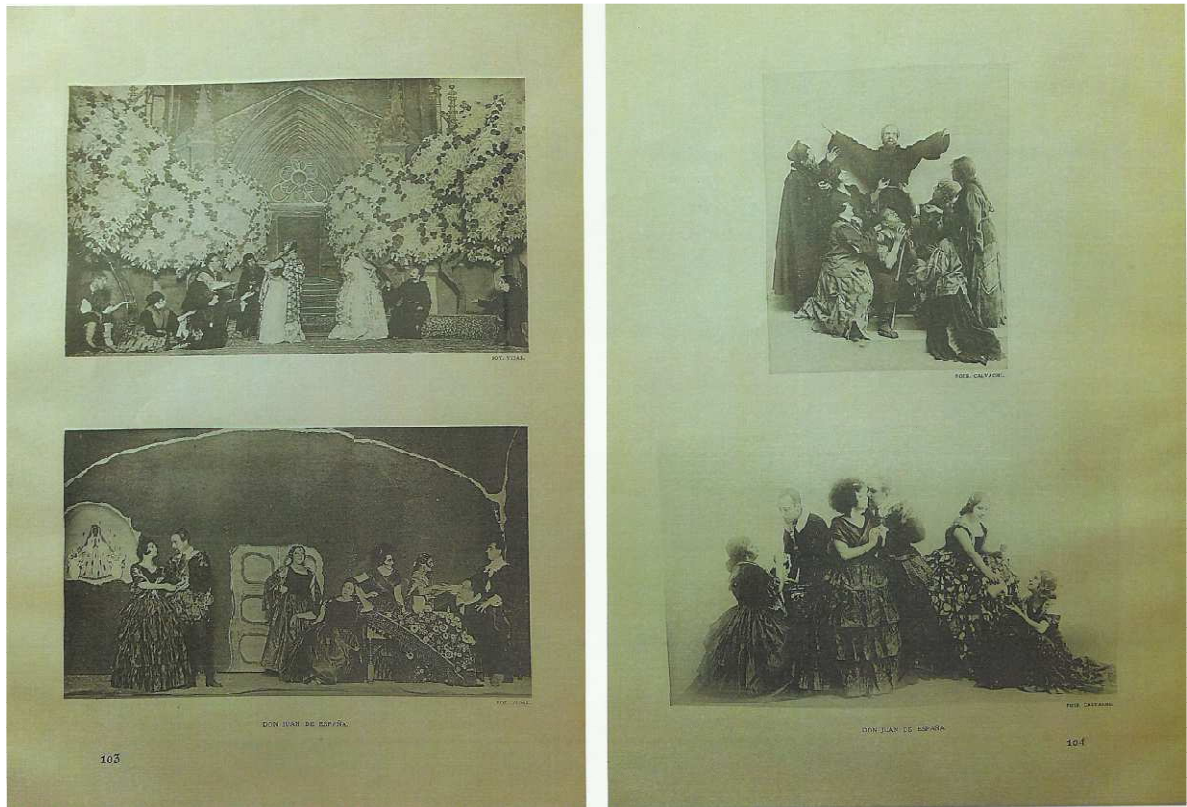


Figure 10: Photos de scène et photos d'acteurs de Don Juan de España de Gregorio Martínez Sierra. Vers 1921. in *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

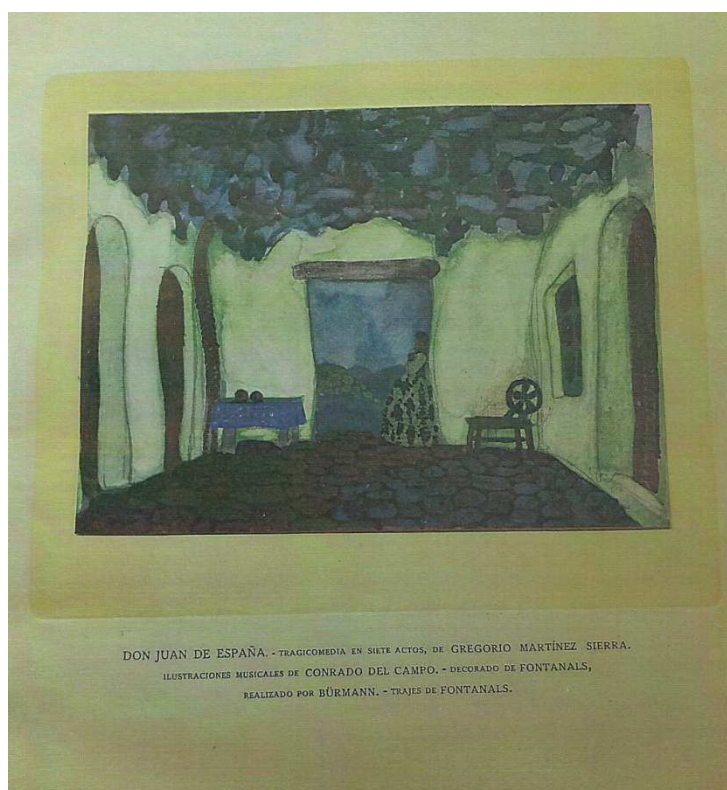


Figure 11: Estampe de Manuel Fontanals pour l'auberge aragonaise de *Don Juan de España*, Tragicomédie en 7 actes de Gregorio Martínez Sierra. Vers 1921. in *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).



Figure 12: L'auberge aragonaise de l'acte III (dans le livre, acte IV) de *Don Juan de España*. Maquette réalisée par Bürmann pour l'Exposition Internationale de Paris en 1925. in PERALTA GILABERT, Rosa, *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio.*, ed. Fundamentos, col. Arte, 1ère edition Madrid, 2007. Fundación Juan March, p. 70.

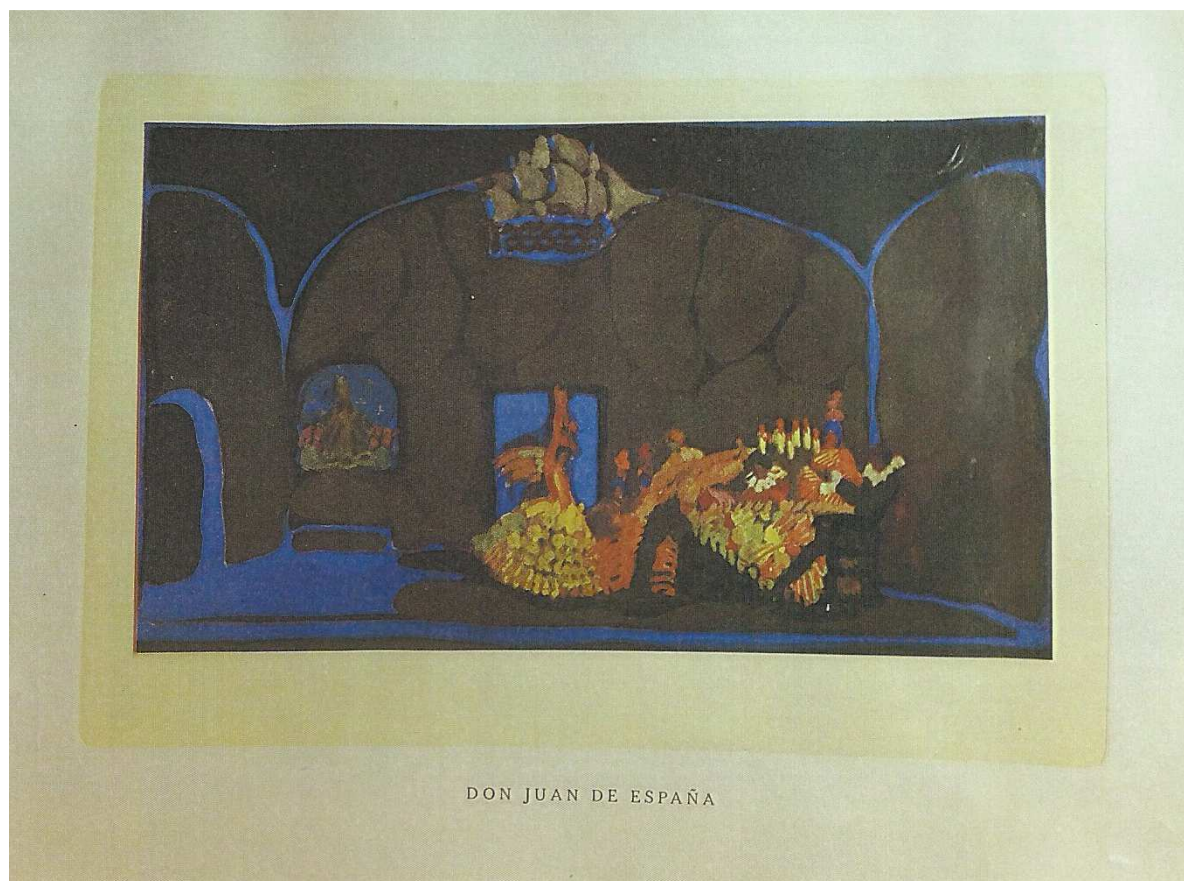


Figure 13: Manuel Fontanals, estampe pour *Don Juan de España*, Tragicomédie en 7 actes de Gregorio Martínez Sierra.

Illustrations musicales de Conrado del Campo, Décor de Fontanals, réalisé par Bürmann. Costumes de Fontanals. *Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925* (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

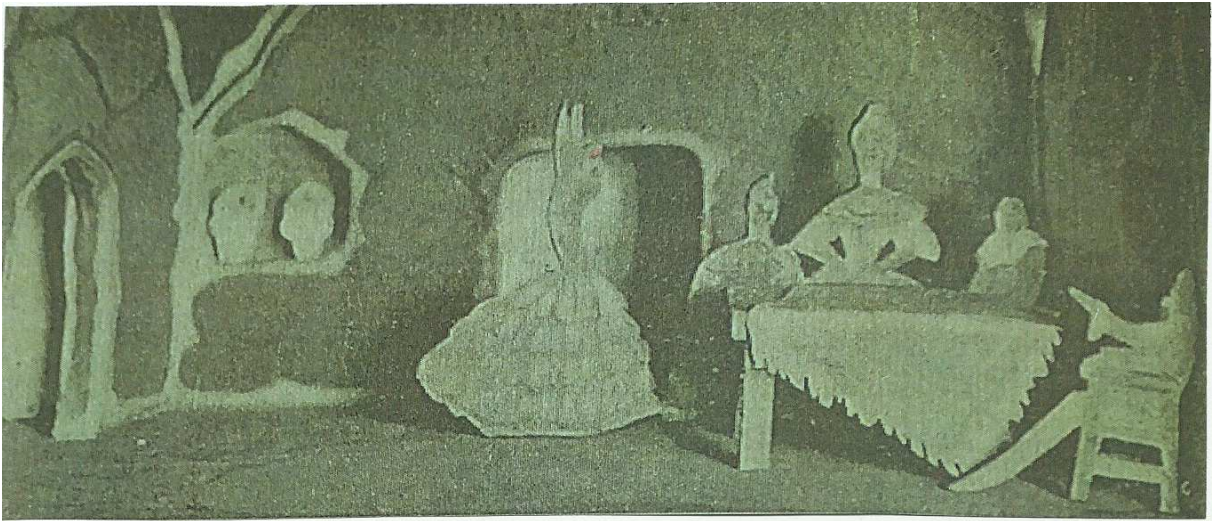


Figure 14: *Don Juan de España*, acte IV (Hémérothèque Municipale de Madrid). Maquette réalisée par Bürmann pour l'Exposition Internationale de Paris en 1925. in PERALTA GILABERT, Rosa, *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio.*, ed. Fundamentos, col. Arte, 1ère edition Madrid, 2007, p. 70, Fundación Juan March, et in *Blanco y Negro*, 20 septembre 1925, p. 109.

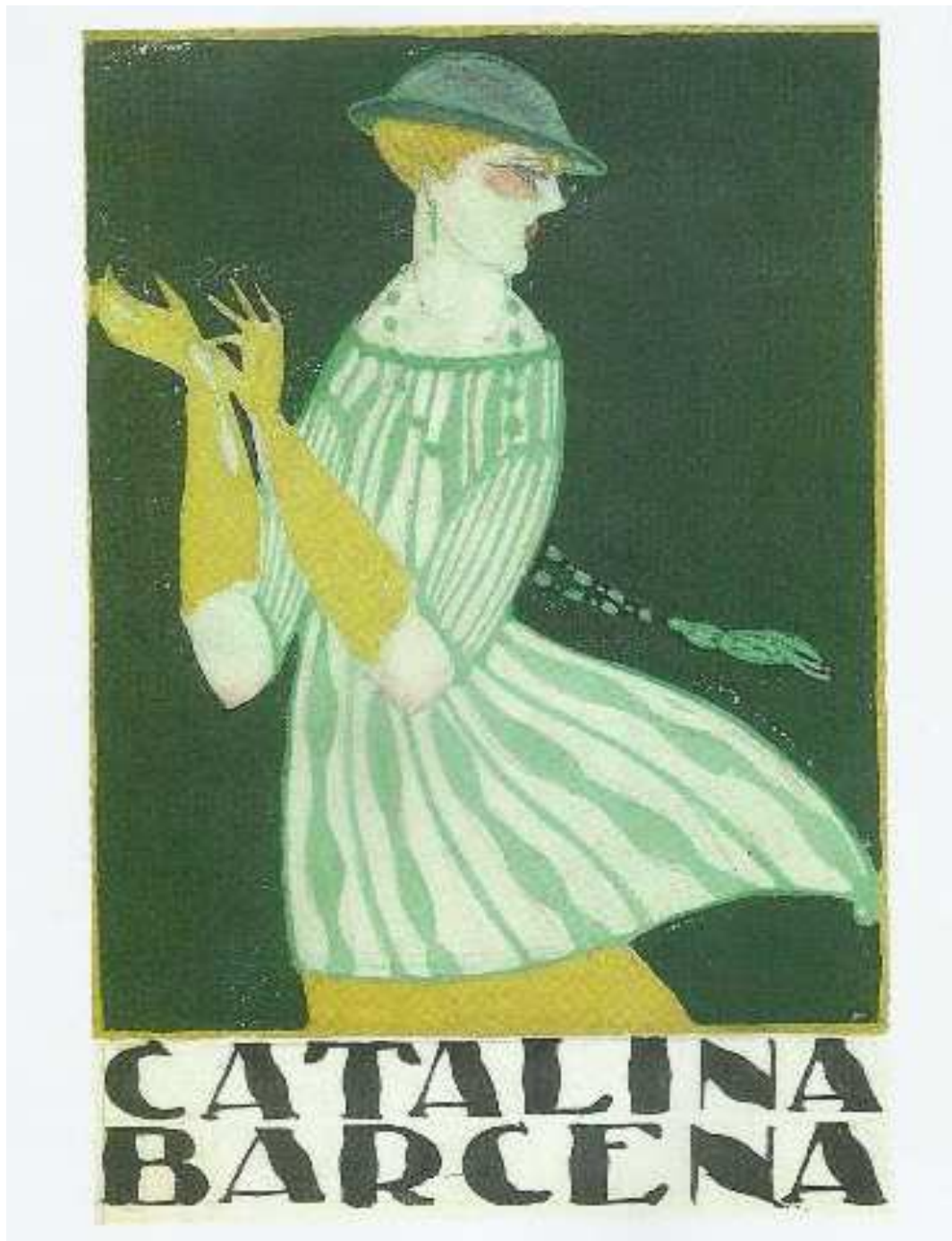


Figure 15: Estampe de Manuel Fontanals pour Catalina Balcena et pour un programme de la Compañía. Cómico-Dramática de Gregorio Martínez Sierra. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Revue

Don

Galán,

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/pagina.php?vol=5&doc=4_1&pag=5,

page consultée le 22 décembre 2017.



Figure 16: Manuel Fontanals, estampe pour la Tragicomédie *Don Juan de España*. 1921. Museo Nacional del Teatro (Almagro). Revue Don Galán, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/imagenesCitadas.php?vol=5&doc=4_1, page consultée le 22 décembre 2017.

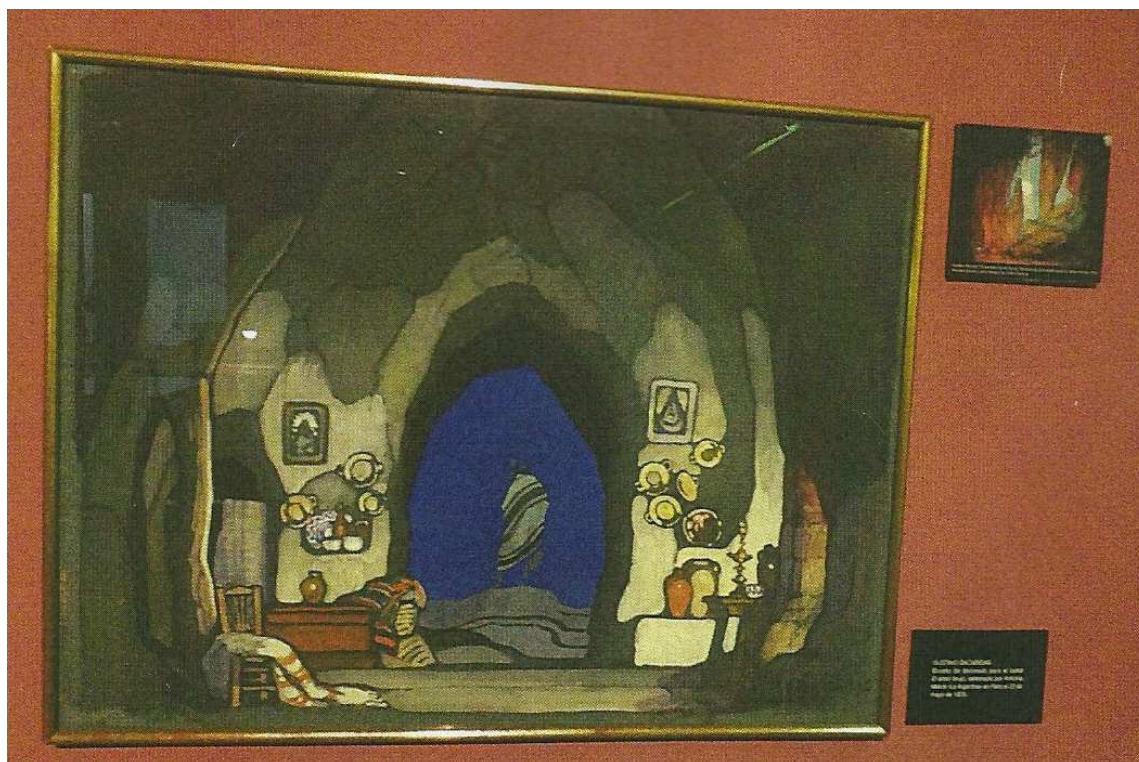


Figure 17: Gustavo Bacaristas, Esquisse de décor pour le ballet *El amor brujo* (ballet flamenco de José Luis Navarro), mis en scène pour la première fois par Antonia Mercé « La Argentina » à Paris le 22 mai 1925. Auditorium Manuel de Falla, exposition « El amor brujo. Metáfora de la modernidad. Manuel de Falla, 1915-2015 », Grenade, 2015.

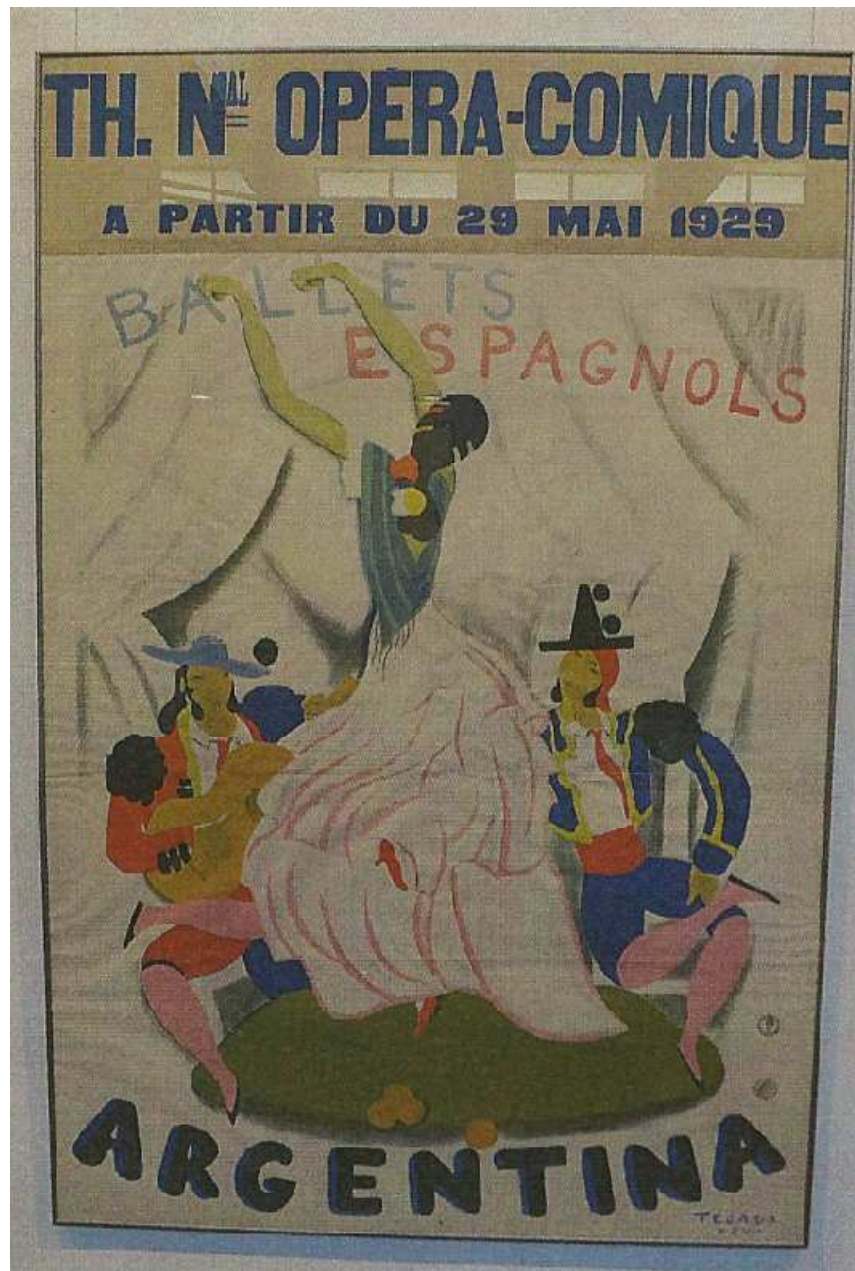


Figure 18: Affiche de Carlos Sáenz de Tejada pour les Ballets Espagnols d'Antonia Mercé "La Argentina" (1927) à l'Opéra Comique de Paris en 1929 (Exposition « El amor brujo. Metáfora de la Modernidad. Manuel de Falla. 1915-2015. »), Auditorium Manuel de Falla, Grenade, 2015.

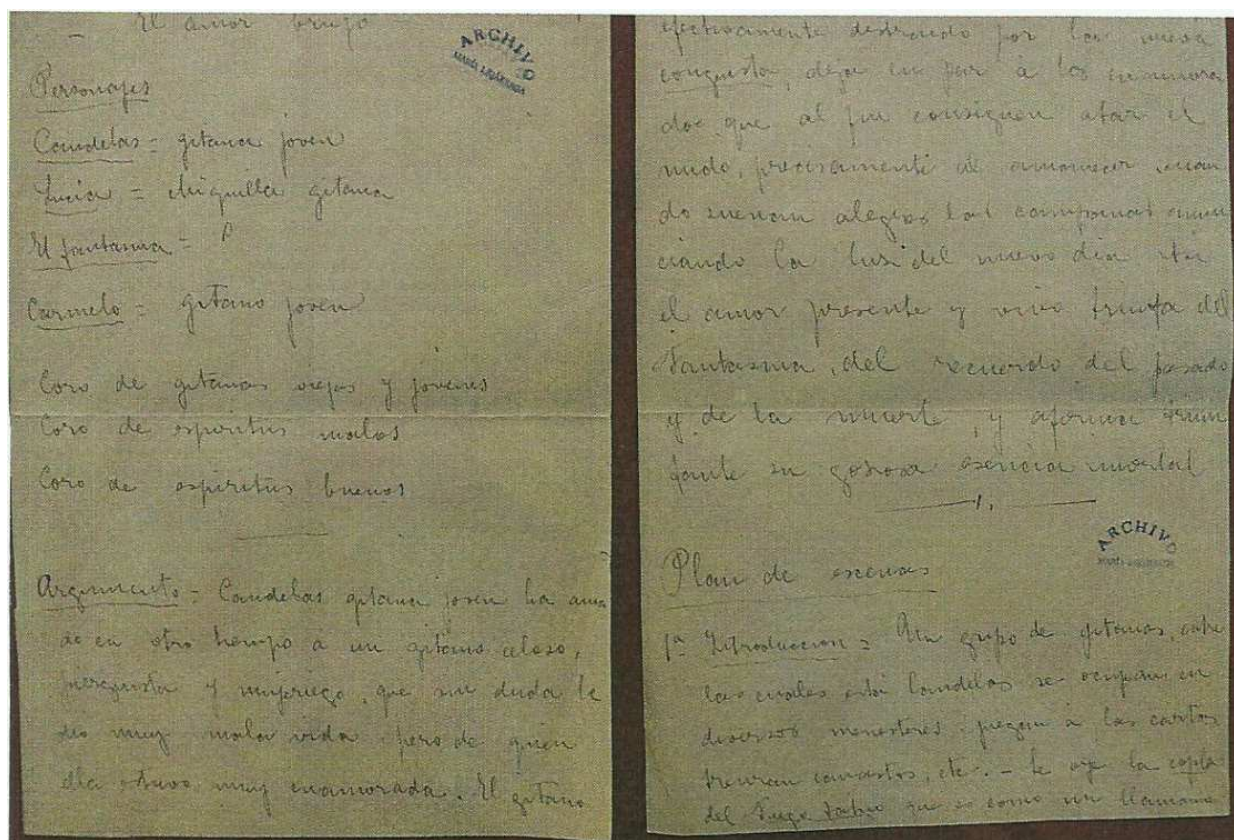


Figure 19: Dramatis personae, synopsis et plan actantiel pour le ballet *El amor brujo*, par María de la O'Lejárraga et Gregorio Martínez Sierra (Exposition « El amor brujo. Metáfora de la Modernidad. Manuel de Falla. 1915-2015. »), Archives María Lejárraga, Auditorium Manuel de Falla, Grenade, 2015.

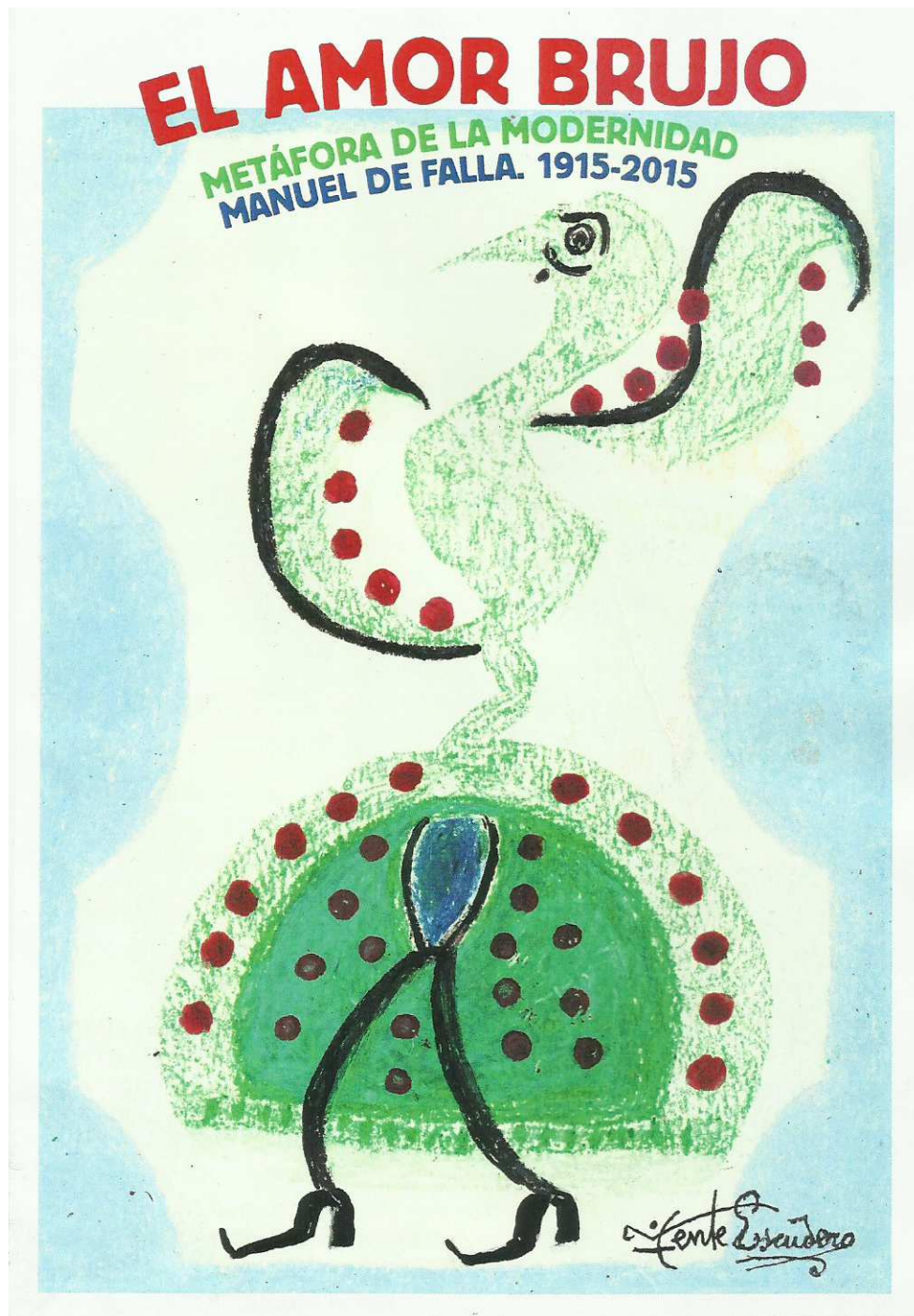


Figure 20: Estampe de Vicente Escudero, affiche de l'exposition « El amor brujo. Metáfora de la Modernidad. Manuel de Falla. 1915-2015. », Auditorium Manuel de Falla, Grenade, 2015.

Image disponible en ligne:

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaiicc/noticias/celebraci%C3%B3n-del-141%C2%BA-aniversario-del-nacimiento-de-falla-con-la-muestra-%E2%80%98el-amor-brujo>, page consultée le 22 décembre 2017.



Figure 21: Affiche de représentations de *El amor brujo*. et portrait de La Argentina. Archives Manuel de Falla, Auditorium Manuel de Falla (exposition « El amor brujo. Metáfora de la Modernidad. Manuel de Falla. 1915-2015. », Grenade, 2015).

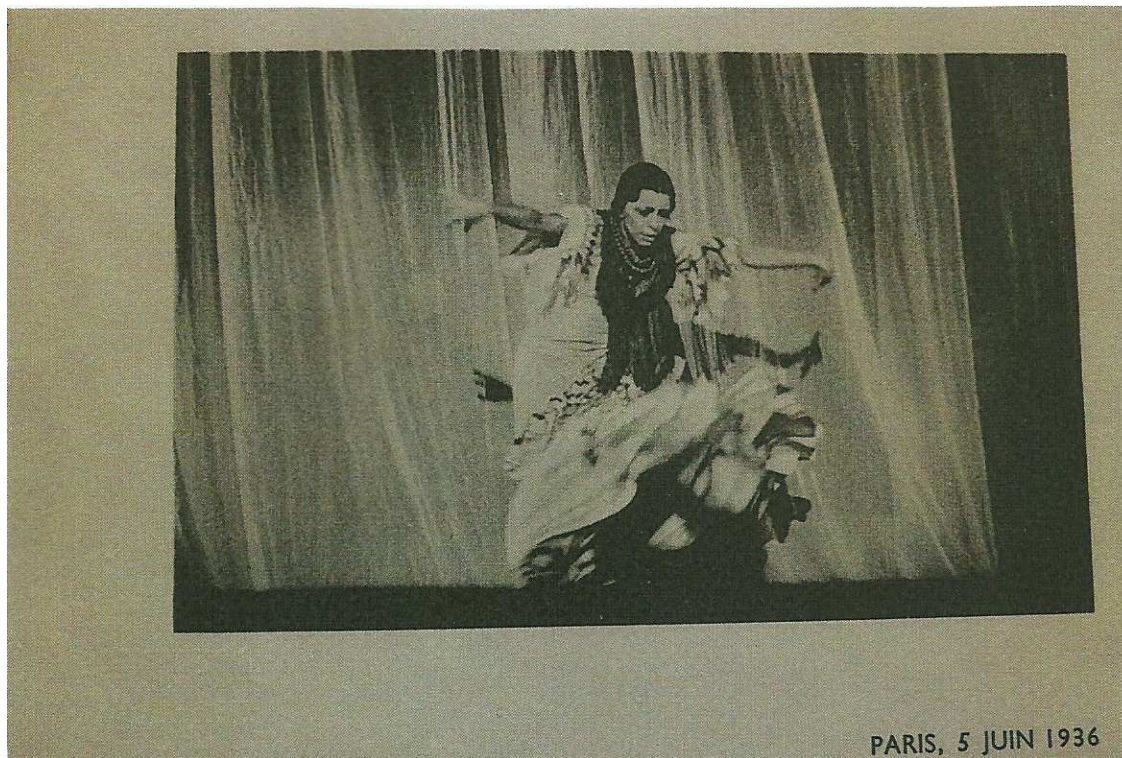


Figure 22: La Argentina, danseuse métaphore du mouvement durant le ballet *El amor brujo*. Paris, le 5 juin 1936. Archives Manuel de Falla (Grenade), Auditorium Manuel de Falla, exposition « El amor brujo. Metáfora de la Modernidad. Manuel de Falla 1915-2015 », Grenade, 2015. Photographe inconnu, tous droits réservés.

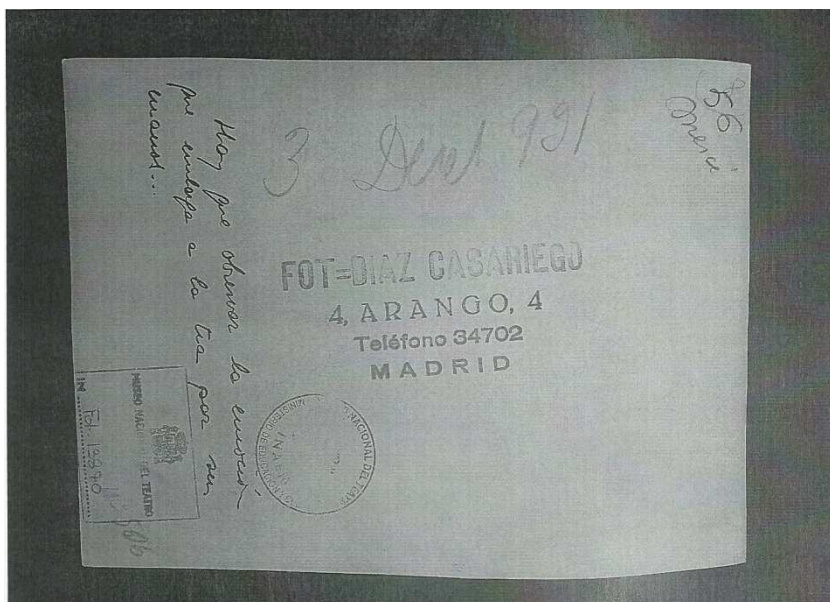
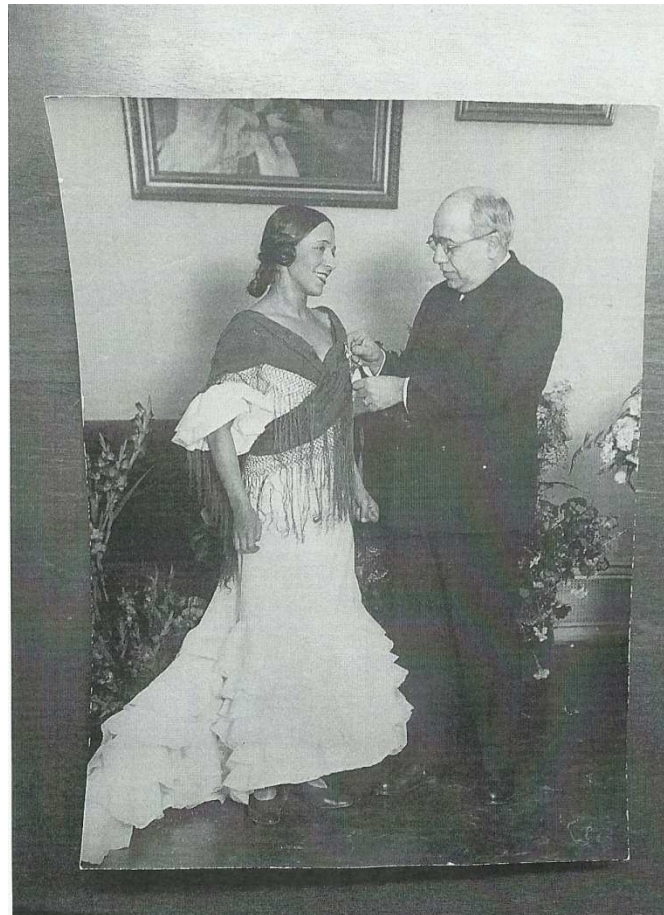
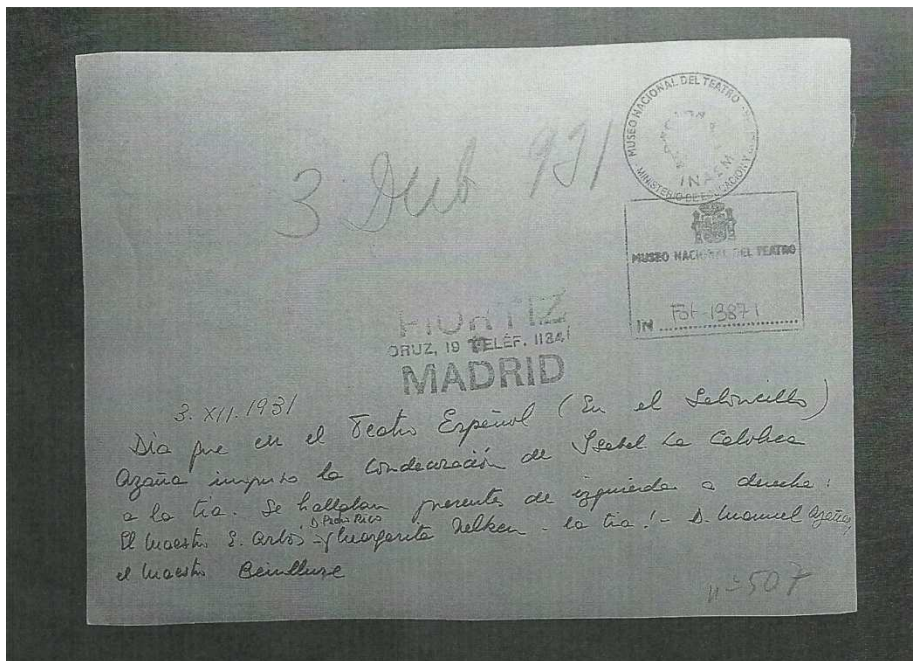
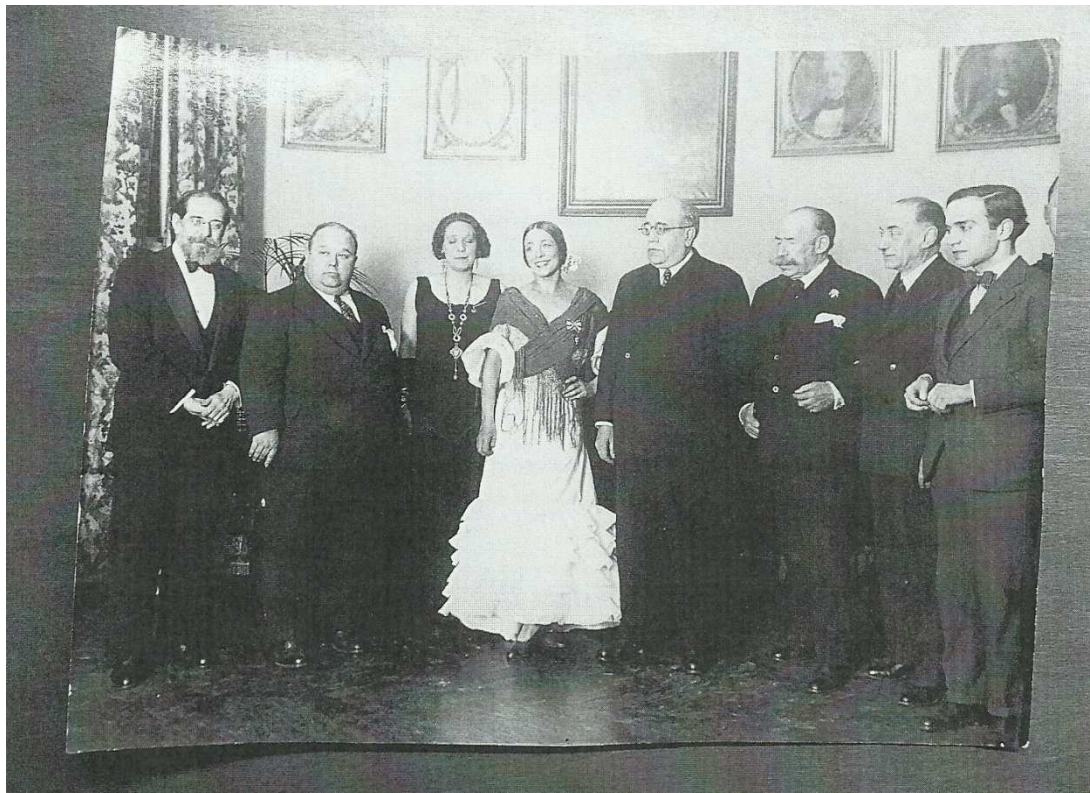
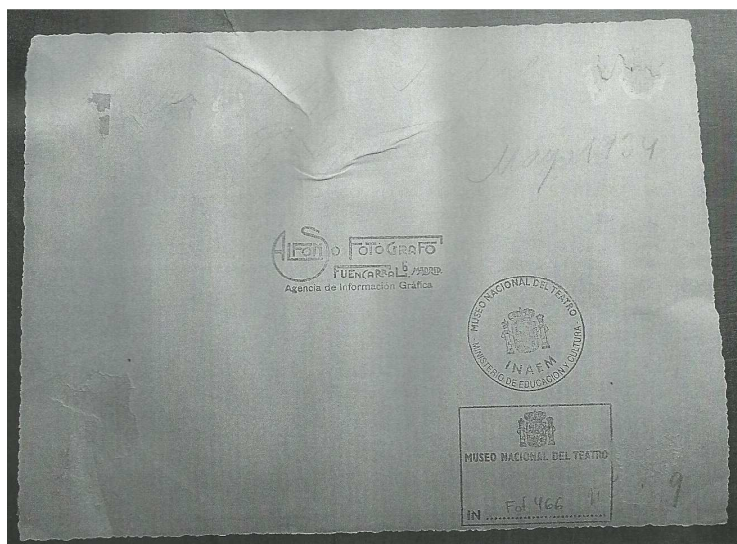


Figure 23 a) et b), 24 a) et b): La Argentina, décorée par Manuel Azaña, le 3 décembre 1931. Archives du Musée National du Théâtre d'Almagro.





Figures 25 a) et b): Représentation de *El amor brujo* en mai 1934. Ministerio de Educación y Cultura, Archives du Museo Nacional del Teatro de Almagro, © Alfonso fotógrafo.

CHAPITRE II.

La gitane dans le théâtre de l'âge d'argent et son contrepoint esthétique

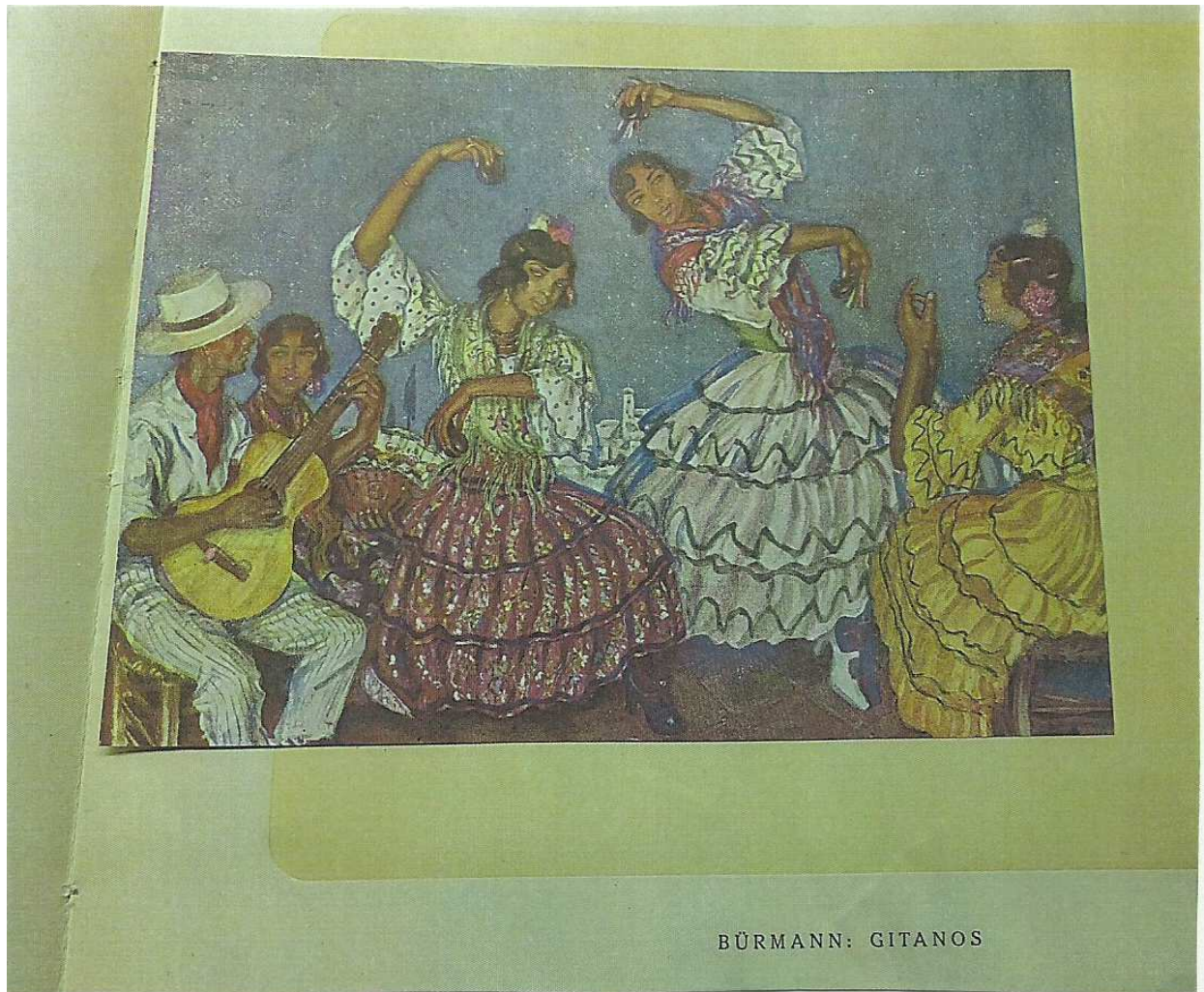
Le thème de la *gitana* est un thème ancien présent en Espagne dans les arts et la littérature dès les Siècles d'Or. De la « gitanilla » de Cervantes en passant par ses représentations en peinture (Anselmo Miguel Nieto, Isidre Nonell, Joaquín Sorolla y Bastida) la caractérisation du personnage s'est intégrée à la représentation d'un imaginaire national. À l'âge d'argent, le thème est repris et stylisé par les plasticiens du théâtre. Chez Bürmann (*Un teatro de arte en España*), le mouvement et la couleur prévalent. Le chromatisme des personnages féminins est préservé chez M. Fontanals et S. Bürmann.

L'actrice, c'est le cas de Margarita Xirgu dans *La zapatera prodigiosa*, est au centre de l'attention des artistes (dessinateurs, poètes, photographes, stylistes et costumiers) et du metteur en scène.

Le costume s'intègre à une polychromie organisée et par la proxémie des acteurs se déploie un « ballet » chromatique.

Le travail du poète et du dramaturge excède le cadre de l'œuvre écrite. Les cercles intellectuels et artistiques favorisent l'accomplissement par un artiste d'une œuvre plastique qui intègre les différents arts. Du croquis à la scène, le théâtre poétique n'est pas toujours bien reçu et F. García Lorca l'apprend à ses dépens (*El maleficio de la mariposa*, 1920).

À l'heure où les synesthésies se déploient dans un terreau scientifique et artistique favorable se tient le premier Concours de Cante Jondo (1922) à Grenade, dont la dimension atavique et poétique imprègne l'œuvre d'artistes empreints de modernité comme F. García Lorca.



BÜRMANN: GITANOS

Figure 26: Chromatisme des personnages 1/2. S. Bürmann, Gitanos, in *Un teatro de arte en España, 1917-1925*, (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

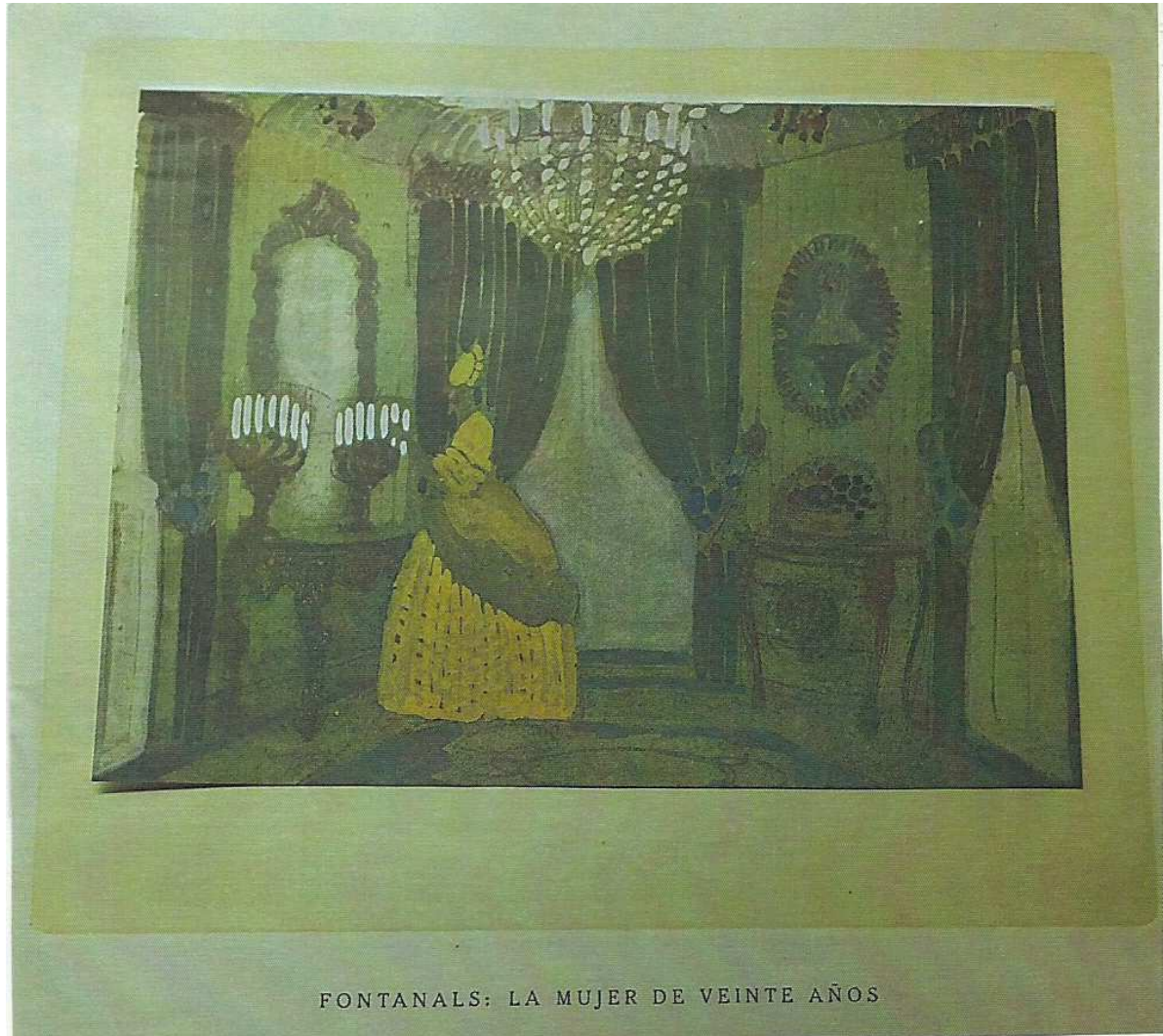


Figure 27: Chromatisme des personnages 2/2. M. Fontanals, *La mujer de veinte años*. in *Un teatro de arte en España, 1917-1925*, (La Esfinge, Madrid, 1926), Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).



Boceto de Sigfrido Burmann para *La zapatera prodigiosa* (1930).

Figures 28 et 29: Estampe de S. Bürmann pour *La zapatera prodigiosa*. L'original, en couleurs, révèle le jeu chromatique voulu par F. García Lorca. in AGUILERA SASTRE, Juan, et AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967)*.



© Photo: Collection de scénographie de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Image disponible en ligne:

<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/66sigbuc/66sigbuc.htm>, page consultée le 22 décembre 2017.

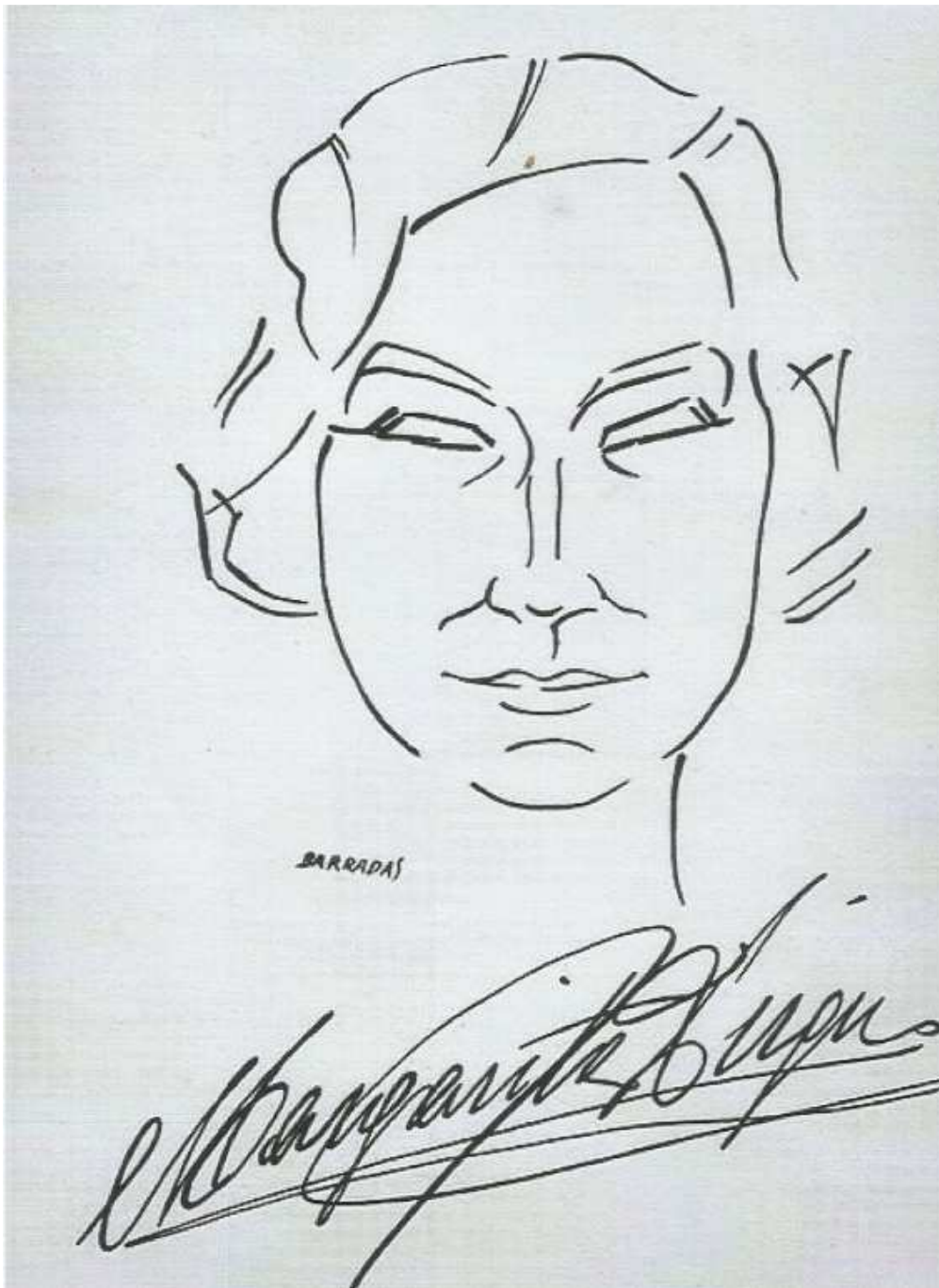


Figure 30: Caricature de Margarita Xirgu par Rafael Barradas (c. 1929). Archivo Jordi Rius Xirgu.

Image disponible en ligne

<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/61barrac/61barrac.htm>, page consultée le 22 décembre 2017.

Margarita: Cada rosa
tiene un ramoncillo de agua
y un dolor de estrecha vida
bajo sus hojas heladas

—

Llegan como niñas chicas
a tu mano delicada,
bajo el ardiente jardín
móveme de tus pestañas

—

Quisiera haberlas cogido
en un jardín de Granada,
y haberme herido los dedos
con espinas de sus ramas.

—

¡Ojalá que pronto puedas
correr por altas montañas
libre del tu camerino,
como una corza de llamas!

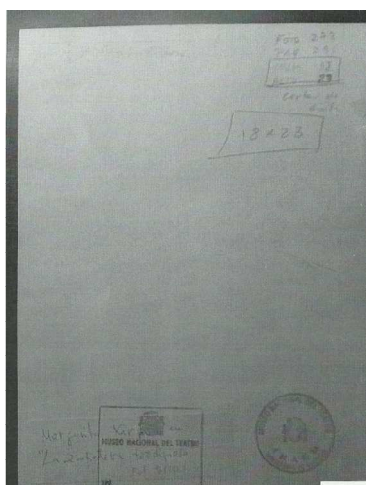
—

Federico Garcia Lorca

Figure 31: Poème de Federico García Lorca a Margarita Xirgu, offert, avec une rose, à la fin de l'été 1935. Maison-Musée Federico García Lorca, Huerta de San Vicente, Grenade, 2014.

Image disponible en ligne:

<http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/63lorcac/63lorcac.htm>, page consultée le 22 décembre 2017.



Figures 32 a) et b): Margarita Xirgu, dans le costume créé par Federico García Lorca pour *La zapatera prodigiosa*, vers 1930. © Photo: Calvache. Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Voir aussi *El semblante de la escena. Fotografías de teatro (1860-1936)*, ed. de Andrés Peláez, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Museo del Teatro (Almagro), Centro de Documentación Teatral (Madrid), Sociedad General de Actores Españoles (S. G. A. E., Madrid).



Figure 33: Margarita Xirgu (Savetière) et Alejandro Máximo (Savetier) dans *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca. © Photo: Calvache.

Image disponible en ligne: http://teatro.es/el_foco/ofrecemos-una-entrevista-recuperada-federico-garcia-lorca-en-1931, page consultée le 22 décembre 2017.



Figure 34: Margarita Xirgu (Savetière) et Alejandro Maximo (Savetier) dans *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca (vers 1934). La scansion pantomimique ou le jeu de l'acteur, métaphore de la rythmicité textuelle. © Photo: Calvache.

Image disponible en ligne: http://teatro.es/el_foco/ofrecemos-una-entrevista-recuperada-federico-garcia-lorca-en-1931, page consultée le 22 décembre 2017.

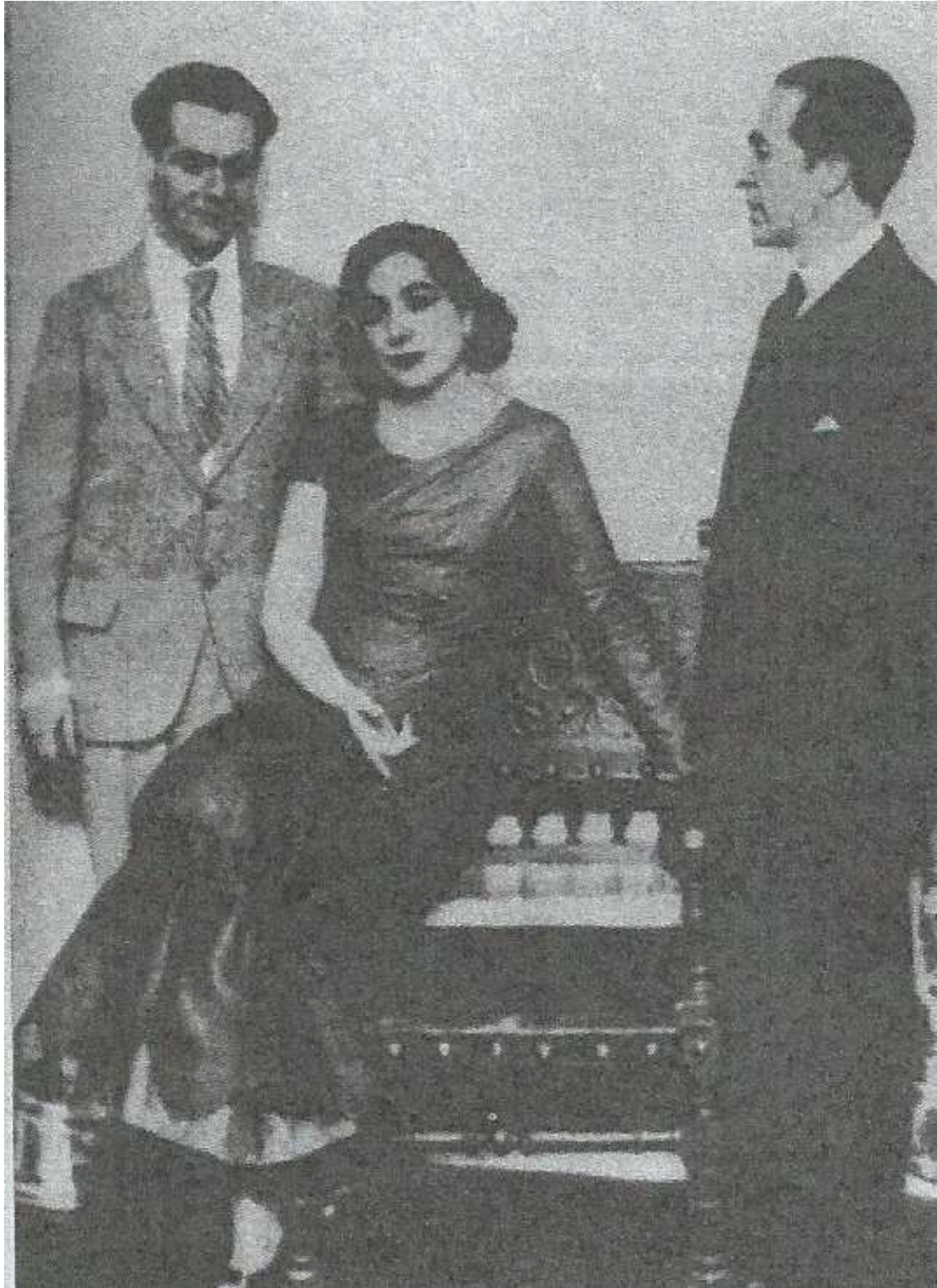


Figure 35: Federico García Lorca, Margarita Xirgu et Cipriano de Rivas Cherif, en 1930. in AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*.

FIGURINES PARA
**LA ZAPATERA
PRODIGIOSA**
DE
FEDERICO GARCÍA LORCA



Figure 36: Couverture du livret contenant les croquis réalisés par F. García Lorca pour les personnages de *La Zapatera prodigiosa*. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Figure 37: Photo de représentation de *La zapatera prodigiosa* (c. 1930). Au centre, Margarita Xirgu. Photographe inconnu, tous droits réservés.



Figure 38: Dessin de Federico García Lorca. Premier costume de la Savetière.

Xirgu

(Traje de la zapatera.)

Verde intenso. Franjas en la cintura negro intenso. Sin medias. Zapatitos de charol. Falda plegada. Corpiño ajustado. Vueltas en la bocamanga de encaje negro. Pelo tirante. Boca grande y pintada. Pendientes de coral.

Primer acto.

Xirgu

(Costume de la Savetière.)

Vert intense. Franges à la taille noir intense. Sans bas. Petits souliers vernis. Robe plissée. Bustier ajusté/Corsage serré/près du corps. Ourlet de dentelle noire à l'extrémité des manches. Cheveux tirés. Bouche grande et maquillée. Boucles d'oreilles de corail.

Acte I.



Figure 39: Dessin de Federico García Lorca. Deuxième costume de la Savetière.

Xirgu

Segundo acto. Traje plegado.

Traje rojo violento y rosa roja. Sin pendientes. Más verde que en el traje anterior. Un brazo desnudo. Franjas al cuello y cintura de rojo distinto.

Xirgu

Acte II. Costume plissé.

Robe rouge vif et rose rouge. Sans boucles d'oreilles. Plus vert que dans le costume antérieur. Un bras nu. Franges au col et à la taille d'un rouge différent.



Figure 40: Dessin de Federico García Lorca. Mesa.

Mesa

Vecina roja.

Aplicación verde. Grandes madroños negros. Cuiden de que la irregularidad de los triángulos verdes sea exacta.

Mesa

Voisine rouge.

Robe avec application verte. Grands pompons noirs. L'irrégularité des triangles verts doit être exacte.



Figure 41: Dessin de Federico García Lorca. Pacello.

Pacello

Vecina del traje morado.

Volantes rígidos de organdí rosa.

Pacello

Voisine à la robe violette.

Volants empesés en organdi rose.



Figure 42: Dessin de Federico García Lorca. Voisine verte.

Vecina del traje verde.

Adornos blancos. Madroños rojos.

Voisine à la robe verte.

Ornements blancs. Pompons rouges.



Figure 43: Dessin de Federico García Lorca. Mademoiselle Sánchez, Voisine jaune.
Sta. Sánchez

Vecina del traje amarillo.

Adornos de tela amarilla más intensa. Bocamangas almidonadas en picos de amarillo más intenso. Descote en la misma forma.

Zapato amarillo.

Mademoiselle Sánchez

Voisine à la robe jaune.

Ornements de tissu jaune plus intense. Extrémités des manches amidonnées dentelées d'un jaune plus intense. Décolleté de la même facture.

Souliers jaunes.



Figure 44: Dessin de Federico García Lorca. Bofill, Voisine bleue.

Bofill

Vecina azul.

Franjas rosas. Manga estrecha. Grandes madroños negros.

Bofill

Voisine bleue.

Franjes roses. Manches étroites. Grands pompons noirs.

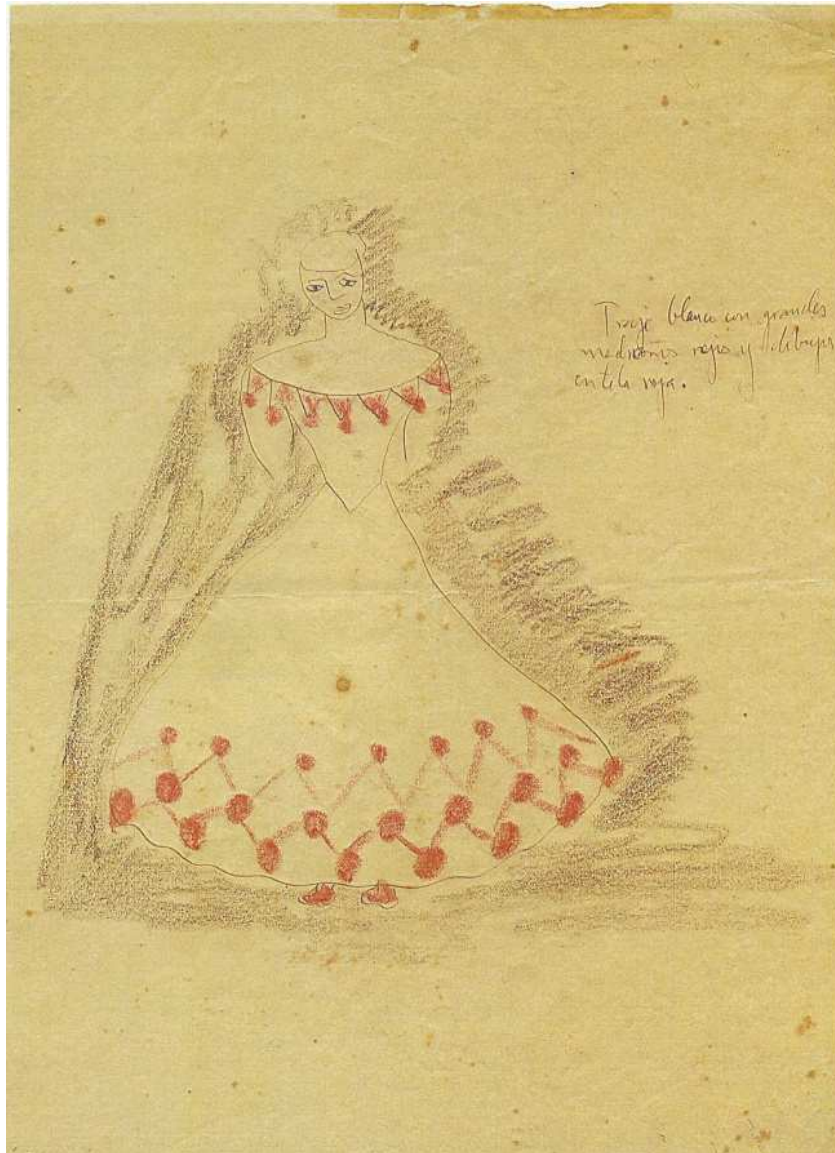


Figure 45: Dessin de Federico García Lorca. Personnage féminin à la robe blanche.

Traje blanco con gra[ndes] madroños rojos y de[s]cote en tela roja.

Robe blanche avec de grands pompons rouges et un décolleté en tissu rouge.



Figure 46: Dessin de Federico García Lorca. Jeune homme à la ceinture.

Mozo de la faja.

Camisa blanca con encaje. Pantalón negro. Sombrero plano negro.

El otro mozo de igual manera, pero faja azul y pantalón marrón.

Jeune homme à la ceinture.

Chemise blanche ourlée de dentelle. Pantalon noir. Chapeau plat noir.

L'autre jeune homme suivant le même modèle, mais ceinture bleue et pantalon marron.



Figure 47: Dessin de Federico García Lorca. Maire.

Alcalde

Traje de terciopelo azul con cinta de seda. Gran capa con esclavina. Media blanca de hilo grueso. Lleva una vara con cabos de plata. Faja gris.

En los dos actos.

Maire

Costume de velours bleu avec ceinture de soie. Grande cape avec pèlerine. Bas blancs de fil épais. Il porte avec lui une canne aux extrémités argentées. Ceinture grise.

Dans les deux actes.



Figure 48: Tapisserie murale à l'intérieur de la maison de Manuel de Falla. Maison-Musée Manuel de Falla, Grenade.



Figure 49: Détail de la tapisserie murale à l'intérieur de la maison de Manuel de Falla, à Grenade. Tissée par des religieuses, ce genre de broderie aurait pu inspirer Federico García Lorca pour la création des estampes de ses personnages. Maison-Musée Manuel de Falla, Grenade.

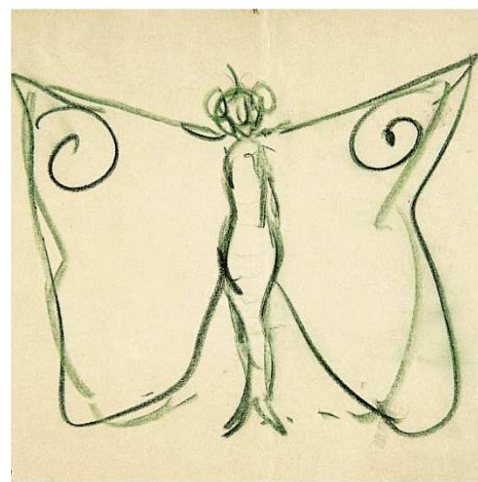
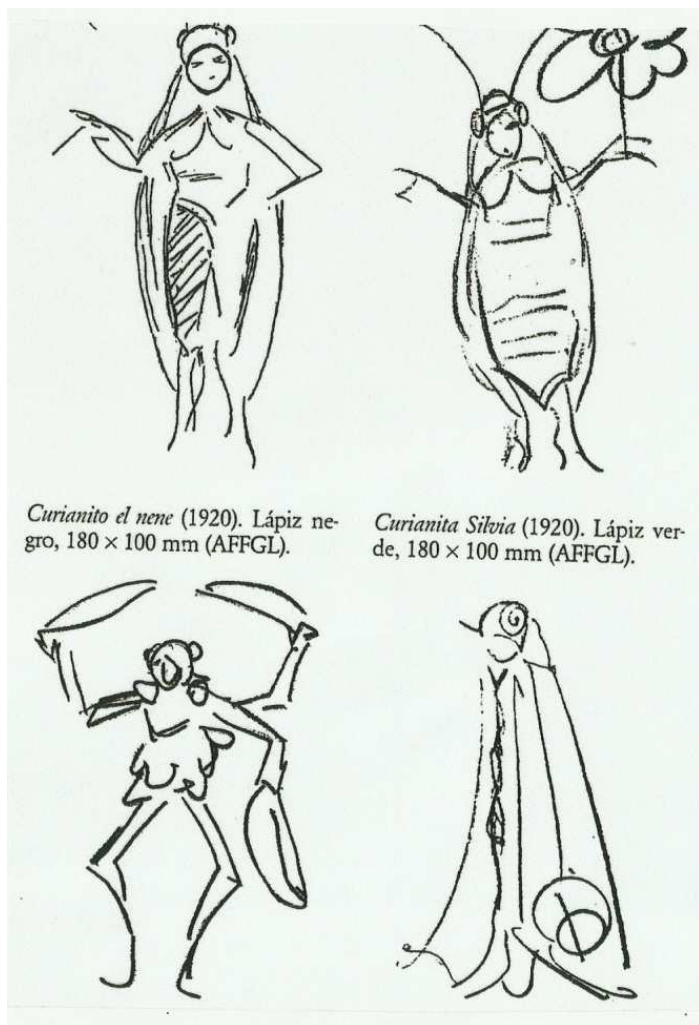


Figure 50 a) et b): Dessins de Rafael Barradas pour *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca (1920). Personnages de *Curianito el nene*, *Curianita Silvia*, *Alacrancito el cortamimbres* et *la Mariposa*. Fundación Juan March et *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata, Op. cit.*: 341.



Figure 51 a): Les acteurs et actrices du *Maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca. Mars 1920. Image disponible en ligne, http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_T_EATRO_El_maleficio_de_la_mariposa.htm, page consultée le 30 décembre 2017.



Figure 51 b): Les acteurs et actrices du *Maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, avec Encarnación López, « La Argentinita » (en blanc, au centre) dans le rôle de la phalène blanche. Madrid, Teatro Eslava, 23 mars 1920. © Photo: Del Río. Biblioteca Nacional de España, Madrid. in A.A.V.V., *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Residencia de Estudiantes, Acción Cultural Española AC/E, Madrid, 2017, page 340. Image disponible en ligne, <https://www.moonmagazine.info/lorca-el-maleficio-de-la-mariposa-trece-gatos/>, page consultée le 30 décembre 2017.

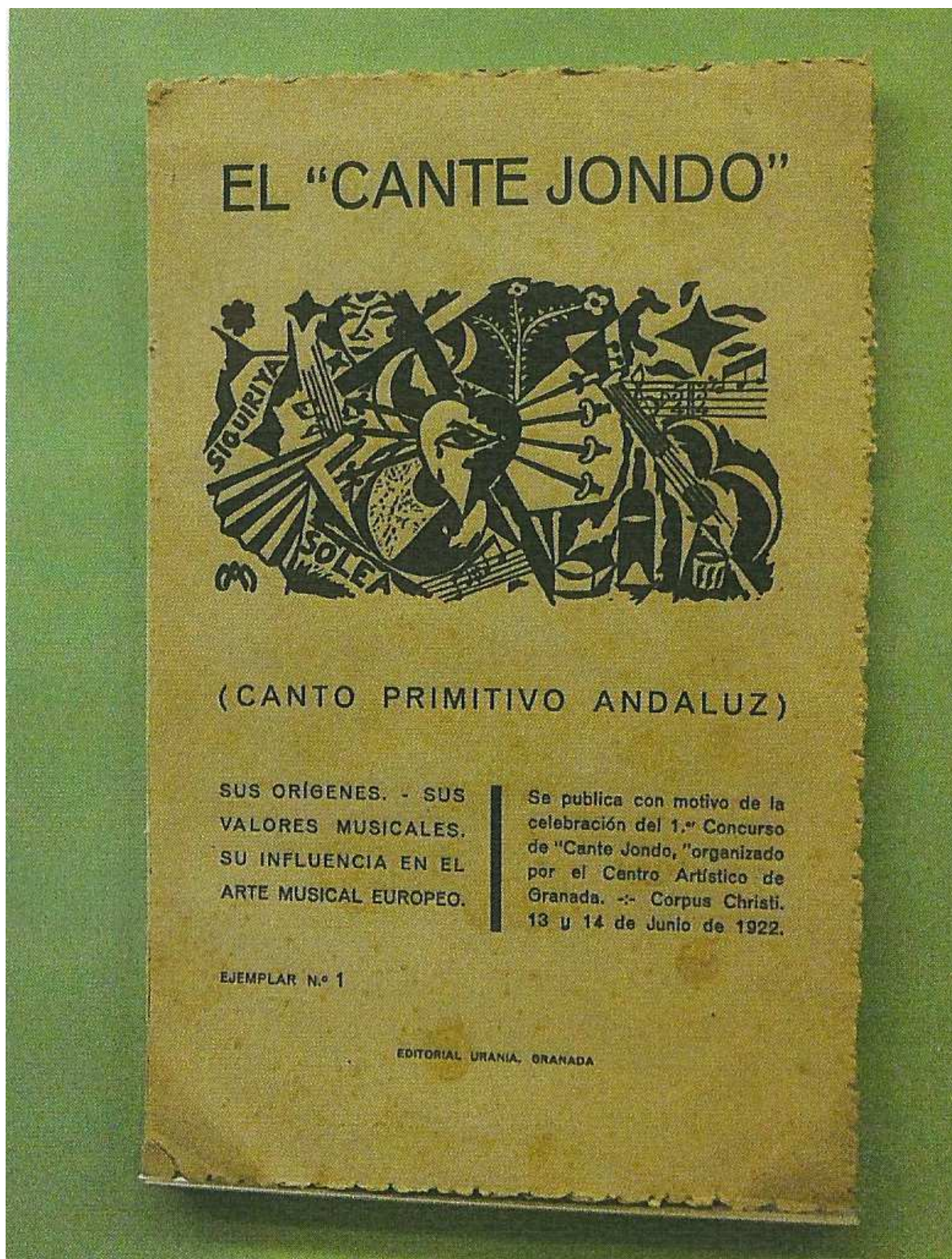


Figure 52: Manuel Ángeles Ortiz (dessin) programme du Concours de *Cante Jondo* (1922), Archives Manuel de Falla de Grenade (Casa Museo Federico García Lorca – Auditorium Manuel de Falla à Grenade pour l'exposition « La metáfora de la modernidad », Grenade, 2015). Tous droits réservés.



Figure 53: Manuel Ángeles Ortiz, affiche originale du Concours de *Cante Jondo* (1922), in RIPOLL, José Ramón, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez.

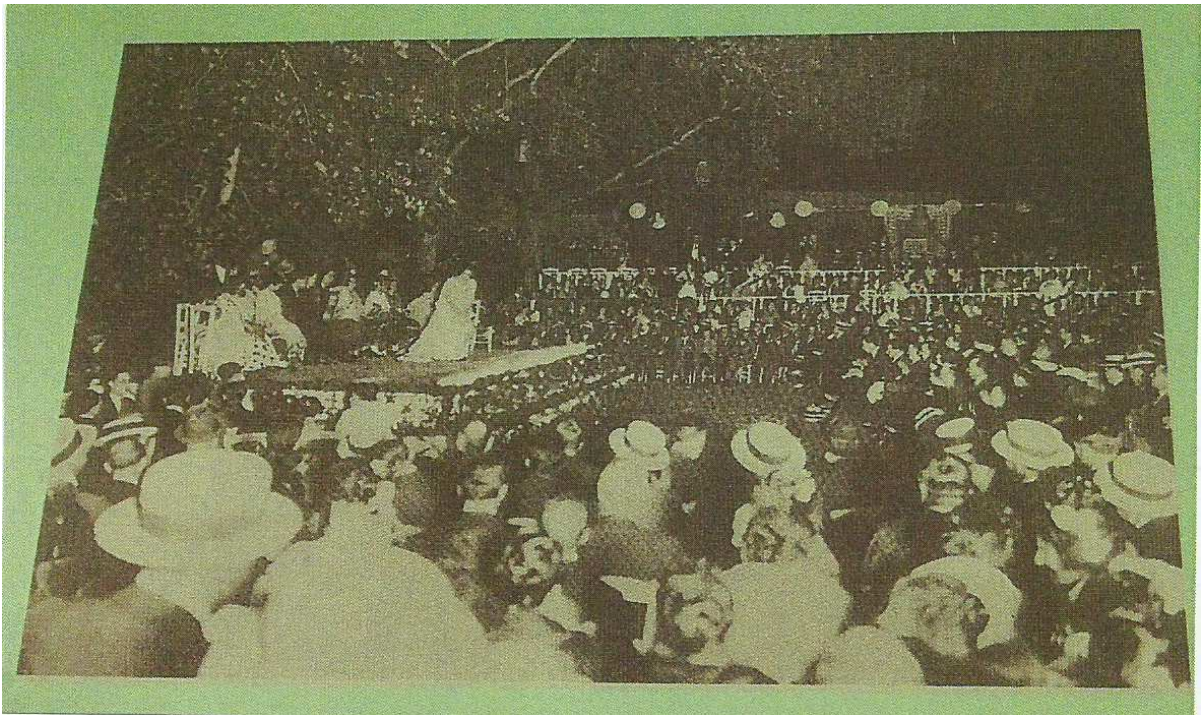


Figure 54: Manuel Torres Molina, *La Plaza de los Aljibes de l'Alhambra* durant la célébration du Concours de *Cante Jondo*, un rare exemple de photographie documentant la théâtralité d'acteurs sur scène face à leur public. Exposition «La metáfora de la modernidad », Auditorium Manuel de Falla, Grenade, 2015. Tous droits réservés.

CHAPITRE III.

Le théâtre de Rafael Alberti entre correspondances chromatiques et métaphorisme géométrique

D'autres univers théâtraux que ceux précédemment évoqués suivent un cheminement semblable vers le questionnement des croisements sensoriels alliant la rigueur géométrique au dynamisme du mouvement. R. Alberti représente la diffraction de la sensorialité, allégorisée dans *l'auto sacramental*, à la lumière d'influences telles que la chronophotographie. Les synergies personnelles mènent à des propositions artistiques. La géométrie réinvestit le théâtre ancien (S. Bürmann) et parfois les costumes (Cipriano de Rivas Cherif). La conception des décors et de l'espace scénique, mais aussi la représentation du personnage, sont les lieux privilégiés de cette recherche (Victorina Durán). La presse documente les spectacles et les relations entre les dramaturges, les metteurs en scènes, les artistes et les acteurs, et se fait l'écho des représentations. Le théâtre se conçoit comme art synergique et se révèle un creuset de sociabilité artistique.

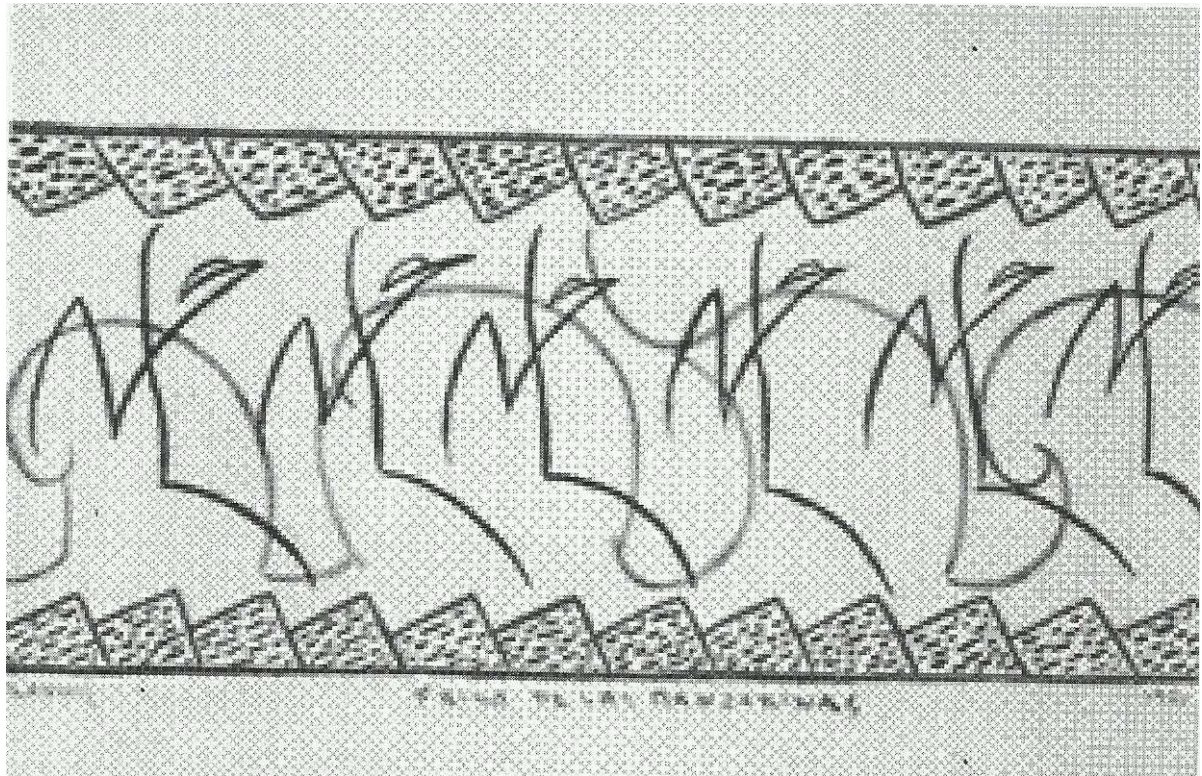


Figure 55: Friso de las bailarinas. Dessin de Rafael Alberti (c. 1922). Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María.

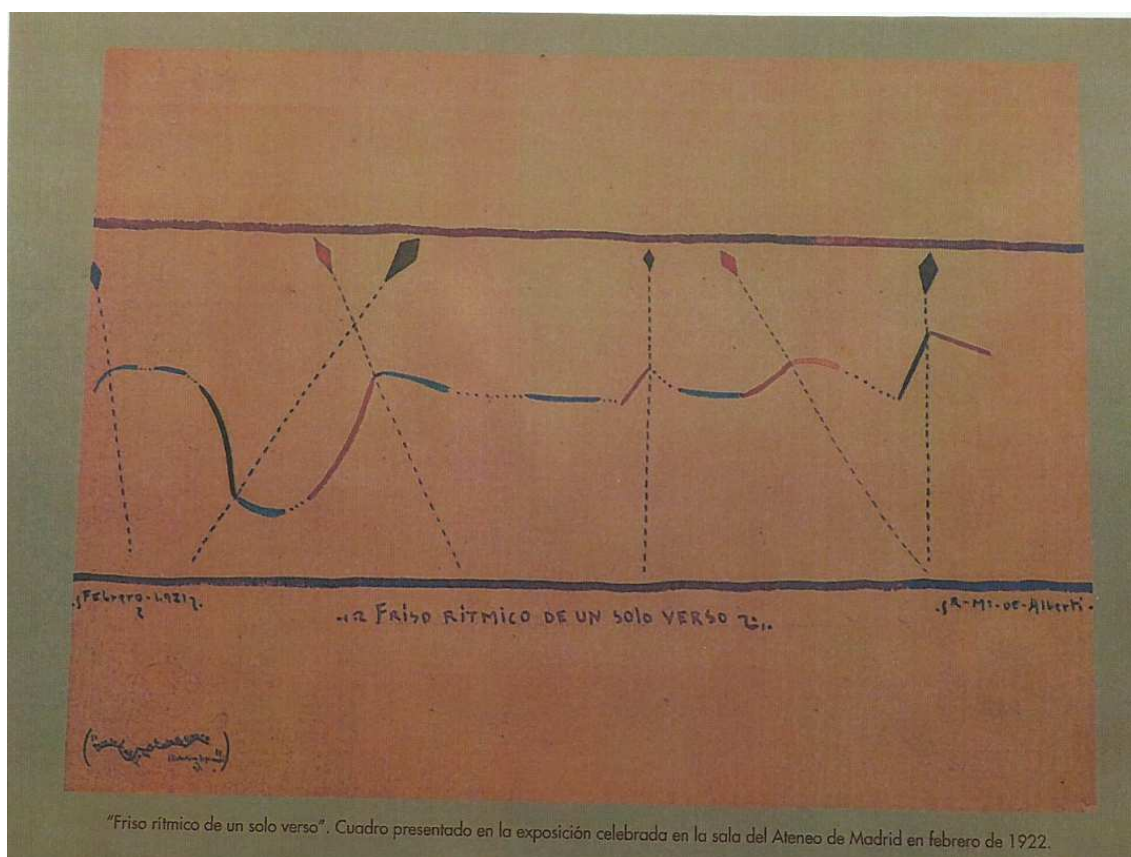


Figure 56: Friso rítmico de un solo verso. Tableau de Rafael Alberti présenté lors de l'exposition à l'Ateneo de Madrid en février 1922. Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María, 2014.

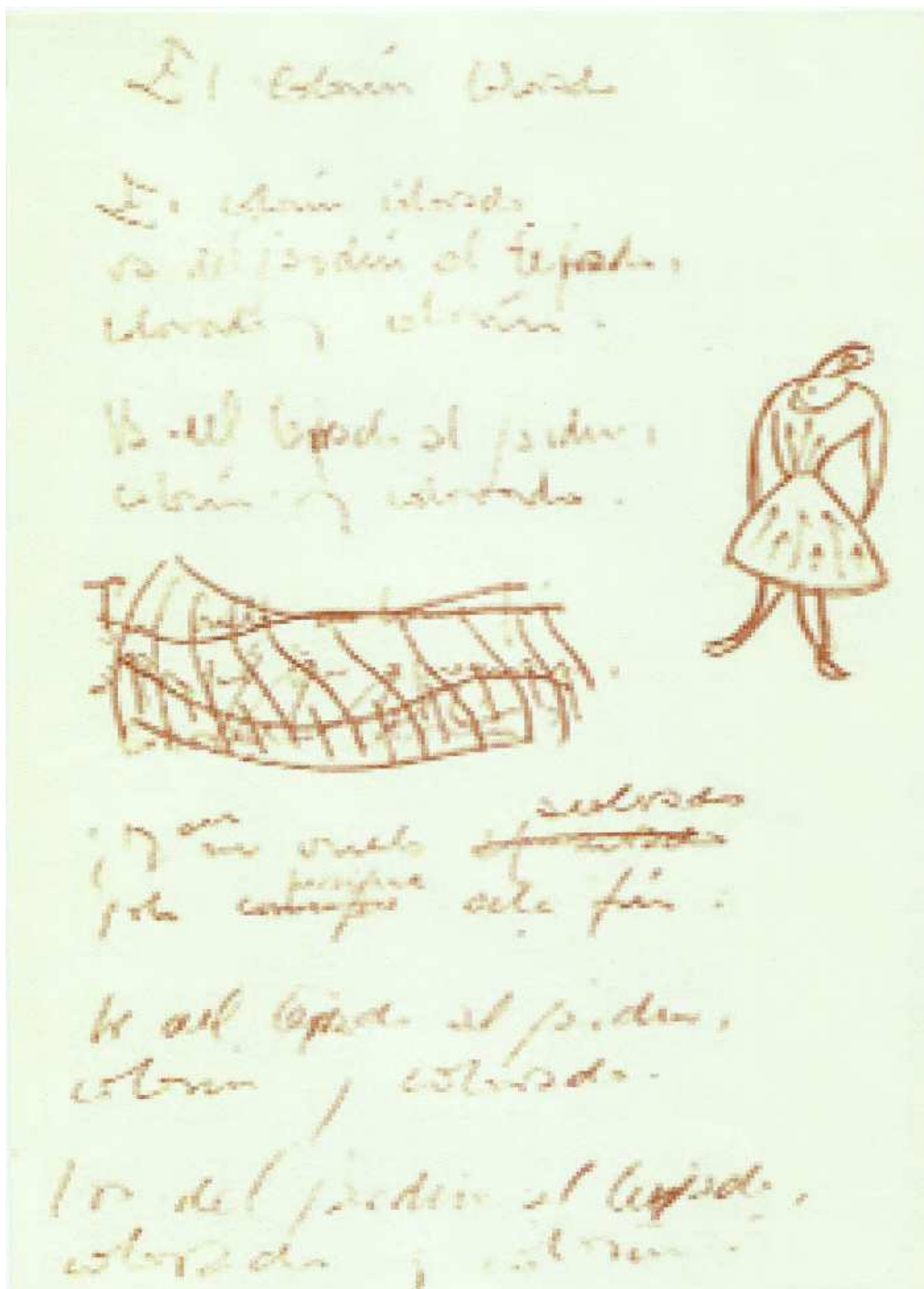


Figure 57: Brouillon manuscrit de Rafael Alberti autour du *Colorin colorado* (c. 1926). Image disponible en ligne, <http://desdemitorrecobalto.blogspot.fr/2011/09/libros-con-poesia-cuaderno-de-rute.html>, page consultée le 30 décembre 2017.



Figure 58: Maruja MALLO, dessin pour *La pájara pinta* (c. 1926), image disponible en ligne, <http://arrinconarte-elrincondelarte.blogspot.fr/2011/05/maruja-mallo-y-rafael-alberti-un-amor.html>, page consultée le 30 décembre 2017.

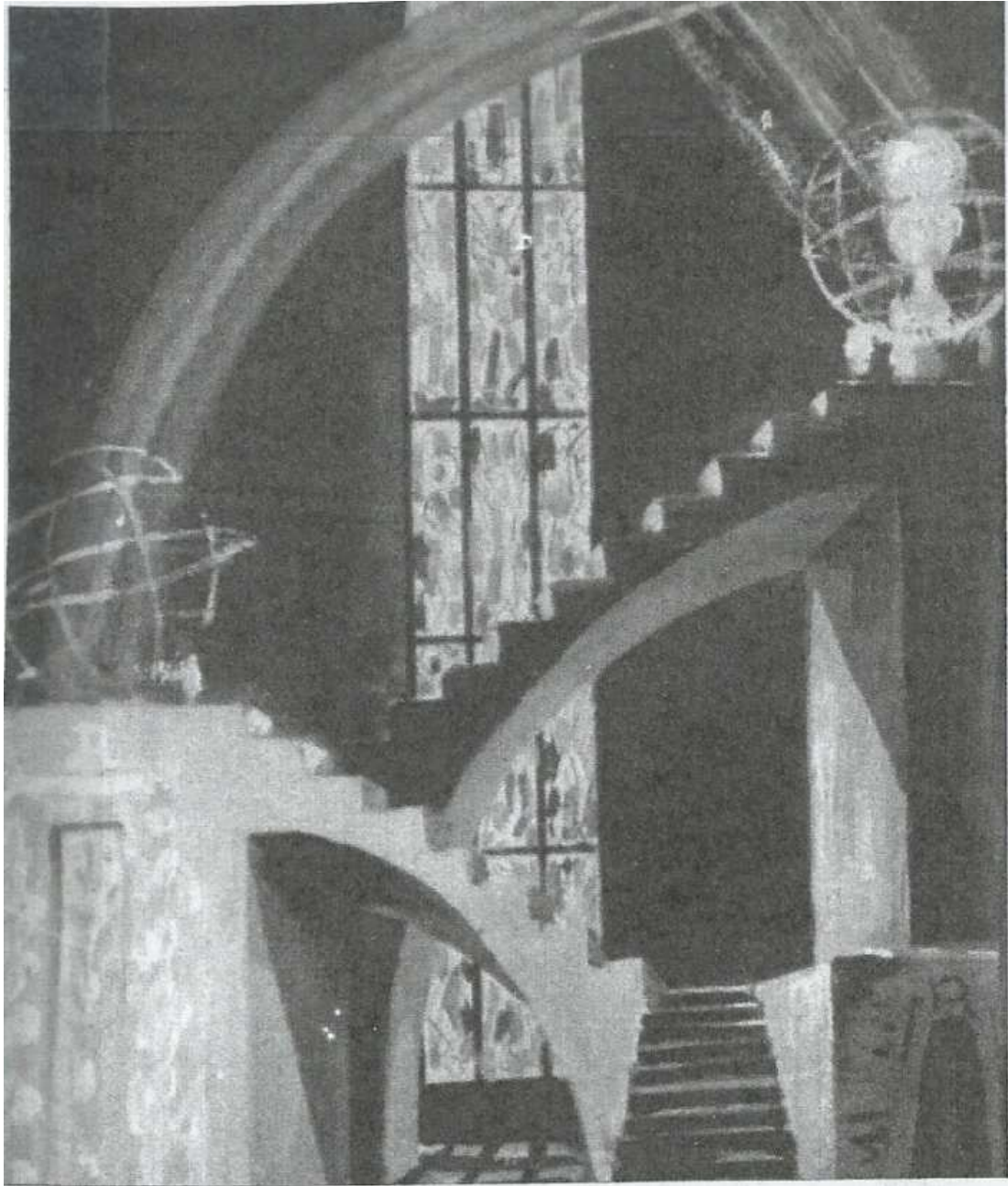


Figure 59: esquisse scénographique de Sigfried Bürmann pour *El gran teatro del mundo*, mis en scène par Rivas Cherif (1930). in AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*.

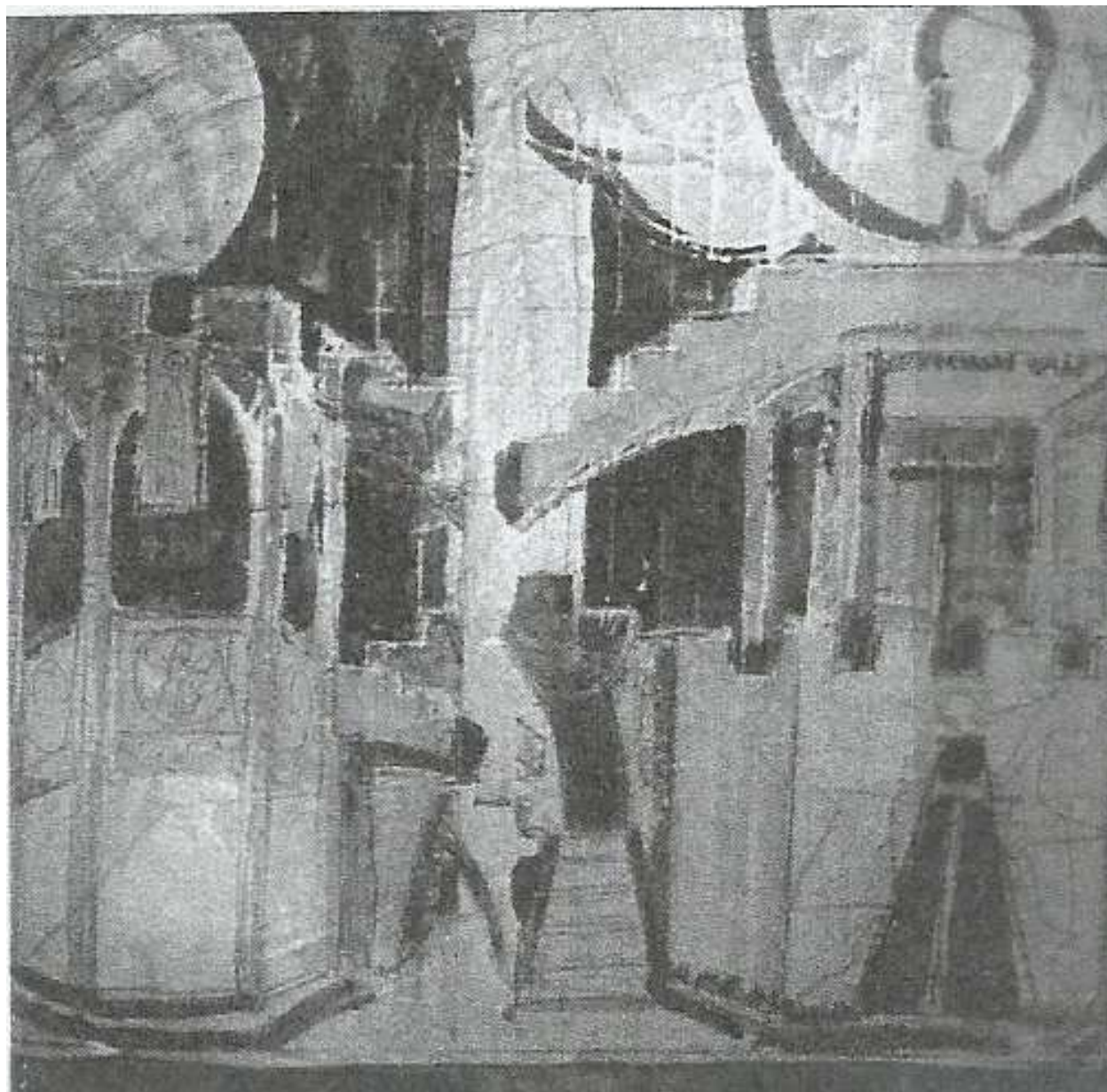


Figure 60: esquisse scénographique de Sigfried Bürmann pour *El gran teatro del mundo*, mis en scène par Rivas Cherif (1930). in AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*.

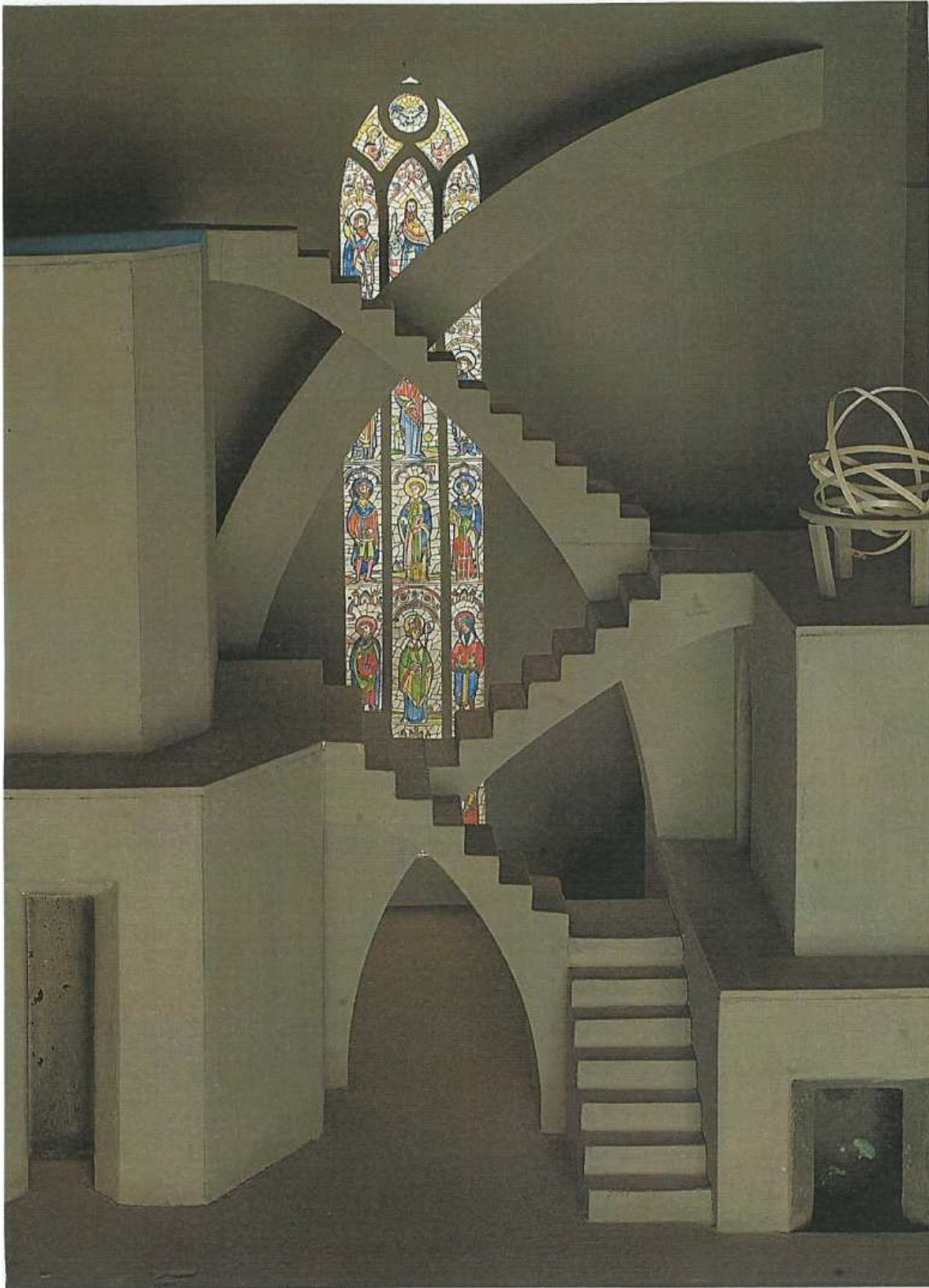


Figure 61: Maquette de décor pour l'auto sacramental de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* (1930). Museo Nacional del Teatro (Almagro).

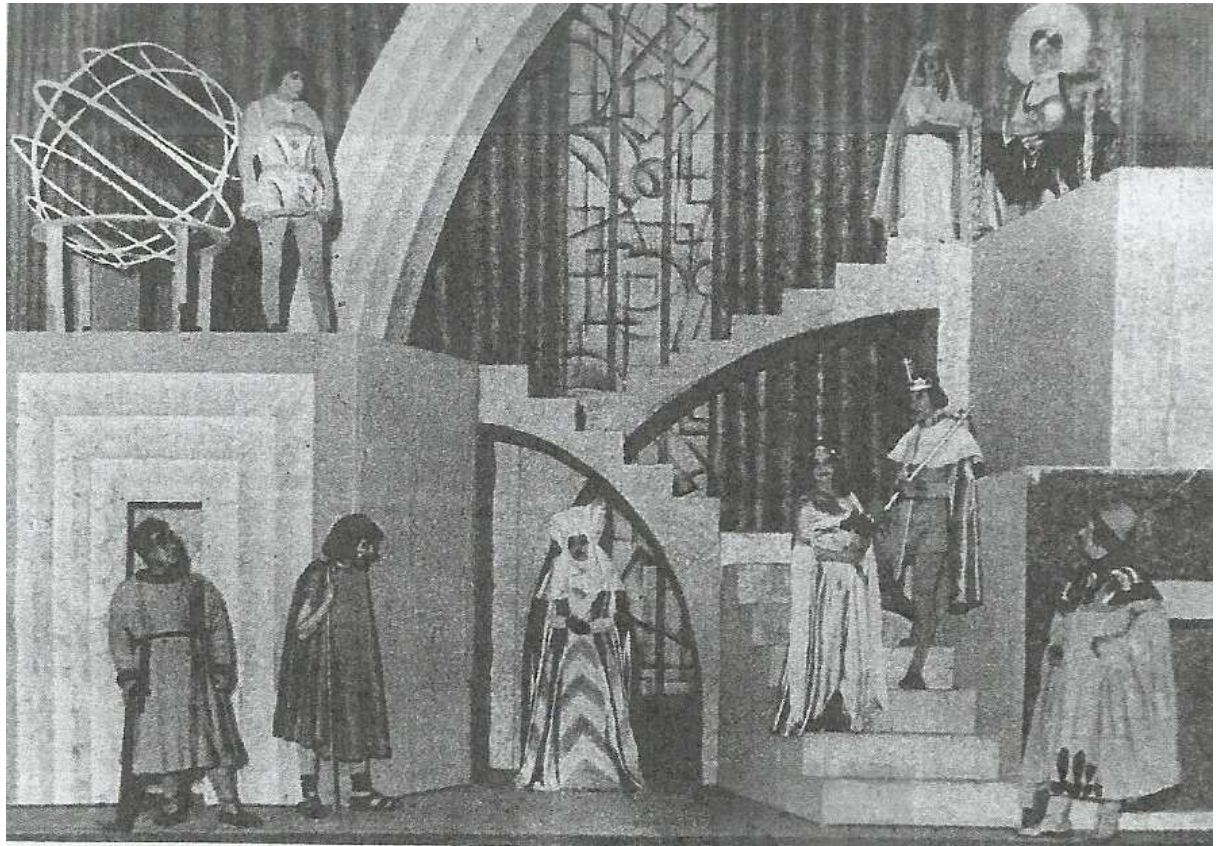


Figure 62: Photographie de représentation de l'auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca mis en scène par Cipriano de Rivas Cherif au Teatro Español, 1930. in AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*.

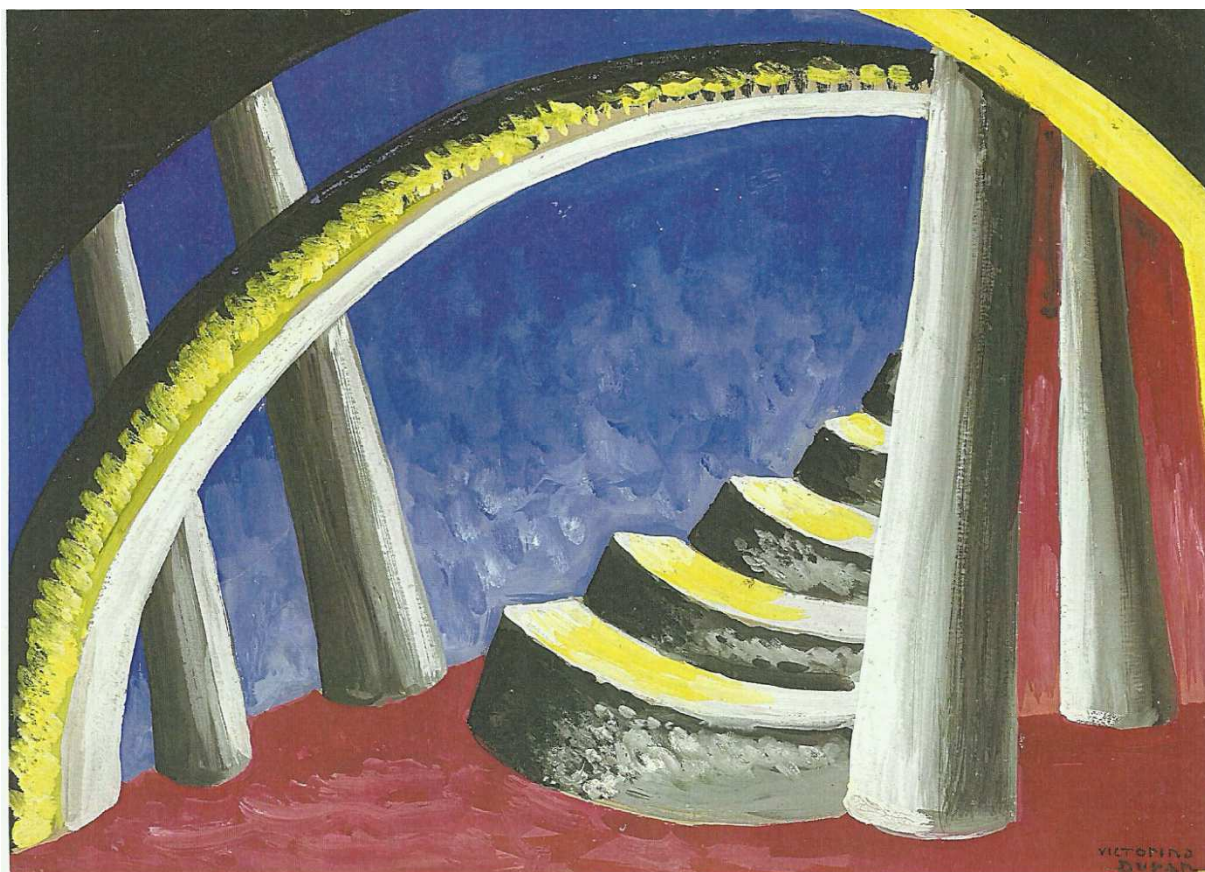


Figure 63: Victorina DURÁN, estampe pour le décor de l'auto sacramental de Rafael Alberti *El hombre deshabitado*. c. 1930. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

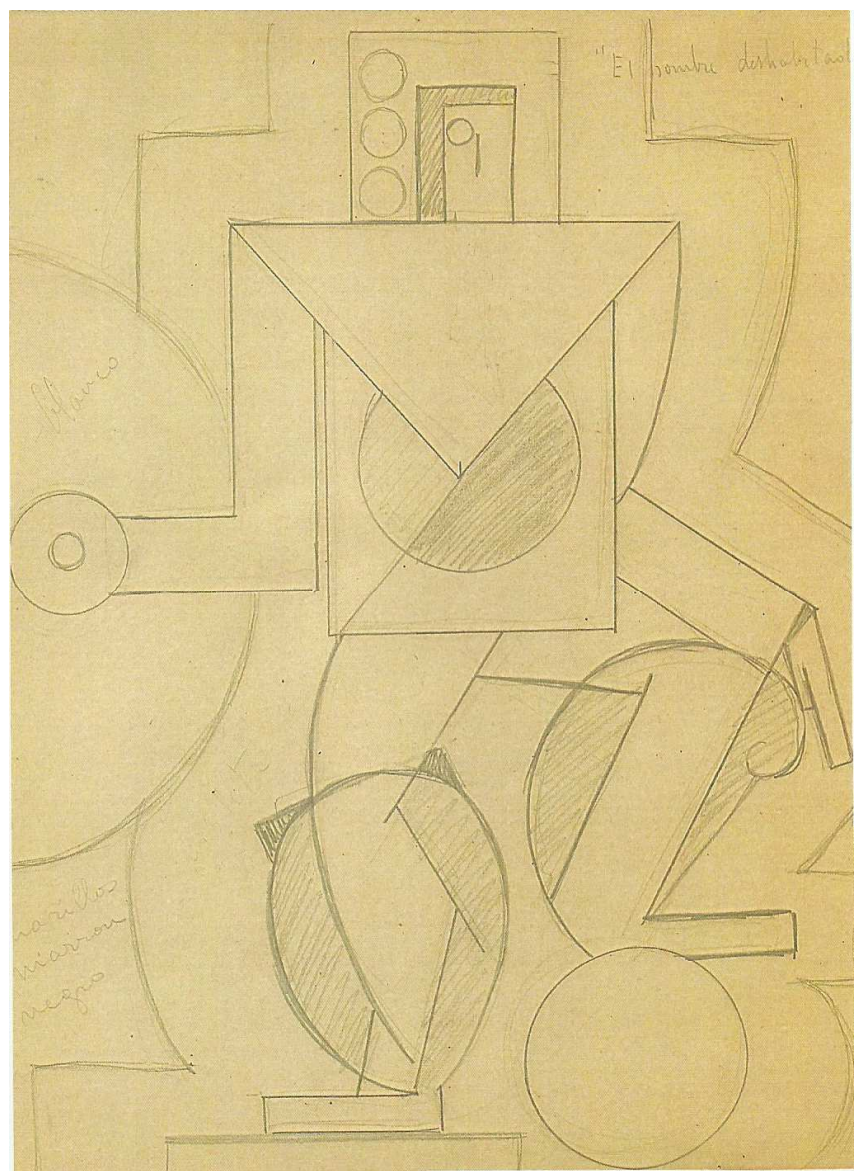


Figure 64: Victorina DURÁN, esquisse pour l'auto sacramental de Rafael Alberti *El hombre deshabitado*. c. 1930. Museo Nacional del Teatro (Almagro).



Figure 65: Victorina DURÁN, estampe pour l'auto sacramental de Rafael Alberti *El hombre deshabitado*. c. 1930. Museo Nacional del Teatro (Almagro).



Figure 66: Rafael Alberti avec María Teresa Montoya, actrice protagoniste de *El hombre deshabitado*. *Nuevo Mundo*, 13 mars 1931. Fundación Rafael Alberti, El puerto de Santa María.

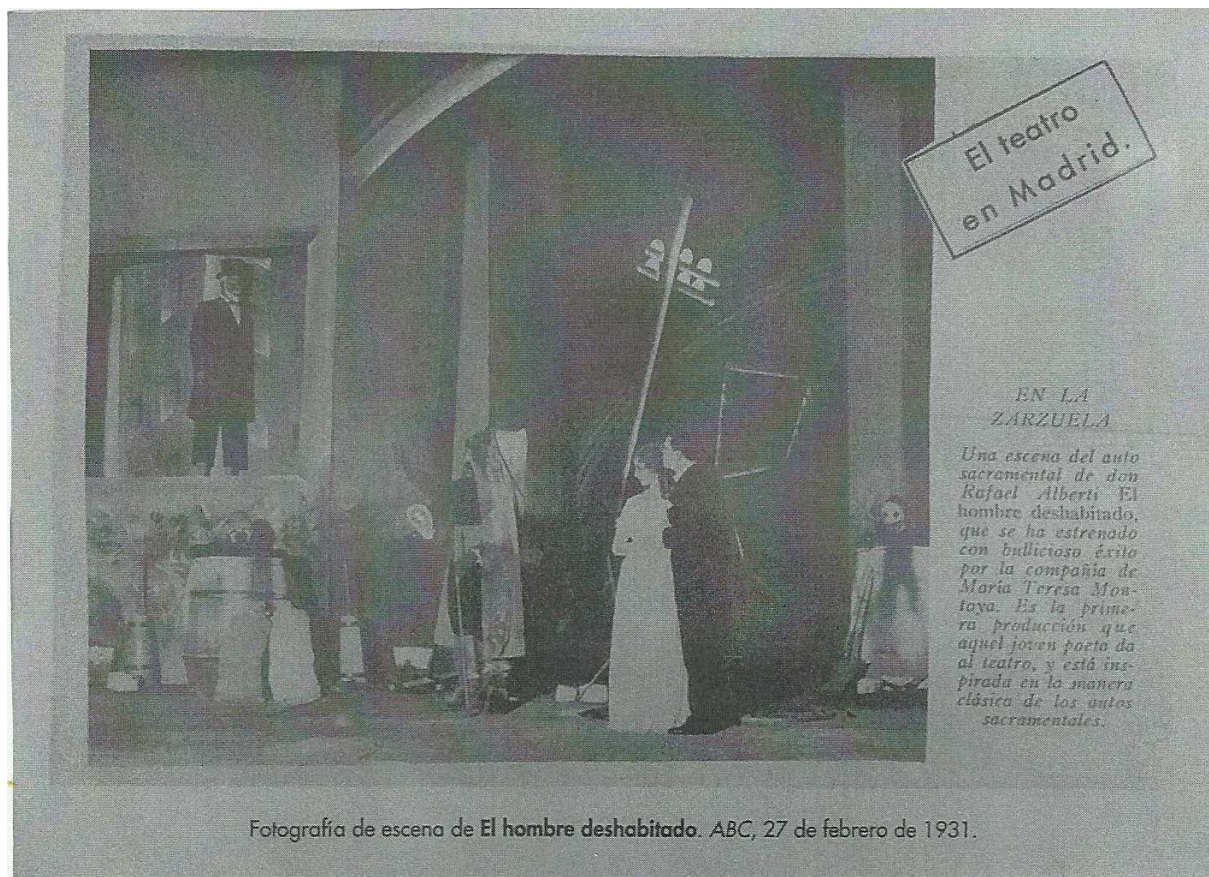


Figure 67: Photographie de scène de *El hombre deshabitado* dans ABC, le 27 février 1931. Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María.



Figure 68: Coupures de presse de *El Sol*, *El Heraldo de Madrid* et *ABC* autour de la première de *El hombre deshabitado*, au Théâtre de la Zarzuela, Madrid, février 1931. Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María.

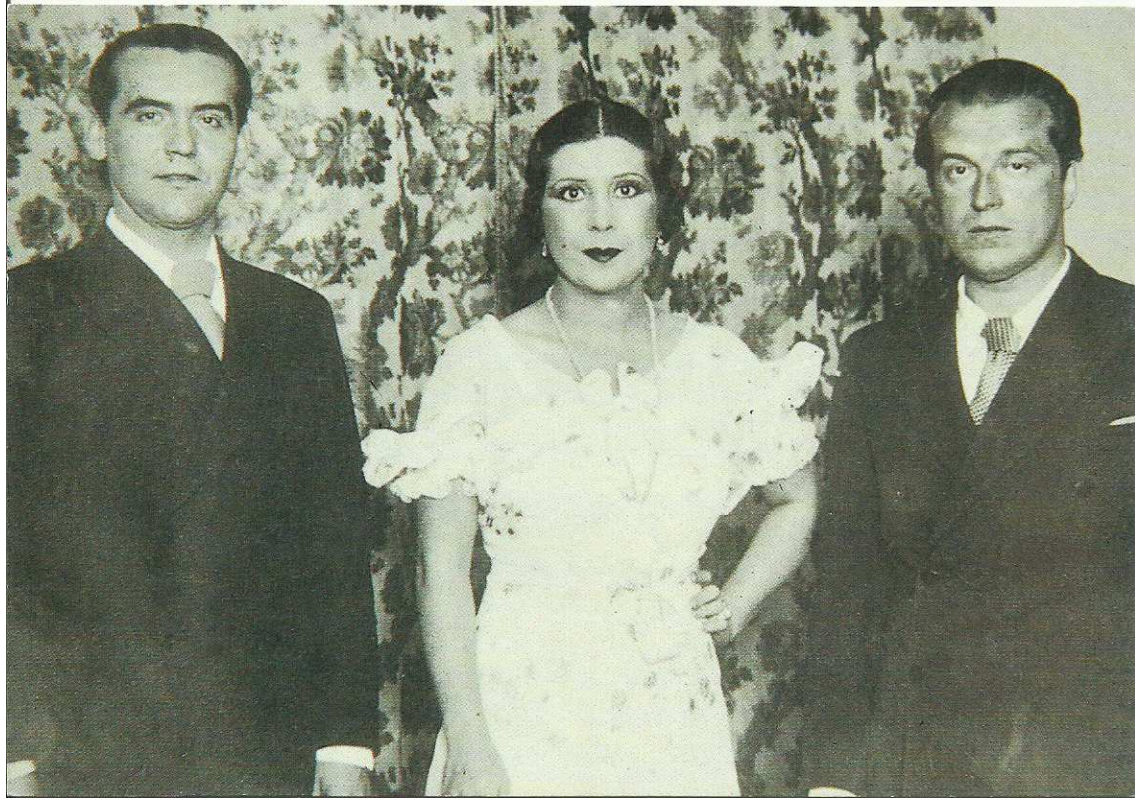


Figure 69: Rafael Alberti avec Federico García Lorca et Encarnación López «La Argentinita », Madrid, Teatro Español, 1934. Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María.

CHAPITRE IV.

**Tomás Borrás, une dramaturgie de la tension
entre métaphore pantomimique chromatique et
achrome**

Ce chapitre souhaite mettre l'accent sur le dramaturge Tomás Borrás dans le renouveau du théâtre à l'âge d'argent. Deux ouvrages sont étudiés dans ce travail: la pièce *El sapo enamorado*, qui questionne la représentation hypnotique de l'énergie du rêve dans une pièce synesthésique en noir et blanc, mise en musique par Pablo Luna, et *Tam, Tam*, synthèse-manifeste et recueil de pantomime en noir et blanc et en couleurs. La gestuelle joue dans ce théâtre pantomimique un rôle prépondérant. Les synergies artistiques des œuvres représentées mènent à l'élaboration de tableaux scéniques, reproduits dans des livres d'art (*Un teatro de arte en España*) et dans la presse. Des archives documentant des ballets inspirés de l'œuvre et proches par leurs thématiques sont rapprochées du corpus primaire. La stylisation des décors, modérée pour notre regard contemporain, est grande pour l'époque. Les costumes font l'objet d'une attention toute particulière. La scène espagnole mêle croisement synesthésique des sens (couleur et musique dans *Juerga*) à la représentation d'un théâtre de veine nationale.

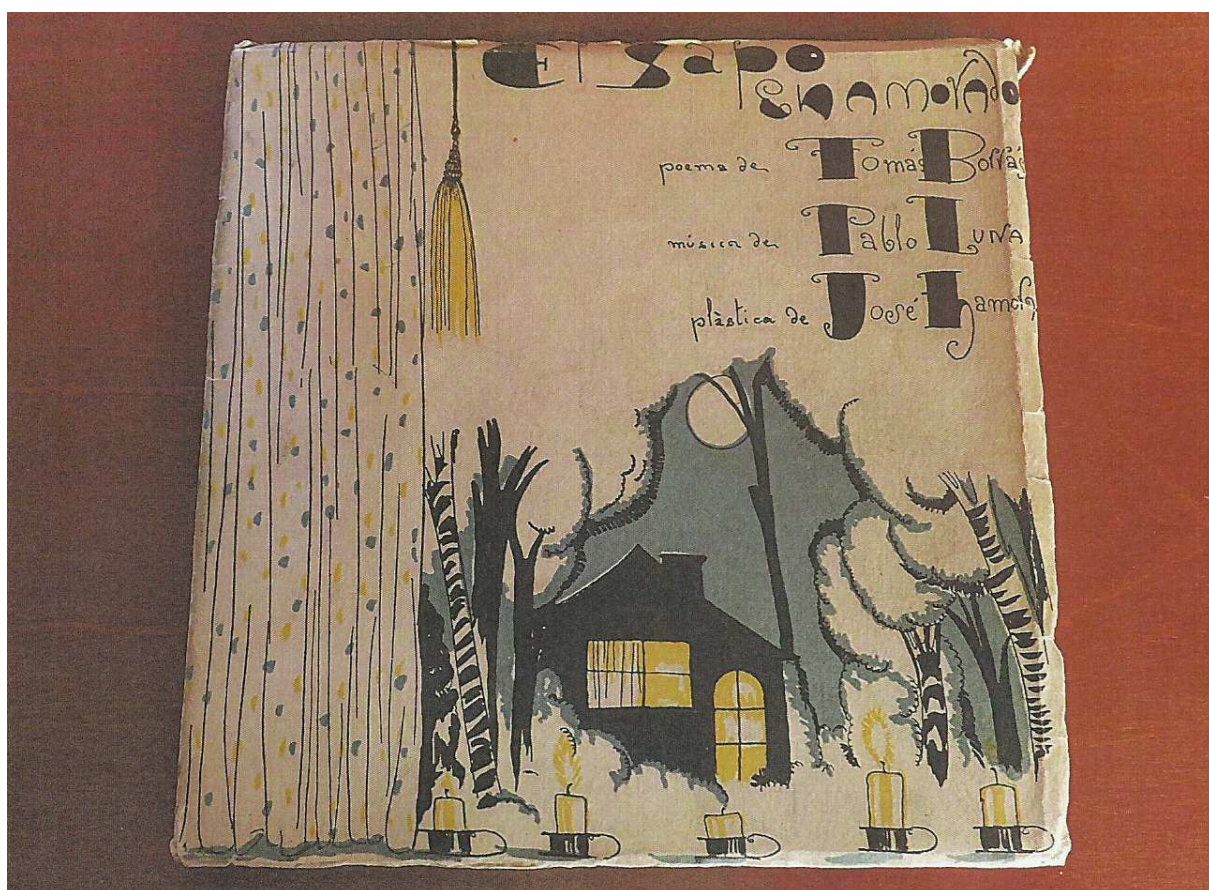


Figure 70: Couverture métathéâtrale, enchâssée de l'œuvre *El Sapo enamorado* (poema de Tomás Borrás / Música de Pablo Luna / plástica de José Zamora) dans son édition originale. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

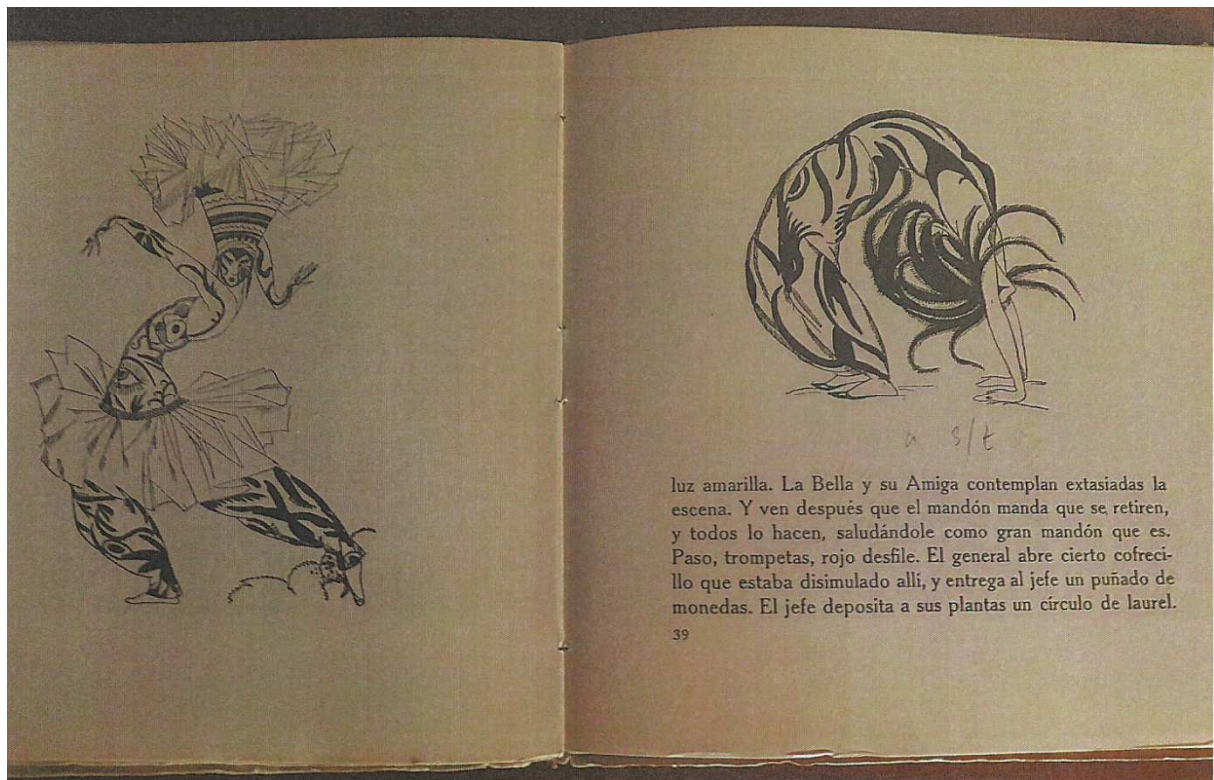


Figure 71: deux pages de *El Sapo enamorado* qui révèlent l'expressivité gestuelle des personnages de pantomime. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Figure 72: Photo de représentation de *El Sapo enamorado*, pantomime de Tomás Borrás, musique de Pablo Luna, décors et costumes de Zamora. in MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, page 90.

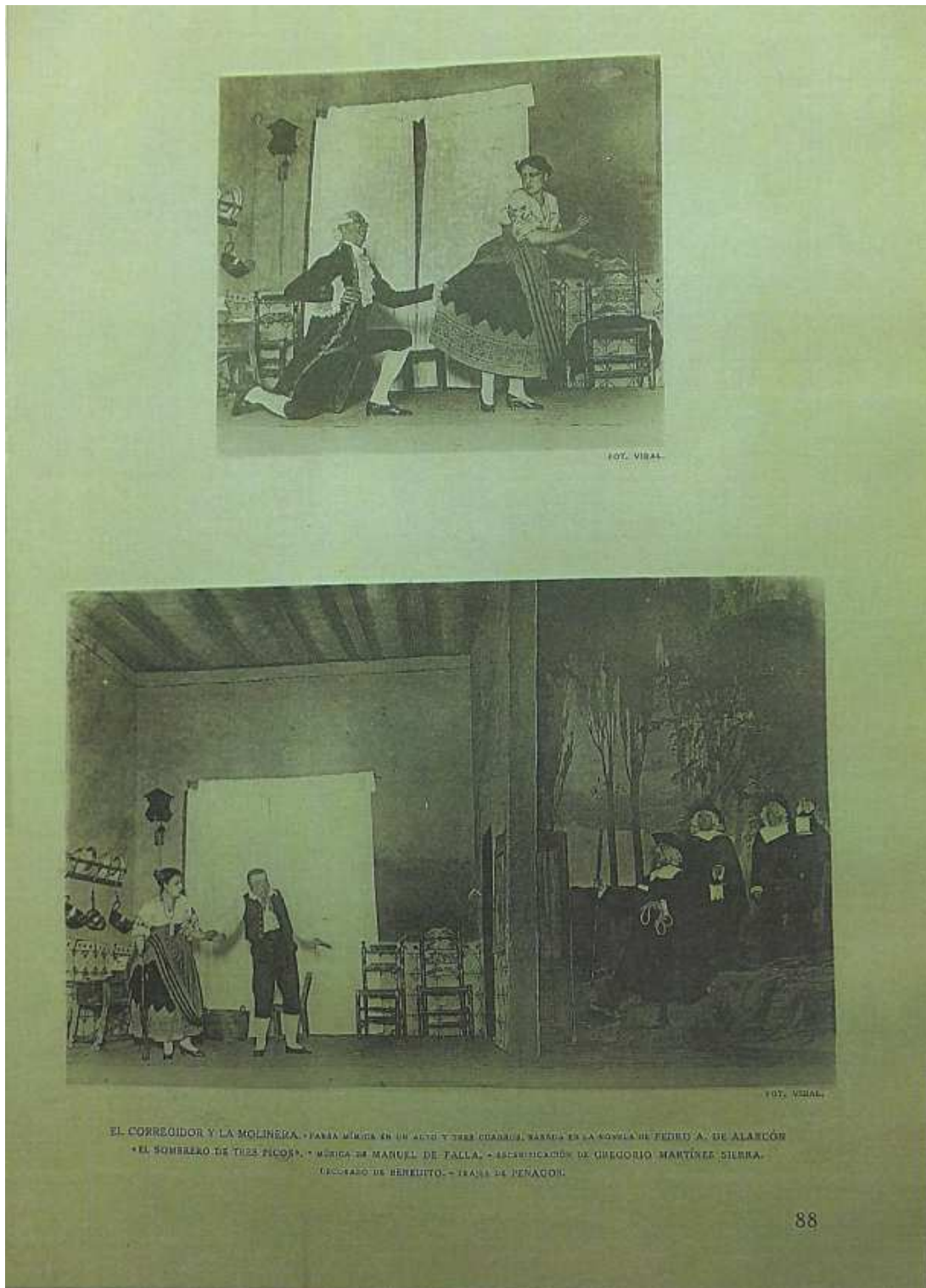


Figure 73: *El corregidor y la molinera*, d'après *El Sapo enamorado* de Tomás Borrás. in MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, page 88.

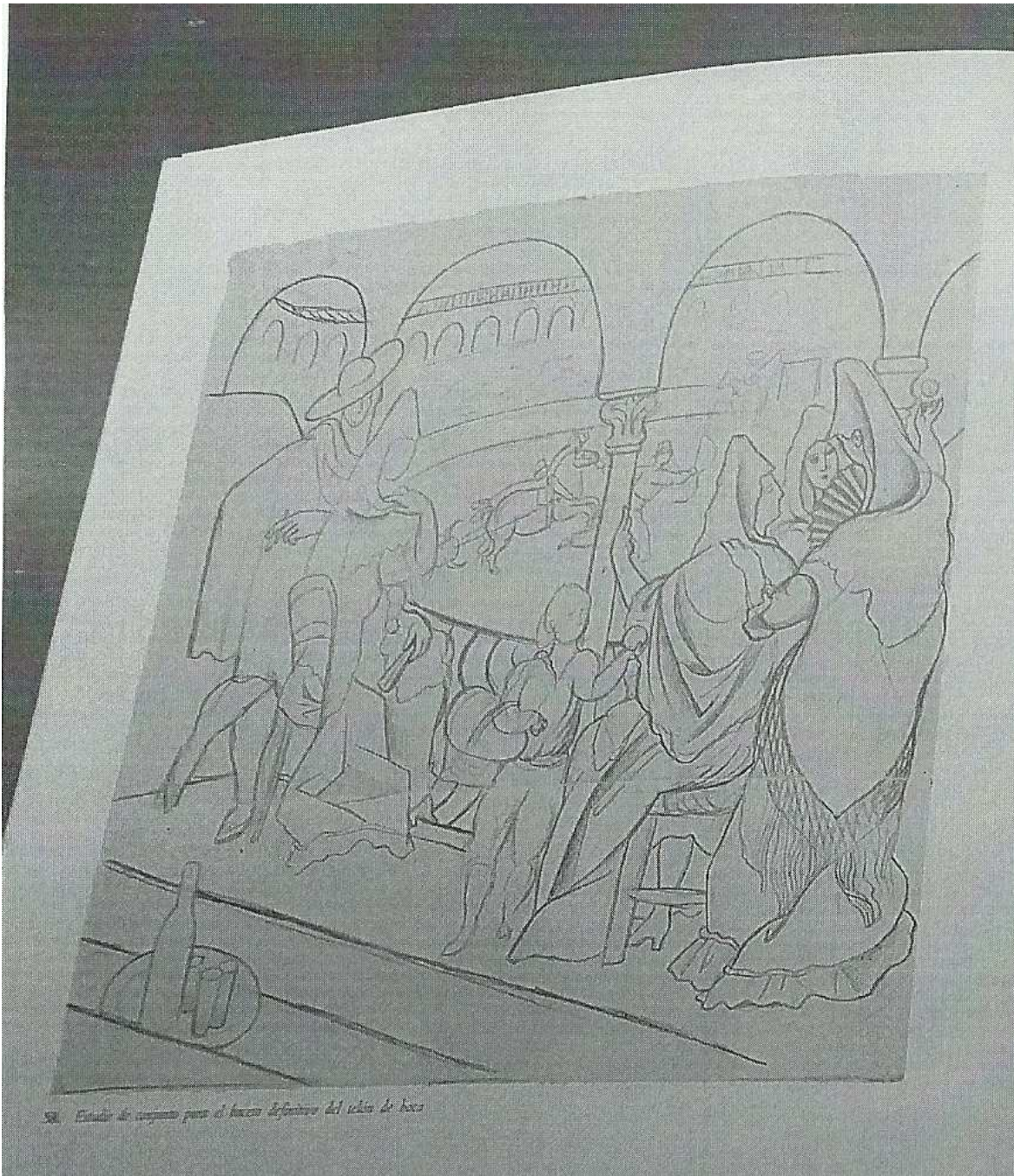


Figure 74: Esquisse de Pablo Picasso pour le rideau du ballet de Manuel de Falla *Le Tricorne*, in *Picasso, el sombrero de tres picos*, Fundación Juan March, Madrid, 1993. Archives du Musée National du Théâtre d'Almagro.

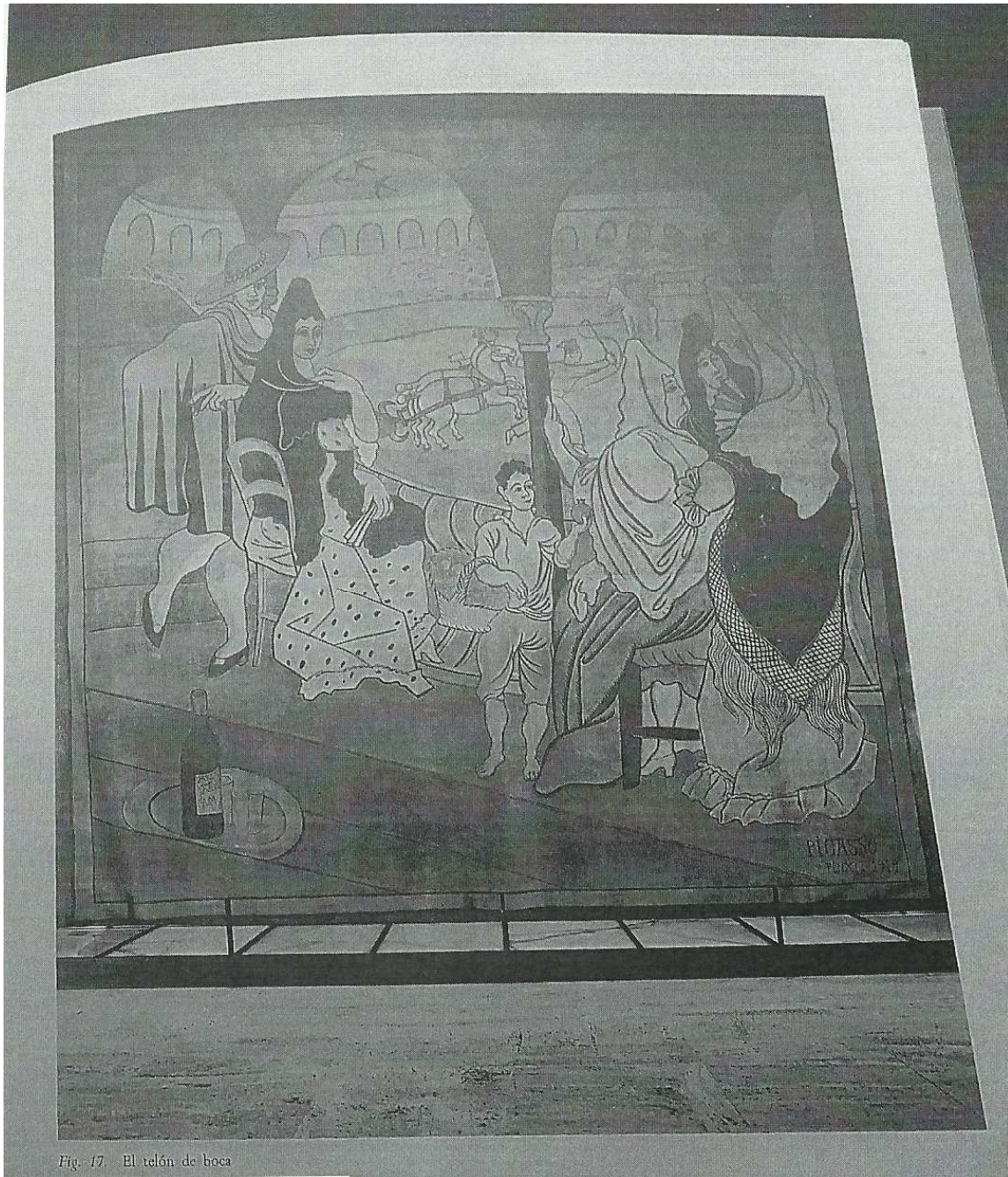


Fig. 17. El telón de boca

Figure 75: Rideau de Picasso pour les décors et les costumes du ballet de Manuel de Falla *Le Tricorne*, in *Picasso, el sombrero de tres picos*, Fundación Juan March, Madrid, 1993. Archives du Musée National du Théâtre d'Almagro.



Fig. 20. La compañía durante la primera representación, Londres, 1919

Figure 76: La Compagnie des Ballets Russes durant la première représentation du ballet *El Corregidor y la molinera* à Londres en 1919, et costumes. Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).



Fig. 21. Saludo final el día del estreno, Londres, 1919

Figure 77: Salut final de la première représentation du ballet *El Corregidor y la molinera*, Londres, 1919. Archives du Museo Nacional del Teatro (Almagro).

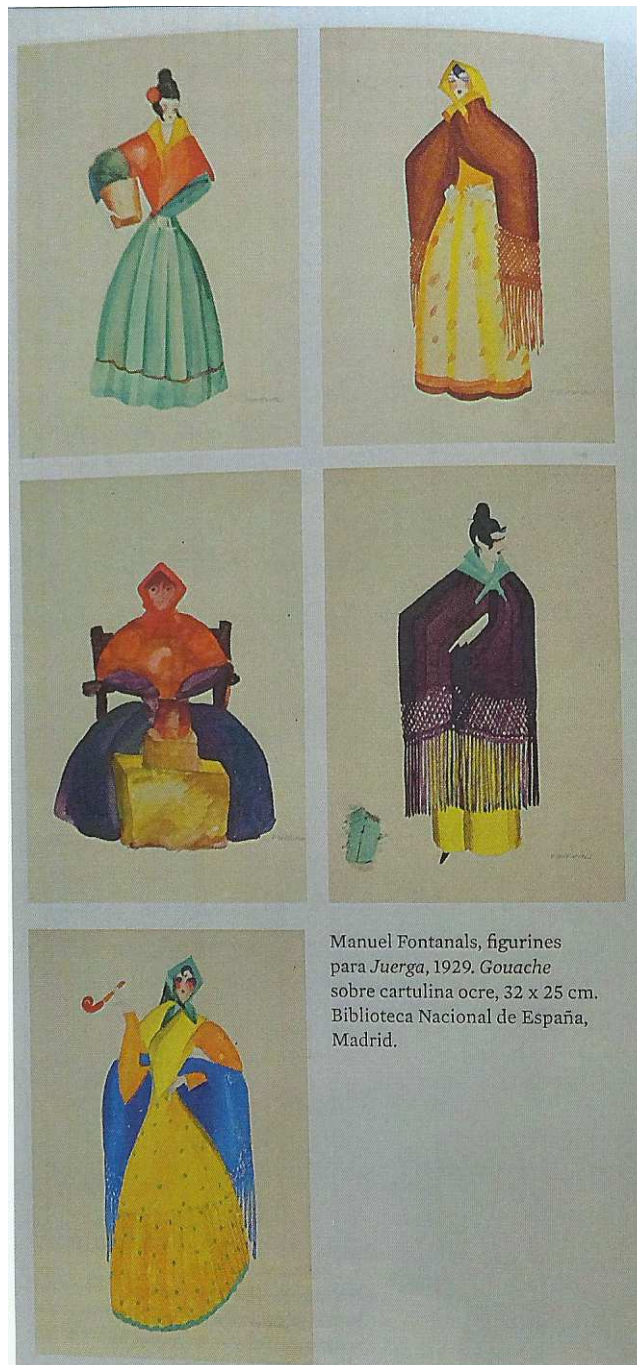


Figure 78: Manuel Fontanals, estampes pour les personnages de *Juerga*, 1929. Gouache sur papier bristol ocre, 32 x 25 cm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. in A.A.V.V., *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Residencia de Estudiantes, Acción Cultural Española AC/E, Madrid, 2017, p. 366.

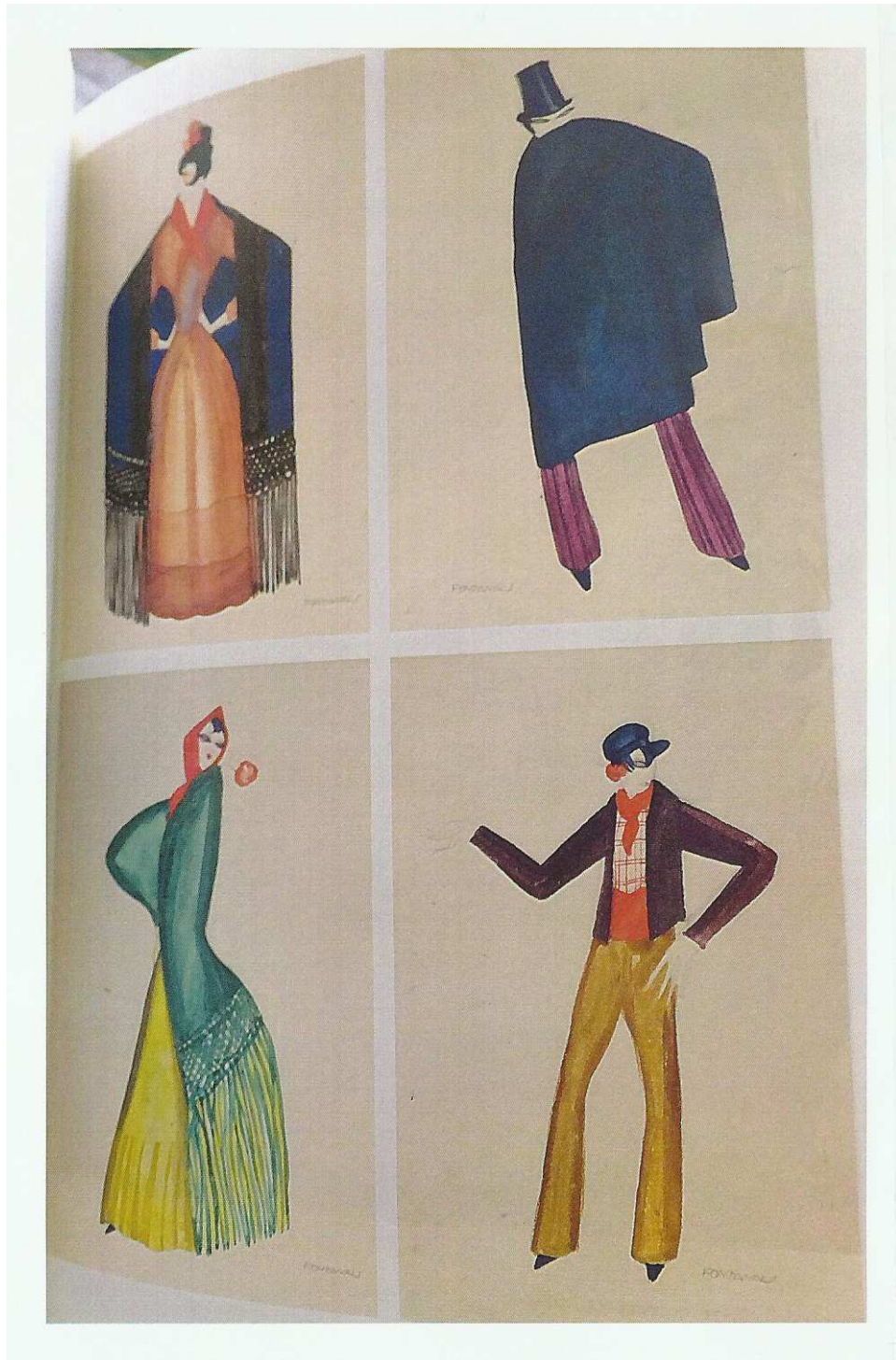


Figure 79: Manuel Fontanals, estampes pour les personnages de *Juerga*, 1929. Gouache sur papier bristol ocre, 32 x 25 cm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. in A.A.V.V., *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Residencia de Estudiantes, Acción Cultural Española AC/E, Madrid, 2017, p. 367.

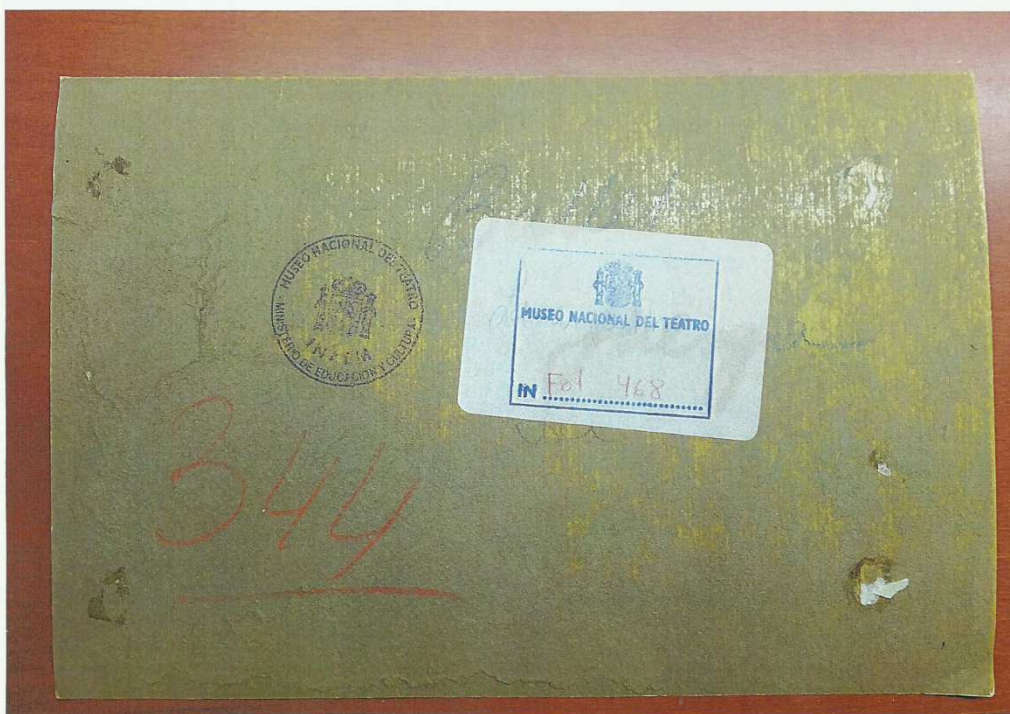


Figure 80: Photo d'une représentation d'un des ballets (*bailetes*) de *Tam, Tam* (1931), *La Juerga* (1929). Ministerio de Educación y Cultura I. N. A. E. M., Museo Nacional del Teatro (Almagro).

CHAPITRE V.

Synthèse sur le mythe de Narcisse dans la littérature et le théâtre

Le mythe de Narcisse est présent en littérature depuis les *Métamorphoses* d'Ovide (8 ap. J. C.). Le théâtre espagnol en connaît également plusieurs réécritures, comme par exemple *Eco, y Narciso*, (*comedia*, 1688) de Pedro Calderón de la Barca. Dès les années 1890 en France le mythe connaît un engouement renouvelé dans la perspective de la quête d'un idéalisme susceptible d'unir les arts. Entre 1860 et 1890 Gustave Moreau s'en empare, sous la forme de peintures, de dessins et d'aquarelles, mais aussi Paul Valéry (le poème « Narcisse parle », mars 1891, *La Conque*, revue de Pierre Louÿs). André Gide écrit un *Traité du Narcisse: théorie du symbole*, (Paris, Librairie de l'art indépendant, 1891). Au XX^{ème} siècle, la thématique fait aussi l'objet de développements artistiques. Diaghilev crée en 1911 le ballet *Narcisse*, pour lequel Léon Bakst (1866-1924), peintre décorateur, coloriste, graphiste, théoricien et costumier des Ballets Russes met à profit ses talents de créateur pour l'élaboration des décors et des costumes.

OVIDE, MÉTAMORPHOSES, LIVRE III

[Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2006]

Légendes thébaines (3) : Narcisse et Écho (3, 339-510)

Narcisse et Écho, métamorphosée en voix (3, 339-401)

Tirésias, devin devenu très prisé en Aonie, fit à propos de Narcisse, né de la nymphe Liriopé et du Céphise, une prédiction restée longtemps mystérieuse : « il atteindra la vieillesse s'il ne se connaît pas ». (3, 339-350)

À l'âge de seize ans, le beau Narcisse, plein de superbe, restait indifférent à l'amour qu'il inspirait tant aux filles qu'aux garçons. Écho notamment était follement éprise de lui. Junon l'avait punie pour avoir favorisé les frasques de Jupiter avec ses compagnes nymphes et l'avait réduite à n'être qu'une voix répétant seulement les derniers mots d'une phrase entendue. Narcisse qu'Écho poursuivait de ses assiduités, la rejeta brutalement et, réduite désormais à n'être qu'un son invisible, elle vit humble et cachée de tous. (3, 351-401)

3, Tirésias, très réputé à travers
339les villes d'Aonie,
3, faisait à ceux qui le
340consultaient des réponses
infaillibles.
La première à éprouver la
fiabilité de sa parole
fut Liriopé l'azurée, qu'un
jour Céphise avait enlacée
dans un méandre, emprisonnée
dans ses eaux, puis violée.
Très jolie, la nymphe, devenue
grosse, avait mis au monde
3, un enfant, qui déjà à ce
345moment pouvait inspirer
l'amour,
et elle l'appela Narcisse.
Consulté pour savoir si cet
enfant
connaîtrait les temps lointains
d'une vieillesse épanouie,
le devin prophète déclara :
« S'il ne se connaît pas ».
Longtemps la parole de
l'augure parut infondée ; l'issue
de l'histoire,
3, le genre de mort et l'étrange
350folie de Narcisse prouvent sa
véracité.
En effet, à ses quinze ans, le
fils du Céphise avait ajouté une
année
et pouvait passer pour un
enfant ou pour un jeune
homme.

Nombre de jeunes garçons,
nombre de filles le désiraient,
mais il avait, alliée à sa tendre
beauté, tant de dureté
orgueilleuse,
3, que ni les garçons, ni les
355jeunes filles ne purent
l'émouvoir.
Un jour qu'il poussait vers ses
filets des cerfs apeurés,
une nymphe à la voix sonore
l'aperçoit ; devant un
interlocuteur,
elle ne sait ni se taire ni parler
la première, c'est Écho, « la
résonnante ».
Jusqu'alors, Écho était un
corps, non une simple voix, et
pourtant,
3, cette bavarde ne se servait pas
360autrement de sa bouche que
maintenant :
elle ne pouvait que répéter les
tout derniers mots d'une longue
phrase.
C'était là l'oeuvre de Junon : en
effet, comme souvent, dans la
montagne,
Junon risquait de surprendre
des nymphes couchées avec
son Jupiter,
Écho, avec sagacité, retenait la
déesse par un long entretien
3, pour permettre aux nymphes
365de fuir. La Saturnienne s'en

Figure 81: Extrait des *Métamorphoses* d'Ovide. D'après le site de la Bibliotheca Classica Selecta, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>, page consultée le 3 janvier 2018.

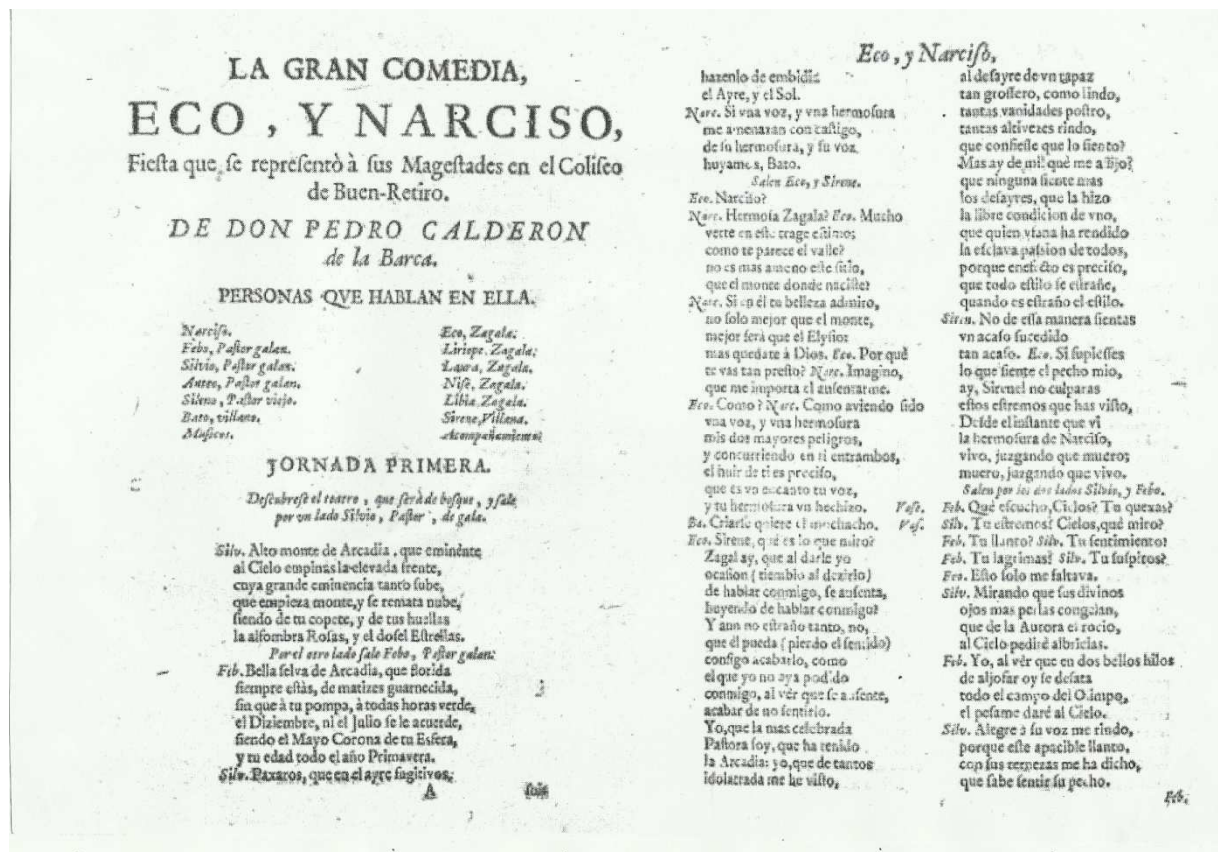


Figure 82: Extraits de la *Comedia* de Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso* (1688).
<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4757/8/la-gran-comedia-eco-y-narciso-fiesta-que-se-represento-sus-magestades-en-el-coliseo-de-buen-retiro/>, page consultée le 3 janvier 2018.



Figure 83: Extraits de la *Comedia* de Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso* (1688). <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4757/51/la-gran-comedia-eco-y-narciso-fiesta-que-se-represento-sus-magestades-en-el-coliseo-de-buen-retiro/>, page consultée le 3 janvier 2018.



Figure 84: Estampe de Léon Bakst pour le ballet *Narcisse* (1911): costume de bacchante.

Image disponible en ligne,

https://www.google.fr/search?q=narciso+bakst+1911&client=firefox-b&dcr=0&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=FUPM2b3em_r-vM%253A%252CqgjeRF15FTo5DM%252C_&usg=__WZX5noGqgxCf3hBnd7UUIUz81YE%3D&sa=X&ved=0ahUKEwj3xtmlx83YAhVIFewKHdS9AG4Q9QEILDAA#imgrc=FUPM2b3em_r-vM:, page consultée le 10 janvier 2018.

CHAPITRE VI.

Les synesthésies mystiques à la croisée des signes, des langages et des couleurs

Les synesthésies impliquent l'échange et le transfert de codes sensoriels en-dehors de la sphère qui leur est habituellement assignée. L'assemblage renouvelé de différents langages suit la logique de subversion d'élaboration qui est celle des avant-gardes. Pour ce qui est de la musique (Erik Satie), les partitions sont envahies de didascalies. Au théâtre (Adrià Gual), l'écriture théâtrale se peuple de « nuances » didascaliques autosuffisantes. Dans le domaine de la peinture (Kandinsky), le signe plastique suggère la dissonance et l'harmonie synesthésique musicale, et les « chromogonies » invitent à une théorisation renouvelée de la couleur en lien avec sa réception optique. La gnose et le mysticisme parcourent et imprègnent les écritures synesthésiques. La danse n'est pas en reste, avec l'artiste Tórtola Valencia qui exemplifie le phénomène, elle dont le sens du mouvement avait attiré l'œil de Ramón del Valle-Inclán.

GNOSSIENNE

(1890)

à Roland MANUEL

№ 1

The image shows the first page of the musical score for 'Gnossienne No. 1' by Erik Satie. The score is written for piano and is in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system is marked 'Lent' and 'p'. The second system is marked 'f'. The third system is marked 'Très luisant' and 'f'. The fourth system is marked 'Questionnez' and 'f'. The fifth system is also marked 'f'. The music is characterized by its sparse, minimalist style and the use of diachronic semi-pauses.

Figure 85: Première page de la *Gnossienne N°1* d'Erik Satie.

Contrairement à la contraction symbolique opérée par A. Gual deux ans plus tard dans *Nocturn* et paradoxalement, à la différence d'une partition classique, E. 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 trouvent déjà texturisés par ce qui s'apparente à des *didascalies musicales* synesthésiques perceptibles dans cet extrait avec la mention « *Très luisant* ».

<https://www.yumpu.com/fr/document/view/45076163/page-1-gnossienne-1890-d-roland-manuel-31-1-lent-d-a->, page consultée le 3 janvier 2018.

Pauta de signos de expresión	
	Apasionado.
	Con dolor.
	Expresivo.
	Disminuyendo.
	En voz baja.
	Largo.
	Larguísimo.
	Con alegría.
	Con esperanza. ³
	Reanudación rápida.
	Reanudación muy rápida.
	Pausa corta.
	Pausa corriente.
	Pausa larga.
	Pausa muy larga.

<p>LA HERMANA Ahora no: aunque oigo todavía ruido de hojas, me siento llena de coraje. Parece un ruido afable, no, no me asusta. ¿Y a tí?</p> <p>EL CAMINANTE No me inquieta ni por mí ni por tí.</p> <p>LA HERMANA <i>(Para sí)</i> Se acerca.</p> <p>EL CAMINANTE <i>(Para sí)</i> El ruido del agua crece.</p> <p>LA HERMANA <i>(Para sí)</i> ¡Qué frescor más dulce siento! ¡Parecen besos...!</p> <p>EL CAMINANTE <i>(Para sí)</i> ¡Qué olor a hierba mojada!</p> <p><i>(LA HERMANA se ha abandonado completamente sobre la rama, como abatida y envuelta por un presentimiento consolador. De repente levanta la cabeza pasándose la mano por el pelo y se da cuenta de que lo que antes era un árbol, ahora es un hombre hermoso que la mira... como amparándola. Ella no tiene la cabeza apoyada en la rama, sino sobre sus rodillas. Se queda extasiada, diciéndose a sí misma lo que sigue, mientras EL CAMINANTE, que permanece tumbado bajo el sauce -cuyas hojas le caen sobre el rostro-, como dormido,</i></p>	<p><i>ignorando lo que le sucede a su hermana.)</i></p> <p>LA HERMANA Pero esto no es un árbol... Sí... ¡Oh, nó, nó! ¡Cielos! ¿Qué veo? ¿Quién anda ahí?</p> <p>ÉL Soy yo.</p> <p>LA HERMANA ¿Tú?</p> <p>ÉL Sí. Hace rato que te miro, pensaba que al final caerías rendida al sueño, pero al ver tus ojos tan abiertos, me he compadecido de ti; no quiero que estés sola.</p> <p>LA HERMANA ¿Quién eres? Yo te conozco, no es ésta la primera vez que te veo; recuerdo estos ojos borrosos y esta cabellera que te chorrea hacia abajo... Eres una vieja historia para mí.</p> <p>ÉL Tú te las has forjado, y hoy el azar te la trae entre los vientos de la noche.</p> <p>LA HERMANA No me importa si es cierta.</p> <p>ÉL Lo es hasta donde puede serlo.</p> <p>ÉL Descansa sobre mis rodillas, si tienes sueño. Por si acaso la brisa que viene del mar te diese escalofríos, llevo este mantón, morado como la noche más oscura, que te cubrirá por ahora. ¿Lo querrás mientras lo tienes? Di...</p>
---	---

³ El original no aporta la interpretación de este signo. La interpretación es mía. (N. del T.)

Figure 86: « Nuances » didascaliques dans l'écriture dramatique d'Adrià Gual.

Le dramaturge élabore une grammaire symboliste de signes, qui sont autant d'indications didascaliques visuelles (synthétiques) qui guident le jeu de l'acteur au moment de l'interprétation du texte sur scène.

in GUAL, Adrià, *Nocturno*, ed. de Carles Battle i Jordà, traduction d'Ignaci García, pages 76 et 96-97.

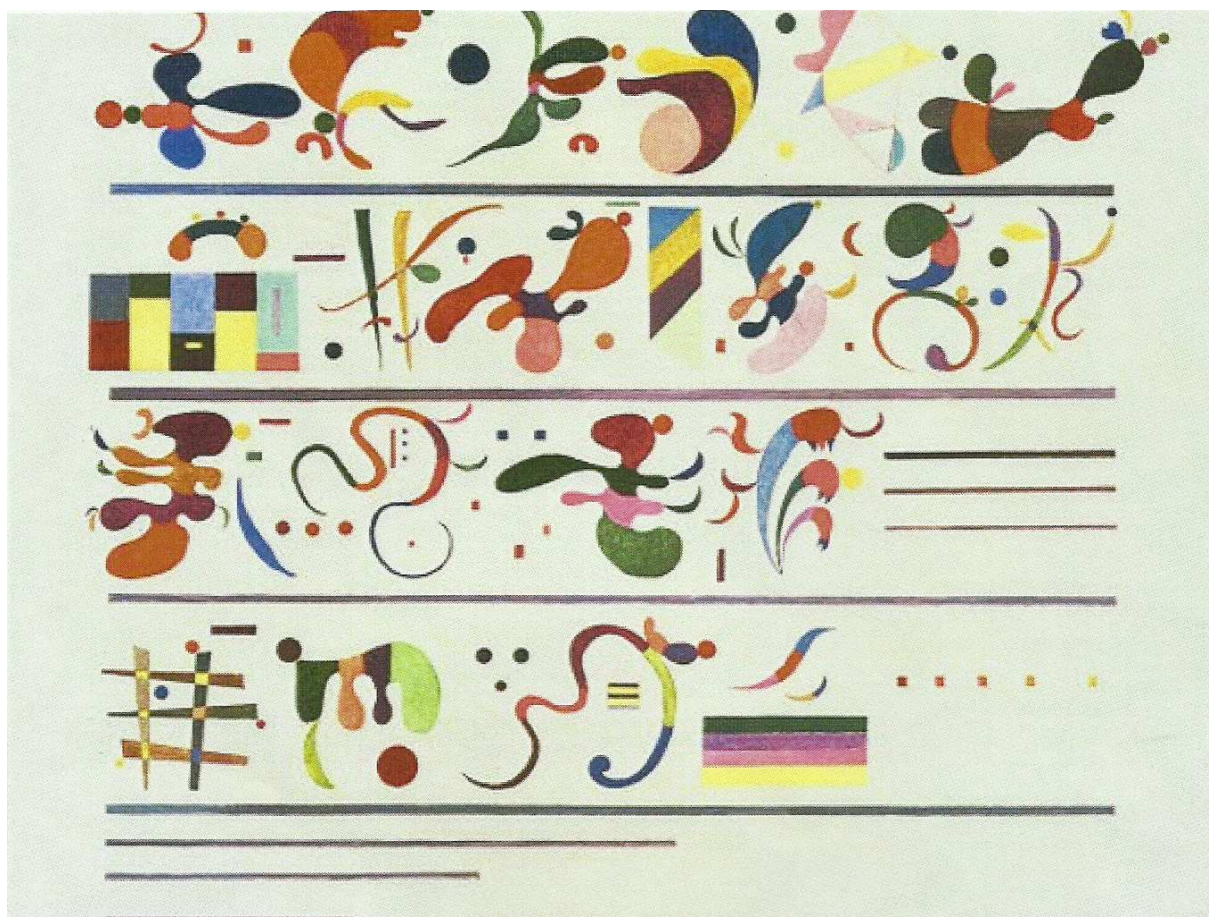


Figure 87: *Succession*, de Vassily Kandinsky (1935).

Partition synesthésique plastique.

Image disponible en ligne, <https://www.pinterest.fr/pin/16818198585927100/>, page consultée le 4 janvier 2018.

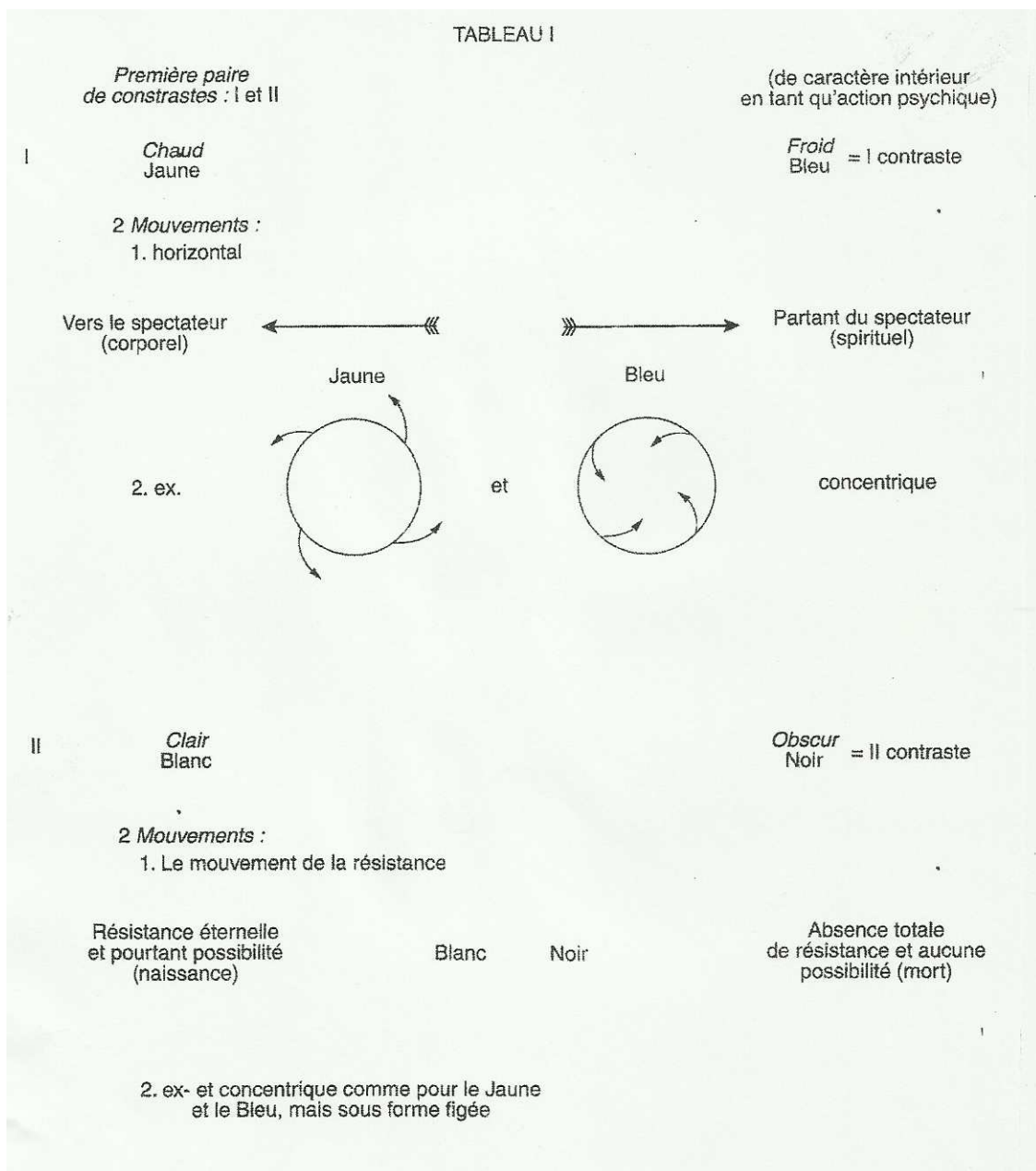


Figure 88: « Chromogonie », 1/2, (P. Sers) in KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art* (1910), Folio Essais, Denoël, Paris, 1989, p. 140-141.

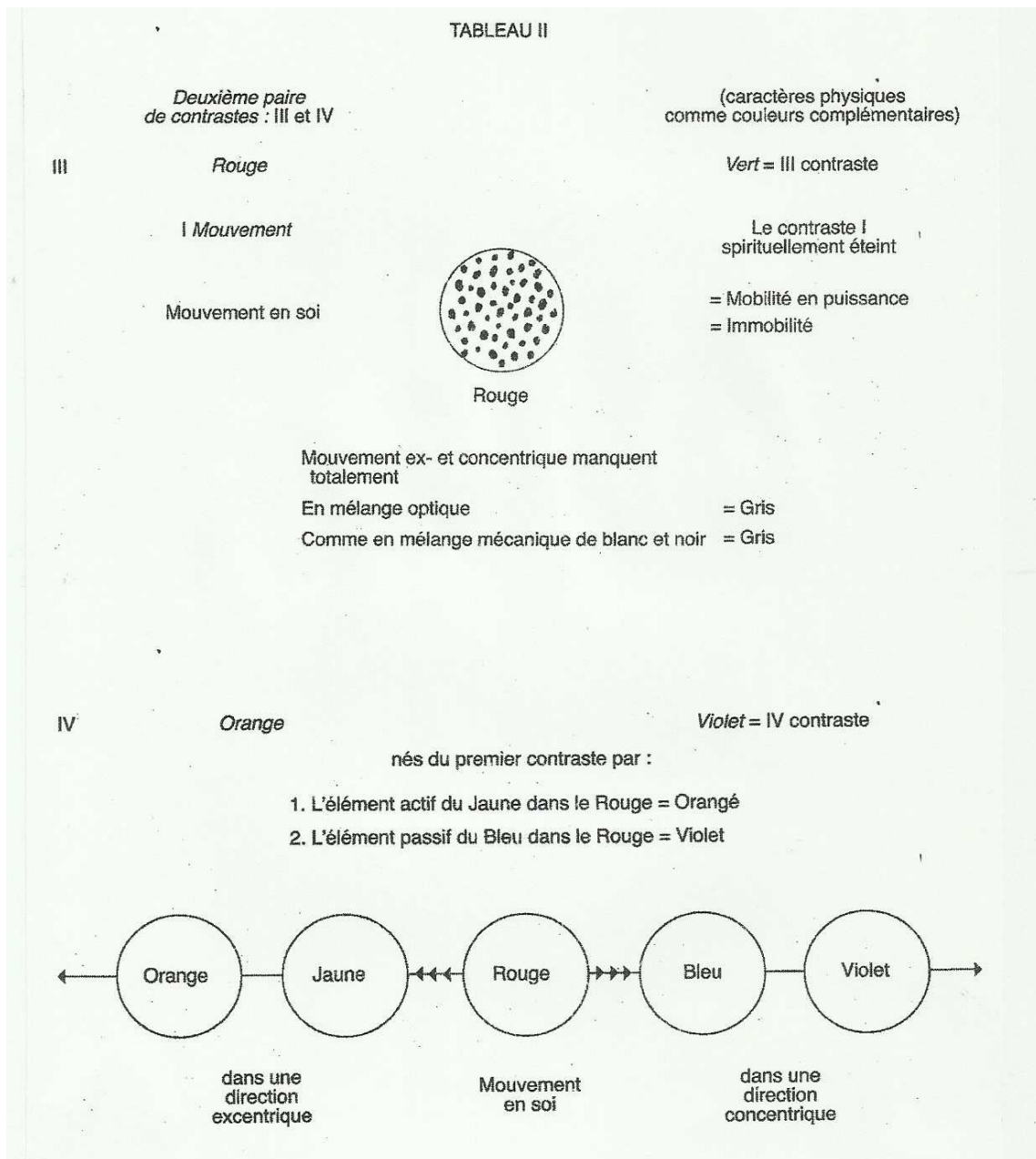


Figure 89: « Chromogonie », 2/2, (P. Sers) in KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art* (1910), Folio Essais, Denoël, Paris, 1989, p. 148-149.



Figure 90: Tórtola Valencia (1882-1955), photographiée dans son intérieur.

Assise en position gnostique sur des coussins, la danseuse pose entourée d'un foisonnement d'objets mystiques et religieux. À sa droite, un meuble vitrine conserve une collection d'éventails et de petites statuettes. L'image n'est pas sans rappeler celle de Pierre Loti dans sa maison de Rochefort-sur-mer.

in PELÁEZ, Andrés (edit.), *El semblante de la escena. Fotografías de teatro (1860-1936)*, Museo Nacional del Teatro, Almagro, 1993.

CHAPITRE VII.

Le rôle de l'avant-garde futuriste et du synthétisme dans la construction du rythme synesthésique moderne

Les synesthésies se déploient au milieu de la floraison des –ismes, par-delà les courants. Au début du siècle, elles puisent leurs modalités d'apparition dans des manifestes artistiques tel le Manifeste du Théâtre Futuriste, de Filippo Tommaso Marinetti. Des exemples d'œuvres futuristes mettent en évidence l'influence de l'avant-garde. Géométrie, diffraction et mouvement de la couleur et de la lumière s'allient qui disent la dimension vélocité et complète du phénomène synesthésique. La saturation visuelle suggère un envahissement d'autres aires sensorielles (l'ouïe, par exemple).

Au Salon d'automne de 1924, Sonia Delaunay présente des tissus simultanés selon un « dispositif de présentation de supports de dessins et de couleurs pour la mise en vente, la publicité ou la décoration », breveté par Robert Delaunay. Le stand simultané des Delaunay interroge la dimension synthétique des synesthésies. Le caractère synchrone du phénomène associe simultanisme rythmique et répétition chromatique et géométrique. Les tissus et le papier sont les supports privilégiés de cette quête.

La recherche autour du motif visuel sollicite le sens de l'ouïe. L'acteur situe les directions de son regard et dirige la retranscription de son langage émotionnel au milieu du mouvement synthétique: il n'est plus l'unique foyer du mouvement.

Manifesto del futurismo

"Le Figarò" 20 Febbraio 1909

- 1-Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
- 2-Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
- 3-La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità penosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
- 4-Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità
- 5-Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
- 6-Bisogna che il poeta si prodichi con ardore, sfarzo e magnificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
- 7-Non vi è più bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro.
- 8-Noi siamo sul patrimonio estremo dei secoli! poichè abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
- 9-Noi vogliamo glorificare la guerra-sola igene del mondo-il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore
- 10-Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria
- 11-Noi canteremo le locomotive dall'ampio petto, il volo scivolante degli areoplani. E' dall'Italia che lanciamo questo manifesto di violenza travolgente e incendiaria col quale fondiamo oggi il Futurismo

Queste le parole con cui **Filippo Tommaso Marinetti** fonda il 20 Febbraio 1909 a Parigi il manifesto futurista.

Figure 91: Extraits du Manifeste du théâtre futuriste, de Filippo Tommaso Marinetti, avant sa publication dans le journal français *Le Figaro* le 20 février 1909.

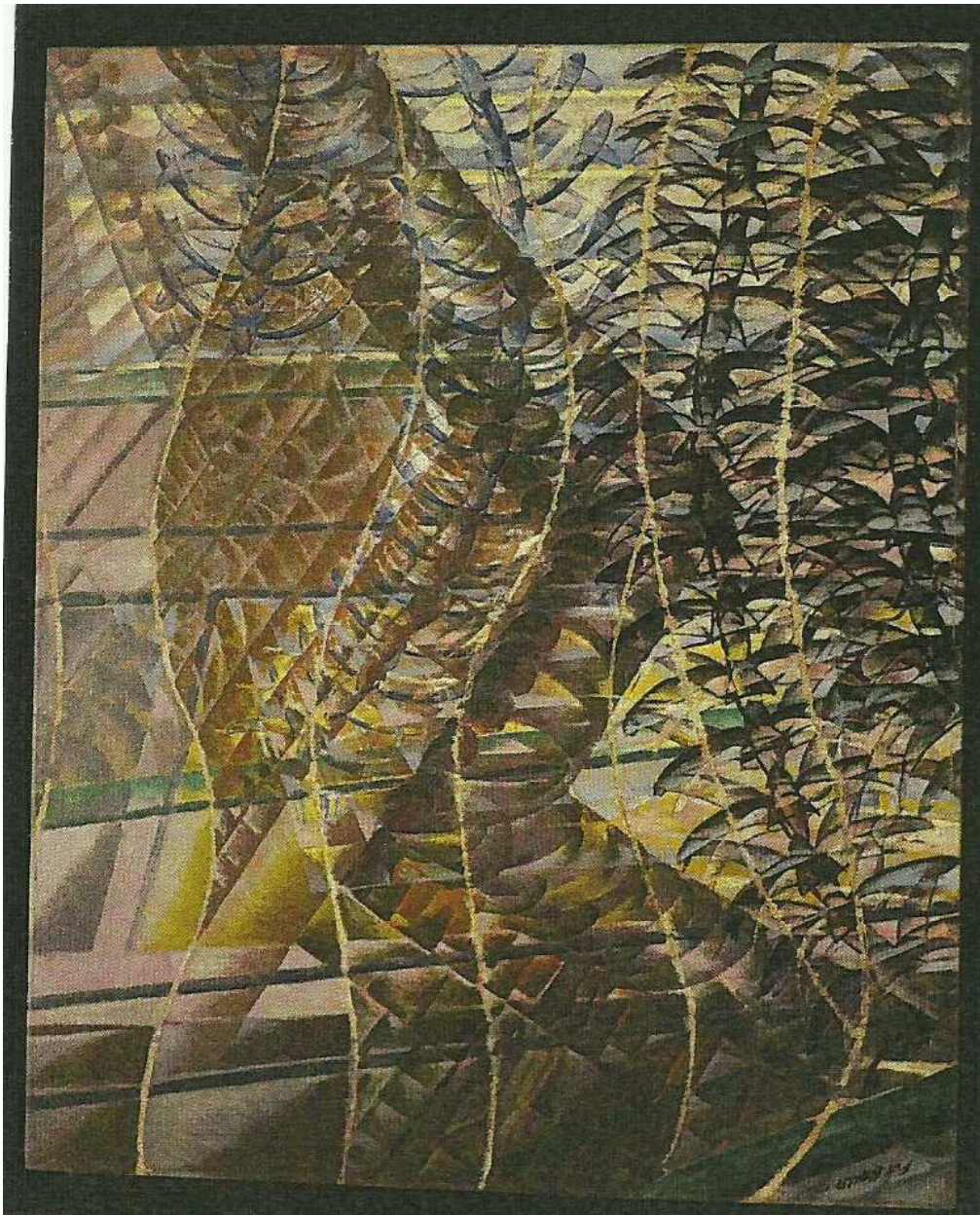


Figure 92: Giacomo Balla, *Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences* (1913), Musée d'Art Moderne (MoMA), New York, États-Unis, 2013.



Figure 93: Umberto Boccioni, *Dynamism of a soccer player* (1913), Musée d'Art Moderne (MoMA), New York, États-Unis, 2013.



Figure 94: Gino Severini, *Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin* (1912), Musée d'Art Moderne (MoMA), New York, États-Unis, 2013.



Figure 95: Sonia Delaunay, *Stand Simultané*, exposé au Salon d'automne, in *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Exposition du 17 octobre 2014 au 22 février 2015, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, catalogue éponyme de l'exposition, page 163.



Figure 96: Sonia Delaunay, *Projet de tissus pour le Stand Simultané*, 1924, in *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Exposition du 17 octobre 2014 au 22 février 2015, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, catalogue éponyme de l'exposition, p. 162.

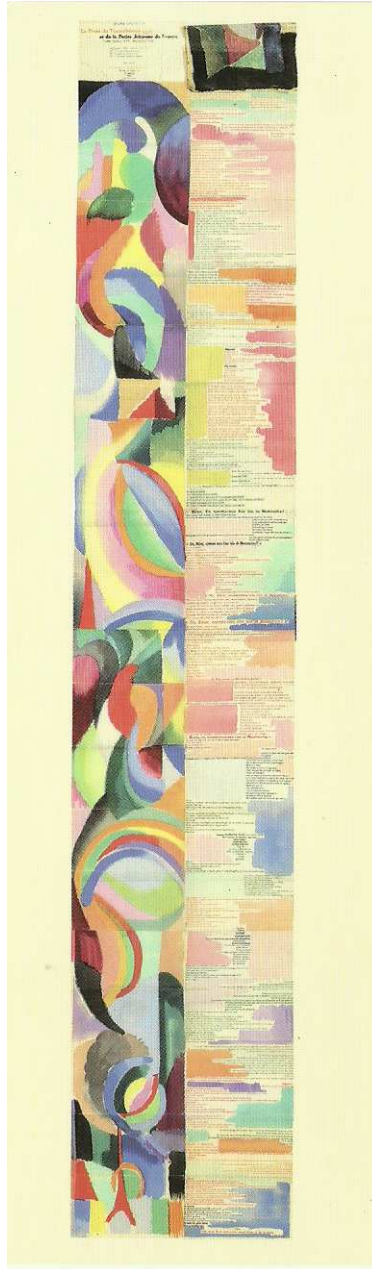


Figure 97: Sonia Delaunay, Illustration du livre de Blaise Cendrars *La Prose du transsibérien et de la petite Jehane de France*, Paris, Édition des Hommes Nouveaux, 1913, in *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Exposition du 17 octobre 2014 au 22 février 2015, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, catalogue éponyme de l'exposition, p. 62 à 69 et Exposition *El gusto moderno. Art Déco en París, 1910-1935*, 26 mars – 28 juin 2015, Fundación Juan March, Madrid.

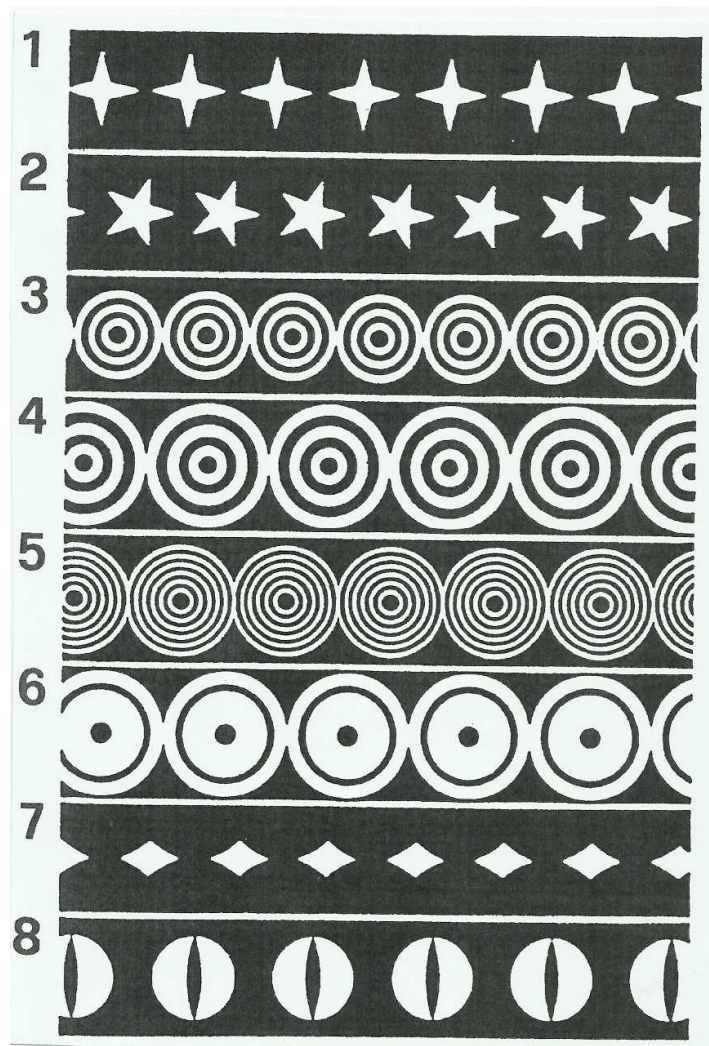


Figure 98: Rythme synthétique de Fischinger (« Rythme synthétique: les bandes dessinées par Fischinger. Ses recherches sur les dessins animés l'amènèrent à la création d'un monde musical original. Il était parti de l'hypothèse qu'un dessin au rythme « décoratif » pouvait engendrer des sons. Il fut troublé par la « lecture » de ses compositions graphiques : les nouveaux sons obtenus à partir de la répétition de motifs géométriques ne ressemblaient à rien de connu et en outre, le dessin des « cobras alignés » emprunté à la stylisation égyptienne, produisait des sons semblables à ceux du serpent et des anneaux concentriques devenaient des tintements en tout genre! Ces expériences furent le début du processus de synthèse de la musique: placés devant une cellule photoélectrique, les dessins pouvaient reproduire une vaste gamme de sons synthétiques. **1. sifflement de la vapeur; 2. klaxon d'autobus; 3. sonnerie électrique; 4. sonnerie de réveil; 5. téléphone ; 6. sirène d'alarme; 7. signal de morse; 8. sirène de navire.** »). in BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse: l'art secret de l'acteur. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, deuxième édition revue et augmentée traduite de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Les voies de l'acteur, Montpellier, 2008, page 227.

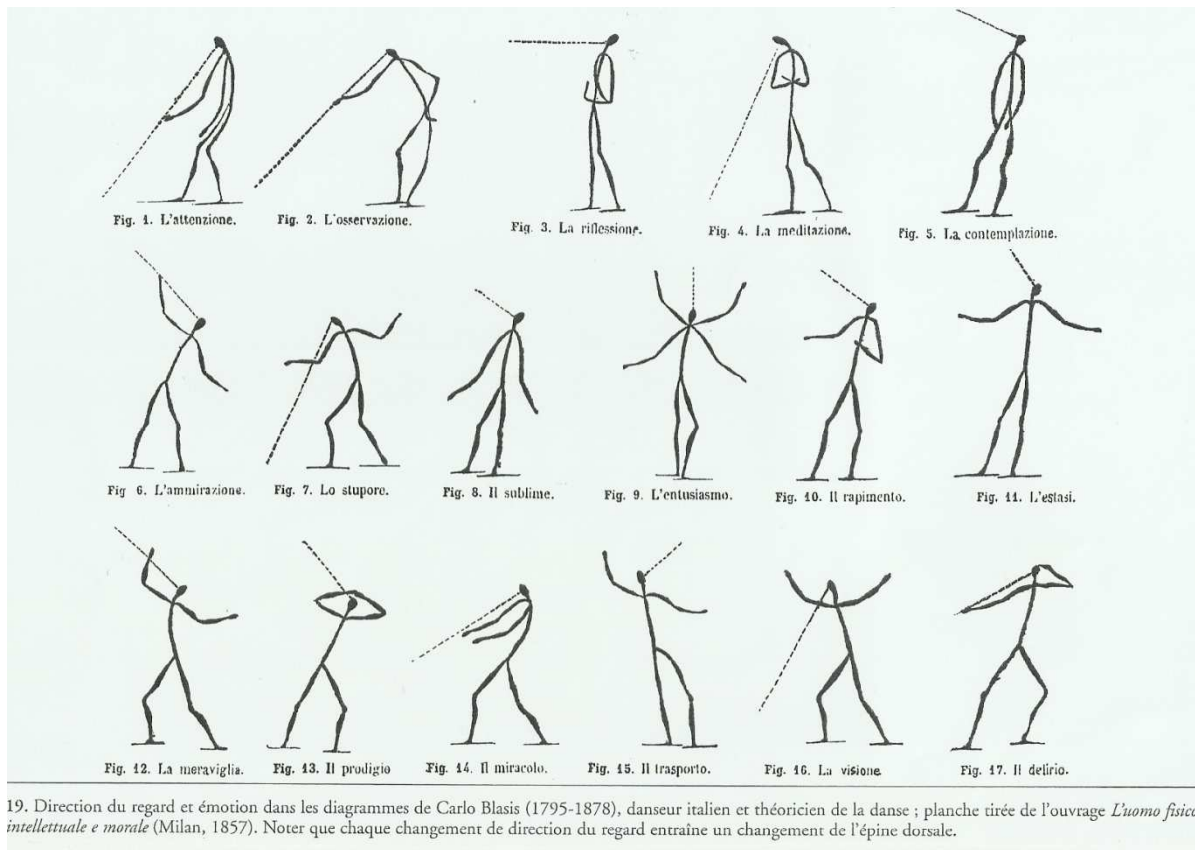


Figure 99: Direction du regard et émotion dans les diagrammes de Carlo Blasis (1795-1878). in BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'énergie qui danse: l'art secret de l'acteur*. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, L'Entretemps, deuxième édition revue et augmentée traduite de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Les voies de l'acteur, Montpellier, 2008, page 286.

CHAPITRE VIII.

De l'estampe à la scène. Espaces théâtraux et synergies scéniques

La conception d'une œuvre théâtrale, et plus encore spectaculaire, naît d'échanges artistiques et de synergies. Plusieurs étapes sont nécessaires dans l'élaboration du spectacle. La conception matérielle et technique des décors, tout d'abord, qui dans les années dites de l'âge d'argent se traduit sur les scènes européennes par des décors géométriques.

Dans certaines mises en scènes en France (Fernand Léger) la conception étagée du décor rappelle *El sapo enamorado* de Tomás Borrás, où l'on recroise des costumes à motifs géométriques qui dynamisent les lignes en prenant le corps de l'acteur comme support. L'élaboration des rideaux de scène fait l'objet d'un soin particulier. Le décor devient mobile et le mouvement dynamise la scène.

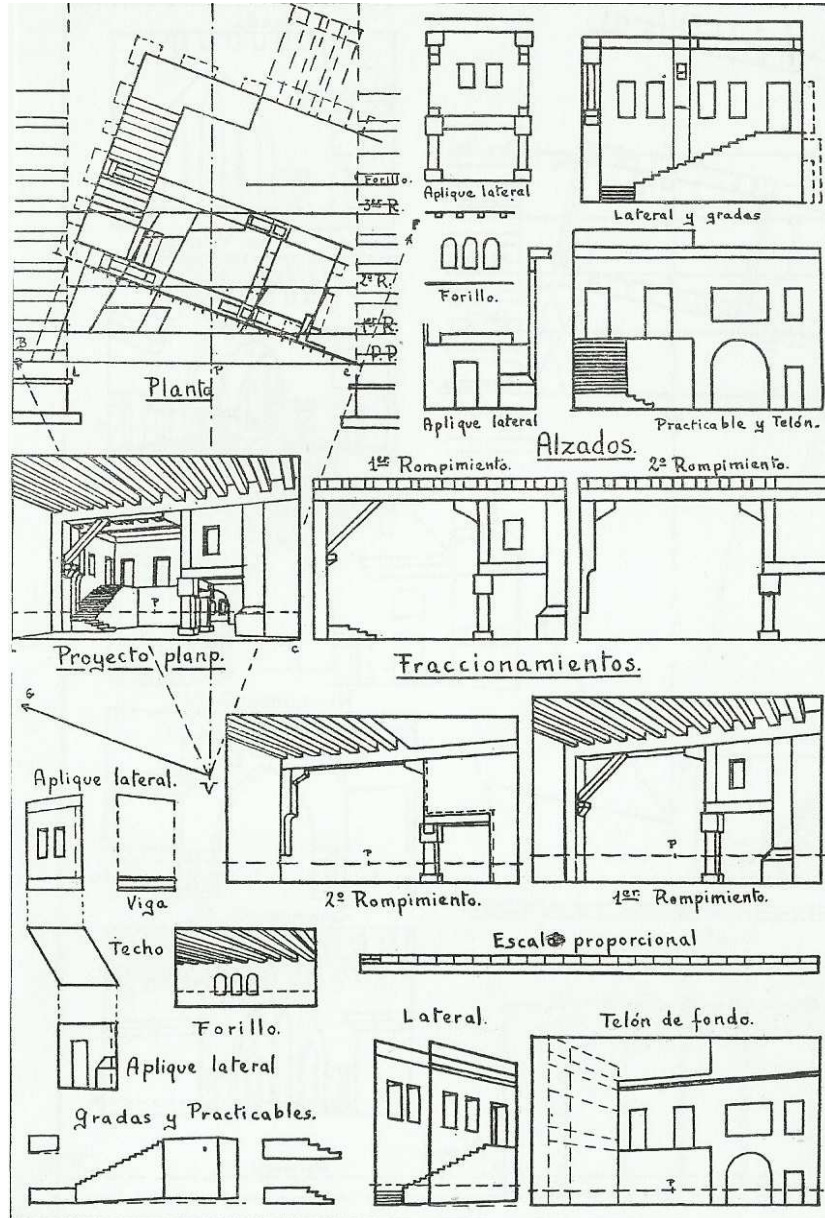


Figure 100 a): La conception des décors: un art synergique.

in DÍAZ-PLAJA, Guillermo (ed.), *El Teatro. Enciclopedia del Arte Escénico*, Técnica y vocación, Biblioteca Técnica "Noguer", Enciclopedias de técnica y afición, Barcelona, Noguer, 1958, Fundación Juan March, p. 273.

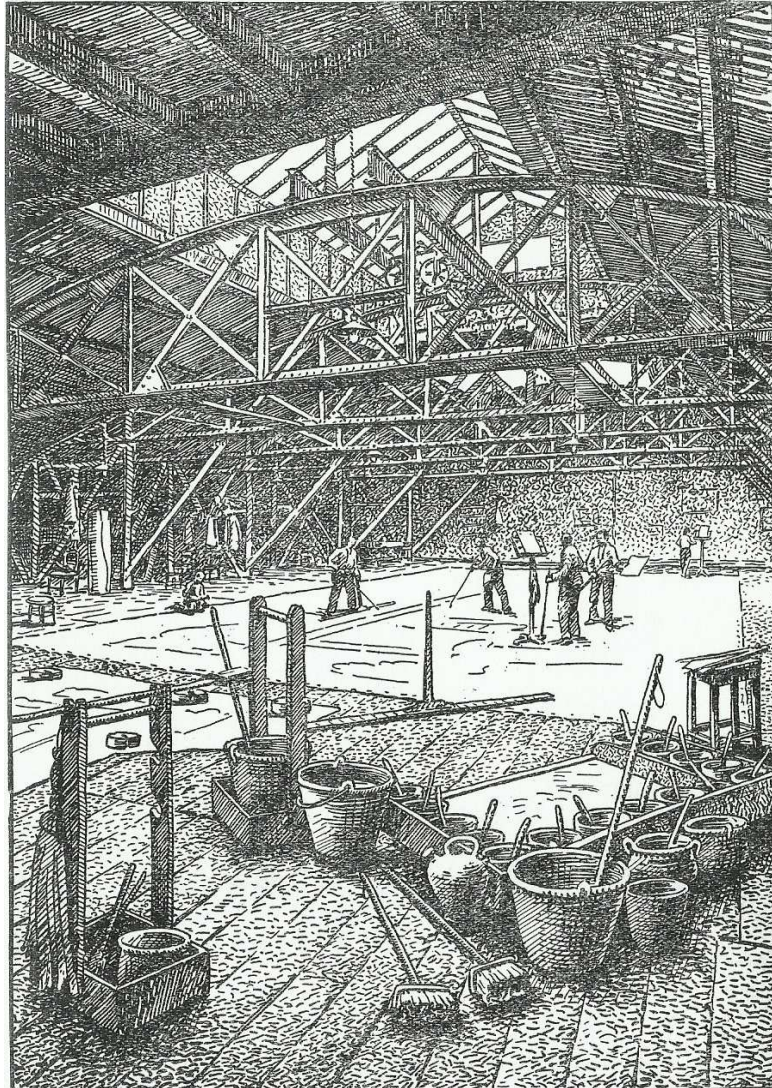


Figure 100 B): La conception des décors: un art synergique.

in DÍAZ-PLAJA, Guillermo (ed.), *El Teatro. Enciclopedia del Arte Escénico*, Técnica y vocación, Biblioteca Técnica “Noguer”, Enciclopedias de técnica y afición, Barcelona, Noguer, 1958, Fundación Juan March, p. 273.

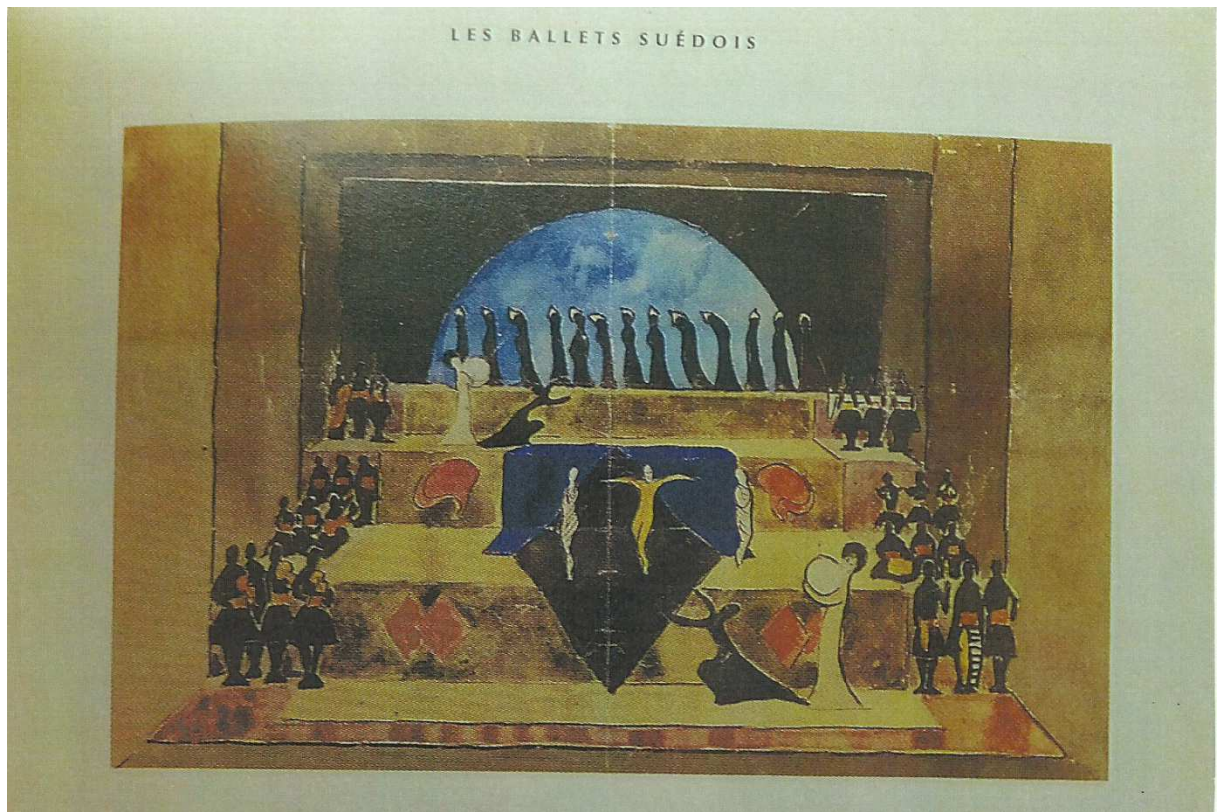


Figure 101 a): Andrée PARR, esquisse de scène pour *L'Homme et son désir* (1921) ou le métaphorisme géométrique: des lignes épurées, l'association des couleurs primaires au noir et au blanc.

in *Les Ballets Suédois. 1920-1925*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Bibliothèque Nationale de France, Opéra National de Paris / Louis Vuitton, 1994.

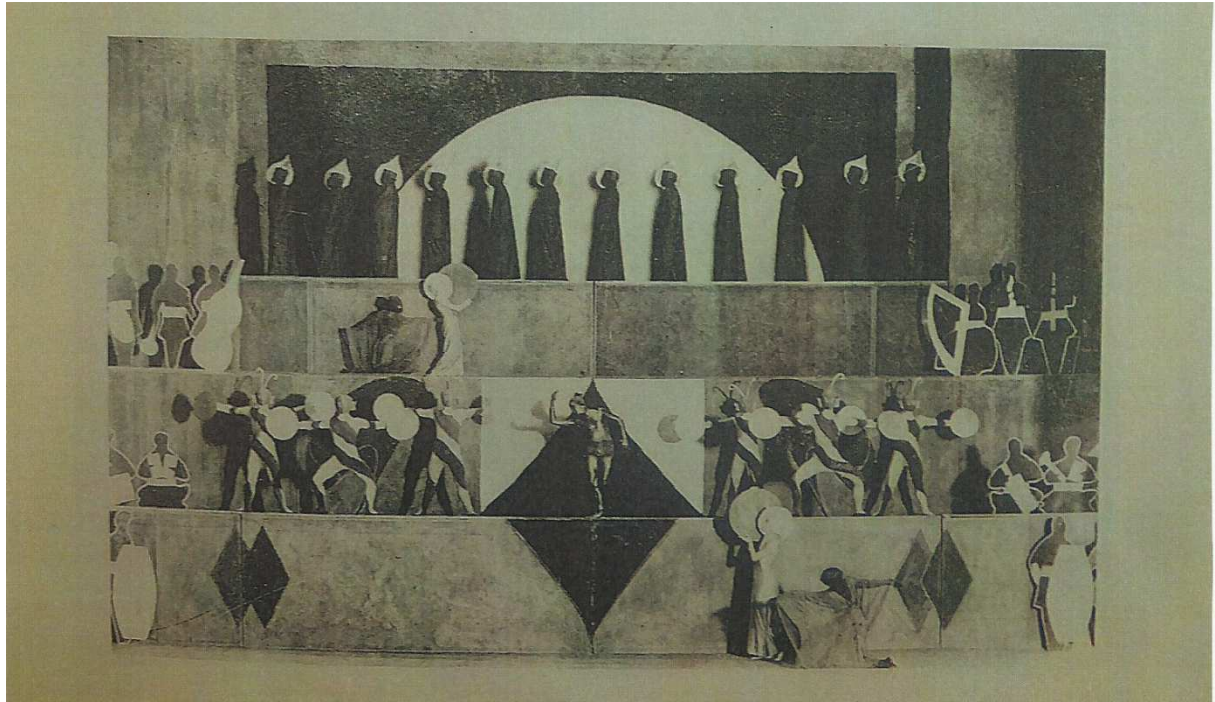


Figure 101 b): *L'Homme et son désir* (1921) ou le métaphorisme géométrique: des lignes épurées, l'association des couleurs primaires au noir et au blanc. Photo de scène: au centre, Jean Börlin.

in *Les Ballets Suédois. 1920-1925*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Bibliothèque Nationale de France, Opéra National de Paris / Louis Vuitton, 1994.



Figure 102 a): Fernand LÉGER, Esquisse de scène pour *Skating Rink*.

Une conception étagée du décor ou le bal mobile met en valeur une frise rythmique chromatique fixe.

in *Les Ballets Suédois. 1920-1925*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Bibliothèque Nationale de France, Opéra National de Paris / Louis Vuitton, 1994.

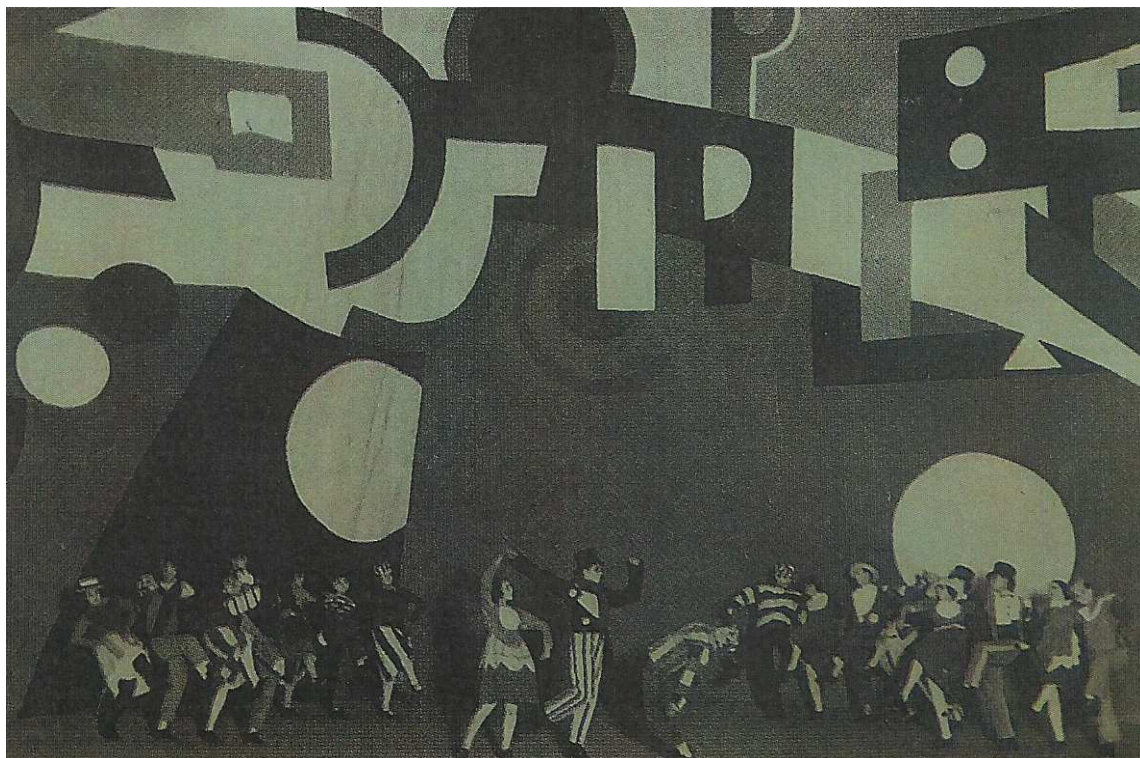


Figure 102 b): Photo de scène pour *Skating Rink* (1922).

Une conception étagée du décor ou le bal mobile met en valeur une frise rythmique chromatique fixe.

Photographe inconnu, tous droits réservés. in *Les Ballets Suédois. 1920-1925*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Bibliothèque Nationale de France, Opéra National de Paris / Louis Vuitton, 1994.



Figure 103 a): Conception du rideau de *Parade* (1917).

Coiffé d'une casquette, Pablo Picasso avec des peintres décorateurs assis sur le rideau d'avant-scène.

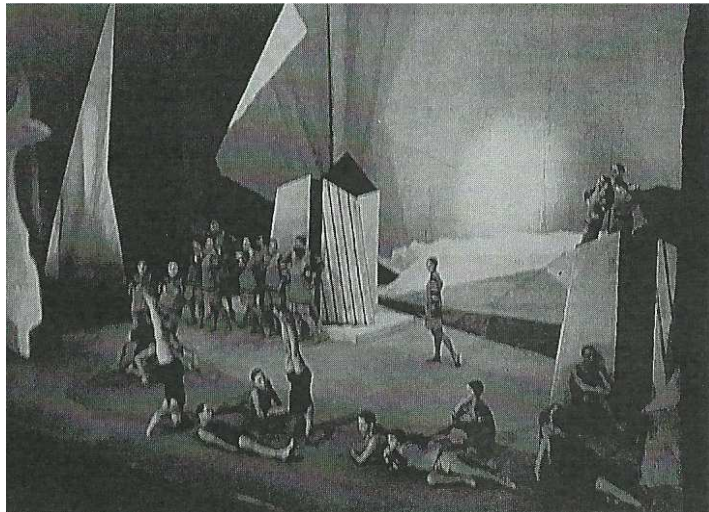
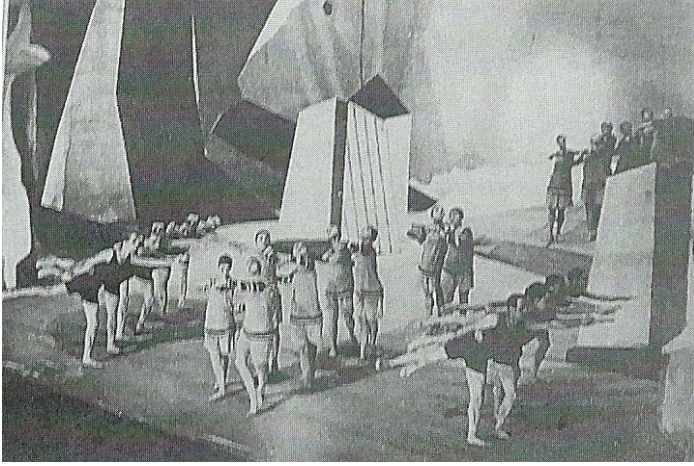
Photo: Lachmann. V&A: S. 5401-2009.

Image disponible en ligne: <https://www.pinterest.fr/pin/531143349777171662/>, page consultée le 21 janvier 2018.



Figure 103 b): Le rideau de *Parade* (1917).

in MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009, p. 46.



Figures 104 a) & b): Photos de scène pour *Le train bleu* (1924).

Le dynamisme scénique entre mouvement chorégraphique et décor mobile.

in KAHANE, Martine et WILD Nicole, *1909-1929. Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, éd. Opéra de Paris / Louis Vuitton, Paris Hazan, Bibliothèque Nationale, 1992.

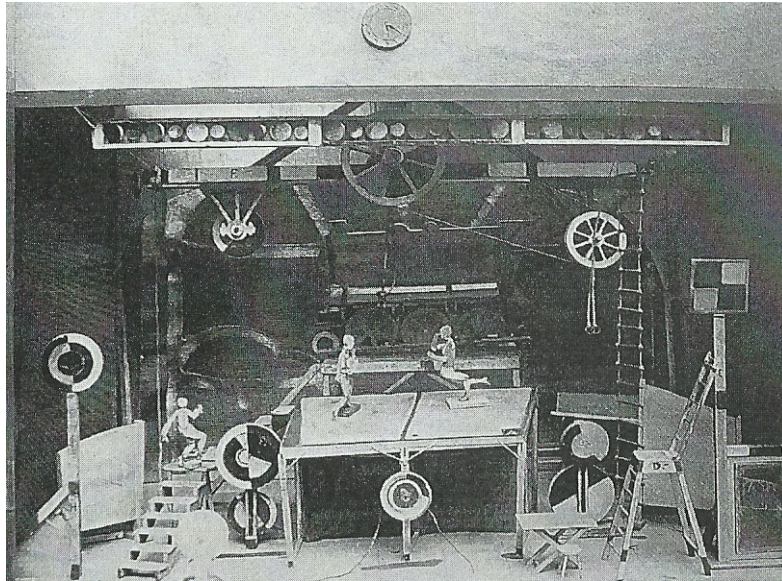


Figure 105: Maquette de décor de Georges Yakoulov pour *Pas d'acier* (1927).

Le dynamisme scénique entre mouvement chorégraphique et décor mobile.

in KAHANE, Martine et WILD Nicole, *1909-1929. Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, éd. Opéra de Paris / Louis Vuitton, Paris Hazan, Bibliothèque Nationale, 1992.

CHAPITRE IX.

Couleurs, formes, textures: la métaphore synesthésique en costumes

Les synesthésies se déclinent suivant différentes modalités et le costume de l'acteur devient un élément participatif essentiel. L'apparence se fait rythme chromatique et gestualité expressive et dynamique. Les Ballets Russes jouent un rôle fondamental dans l'importance concédée au costume. Du maquillage au vêtement, l'expression du mouvement est soignée. En Espagne, le costume retient aussi l'attention des artistes et des stylistes. Des robes pour ballets créent des rythmes synthétiques et géométriques visuels dans la mouvance Art déco, et s'intègrent à des spectacles au décor stylisé. Le jeu sur l'illusion de dilatation du corps et du mouvement de l'acteur est empreint de l'influence de Loïe Fuller et de l'*imago* qui affleure de sa danse serpentine, créant un effet de persistance rétinienne à l'heure des premières expériences cinématographiques.

L'acteur met la couleur en mouvement et devient par son costume l'un des foyers synesthésiques du mouvement dynamique de l'espace et de la convocation de la sensorialité (Sonia Delaunay, *Costume simultané*).



Figure 106: Masque expressif du Prestidigitateur chinois de *Parade*, amplifié par le maquillage.

in DEL RÍO, Carmina, *Los bailes rusos de Diaghilev 1909-1929, cuando el arte baila con la música*, Madrid, Turner, 2012.

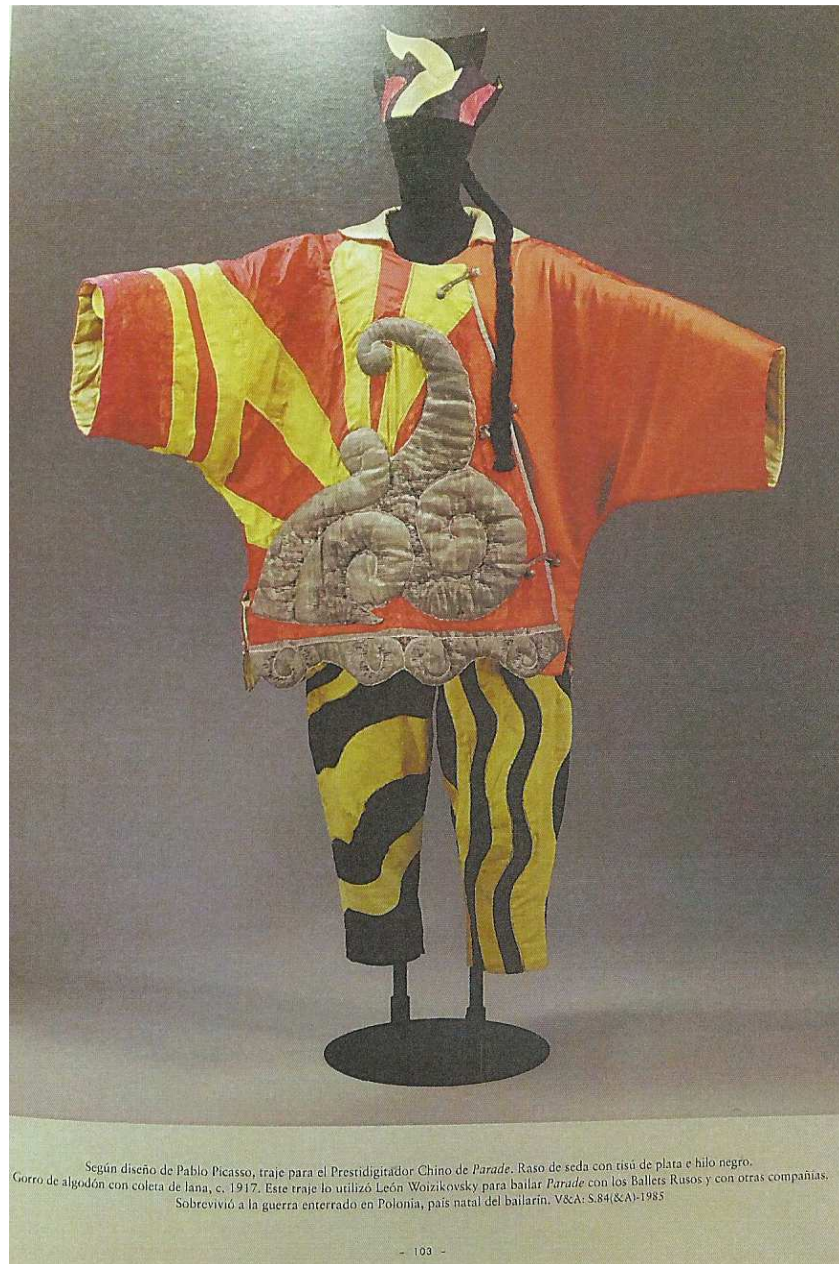


Figure 107: Diversités de textures du costume du Prestidigitateur chinois de Picasso pour le ballet *Parade*.

Image disponible en ligne, www.pinterest.com, page consultée le 10 janvier 2018.

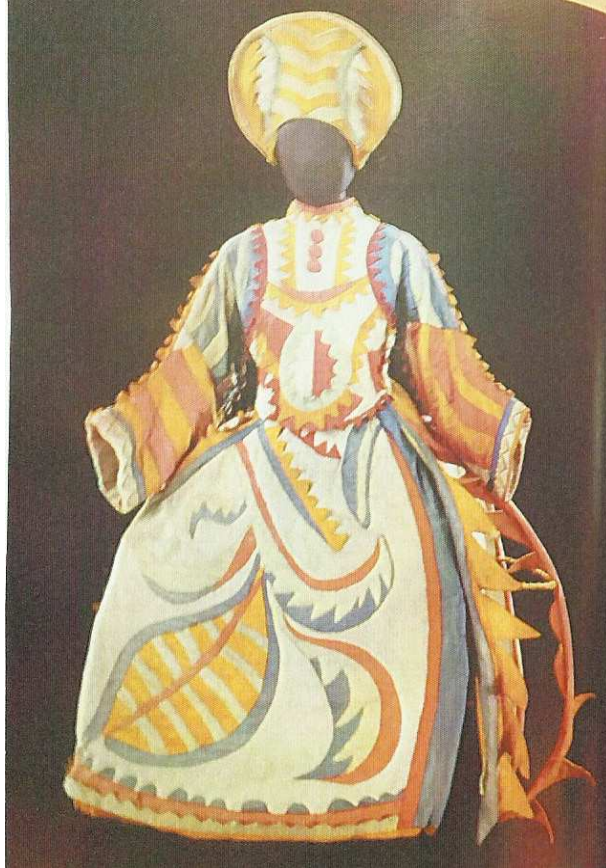


Figure 108: Textures et couleurs. Costume de Mikhail Larionov pour la femme du bouffon dans *Le bouffon*, (1921).

Image disponible en ligne, www.pinterest.fr, page consultée le 10 janvier 2018.



Figure 109: Néstor de la Torre, robe de « La Niña Bonita » dans le ballet *El fandango del candil* d'Antonia Mercé, « La Argentina », 1927.

Robe exposée au Musée National du Théâtre d'Almagro.



Figure 110: Robe de Néstor de la Torre pour le ballet *Triana* (collection Paravicini)

in BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española* (2000), traduction de Lourdes Bassols, España, Global Rhythm Press, 2009, p. 128 B.

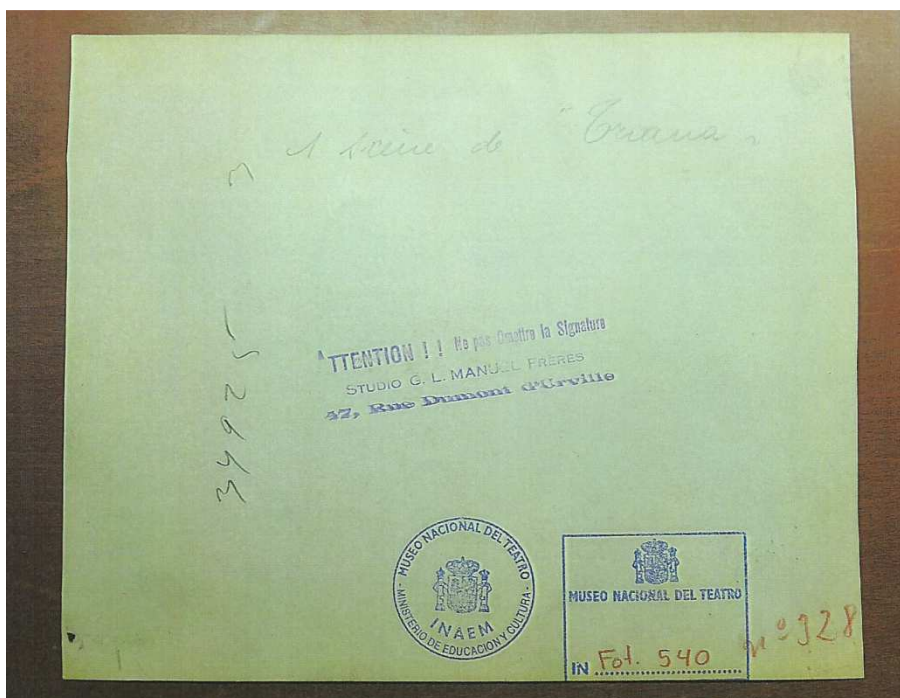


Figure 111: La robe de la figure 110 portée par Antonia Mercé « La Argentina » dans le ballet *Triana* (1929).

Archives du Musée National du Théâtre d'Almagro.



Figure 112: Le costume qui dilate l'acteur.

« Loïe Fuller, la célèbre danseuse américaine considérée comme le précurseur de la danse moderne, dans une danse où, grâce à l'utilisation savante des faisceaux lumineux colorés, elle parvenait à animer sa longue tunique de voile blanc. Loïe Fuller fut l'une des premières à abolir la scène en perspective du XIXème siècle par l'emploi du costume scénographique et l'utilisation originale des éclairages. »

in BARBA, Eugenio, Savarese, Nicola, *L'Énergie qui danse*, *Op. cit.*, p. 231.

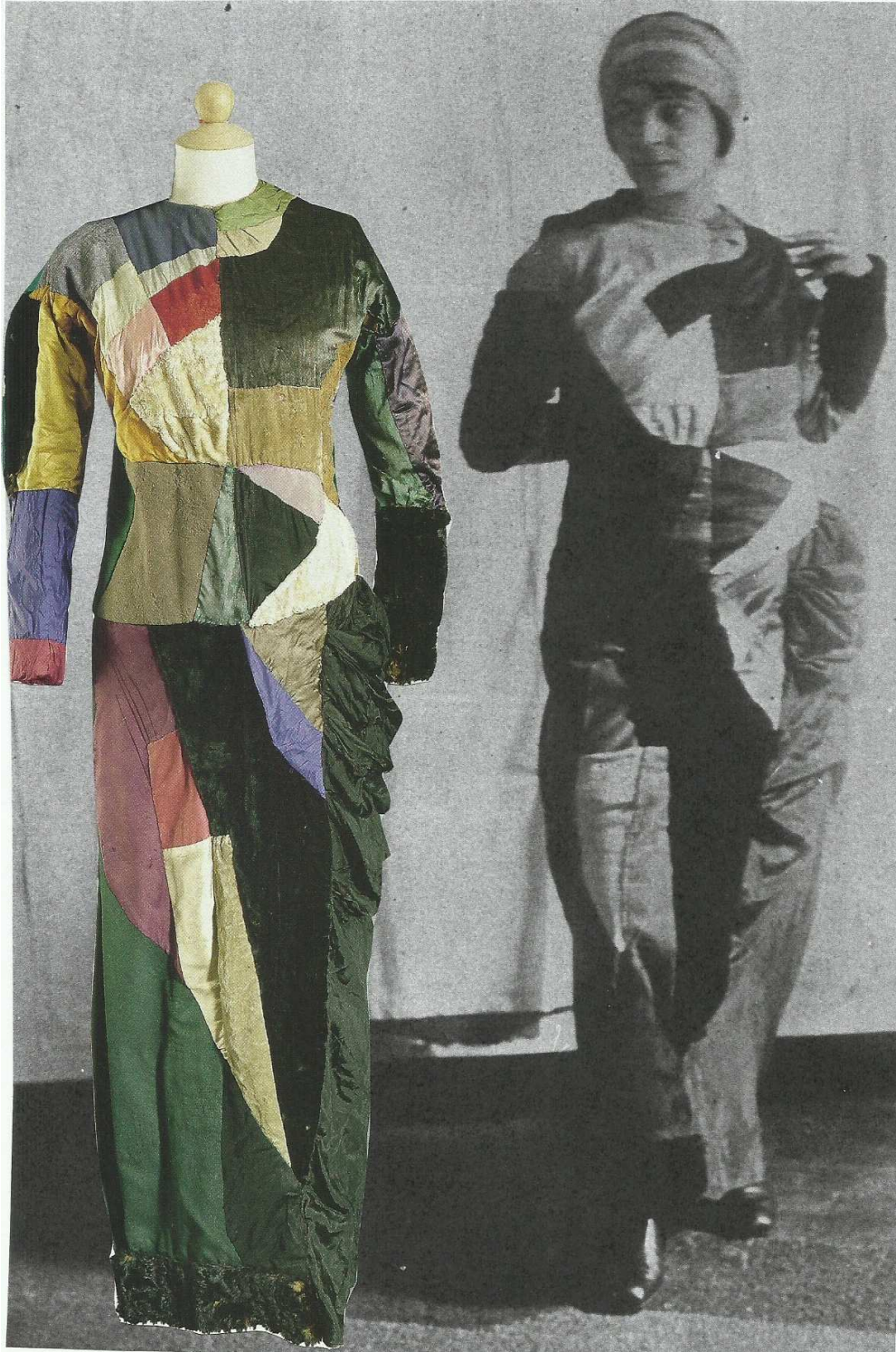


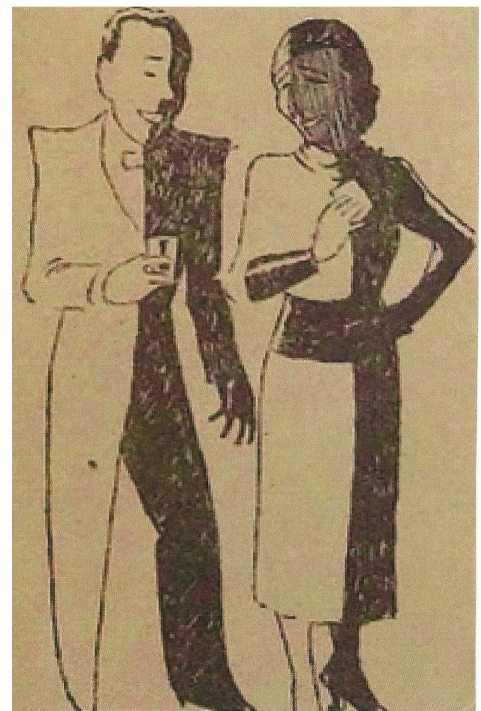
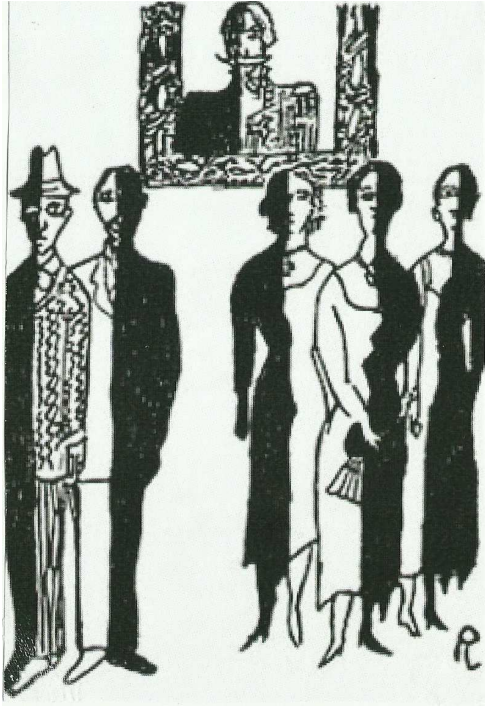
Figure 113: DELAUNAY, Sonia, *Costume simultané* (c. 1924).

in *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction, Op. cit.*, p. 57-58.

CHAPITRE X.

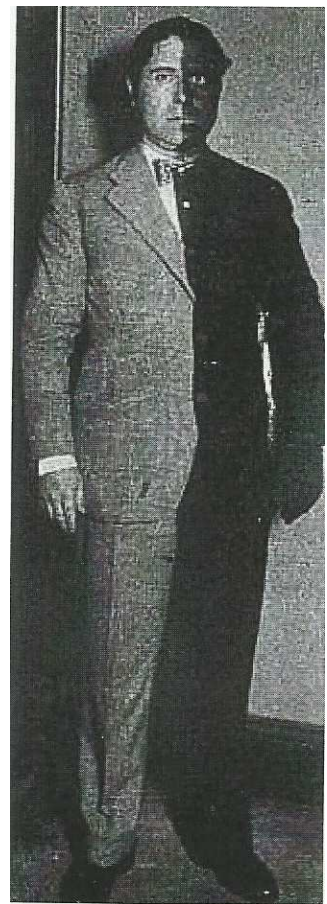
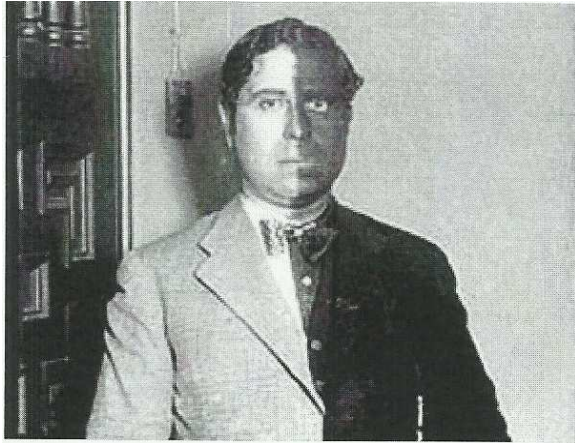
**Ramón Gómez de la Serna à la recherche de la
complétude énergétique, ou la fuite du
monochromatisme grégaire**

Dans sa pièce *Los medios seres*, R. Gómez de la Serna exemplifie l'incomplétude ontologique et existentielle à travers la représentation de personnages séparés en deux parties distinctes par une ligne verticale. Un soin particulier est porté aux costumes dès l'élaboration des personnages, comme le montrent les dessins de l'auteur, et son propre déguisement en *medio ser*. Au travail, R. Gómez de la Serna se réunit aussi avec d'autres artistes au café Pombo. La traduction du « manque à être » ramonien fait l'objet de stylisations (V. Durán) et le décor inspire des représentations post-cubistes. La presse se fait l'écho des représentations et des échanges artistiques entre auteurs. Contre le monochromatisme grégaire, R. Gómez de la Serna revendique la plurivocité de la *greguería* (*greguería* = humor + métaphore), genre qu'il crée et qu'il applique aussi au théâtre.



Figures 114 a) et b): Dessins de Ramón Gómez de la Serna pour *Los medios seres* (1929).

Images disponibles en ligne, <http://egotecadelantipatico.blogspot.fr/2010/09/los-medios-seres.html?m=1>, page consultée le 10 janvier 2018.



Figures 115 a) et b): Ramón Gómez de la Serna déguisé en « medio ser ».

« Los medios seres se huelgan en los que les falta, son abnegados gracias a lo que carecen y respiran plenamente por la herida de estar partidos. » Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, « Prólogo del apuntador » de *Los medios seres* (1929), recueillie dans *Teatro inquieto español*, Aguilar, Madrid, 1967.

Images disponibles en ligne, <https://es.pinterest.com/pin/458593174529440683/>, page consultée le 10 janvier 2018.

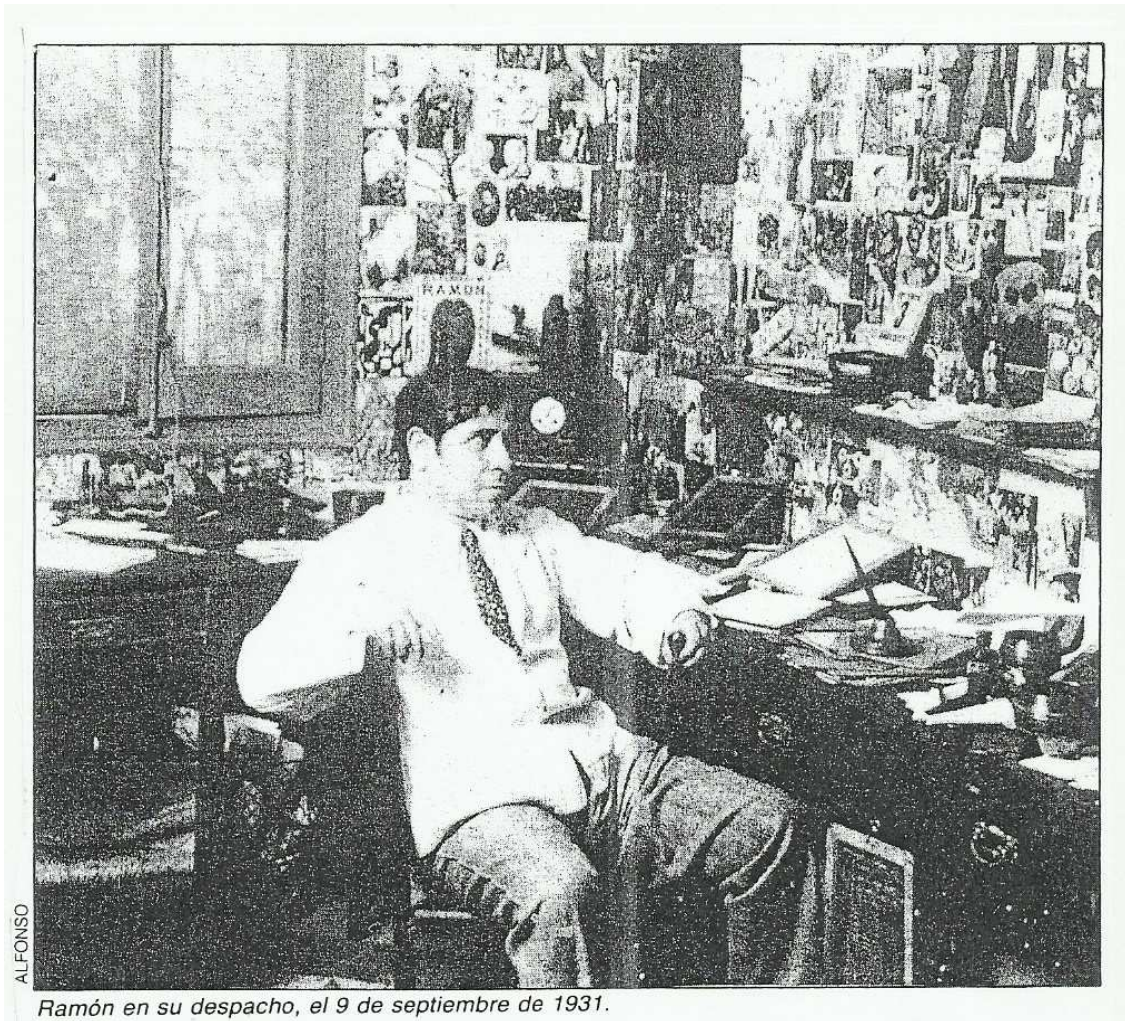
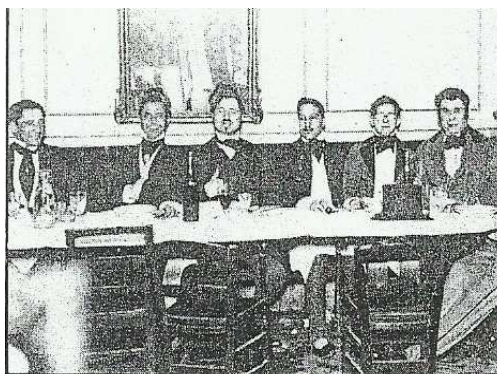


Figure 116: Ramón Gómez de la Serna dans son bureau, le 9 septembre 1931.

Photo: Alfonso.

in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado et Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1985. Bibliothèque de la Real Escuela Superior de Arte Dramático.



Figures 117 a), b, et c), Ramón Gómez de la Serna au Café Pombo.

En haut, « Dîner des romantiques ». Au centre, banquet à « Don Nadie » en mai 1922. En bas, Ramón Gómez de la Serna dans son coin favori du Pombo.

in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna* / cuaderno coordinado por Ángel García Pintado et Jerónimo López Mozo, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1985. Bibliothèque de la Real Escuela Superior de Arte Dramático.



Figure 118: Estampe de Victorina Durán pour *Los medios seres* (c. 1929).

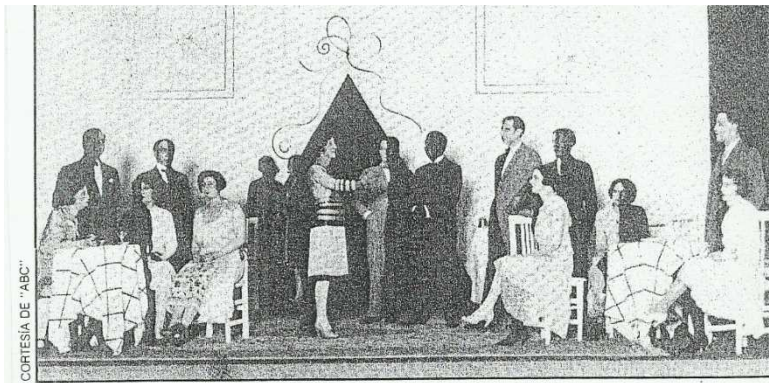
Archives du Musée National du Théâtre d'Almagro.



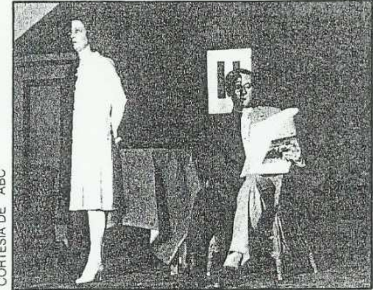
Figure 119: Dessin de l'artiste portugais José Almada de Negreiros pour le décor de *Los medios seres* (1929).

Non daté.

Image disponible en ligne, <https://www.pinterest.com.mx/dominiquepoggi/almada-negreiros/>, page consultée le 12 janvier 2018.



"Los medios seres" en el Teatro Alkázar de Madrid, en diciembre de 1929.



CORTESIA DE "ABC"



ALFONSO

Arriba, un momento de la representación de "Los medios seres". Sobre estas líneas, Gómez de la Serna con Azorín, en 1930.

Figure 120 a) et b): Los medios seres au Teatro Alkázar de Madrid, en décembre 1929.

Photo: ABC.

Figure 121: Gómez de la Serna avec Azorín, en 1930.

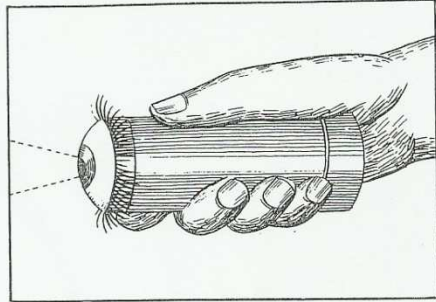
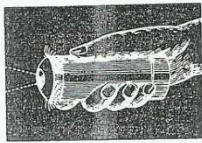
Photo: Alfonso.

in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna, Op. cit.*

GREGUERIAS DE TEATRO

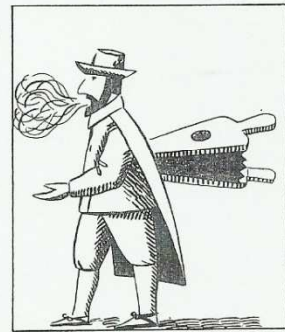
La ópera es la verdad de la mentira,
y el cine es la mentira de la verdad ●

La linterna del acomodador nos deja
una mancha de luz
en el traje ●



Don Juan pide amor como quien pide trabajo ●

Es conmovedor en
las óperas
ver que cuando
lloriquea la que canta
todo el coro la consuela ●



La muleta del torero es el telón del teatro guiñol de la muerte ●

Las violetas son actrices retiradas en el primer otoño de su vida ●

Los tramoyistas son los marineros del teatro ●

Monólogo quiere decir el mono que habla solo ●

El ruiseñor es el Hamlet de los pájaros ●

La luna: actriz japonesa en su monólogo de silencio ●

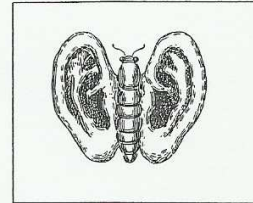
Corona de teatro: la que provoca más encarnizada
lucha para escalar el trono ●

Figures 122 a), b) et c), Ramón Gómez de la Serna, Greguerías de teatro.

in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna, Op. cit.*

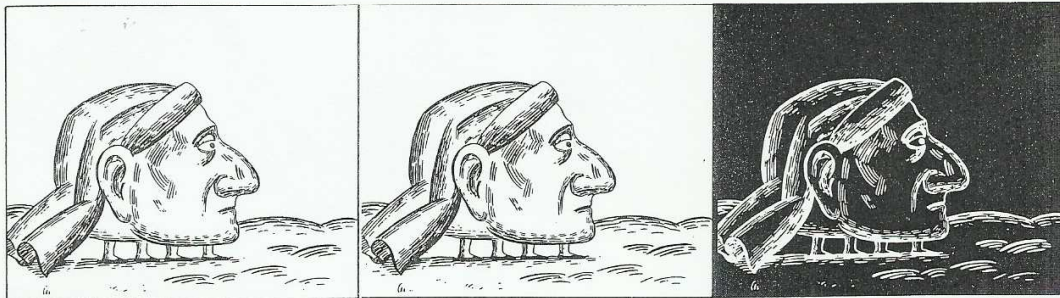
Toros: moderno teatro griego:
asiento de piedra y tragedia en la **escena** ●

El actor que tiene que caerse muerto en
escena tiene que hacerlo como un paraguas que se **cae** ●



Los aplausos se convierten en nueces arrugadas y vacías. ●

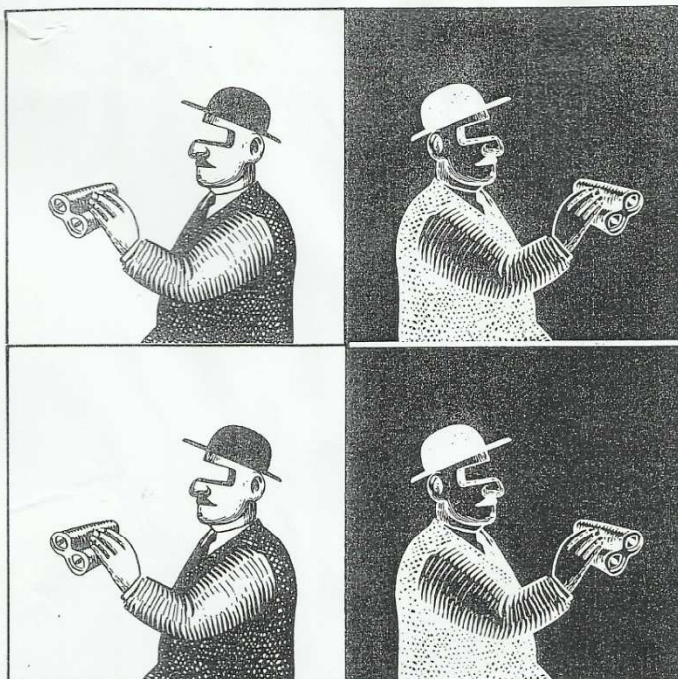
A propósito de Benavente, que está agonizando. Hay **escritores**
que fomentan la superstición que se creó para ellos y por ellos.
La atizan con su badila y consiguen que sienta calorcillos
—falso calor— el inmenso y destartalado hogar del público;
pero en cuanto mueren se cae al suelo su badila y se acaba
aquella superstición, que **no era arte sino suscripción.** ●



El envidioso no aplaude porque le salen
espinas en las palmas de las manos y se
las clavaría si aplaudiese ●

Hojas caídas junto a las verjas
de los jardines: entradas de favor para la ópera del estanque ●

in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna, Op. cit.*



¿Por qué cuando vamos
a pedir los gemelos
de teatro al compañero
de palco es cuando él se los lleva
a los ojos?

Porque ha visto la misma mujer ●

Los focos nos hacen cadáveres y nos llenan
de lascivias
encarnizadas ●

Las calvas iluminan el patio
de butacas.
Son la batería de
candilejas de la sala ●

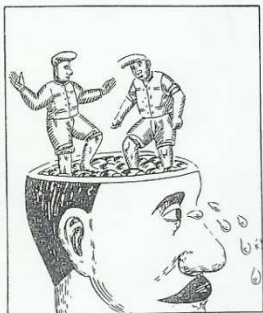
Ofelia: **sonámbula** del agua ●

La chalina es demasiado rimbombante, aunque cae con la suficiente volubilidad y desigualdad para ser artística. La chalina revela abundancia de imaginación y de espíritu, pero ha sido desprestigiada por los pobres de espíritu que querían aparentar la abundancia y por los autores del género chico que la han sacado a escena haciéndola el tópico del poeta...

¡Oh, esos Quintero! ●

Falda corta: **telón levantado** sobre el guñol de las piernas ●

Al levantarse el telón **viene del escenario** un viento frío, como del otro mundo, **del mundo** de la inmortalidad de los grandes repertorios ●



in *EL PÚBLICO. La utopía de Ramón Gómez de la Serna, Op. cit.*

CHAPITRE XI.

Valle-Inclán ou le modernisme synergique

À Madrid, dans les années 1920 et 1930, les trajectoires artistiques des différents auteurs étudiés se mêlent d'influences réciproques et les écritures de F. García Lorca et de R. del Valle-Inclán prennent une dimension cinématographique.

Exemple en est donné au terme de différentes étapes des déambulations des personnages d'*esperpento* dans *Luces de bohemia*, le café devient le lieu privilégié du cercle littéraire ou *tertulia* et donne lieu à de nombreuses représentations, en particulier dans la presse. Depuis le début du siècle, R. del Valle-Inclán participe à ces sociabilités.

Synesthésies et métaphores traversent son œuvre dramatique et poétique et ses expériences théâtrales croisent les expérimentations de Cipriano de Rivas Cherif, en particulier l'œuvre *Ligazón*, représentée par la compagnie « El mirlo blanco » en 1926, puis, avec R. del Valle-Inclán, l'expérience de « El Cántaro roto », toujours en 1926, au Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Dramaturge et poète moderniste transcendant son œuvre, Valle-Inclán était très entouré, tant dans sa famille que sur la scène littéraire et artistique, et introduit dans les grands cercles de l'époque, dont il était l'une des figures de proue. Ambassadeur culturel, il a partagé sa vie entre les cercles galiciens et madrilènes. Sa nomination au poste de Président de l'Ateneo de Madrid en 1932 consacre toute sa trajectoire.



Figure 123: Valle-Inclán avec Federico García Lorca et Pura Ucelay, lors de la première de *Yerma* (1932).

Photographe inconnu. Tous droits réservés.

Maison-Musée Valle-Inclán, Vilanova de Arousa.



Figure 124: Caricature de Sancha (c. 1925). À gauche, Valle-Inclán.

in SERRANO ALONSO, Javier, DE JUAN BOLUFER, Amparo, *Valle-Inclán dibujado / debuxado. Caricaturas y retratos del escritor / caricaturas e retratos do escritor (1888-1936)*, Lugo, Consello de Lugo, Cátedra Valle-Inclán, 2008, p. 96.



Figure 125: « La Tertulia de "Levante" ». Au centre, Valle-Inclán.

Luis ALEMANY, *Pharos*, Madrid, 4 avril 1912, in SERRANO ALONSO, Javier, DE JUAN BOLUFER, Amparo, *Valle-Inclán dibujado / debuxado. Caricaturas y retratos del escritor / caricaturas e retratos do escritor (1888-1936)*, Lugo, Consello de Lugo, Cátedra Valle-Inclán, 2008, p. 68.



Figure 126: Valle-Inclán dessiné dans la presse.

Dessinateur inconnu, *The New York Times*, 1er janvier 1922, section 3, p. 12.

in SERRANO ALONSO, Javier, DE JUAN BOLUFER, Amparo, *Valle-Inclán dibujado / debuxado. Caricaturas y retratos del escritor / caricaturas e retratos do escritor (1888-1936)*, Lugo, Consello de Lugo, Cátedra Valle-Inclán, 2008, p. 84.



Figure 127: Valle-Inclán avec Julio Álvarez del Vayo, nouvel ambassadeur d'Espagne au Mexique, entouré d'un groupe de personnalités issues du journalisme et de la culture de la Deuxième République qui lui organisèrent un banquet le 21 mai 1931: Rivas Cherif, Araquistain, Ernesto Giménez Caballero...

Photographe inconnu. Tous droits réservés.

Musée Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.



Figure 128: Photographie de Valle-Inclán à l'inauguration d'une exposition du peintre Villafínez / Santiago de Compostela, 1935.

Photographe inconnu, tous droits réservés.

Musée Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.



Figure 129: Valle-Inclán à un banquet célébré à l’Hôtel España de Santiago, le 23 juillet 1935.

Photographe inconnu, Tous droits réservés.

Musée Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.

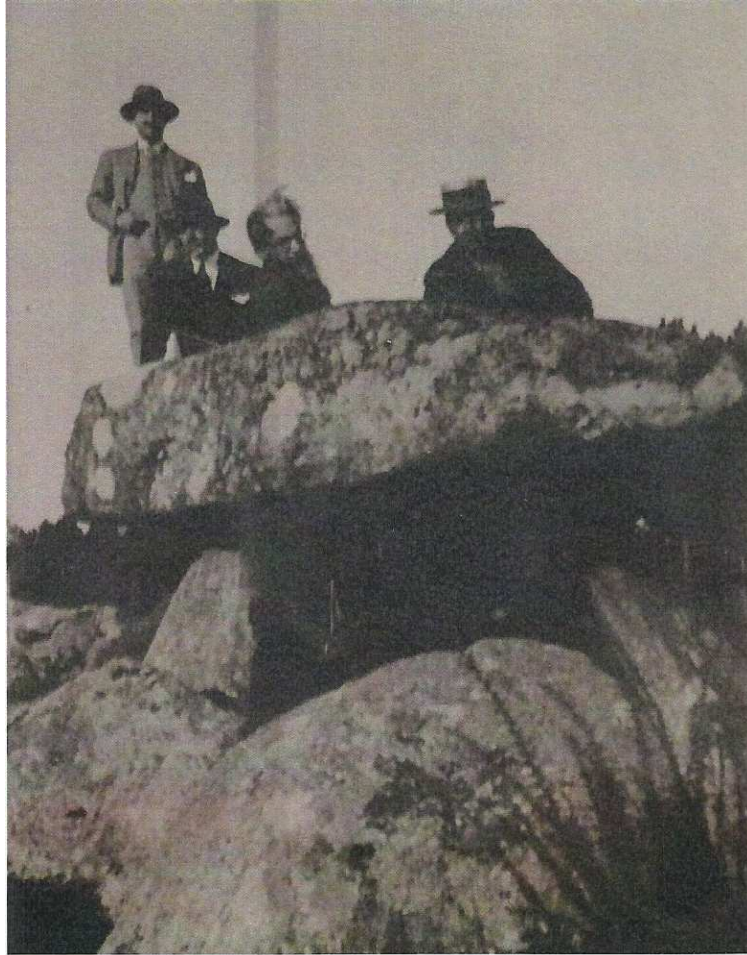


Figure 130 a): Valle-Inclán sur le Dolmen de Axeitos (Ribeira) avec les amis qui participaient d'habitude à la *tertulia* de la Farmacia Tato.

Musée Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.

Don Ramon o la actualidad
 He ahí una fotografía. mala como
 suelen ser todas las buenas fotografías.
 Por eso necesita explicación, como los
 malos retratos necesitan ^{al pie} del nombre del
 retratado. La fotografía representa un
 dolmen, sobre el dolmen Don Ramon
 del Valle Lulau y unos amigos.
 Estos amigos son el señor Doctor
 Nuno Pereira Costa, el industrial ~~Don~~
 Roman Fernandes fil, profesor del curso
 de papá y ^{de química de} su ~~pe~~ último ~~en~~
 unio el que suscribe estas líneas.
 Todos los cuatro unidos por el unido
 del mar y de la tierra pues todos somos

Figure 130 B): Légende de la photographie du dolmen de Axeitos.

Musée Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.



Figure 131: Photographie de Ramón del Valle-Inclán dans la salle de *tertulias* « la cacharrería » de l'Ateneo avec un groupe de membres. À droite de Valle-Inclán, Manuel Azaña.

Musée Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.

PARTITIONS

Seules quelques-unes des partitions qui accompagnaient certaines des œuvres de théâtre ont pu être retrouvées pour ce travail. D'autres, comme la musique de la pantomime de T. Borrás « El Rey Hechizado », restent encore à localiser.

La lecture des partitions dont des extraits sont reproduits ici permet, en plus d'une analyse musicale et de l'observation des phénomènes dynamiques de surimpression auditive, de constater le phénomène d'hybridation artistique de la musique et du théâtre. Dans la continuité de travaux comme ceux de R. von Laban, noter la gestualité devient un enjeu pour la représentation. Dans la partition de P. Luna pour *El sapo enamorado* et dans celle de J. Bautista pour *Juerga*, on observe que des indications pantomimiques, chorégraphiques et gestuelles figurent dans le souci d'harmoniser la musique et le mouvement lors du spectacle. Enfin, le cahier de metteur en scène offre de précieuses indications sur l'élaboration de la version spectaculaire de *Juerga* en reprenant l'ensemble des indications chorégraphiques (en fin de document).

Le travail de réécriture et d'annotations permet de comprendre le passage des estampes de R. Barradas dans *Tam, Tam* aux photographies de représentations, rendant plus vivantes les traces conservées du spectacle.

Allegro *rall.* *Molto* *Lento* 136
Ad libitum
 Ils sont joints, se bécotaient... Oh! quel bonheur; que d'insouciance
 tant grande! Me sentant mourir... L'écouter en braves de la luge
Lento
rall.

Figure 132: Premières mesures de “El sapo enamorado” (1916) de Pablo Luna. Manuscrit.

Image disponible en ligne, <https://nachodepaz.com/es/modernidad-y-simbolismo-en-las-pantomimas-de-pablo-luna-y-manuel-de-falla/>, page consultée le 6 janvier 2018.

El sapo enamorado
Preludio

Tomás Borrás Pablo Luna
(1879-1942)

The image displays a page of a musical score for the prelude of 'El sapo enamorado' by Pablo Luna. The score is arranged for a full orchestra and piano. At the top, the title 'El sapo enamorado' and 'Preludio' are centered, with the composer's name 'Pablo Luna (1879-1942)' on the right and the arranger's name 'Tomás Borrás' on the left. The tempo is marked as '[Lentísimo]' and includes the instruction 'con Flauto'. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 and 2, Oboe, 2 Clarinets in La, Bassoon, 2 Trumpets in F, Timpani, and Piano. The second system includes parts for Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is also visible. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'pp'. A large, semi-transparent watermark 'PREMIERE' is overlaid diagonally across the page.

Figure 133. Premières mesures de “El sapo enamorado” (1916) de Pablo Luna. Copie informatique.

CEDOIA. Image disponible en ligne, <https://nachodepaz.com/es/modernidad-y-simbolismo-en-las-pantomimas-de-pablo-luna-y-manuel-de-falla/>, page consultée le 6 janvier 2018.

TEXTES ET DOCUMENTS DE TRAVAIL

Cette dernière rubrique des Annexes permet de revenir sur certains points et d'offrir un prolongement à certaines notions ou aspects de l'étude.

En détaillant le complexe *dramatis personae* de *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, et en explicitant les différentes phases, le schéma de construction dramatique de M. Hernández dramaturge est mis en lumière. Par comparaison, les apports de R. Alberti à l'*auto sacramental* dans *El hombre deshabitado* révèlent leur originalité dans une plus grande simplicité formelle (Prologue – Acte – Épilogue) et un cadre laïque.

Une partie substantielle de la conférence de G. Marañón sur l'émotion est retranscrite, indice de l'intérêt des scientifiques pour les phénomènes de réactions psychiques et physiologiques qui forment le terreau propice à la réflexion sur les synesthésies.

Un article d'Amelia Gamoneda sur la métaphore et la synesthésie est synthétisé qui offre des pistes de lectures et de recherches intéressantes autour de ces tropes dans la littérature.

Enfin, un compte rendu de spectacle de la danseuse Joséphine Baker, littérairement retranscrit par Almudena Grandes est proposé comme illustration et prolongement de l'étude sur la réception des spectacles.

Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras (auto sacramental – 1933-1934)
Miguel HERNÁNDEZ - STRUCTURE DE L'ŒUVRE

PERSONNAGES DE LA PREMIERE PARTIE

Personajes principales:

ESPOSO, anciano
AMOR, palmera
DESEO, chivo
HOMBRE-NIÑO
ESPOSA, anciana
INOCENCIA, espuma
LOS CINCO SENTIDOS, villanos
CARNE

Personajes accidentales:

LA VIRGEN
EL SUEÑO
EL RUY-SEÑOR
LA MARIPOSA
LOS ÁNGELES
EL VIENTO
LA ABEJA
LA ROSA

PARTE PRIMERA

Escena I
Escena II
Escena III
Escena IV
Escena V
Escena VI
Escena VII
Escena VIII
Escena IX
Escena X
Escena XI
Escena XII

PERSONNAGES DE LA DEUXIEME PARTIE

Personajes principales:

PASTORA
HOMBRE
LOS CINCO SENTIDOS
PASTOR
DESEO
CARNE

Personajes accidentales:

LAS CUATRO ESTACIONES
LOS CUATRO ECOS

PARTE SEGUNDA

(FASE ANTERIOR)

Escena I
Escena II
Escena III

(FASE INTERIOR)

Escena IV
Escena V
Escena VI
Escena VII

(FASE POSTERIOR)

Escena VIII
Escena IX
Escena X
Escena XI
Escena XII

PERSONNAGES DE LA TROISIEME PARTIE

PERSONAJES PRINCIPALES Y ACCIDENTALES:

HOMBRE
LA-VOZ-DE-VERDAD
LOS CINCO SENTIDOS
CARNE
BUEN LABRADOR
DESEO
CAMPESINO
VARIOS GRUPOS DE LOS SIETE PECADOS CAPITALES

PARTE TERCERA

(FASE ANTERIOR)

Escena I
Escena II
Escena III

(FASE INTERIOR)

Escena I
Escena II
Escena III
Escena IV
Escena V

(FASE POSTERIOR)

Escena I
Escena II
Escena III
Escena IV
Escena V
Escena VI
Escena VII

L'*auto sacramental* de Miguel Hernández représente le chemin de la vie humaine depuis l'enfance jusqu'à l'âge mûr, en donnant à voir l'existence comme un « Chemin de Croix » (« *Vía crucis* »), suivant les modalités formelles d'un théâtre sacramentel populaire classique en lien avec la liturgie chrétienne catholique (représentation des *autos sacramentales* sur les places de village le jour de l'Eucharistie). Comme l'indique Francisco Ruiz Ramón, « Constituye, como drama, un fracaso, imposible de rescatar por las parciales bellezas líricas de algunas escenas. De desusada longitud – casi tres veces la de un auto sacramental clásico -, hay en él algunos errores que juzgamos graves. »¹

Première partie

EL HOMBRE-NIÑO évolue tout au long de l'œuvre (enfant, il est homme en puissance), et vit dans l'univers protecteur de l'enfance; ses parents l'Époux et l'Épouse, se préoccupent des expériences terribles que la vie peut lui réserver et qui pourraient le blesser. L'Épouse raconte le rêve de l'Homme-enfant qui apparaît comme un recours métaphorique par lequel sont abordés de manière succincte et versifiée les thèmes que le texte va développer: l'enfant est menacé par une force occulte, cherche de l'aide et est sauvé par des anges.

¹ RUIZ RAMÓN, Francisco, *Op. cit.*, p. 279.

L'intervention et le protagonisme d'entités allégoriques, abstraites, liées à un sentiment, une qualité ou un défaut est manifeste et structure les relations intersubjectives, dialectisant, pour le spectateur venu se *di-vertir*, la problématique du rite de passage à l'âge adulte (connaissance et découverte de la sexualité), mis en scène dans le cadre contraint et culpabilisant du théâtre coercitif catholique, avec une certaine distance du dramaturge Miguel Hernández.

Le réveil de l'enfant qui s'était endormi correspond à l'éveil des inquiétudes qui ne sont plus celles de l'enfance (problématique de la connaissance, du fruit défendu et du « péché »). Les Cinq Sens interviennent, accompagnant dans le moule hernandien le passage de l'Homme-enfant à l'âge adulte à partir de la scène VI. Les relations Cinq Sens/Désir que l'œuvre construit sont d'ordre féodal (Miguel Hernández reste encore assez conformiste mais emprunte déjà à l'esthétique dramatique de théâtres du Moyen-Âge pour mettre en scène avec une distance ironique des problématiques de vassalité – l'Homme prisonnier de la sensorialité, de la Chair et du Désir, et que seul peut libérer une *catharsis* proposé par un moule formel et dramatique catholique).

Pendant son sommeil, « on » lui montre les sensations que peuvent lui procurer ses sens. L'Amour et l'Innocence sont deux instances qui semblent coordonner l'apprentissage et elles s'absentent un moment; lorsqu'elles le retrouvent réveillé elles ont l'intuition qu'elles sont sur le point de le perdre. Les Sens le Désir et la Chair se réjouissent déjà de leur victoire (pouvoir de séduction exercé sur l'enfant pendant son sommeil).

Il est question de la façon dont l'enfant est créé par les parents, en lien avec les problématiques de procréation, avec travail, souffrance et culpabilité que propose le cadre dramatique sacramentel.

Deuxième partie :

Les deuxième et troisième partie de l'œuvre sont divisées toutes les deux en différents moments (« phases »): fase anterior/interior/posterior. La thématique de la tentation et de la corruption de l'homme est mis en scène à travers l'attitude trompeuse du Désir et la danse de la Chair. Les Quatre Saisons entrent en scène pour proposer leurs produits, et l'Homme est invité à choisir entre les différentes saisons.

La phase « intérieure » problématise le labeur de l'Homme investi sur le plan corporel car tout employé aux travaux des champs. La Voix du Désir est là qui travaille à l'épuiser. Le Berger arrive qui tente de porter secours à la brebis égarée pour la ramener dans le droit

chemin. La thématique de l'Être « Suprême » qui surveille et contrôle est mis en scène de façon on ne peut plus dramatique « Quien te ha visto y quien te ve » implique un jeu entre une permanence transcendante d'une entité « supérieure » qui devrait guider esprit et corps (Dieu, dont le regard serait lié au don d'ubiquité), qui a vu les « péchés » commis, et qui « voit l'Homme misérable », épuisé et vient lui porter secours. L'Homme est tantôt entouré de personnages, tantôt laissé seul; le Berger lui propose un chemin qu'il n'emprunte pas. Le Désir et la Chair reviennent vers l'homme et l'oppressent. Les Cinq Sens emploient toutes leurs forces à mener l'Homme à la perversion et celui-ci cède face au Désir: les Cinq Sens vont tuer le Berger.

La phase postérieure « Fase posterior » de l'Homme, dont le Désir a pris possession, qui est étourdi par les Échos et qui a laissé triompher la pulsion de mort en laissant libre cours aux Cinq Sens, voit l'Homme faire irruption dans la maison du Berger et de la Bergère associée de façon symbolique à une grotte (*cueva*). Les lamentations font suite à l'acte criminel qui apparaît mis en scène dans l'œuvre comme acte cathartique.

Troisième partie

La dernière partie de l'*auto sacramental* s'ouvre sur un long monologue de l'Homme qui, seul en scène, se repent un long moment et se désole d'avoir commis le péché (il a laissé l'énergie du *thanatos* l'emporter sans rien dire). Sans doute différentes versions de l'*auto sacramental* existent qui jouent de la métaphore pour déplacer Saint Jean le Baptiste, assimilé au Berger, vers l'univers sonore: le texte le présente comme la « Voz-de-verdad ». Le Désir voit l'Homme tenté par la rédemption et s'entoure donc de ceux qu'il s'emploie à mener comme ses sbires: les Cinq Sens. La libération a lieu mais le Désir ordonne aux Cinq Sens de tuer la VOZ-DE-VERDAD. Une fois le crime commis, la Chair revient avec la tête de Saint Jean le Baptiste dans les mains (reprise du mythe de Salomé dans la Bible). La VOZ-DE-VERDAD continue de se faire entendre, malgré la mort du corps, et la Chair et les Cinq Sens se repentent eux aussi.

La Phase intérieure (« Fase interior ») commence dans une atmosphère de désolation et d'hébétude des personnages. Un parallèle est établi entre la Chair et Maria de Magdala (ville de Judée située sur les rives du lac de Tibériade), personnage de pécheresse repentante représentée dans l'iconographie biblique traditionnelle comme pleurant à chaudes larmes aux pieds du corps du Christ. Le texte représente l'Homme comme lucide désormais et prêt à emprunter le chemin du « Bien », qu'il associe à la « foi ». L'Homme tient tête au Désir, lequel n'a plus, toujours d'après le texte, l'appui des Cinq Sens et de la Chair. Le Désir s'en

va donc, bouche tordue. La Chair et les Sens s'endorment; l'Homme récupère la maîtrise de la raison. La VOZ-DE-VERDAD avait annoncé l'arrivée du Messie: le voilà qui se matérialise sous la forme d'un personnage et entre en scène: c'est le Bon Laboureur, qui lui suggère de s' « entourtereller ». L'homme fait non le choix de la facilité mais celui du « Chemin de Croix » et prend conscience des limites de sa condition.

La dernière phase (« fase posterior ») de l'*auto sacramental* met en scène l'harmonie sensorielle à laquelle l'Homme est parvenu. Le Bon Laboureur propose un chemin. Le Désir revient tout en flammes et paniquée: le Désir menace de repréailles. Les Sens fuient avec la Chair et le Paysan qui travaille avec l'Homme. Celui-ci se retrouve à nouveau seul et, pris d'un vertige existentiel et spirituel, il doit affronter le Désir, lequel arrive avec de nouveaux personnages armés d'outils meurtriers, « los Varios Grupos de los Siete Pecados Capitales. » La référence au rite poétisé de la lutte avec la mort est métaphorisée par l'univers tauromachique, paroxysme tragique et motif récurrent de la poésie hernandienne. Les hordes de personnages finissent par emporter l'Homme vers une mort certaine: celle du corps; il lui reste l'espoir de la rédemption.

Conferencia dada en la « Sociedad de Cursos y Conferencias », Residencia, Revista cuatrimestral de la residencia de estudiantes, Vol. II, N°1, Madrid, Diciembre 1927.

Importancia patológica de la emoción en la vida actual

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.

Esquema de la emoción

Este elemento vegetativo es común a todas las emociones, dentro de ciertos límites; y este es el primer punto que queremos analizar. Cada emoción, en efecto, se diferencia de las demás, en primer término, por su contenido psicológico. La representación mental de la cólera es en efecto perfectamente distinta de la ternura; y la del dolor, de la alegría. Esta distinción subsiste también en el elemento expresivo, pero ya no con la misma claridad, sobre todo a medida que los fenómenos de la expresión se separan del sistema locomotor y se acercan al sistema de la vida vegetativa. Es decir, que, por ejemplo, la alegría intensa se expresa, sobre todo en los niños, por una exaltación motora peculiar, por saltos, palmoteos, etc.; y la honda tristeza, por depresión muscular, por la inmovilidad de los miembros y el plegamiento general de la figura. La distinción desde el punto de vista motor es, pues, evidente. Pero, en cambio, las lágrimas, que son un fenómeno expresivo de naturaleza típicamente vegetativa, brotan lo

mismo en los momentos de intensa felicidad que en los de gran dolor. Y esta borrosidad se acentúa cuando llegamos al tercer elemento de la emoción, al elemento vegetativo, a la vibración visceral que en sus componentes esenciales es común, como hemos dicho, a toda clase de estados emotivos; los trastornos del ritmo cardíaco, las modificaciones vasomotoras, los cambios de la presión arterial, las alteraciones de los globos oculares, etc., no tienen, por lo menos aisladamente, valor específico alguno, puesto que pueden presentarse en los más opuestos estados del espíritu, con infinitas variaciones en su intensidad y en el modo de combinarse entre sí. El vulgo expresa esta falta de especificidad del elemento vegetativo de la emoción en multitud de frases de uso corriente. Dice, por ejemplo: estar blanco de ansiedad, blanco de cólera y blanco de miedo; palpar de entusiasmo, de cólera y de temor; llorar de alegría, de rabia y de tristeza; y temblar de ansiedad, de miedo y de felicidad, etc., etcétera. Y el análisis fisiológico de estas modificaciones vegetativas de la emoción, que no podemos hacer aquí, coincide en absoluto con las ideas vulgares.

« Carga emotiva » y « umbral emotivo »

Es evidente que el que una idea se transforme en emoción, depende de que al proceso intelectual puro se añada la conmoción visceral, y esto depende a su vez de la conjunción de dos factores, que son: de una parte, la «carga emotiva» de la sensación o de la idea; y de otra, la «predisposición emocional» del individuo, a la que, empleando una palabra de uso corriente en la Fisiología actual, podemos llamar también «umbral emotivo»; y este «umbral emotivo» está, en gran parte, ligado al tono funcional del sistema nervioso vegetativo y de las secreciones suprarrenal y tiroidea, íntimamente ligadas con aquel.

Supongamos un estímulo afectivo, una música por ejemplo. Y elegimos este de la música, por ser el tipo de los que producen emociones de las que James llamaba «delicadas», en la que se estrelló su intento de interpretación fisiológica de la emoción. Yo, que escucho la música, experimento una sensación puramente cerebral, de agrado; mi órgano auditivo es gratamente impresionado por las notas bien concertadas, y mi cerebro tiene la conciencia de esta sensación placentera. Pero todavía no hay emoción. La habrá, ya, quizá, en el que ocupa la butaca vecina, porque el umbral de la emoción, el pequeño escalón que represa en el cerebro nuestras ideas, recuerdos y sensaciones antes de que se desborden por las vías vegetativas para dar lugar a la vibración emocional propiamente dicha, es estrictamente individual y cada cual lo tiene más alto o más bajo. Mi vecino, pues, dotado de secreciones más prontas, de

sistema nervioso vegetativo más inestable, de umbral emotivo más bajo, es ya presa de la emoción musical. Yo no lo soy todavía. Pero poco a poco mi umbral emotivo va siendo colmado también por las sensaciones represadas; y en un momento dado; una onda musical, más enérgica o más dulce que las otras, o, como ocurre con tanta frecuencia, una asociación cerebral dotada también de energía emotiva, que se añade a las sensaciones musicales puras, hace que el umbral se supere, y entonces al proceso meramente cerebral y frío del goce auditivo, se añade una conmoción orgánica difusa e inequívoca: un leve escalofrío recorre mis espaldas, los músculos erectores pilares se contraen y experimento la sensación de la carne de gallina; una ligera opresión del pecho me impele a suspirar, mi corazón late con un ritmo apresurado; y acaso de mis sacos conjuntivales, pugna por salir una lágrima.

¿Es posible una higiene de la emoción?

La vida moderna al multiplicar de un modo increíble nuestra receptividad afectiva, nos impone la angustiosa interrogación: ¿qué hacer ante el peligro? ¿Es posible una higiene de la emoción? Yo confieso mi rubor al plantearme esta pregunta. Siento una antipatía invencible por los higienistas teóricos que encarecen desde las academias, con razones repletas de ciencia, las ventajas de ser limpios, de vivir en una buena casa, de comer bien y de no tener vicios. Y ciertamente ninguno de estos consejos sería tan pueril como este de pretender encauzar el curso tumultuoso e incoercible del sentimiento. Pero con todo conviene discurrir brevemente sobre la cuestión.

Si fuera necesario presentar de manera sumaria los modos de relación que en la actualidad imbrican a la ciencia y a la literatura, cabría enunciarlos de la forma siguiente: en primer lugar, el saber científico puede encontrar un tratamiento explícito o implícito dentro de la obra literaria, o puede también aportar a esta una estructura y claves significantes de lectura; la ciencia funciona entonces como carga enriquecedora de lo temático o formalmente literario, y el estudio de esta función lo asume la hoy llamada *epistemocrítica*. La circulación de saberes —esencialmente científicos, pero también tecnológicos o de otro tipo— demuestra ser significativamente más intensa y extensa de lo que aparentemente confiesan las obras literarias a través de los siglos. Y si una cierta recepción cultural ha podido difuminar en otro tiempo esta inervación científica de la literatura, los estudios epistemocríticos trabajan en ponerla de relieve.

En el segundo modo de relación posible, la ciencia interviene en un nivel metaliterario para colaborar en la reflexión sobre la función poética del lenguaje. Las ciencias cognitivas actuales arremolinan en torno al texto conocimientos que fraguan en «poética cognitiva» y parcialmente en «semiótica cognitiva». Esta vocación sinérgica de las disciplinas cognitivas viene a menudo a refrendar científicamente —desde la neurociencia, la psicología cognitiva o la antropología— conocimientos que ya prefiguraban desde sus propios lenguajes la narratología, la antigua poética o la lingüística. De ahí que la teoría literaria y poética no renuncie a concurrir a la asamblea cognitiva que en nuestro tiempo se afana sobre los que siempre fueron sus clásicos objetos (y que hoy en día pierden especificidad literaria bajo la lupa cognitiva).

El tercer modo colaborativo explora la existencia de una estructura retórica —disposición estilística figurativa y/o de convicción característica del lenguaje y de la literatura— no en el discurso científico de divulgación, sino en las propias teorías científicas. Cuando el científico se expresa en lenguaje natural para exponer su teoría, su lenguaje vehicula los modos característicos del pensamiento humano: la analogía, la metáfora. La ciencia se expresa y se piensa en modo humano (al menos hasta fechas recientes de nuestra cultura computacional), es decir, en modo ahormado por esos procedimientos esenciales a partir de los cuales también se despliega toda la retórica y la estilística literarias. [...]

En el cuarto modo de acercamiento —más general que los anteriores—, la ciencia pretende conciliar con el arte en el terreno de lo estético. Es conocida desde antiguo la aspiración de las teorías matemáticas y físicas a la belleza armónica, una belleza con asiento sobre su inmutable verdad. Pero cuando, ya en el siglo xx, el arte renuncia a un ideal armonioso de lo bello y la ciencia pone en cuestión su noción de verdad (teoremas de la imposibilidad, geometrías no euclidianas, relativismo epistemológico que inscribe la ciencia en la cultura...), algo parece quebrarse en esa coyuntura estética. De modo que la tal coyuntura ha de refundarse en otro plano: las teorías científicas son hoy objeto de representación sintética por parte de una «metateoría» que pertenece a la filosofía de la ciencia y que reclama una dimensión estética para su quehacer, al tiempo que confiesa hacer uso de «invención creativa» (Moulines). Vinculada a las nociones de estética y de creatividad, la «metateoría» no desdeña la «racionalidad imaginativa» (Lakoff y Johnson) que rige la metáfora.

De estos cuatro modos de convergencia, los dos primeros tienen una perspectiva que parte de lo literario y va hacia la ciencia, mientras que los dos segundos proponen el camino inverso. Por ello cumple elegir uno de los puntos de partida a la hora de pasar a cualquier tipo de ejemplificación, y en estas líneas tal punto será el de la literatura. Reduciendo nuestro corpus literario de manera proporcional a la extensión de este artículo, el texto elegido será minúsculo: un famoso verso del poeta francés Éluard, verso insignia del surrealismo y, por tanto, producción literaria en principio reacia a todo análisis racional y a todo plegamiento científico. Ciertamente, al buscar la imagen más sorprendente, el surrealismo llevaba hasta sus mínimos la racionalidad que funda toda analogía y toda metáfora, pero las supuestas producciones del inconsciente convertidas en literatura quizá fueran menos esquivas de lo previsto a la impronta del saber o al análisis de su construcción cognitiva. Veamos.

«La Tierra es azul como una naranja», reza el verso de Éluard [...] » Pero el problema es que epistemocríticamente lo segundo no es posible: Éluard escribe el verso en 1926, fecha en la que aún no se había viajado al espacio (el primer viaje a la Luna es de 1961 y el primer satélite artificial puesto en órbita terrestre es de 1958). Así que tan inconcebible era en la época que la Tierra fuera azul como que fuera azul una naranja. «La Tierra es azul como una naranja» es una comparación en la que el rasgo común no existe en ninguno de los comparantes. La comparación es imposible, como es imposible la visión desde el espacio que pretendiera verificarla. Y parece, pues, que en este punto se agotara el saber científico del verso y su lectura en los términos del primer modo descrito de relación entre literatura y ciencia. [...]

Pero ¿por qué esa naranja es azul para el poeta? La poesía —y sobre todo la poesía surrealista— no se conforma con operaciones mentales de integración conceptual previsible. Y, además, la poesía tiende a incorporar al *blend* la experiencia sensorial que excita la propia materia sonora del lenguaje (cuya forma más antigua y evidente es el cultivo de la rima). La asociación del sonido al sentido es conocida desde siempre en poética y retórica, pero para el caso que nos ocupa conviene el refrendo de la ciencia. Y dice la neurociencia que todos somos un poco sinestetas. [...] Nuestro cerebro hace una abstracción sinestésica, elabora una categoría de modalidad cruzada a la que esos pares visuales y sonoros pueden acogerse. Pues bien, en francés el verso eluardiano dice así: «La Terre est bleue comme une orange». Y la redondez de la naranja no es que sea «azul», es que es «bleue», [blø], donde el sonido se oye vinculado a la experiencia gestual de la boca que lo pronuncia redondeando rotundamente los labios en una única emisión vocal. Por eso la naranja es «bleue»: porque es redonda. Y los colores complementarios —naranja y azul— entran en analogía a causa de esta forma. Quizá el poeta es ese sinesteta extremo.

Réception des spectacles de J. Baker et mémoire d'une époque à travers la littérature: Almudena GRANDES et l'évocation transgénérationnelle des grands-parents spectateurs (Por una falda de plátanos. Un viaje literario, Tusquets Editores, Madrid, p. 6-10).

La modelo era mulata y monísima, jovencísima también. El pelo cortado a lo garçon, bien embadurnado con brillantina y una caracola sobre la frente, aparecía desnuda de cintura para arriba, aunque la dirección de la revista – no faltaba más – la había sometido a la censura de colocar dos grandes estrellas opacas sobre los pezones. Aún así, su piel mullida, lustrosa, brillaba como un glaseado de chocolate líquido, y la belleza de su cuerpo se veía realzada por la gracia de una falda, más bien un taparrabos, fabricada con plátanos.

[Mi madre] lo pronunciaba como se debía, o sea, yosefin béiquer, y no como [mi tía], que lo leía en español, sin perdonar la jota del principio, ni la e del final, de su nombre de pila -. Pues claro que sale, porque es muy famosa. Bueno ahora ya no, pero antes... ¡Uf! Famosísima era.

- *¿Y qué hacía?*
- *Pues cantar y bailar... era una artista de variedades, de cabaret [...] Tu abuela la vio actuar.*
- *[...] ¿Qué abuela? – pregunté, porque aquello era imposible.*
- *¿Pues qué abuela va a ser?*
- *[...] ¿Y dónde la vio, a ver?*
- *¡Pues dónde la iba a ver! Aquí.*
- *¿Aquí? – pero eso era aún más imposible -, ¿dónde?*
- *Aquí, en Madrid.*
- *¿En Madrid... [...] dónde?*
- *¡Pues en un teatro! ¿Dónde quieres que la viera? [...] Pero, bueno, ¿Y a ti qué te pasa? [...]*

Que mi abuela Paca, una señora decente [...] hubiera ido con su marido, mi abuelo Manuel, militar de carrera, a ver bailar a una mujer desnuda en un teatro, era tan inverosímil para mí como un marciano de piel verde y ojos amarillos, con dos trompetas en lugar de orejas. [...] Puede parecer frívolo, pero la imagen de mis dos abuelos, jóvenes y confiados, viendo bailar a Josephine Baker en un teatro de Madrid, aplaudiéndola, y yéndose tranquilamente a su casa después, fue la punta del iceberg, el cabo del ovillo, una imagen certera y luminosa que tardé muchos años en desentrañar.

TABLE DES MATIÈRES

ANNEXES	3
CHAPITRE I. L'importance des scénographes et du chromatisme des décors, l'acteur agent du mouvement.....	5
Figure 1 : Giorgio Busato. Décor pour un ballet, vers 1860.....	8
Figure 2: Couverture de Rafael Barradas et Manuel Fontanals pour l'ouvrage illustré <i>Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925</i>	9
Figure 3: Premières pages de <i>Un Teatro de Arte en España. Madrid, 1917-1925</i>	10
Figure 4: Affiche de Manuel Fontanals pour <i>Don Juan de España</i>	11
Figure 5: Estampe de Manuel Fontanals pour <i>Don Juan de España</i> de Gregorio Martínez Sierra.	12
Figure 7: Estampe de Manuel Fontanals pour <i>Don Juan de España</i> de Gregorio Martínez Sierra et photos d'actrices.	14
Figure 8: Estampe de Manuel Fontanals pour les personnages de <i>Don Juan de España</i> de Gregorio Martínez Sierra et photos d'acteurs.	15
Figure 9: Estampe de Manuel Fontanals pour les personnages de <i>Don Juan de España</i> de Gregorio Martínez Sierra et photos d'acteurs.	16
Figure 10: Photos de scène et photos d'acteurs de <i>Don Juan de España</i> de Gregorio Martínez Sierra.....	17
Figure 11: Estampe de Manuel Fontanals pour l'auberge aragonaise de <i>Don Juan de España</i> , Tragicomédie en 7 actes de Gregorio Martínez Sierra.	18
Figure 12: L'auberge aragonaise de l'acte III (dans le livre, acte IV) de <i>Don Juan de España</i> . Maquette réalisée par Bürmann pour l'Exposition Internationale de Paris en 1925.....	19
Figure 13: Manuel Fontanals, estampe pour <i>Don Juan de España</i> , Tragicomédie en 7 actes de Gregorio Martínez Sierra.	20
Figure 14: <i>Don Juan de España</i> , acte IV (Hémérothèque Municipale de Madrid). Maquette réalisée par Bürmann pour l'Exposition Internationale de Paris en 1925.	21
Figure 15: Estampe de Manuel Fontanals pour Catalina Bárcena et pour un programme de la Compañía. Cómico-Dramática de Gregorio Martínez Sierra.....	22
Figure 16: Manuel Fontanals, estampe pour la Tragicomédie <i>Don Juan de España</i> . 1921.	23

Figure 17: Gustavo Bacarisas, Esquisse de décor pour le ballet <i>El amor brujo</i> (ballet flamenco de José Luis Navarro), mis en scène pour la première fois par Antonia Mercé « La Argentina » à Paris le 22 mai 1925.....	24
Figure 18: Affiche de Carlos Sáenz de Tejada pour les Ballets Espagnols d'Antonia Mercé "La Argentina" (1927) à l'Opéra Comique de Paris en 1929.....	25
Figure 19: <i>Dramatis personae</i> , synopsis et plan actantiel pour le ballet <i>El amor brujo</i> , par María de la O'Lejárraga et Gregorio Martínez Sierra.....	26
Figure 20: Estampe de Vicente Escudero, affiche de l'exposition « El amor brujo. Metáfora de la Modernidad. Manuel de Falla. 1915-2015. »	27
Figure 21: Affiche de représentations de <i>El amor brujo</i> . et portrait de La Argentina.....	28
Figure 22: La Argentina, danseuse métaphore du mouvement durant le ballet <i>El amor brujo</i> . Paris, le 5 juin 1936.....	29
Figure 23 a) et b), 24 a) et b): La Argentina, décorée par Manuel Azaña, le 3 décembre 1931.....	30
Figures 25 a) et b): Représentation de <i>El amor brujo</i> en mai 1934.....	32
CHAPITRE II. La gitane dans le théâtre de l'âge d'argent et son contrepoint esthétique.....	33
Figure 26: Chromatisme des personnages 1/2. S. Bürmann, Gitanos.....	36
Figure 27: Chromatisme des personnages 2/2. M. Fontanals, <i>La mujer de veinte años...</i>	37
Figures 28 et 29: Estampe de S. Bürmann pour <i>La zapatera prodigiosa</i>	38
Figure 30: Caricature de Margarita Xirgu par Rafael Barradas (c. 1929).	39
Figure 31: Poème de Federico García Lorca a Margarita Xirgu, offert, avec une rose, à la fin de l'été 1935.	40
Figures 32 a) et b): Margarita Xirgu, dans le costume créé par Federico García Lorca pour <i>La zapatera prodigiosa</i> , vers 1930.....	41
Figure 33: Margarita Xirgu (Savetière) et Alejandro Máximo (Savetier) dans <i>La zapatera prodigiosa</i> de Federico García Lorca.	42
Figure 34: Margarita Xirgu (Savetière) et Alejandro Maximo (Savetier) dans <i>La zapatera prodigiosa</i> de Federico García Lorca (vers 1934).	43
Figure 35: Federico García Lorca, Margarita Xirgu et Cipriano de Rivas Cherif, en 1930.	44
Figure 36: Couverture du livret contenant les croquis réalisés par F. García Lorca pour les personnages de <i>La Zapatera prodigiosa</i>	45
Figure 37: Photo de représentation de <i>La zapatera prodigiosa</i> (c. 1930). Au centre, Margarita Xirgu.	46
Figure 38: Dessin de Federico García Lorca. Premier costume de la Savetière.....	47
Figure 39: Dessin de Federico García Lorca. Deuxième costume de la Savetière.	48
Figure 40: Dessin de Federico García Lorca. Mesa.....	49

Figure 41: Dessin de Federico García Lorca. Pacello.....	50
Figure 42: Dessin de Federico García Lorca. Voisine verte.	51
Figure 43: Dessin de Federico García Lorca. Mademoiselle Sánchez, Voisine jaune.	52
Figure 44: Dessin de Federico García Lorca. Bofill, Voisine bleue.	53
Figure 45: Dessin de Federico García Lorca. Personnage féminin à la robe blanche.	54
Figure 46: Dessin de Federico García Lorca. Jeune homme à la ceinture.....	55
Figure 47: Dessin de Federico García Lorca. Maire.....	56
Figure 48: Tapisserie murale à l'intérieur de la maison de Manuel de Falla.....	57
Figure 49: Détail de la tapisserie murale à l'intérieur de la maison de Manuel de Falla, à Grenade.....	58
Figure 50 a) et b): Dessins de Rafael Barradas pour <i>El maleficio de la mariposa</i> de Federico García Lorca (1920). Personnages de Curianito el nene, Curianita Silvia, Alacrancito el cortamimbres et la Mariposa.	59
Figure 51 a): Les acteurs et actrices du <i>Maleficio de la mariposa</i> , de Federico García Lorca. Mars 1920.	60
Figure 51 b): Les acteurs et actrices du <i>Maleficio de la mariposa</i> , de Federico García Lorca, avec Encarnación López, « La Argentinita » (en blanc, au centre) dans le rôle de la phalène blanche. Madrid, Teatro Eslava, 23 mars 1920.	60
Figure 52: Manuel Ángeles Ortiz (dessin) programme du Concours de <i>Cante Jondo</i> (1922).....	61
Figure 53: Manuel Ángeles Ortiz, affiche originale du Concours de <i>Cante Jondo</i> (1922)	62
Figure 54: Manuel Torres Molina, <i>La Plaza de los Aljibes</i> de l'Alhambra durant la célébration du Concours de <i>Cante Jondo</i> ,	63
CHAPITRE III. Le théâtre de Rafael Alberti entre correspondances chromatiques et métaphorisme géométrique	
Figure 55: Friso de las bailarinas.	68
Figure 56: Friso rítmico de un solo verso.	69
Figure 57: Brouillon manuscrit de Rafael Alberti autour du <i>Colorín colorado</i> (c. 1926).70	
Figure 58: Maruja MALLO, dessin pour <i>La pájara pinta</i> (c. 1926)	71
Figure 59: esquisse scénographique de Sigfried Bürmann pour <i>El gran teatro del mundo</i> , mis en scène par Rivas Cherif (1930).	72
Figure 60: esquisse scénographique de Sigfried Bürmann pour <i>El gran teatro del mundo</i> , mis en scène par Rivas Cherif (1930).	73
Figure 61: Maquette de décor pour l'auto sacramental de Calderón de la Barca <i>El gran teatro del mundo</i> (1930).....	74

Figure 62: Photographie de représentation de l'auto sacramental <i>El gran teatro del mundo</i> de Pedro Calderón de la Barca mis en scène par Cipriano de Rivas Cherif au Teatro Español, 1930.	75
Figure 63: Victorina DURÁN, estampe pour le décor de l'auto sacramental de Rafael Alberti <i>El hombre deshabitado</i> . c. 1930.	76
Figure 64: Victorina DURÁN, esquisse pour l'auto sacramental de Rafael Alberti <i>El hombre deshabitado</i> . c. 1930.	77
Figure 65: Victorina DURÁN, estampe pour l'auto sacramental de Rafael Alberti <i>El hombre deshabitado</i> . c. 1930.	78
Figure 66: Rafael Alberti avec María Teresa Montoya, actrice protagoniste de <i>El hombre deshabitado</i> . Nuevo Mundo, 13 mars 1931.	79
Figure 67: Photographie de scène de <i>El hombre deshabitado</i> dans ABC, le 27 février 1931.	80
Figure 68: Coupures de presse de <i>El Sol</i> , <i>El Heraldo de Madrid</i> et <i>ABC</i> autour de la première de <i>El hombre deshabitado</i> , au Théâtre de la Zarzuela, Madrid, février 1931. ...	81
Figure 69: Rafael Alberti avec Federico García Lorca et Encarnación López « La Argentinita », Madrid, Teatro Español, 1934.	82
CHAPITRE IV. Tomás Borrás, une dramaturgie de la tension entre métaphore pantomimique chromatique et achrome	83
Figure 70: Couverture métathéâtrale, enchâssée de l'œuvre <i>El Sapo enamorado</i> (poema de Tomás Borrás / Música de Pablo Luna / plástica de José Zamora) dans son édition originale.	86
Figure 71: deux pages de <i>El Sapo enamorado</i> qui révèlent l'expressivité gestuelle des personnages de pantomime.	87
Figure 72: Photo de représentation de <i>El Sapo enamorado</i> , pantomime de Tomás Borrás, musique de Pablo Luna, décors et costumes de Zamora.	88
Figure 73: <i>El corregidor y la molinera</i> , d'après <i>El Sapo enamorado</i> de Tomás Borrás. .	89
Figure 74: Esquisse de Pablo Picasso pour le rideau du ballet de Manuel de Falla <i>Le Tricorne</i>	90
Figure 75: Rideau de Picasso pour les décors et les costumes du ballet de Manuel de Falla <i>Le Tricorne</i>	91
Figure 76: La Compagnie des Ballets Russes durant la première représentation du ballet <i>El Corregidor y la molinera</i> à Londres en 1919, et costumes.	92
Figure 77: Salut final de la première représentation du ballet <i>El Corregidor y la molinera</i> , Londres, 1919	93
Figure 78: Manuel Fontanals, estampes pour les personnages de <i>Juerga</i> , 1929	94
Figure 79: Manuel Fontanals, estampes pour les personnages de <i>Juerga</i> , 1929	95

Figure 80: Photo d'une représentation d'un des ballets (<i>bailetes</i>) de <i>Tam, Tam</i> (1931), <i>La Juerga</i> (1929).....	96
CHAPITRE V. Synthèse sur le mythe de Narcisse dans la littérature et le théâtre	97
Figure 81: Extrait des <i>Métamorphoses</i> d'Ovide	100
Figure 82: Extraits de la <i>Comedia</i> de Pedro Calderón de la Barca, <i>Eco y Narciso</i> (1688)	101
Figure 83: Extraits de la <i>Comedia</i> de Pedro Calderón de la Barca, <i>Eco y Narciso</i> (1688)	102
Figure 84: Estampe de Léon Bakst pour le ballet <i>Narcisse</i> (1911): costume de bacchante	103
CHAPITRE VI. Les synesthésies mystiques à la croisée des signes, des langages et des couleurs	105
Figure 85: Première page de la <i>Gnossienne N°1</i> d'Erik Satie.	108
Figure 86: « Nuances » didascaliques dans l'écriture dramatique d'Adrià Gual.....	109
Figure 87: <i>Succession</i> , de Vassily Kandinsky (1935).....	110
Figure 88: « Chromogonie »	111
Figure 89: « Chromogonie »	112
Figure 90: Tórtola Valencia (1882-1955), photographiée dans son intérieur.....	113
Assise en position gnostique sur des coussins, la danseuse pose entourée d'un foisonnement d'objets mystiques et religieux. À sa droite, un meuble vitrine conserve une collection d'éventails et de petites statuettes. L'image n'est pas sans rappeler celle de Pierre Loti dans sa maison de Rochefort-sur-mer.....	113
CHAPITRE VII. Le rôle de l'avant-garde futuriste et du synthétisme dans la construction du rythme synesthésique moderne	115
Figure 91: Extraits du Manifeste du théâtre futuriste, de Filippo Tommaso Marinetti, avant sa publication dans le journal français <i>Le Figaro</i> le 20 février 1909.....	118
Figure 92: Giacomo Balla, <i>Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences</i> (1913)..	119
Figure 93: Umberto Boccioni, <i>Dynamism of a soccer player</i> (1913).....	120
Figure 94: Gino Severini, <i>Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin</i> (1912).....	121
Figure 95: Sonia Delaunay, <i>Stand Simultané</i> , exposé au Salon d'automne	122
Figure 96: Sonia Delaunay, Projet de tissus pour le <i>Stand Simultané</i> , 1924	123
Figure 97: Sonia Delaunay, Illustration du livre de Blaise Cendrars <i>La Prose du transsibérien et de la petite Jehane de France</i>	124
Figure 98: Rythme synthétique de Fischinger	125
Figure 99: Direction du regard et émotion dans les diagrammes de Carlo Blasis (1795-1878)	126

CHAPITRE VIII. De l'estampe à la scène. Espaces théâtraux et synergies scéniques	127
Figure 100 a): La conception des décors: un art synergique.....	130
Figure 100 B): La conception des décors: un art synergique.....	131
Figure 101 a): Andrée PARR, esquisse de scène pour <i>L'Homme et son désir</i> (1921) ...	132
Figure 101 b): <i>L'Homme et son désir</i> (1921).....	133
Figure 102 a): Fernand LÉGER, Esquisse de scène pour <i>Skating Rink</i>	134
Figure 102 b): Photo de scène pour <i>Skating Rink</i> (1922)	135
Figure 103 a): Conception du rideau de <i>Parade</i> (1917)	136
Figure 103 b): Le rideau de <i>Parade</i> (1917)	137
Figures 104 a) & b): Photos de scène pour <i>Le train bleu</i> (1924).....	138
Figure 105: Maquette de décor de Georges Yakoulov pour <i>Pas d'acier</i> (1927).....	139
CHAPITRE IX. Couleurs, formes, textures: la métaphore synesthésique en costumes	141
Figure 106: Masque expressif du Prestidigitateur chinois de <i>Parade</i> , amplifié par le maquillage	144
Figure 107: Diversités de textures du costume du Prestidigitateur chinois de Picasso pour le ballet <i>Parade</i>	145
Figure 108: Textures et couleurs. Costume de Mikhail Larionov pour la femme du bouffon dans <i>Le bouffon</i>	146
Figure 109: Néstor de la Torre, robe de « La Niña Bonita » dans le ballet <i>El fandango del candil</i> d'Antonia Mercé, « La Argentina », 1927	147
Figure 110: Robe de Néstor de la Torre pour le ballet <i>Triana</i>	148
Figure 111: La robe de la figure 110 portée par Antonia Mercé « La Argentina » dans le ballet <i>Triana</i> (1929)	149
Figure 112: Le costume qui dilate l'acteur	150
Figure 113: DELAUNAY, Sonia, <i>Costume simultané</i> (c. 1924).....	151
CHAPITRE X. Ramón Gómez de la Serna à la recherche de la complétude énergétique, ou la fuite du monochromatisme grégaire.....	153
Figures 114 a) et b): Dessins de Ramón Gómez de la Serna pour <i>Los medios seres</i> (1929)	156
Figures 115 a) et b): Ramón Gómez de la Serna déguisé en « medio ser ».....	157
Figure 116: Ramón Gómez de la Serna dans son bureau, le 9 septembre 1931	158
Figures 117 a), b, et c), Ramón Gómez de la Serna au Café Pombo	159
Figure 118: Estampe de Victorina Durán pour <i>Los medios seres</i> (c. 1929)	160
Figure 119: Dessin de l'artiste portugais José Almada de Negreiros pour le décor de <i>Los medios seres</i> (1929)	161

Figure 120 a) et b): Los medios seres au Teatro Alkázar de Madrid, en décembre 1929	162
Figure 121: Gómez de la Serna avec Azorín, en 1930.....	162
Figures 122 a), b) et c), Ramón Gómez de la Serna, Greguerías de teatro	163
CHAPITRE XI. Valle-Inclán ou le modernisme synergique	167
Figure 123: Valle-Inclán avec Federico García Lorca et Pura Ucelay, lors de la première de <i>Yerma</i> (1932).....	170
Figure 124: Caricature de Sancha (c. 1925). À gauche, Valle-Inclán	171
Figure 125: « La Tertulia de "Levante" ». Au centre, Valle-Inclán	172
Figure 126: Valle-Inclán dessiné dans la presse	173
Figure 127: Valle-Inclán avec Julio Álvarez del Vayo, nouvel ambassadeur d'Espagne au Mexique, entouré d'un groupe de personnalités issues du journalisme et de la culture de la Deuxième République qui lui organisèrent un banquet le 21 mai 1931: Rivas Cherif, Araquistain, Ernesto Giménez Caballero.....	174
Figure 128: Photographie de Valle-Inclán à l'inauguration d'une exposition du peintre Villafínez.....	175
Figure 129: Valle-Inclán à un banquet célébré à l'Hôtel España de Santiago, le 23 juillet 1935.....	176
Figure 130 a): Valle-Inclán sur le Dolmen de Axeitos (Ribeira) avec les amis qui participaient d'habitude à la <i>tertulia</i> de la Farmacia Tato	177
Figure 130 B): Légende de la photographie du dolmen de Axeitos	178
Figure 131: Photographie de Ramón del Valle-Inclán dans la salle de <i>tertulias</i> « la cacharrería » de l'Ateneo avec un groupe de membres.	179
PARTITIONS ET CAHIER DE METTEUR EN SCÈNE.....	181
Figure 132: Premières mesures de "El sapo enamorado" (1916) de Pablo Luna. Manuscrit.	184
Figure 133. Premières mesures de "El sapo enamorado" (1916) de Pablo Luna. Copie informatique	185
Figures 134 a) à l): Extraits de la partition pour orchestre de Julián Bautista pour le Ballet-pantomime <i>Juerga</i> , de Tomás Borrás. Archives de la Biblioteca Nacional de España. Tous droits réservés.....	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 b): Prélude	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 c): Nocturne et scène	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 d): Scène.	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 e): Entrée des fêtards	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 f): Danse générale.....	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 g): Danse des petites <i>chulas</i>	Erreur ! Signet non défini.

Figure 134 h): Danse du jeune homme amoureux.....	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 i): Enchaînement.....	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 j): Danse de la danseuse de <i>flamenco</i>	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 k): Danse du torero.	Erreur ! Signet non défini.
Figure 134 l): Danse générale.	Erreur ! Signet non défini.
Figures 135 a) à p): Extraits de la réduction pour piano du Ballet-pantomime <i>Juerga</i> de Tomás Borrás, avec indications chorégraphiques.....	Erreur ! Signet non défini.
Figures 136 a) à f): Cahier de metteur en scène: description de scènes de l'œuvre.	Erreur ! Signet non défini.
Figures 137 a) et b): Liste des scènes. Exemple manuscrit. Erreur ! Signet non défini.	
Figures 137 c) et d): Liste des scènes et indications chorégraphiques. Exemple dactylographié.....	Erreur ! Signet non défini.
TEXTES ET DOCUMENTS DE TRAVAIL	187
<i>Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras</i> (auto sacramental – 1933-1934) Miguel HERNÁNDEZ - STRUCTURE DE L'ŒUVRE.....	191
MARAÑÓN, Gregorio, « Patología e higiene de la emoción »	197
GAMONEDA, Amelia, « El caso de la naranja azul. Pesquisas científicas sobre una metáfora », El Cuaderno, cuaderno digital de cultura, abril 2017	201
Réception des spectacles de J. Baker et mémoire d'une époque à travers la littérature: Almudena GRANDES et l'évocation transgénérationnelle des grands-parents spectateurs (Por una falda de plátanos. Un viaje literario, Tusquets Editores, Madrid, p. 6-10)	205
TABLE DES MATIÈRES	207