



Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia*

Federico Bravo

► To cite this version:

Federico Bravo. Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia*. Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936), 2007. halshs-01598878

HAL Id: halshs-01598878

<https://shs.hal.science/halshs-01598878>

Submitted on 30 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia*

Autre encore que ce statut énonciatif étrange, parmi toutes les excentricités qui signalent la didascalie à l'attention de la recherche, il y a son statut cognitif et singulièrement sa façon de donner lieu à des représentations mentales (au sens de la psychologie scientifique) qui peuvent être à l'articulation de la modalité verbale et de la modalité iconique.

Blanche-Noëlle GRÜNIG

[Il s'agit] de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves. Pour le reste il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré.

Antonin ARTAUD

Techniquement la question est simple : tout ce qui dans l'acte de parole ne ressortit pas à la situation relève du contexte et tout ce qui n'est pas du ressort du contexte est du ressort de la situation. Aussi distingue-t-on traditionnellement le discours proprement dit, c'est-à-dire ce que le locuteur déclare, et l'ensemble des circonstances dans lesquelles se déroule l'acte d'énonciation – lieu, temps, personne, entourage physique et social, compétence idéologique des locuteurs, etc. –, c'est-à-dire le cadre communicationnel qui rend cet acte de parole interprétable. Au contexte que l'on définit comme l'entourage strictement linguistique d'une unité linguistique (environnement du mot dans la phrase, environnement de la phrase dans le discours) s'oppose donc la situation que l'on définit comme l'environnement extralinguistique – non pas verbal, mais situationnel – qui spécifie l'acte de parole. Si l'on considère maintenant les deux discours constitutifs du texte dramatique que sont le dialogue et les indications scéniques, il est loisible, à partir de là, d'établir une correspondance biunivoque entre, d'une part, le contexte et le texte dialogué et, d'autre part, la situation et le paratexte didascalique. On dira, schématiquement, que ce que déclarent les personnages est constitué de texte et uniquement de texte et représente à ce titre le contexte linguistique, les indications scéniques ayant pour vocation, quant à elles, d'informer le lecteur sur la situation de communication dans laquelle se déroule l'échange dialogal : toutes les informations sur le cadre communicationnel que le dramaturge ne pourra implicitement faire passer dans les échanges verbaux, il devra nécessairement les expliciter par voie de didascalie, les inscrire en marge du texte dialogué (*acotar* signifie littéralement « inscrire une note marginale ») dans un texte second (paratexte) qui aura pour mission à la fois de contextualiser le dialogue et d'en assurer l'ancrage situationnel : est dévolu à ce texte second tout ce que le texte premier ne pourra prendre en charge, mais qui, nécessaire à son intelligence, permettra de le sémantiser droitement. Aussi l'écriture didascalique participe-t-elle *mutatis mutandis* du même mouvement complétif ou explétif qui, dans le discours courant, conduit par exemple à

l'ouverture d'une parenthèse ou d'un aparté méta-énonciatif ou, dans un texte écrit, à l'insertion d'une glose explicative ou à l'inscription d'une note infrapaginale : les indications scéniques sont un peu comme le « mode d'emploi » du texte théâtral à cette particularité près qu'elles en font partie intégrante. Car il y a bien deux textes – distincts et complémentaires – dans le texte dramatique : « le texte du langage dit et le texte de la représentation donné à voir¹ ». Tous deux sont en interaction permanente comme le sont, dans l'acte d'énonciation ordinaire, le contexte et la situation. Il suit de là *premièrement* que le discours didascalique est l'expression d'une voix auctoriale sinon neutre du moins peu engagée modalement parlant à l'endroit de sa propre énonciation : d'où l'apparente objectivité qui préside à l'écriture didascalique qui semble représenter, dans l'ordre de la parole, une sorte de degré zéro de l'énonciation. Il suit de là *également* qu'en tant qu'émanation directe de cette instance auctoriale, le texte didascalique est texte sans médiation : le contenu des indications scéniques n'étant imputable ni à une voix poétique ni à une instance narrative ni à une quelconque instance fictive, c'est donc au seul dramaturge que revient de prendre en charge l'énonciation des didascalies, d'où l'effet de distanciation qui, court-circuitant l'histoire, ponctue à intervalles plus ou moins réguliers la lecture de l'œuvre : arraché à la fiction dans laquelle le dialogue l'a plongé, le lecteur a l'impression en lisant les indications scéniques d'assister au spectacle de l'écriture du texte dramatique, non à la mise en scène de la pièce mais à la mise en scène de sa mise en scène. Il suit de là *enfin* que le discours didascalique ayant pour mission de spécifier la situation de parole et de préciser les conditions de la représentation, le langage y est instrumentalisé au service de la fonction de régie qu'il exerce dans le texte dramatique, d'où l'économie des moyens qui préside au discours didascalique dont le style est souvent qualifié de « télégraphique ». Voilà pour la théorie...

Qu'en est-il dans la pratique textuelle ? Objectivité, impersonnalité, intemporalité, désengagement énonciatif, économie des moyens linguistiques mis en œuvre, sont – venons-nous schématiquement de dire – les traits majeurs de l'énonciation didascalique. C'est ce que pourrait illustrer par exemple le passage suivant, extrait de l'ouverture d'une pièce de théâtre écrite par celui qui en 1922 (soit deux ans après la publication, sous forme de feuilleton, de la première version de *Luces de Bohemia* et deux ans avant son édition définitive sous forme de livre) emporta le prix Nobel de littérature, Jacinto Benavente :

« *Sala de una casa provinciana. Mobiliario a la antigua. Un piano. Sobre una mesa, servicio de café y licores²* ».

Que l'on compare le début de cette pièce à celui de la pièce dont il sera question dans ces pages et l'on aura vite mesuré combien le théâtre de Valle-Inclán, de trois ans le cadet de Benavente, s'écarte des conventions dramatiques du genre et de l'époque :

« *Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet* ».

On est loin du style télégraphique auquel est idéellement associée l'écriture didascalique : l'adjectivation impressive (« *conversación lánguida* »), l'antéposition de l'adjectif à son support nominal qui confère ainsi au sémantisme de l'apport une coloration appréciative ou

¹ Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du paratexte théâtral » in *Littérature*, n° 54, p. 79-103.

² Jacinto Benavente, *Pepa Doncel. Obras Completas*, tomo V, Madrid, Aguilar, 1946, p. 305.

évaluative (« *hiperbólico andaluz* »), la diégétisation des descriptions (« *A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet* »), l'attention particulière qui est portée à l'agencement rythmique des séquences (« *Retratos, grabados, autógrafos* ») ou le simple défi qui est lancé à l'acuité visuelle du spectateur (« *...sujetos con chinches de dibujante* ») sont autant de traces de subjectivité du langage dans un discours pourtant réputé aussi neutre qu'une notice explicative. Les didascalies exercent bien une fonction de régie mais, on le voit, elles la dépassent largement. Aussi le lecteur de *Luces de Bohemia* a-t-il l'impression d'assister à un nouveau « partage des responsabilités entre texte et paratexte³ » : si le discours didascalique est considéré comme un accompagnement secondaire du matériau verbal fourni par ce texte premier qu'est le dialogue, l'écriture de Valle-Inclán semble opposer à cette forme de strabisme textuel un rééquilibrage entre le texte et la marge, en subvertissant les deux espaces constitutifs du discours dramatique et en promouvant le paratexte au statut de texte au même titre que le dialogue, comme le prouve le fait que, destiné à donner naissance à cela même qui finalement lui donnera la mort (la représentation), le discours didascalique soit le théâtre de jeux phoniques dont le spectateur ne soupçonnera même pas l'existence au cours de la représentation.

Le premier texte didascalique de *Luces de Bohemia* apparaît à cet égard comme un condensé de tous les jeux phoniques qui seront déployés tout au long des quelque 500 lignes (sur les 2500 que compte la pièce⁴) dévolues aux indications scéniques. Parmi les

³ J'emprunte l'expression à Jean-Marie Thomasseau, *art. cit.*

⁴ Voici, en chiffres, les didascalies de *Luces de Bohemia* (les quinze lignes correspondent à chacune des quinze scènes ; les colonnes marquent l'alternance didascalies / dialogue : les didascalies sont désignées par des chiffres, les passages dialogués par des lettres ; les valeurs exprimées correspondent au nombre de lignes qu'occupe dans l'édition de référence – éd. d'Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral, 2006 – le segment didascalique ou dialogué pris en considération) :

	1	a	2	b	3	c	4	d	5	e	6	f	7	g	8	h	9	i	10	j	did	dial	total
I	8	29	3	7	4	15	10	52	3	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	28	105	133
II	11	4	4	7	2	6	3	7	8	17	9	3	6	69	2	13	5	-	-	-	50	126	176
III	5	11	4	5	5	32	2	10	5	55	4	11	4	5	3	15	-	-	-	-	32	144	176
IV	11	16	2	27	8	47	2	14	6	12	4	24	4	35	-	-	-	-	-	-	37	175	212
V	15	67	3	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18	69	87
VI	5	3	3	88	3	3	3	6	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17	100	117
VII	12	5	5	125	7	9	4	42	8	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	36	186	222
VIII	8	18	3	39	4	100	8	2	3	6	4	26	4	-	-	-	-	-	-	-	34	191	225
IX	12	10	7	90	5	5	3	10	3	11	8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	38	126	164
X	8	9	3	15	4	6	5	3	4	50	5	17	6	-	-	-	-	-	-	-	35	100	135
XI	6	44	3	6	2	14	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11	64	75
XII	7	71	5	24	4	11	5	3	3	9	8	5	4	12	-	-	-	-	-	-	36	135	171
XIII	14	7	4	10	4	23	5	12	5	3	5	18	6	23	5	45	4	12	6	1	58	153	211
XIV	6	19	7	28	6	12	3	26	3	23	5	4	6	18	-	-	-	-	-	-	36	130	166
XV	4	39	7	17	6	31	5	6	4	13	5	3	6	20	-	-	-	-	-	-	37	129	166
Total lignes																					503	1933	2436

Cet aperçu quantitatif, susceptible de contribuer à la mise en lumière de l'architecture générale de la pièce, permet de mesurer l'hypertrophie du discours didascalique (expurgée des indications scéniques *Luces de Bohemia* se verrait amputée d'un cinquième du texte) qui, comme on le voit, n'est pas un discours marginal, d'accompagnement, mais un discours autre, parallèle, et de repérer rapidement le segment dialogué ou didascalique le plus long ou le plus bref, la séquence présentant le plus grand ou le plus petit nombre d'alternances, ainsi que d'observer des fréquences, des régularités ou des tendances pouvant revêtir des

répétitions sonores qui émaillent l'extrait, on peut relever ici les correspondances phoniques et graphiques tissées par des signifiants en contact partageant un segment commun et générant ainsi, outre une impression de fluidité linguistique, un effet de concaténation discursive, tant il est vrai que sous la plume de Valle-Inclán, les mots, au lieu de s'ajouter latéralement les uns aux autres, semblent naître littéralement les uns des autres au gré des associations paronymiques, allitérantes, dérivationnelles ou analogiques. Sont ainsi représentés dans ce court passage les quatre types d'enchaînements allitérants massivement mis en œuvre tout au long de la pièce, à savoir : l'allitération proprement dite ou répétition initiale, encore appelée « *head rime* » (« *MAdrigales, MÁximo* »), l'allitération finale (« *guardillÓN cON* »), la concaténation proprement dite ou « tressage » de signifiants, la fin d'un mot semblant fournir le thème phonique – au sens musical du terme – au mot suivant qui la reprendra à l'attaque (« *ventANO AN[g]Osto* ») et l'allitération interne ou répétition en position médiane (« *GRAbados, autóGRAfos* », « *rePARTidos por las PAREdes* », « *franCEsa, le diCEn* »). Sont également représentés ici la rime (« *retrATOS, grabADOS* »), les jeux anagrammatiques, chers au dramaturge (« *cONVERsación lánguida de un hOMBRE* », « *le DICEN en la vECINDad* »), et les phénomènes de sériation binaire ou ternaire, l'ordonnancement syntaxique du matériau verbal revêtant d'évidentes implications rythmiques et prosodiques comme en témoignent les binômes (« *odas y madrigales* ») et les trinômes (« *Retratos, grabados, autógrafos* », « *pelirrubia, triste y fatigada* ») disséminés dans le passage⁵. Voici le détail des occurrences que nous avons relevées en parcourant les didascalies pour chacune de ces quelques figures de position / répétition :

TYPE D'ALLITÉRATION : initiale ou « *head rime* »

SCHEMA : X---- + X----

MODÈLE : « *CAlvo y CAtarroso* »

« *poeta de odas y MAdrigales, MÁximo Estrella* » (I), « *una ESCoba retozona. Suenan la campanilla de la ESCalera* » (I), « *mechones de CANas. Su CABeza* » (I), « *HERMosa [...] HERMes* » (I), « *Carácter Clásico-arcaico* » (I), « *Se REclina en el REspaldo* » (I), « *se SIenta en una SIlleta* » (I), « *DEtrás DESpeinada* » (I), « *Comienza a Quitar* » (I), « *Cuatro Cromos* » (II), « *Dolorosa Disonancia* » (II), « *Con su Clásica Cabeza Ciega*⁶ » (II), « *sin Pasar de la Puerta* » (II), « *la Palmatoria Pringosa* » (II), « *ha Puesto el Pico bajo el ala* » (II), « *Un retén de Polizontes Pasa* » (II), « *DIVierten sus penas [...] DIVagan ajenos* » (II), « *CAidas CAlcetas, CAra de hambre* » (II), « *Escapa la CHica salvando los CHarcos* » (II), « *Mostrador de Cinc : Zaguán oscuro* » (III), « *verde Sarga, Sobre Su endrina* » (III), « *los Vasos de Vino* » (III), « *parpadeo AZul de ACetileno* » (III), « *asomado a la Puerta, y como Perro que se esPulga* » (III), « *Corren por la Calle* » (III), « *bajo La Línea Luminosa* » (IV), « *Antro Apestoso de Aceite* » (IV), « *se cierra con golpe Pronto la Puerta* » (IV), « *las BOFetadas y las VOCEs* » (V), « *Sala BAja con piso de BAldosas* » (VII), « *ante Roidas Carpetas, y Rimeros de Cuartillas* » (VII), «

implications structurales importantes (le discours didascalique est la porte d'entrée obligatoire pour chaque scène, mais pas nécessairement la porte de sortie, la fin de certaines scènes n'étant pas didascalisée ; la brièveté des scènes V et XI permet de diviser l'ensemble des scènes en trois blocs symétriques : 4 + 5 + 4 ; les didascalies les plus longues sont généralement placées à l'ouverture de la scène, etc.).

⁵ On notera au passage que l'ordonnancement de ces binômes et trinômes est, à quelques exceptions près, massivement conforme à la « loi du second lourd » (ainsi énoncée par Claude Hagège) qui veut que soit toujours rejeté en dernière position le membre le plus lourd de la série, à savoir : le mot le plus long, celui qui compte le plus grand nombre de syllabes entravées ou celui qui contient les sons les plus graves sur l'échelle d'acuité vocalique (sur cette question voir la thèse inédite de Myriam Bernède, *Les constructions binomiales en espagnol : apophonie, analogie, dérivation*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, décembre 2003).

⁶ Seule la valeur graphique ou alphabétique du *c* est retenue ici, sa valeur phonique différant dans ces emplois.

*CA*en del *CA*ballo » (VII), « *CA*lvo y *CA*tarroso » (VII), « se *SI*enta en el *SI*llón » (VII), « *SUS* botas rotas y lanza un *SUS*piro » (VII), « Toma la *Trom*petilla » (VII), « expresión *CAN*dorosa de *CON*ciencia » (VII), « en la *Puerta Pá*lido » (VIII), « la expresión *AL*tanera y *AL*ocada » (VIII), « Toca un *Tim*b্রে » (VIII), « Mesas de *Mármol* » (IX), « *DIV*anes rojos [...] *DIV*ersa botillería » (IX), « extrava⁷ga el *Café*. El *Compás Can*alla » (IX), « una sola *EX*presión. *En*tran *EX*traños » (IX), « *TR*ansfigurados en aquel *TR*iple ritmo » (IX), « *Sent*ado y *Si*lencioso » (IX), « *Ante Aquella Aparición* » (IX), « con su *PA*ta coja, *PAPA* Verlaine » (IX), « El cielo *Ras*o y *Rem*oto » (X), « *Merodean Moz*uelas » (X), « mozuelas *PIN*gonas y viejas *PIN*tadas » (X), « pintadas *Como Car*etas » (X), « *PER*fume *PR*imaveral » (X), « Sobre los *Sen*os » (X), « *Red*obla la *Ris*a » (X), « En el *AL*ero de la iglesia *Pi*an *AL*gunos *Pájaros*⁷ » (XII), « *Albo*res de *Amanecida* » (XII), « *CO*mienza a *CO*cear en la *puerta. El eCO* » (XII), « la *CO*stanilla, y *CO*mo en respuesta » (XII), « *Cruza la Costanilla* » (XII), « El ojo *LE*gañoso [...] *LE*vantado » (XII), « *CAR*gado sobre la *CA*dera » (XII), « *Pañuelo Pin*gón » (XII), « *PINO* sin labrar ni *PIN*tar » (XII), « tres *Fúne*bres *Fanto*ches » (XII), « un *Rajado Repi*que » (XII), « El *Perrillo a los Pies* » (XIII), « la *Fila de Fanto*ches » (XIII), « *Pegados a la Pared* » (XIII), « un hombre *Alto Abotonado* » (XIII), « un *GR*an *GR*ito » (XIII), « el *Cochero de la Carroza* » (XIII), « El *cochero FÚ*nebre arrima la *FU*sta » (XIII), « *Acercándose Ante el Ataúd* » (XIII), « las *Manos del Muerto* » (XIII), « *CO*mienza a *batir la Cabeza CON*tra el suelo » (XIII), « *Aridez Agresiva* » (XIV), « *CALL*an y *CA*minan » (XIV), « las *AZ*adas lucientes - se *AC*ercan » (XIV), « su *MA*no de *MAR*fil » (XIV), « *ENT*re los *ENT*erradores » (XIV), « ha *ESC*rito *ESC*asos renglones » (XIV), « Por el *Cuello del Carrik* detiene al *Curda* » (XV).

TYPE D'ALLITÉRATION : finale⁸

SCHEMA : ----X + ----X

MODELE : « *arCOS voltaiCOS* »

« Un *guardillÓN cON* ventano » (I), « *RimeROS de libROS* » (II), « *liBROs hacen escomBRO* » (II), « *saCA el hociCO* » (II), « *DE verDE* » (III), « *claRO luneRO* » (IV), « se *acerCA* [...] y le *toCA* » (VI), « El *bULTO* del poeta ciego. *Llega de fuera tumULTO* » (VI), « los *arCOS voltaiCOS* » (deux fois, IX), « su *voCES* hablando en *franCÉS*. *Recuerdan y proyectan las luCES* » (IX), « el *chUZO*, la *caperUZA* » (XI), « La *CuCA* [...] *toCA* » (XII), « al pie del *botiJO* y el *refleJO* » (XIII), « Las *sombRAS negRAS* » (XIV).

TYPE D'ALLITÉRATION : concaténation ou « tressage » phonique

SCHEMA : ----X + X----

MODELE : « *clásiCA CAbeza* »

« *clásiCA CAbeza* » (II), « *troPEL de POL*izontes, al viva del *PELón* » (II), « *Trenza en periCO, CAídas calcetas* » (II), « los *charCOs CON* sus patas » (II), « la *chiCA* [...] con sus patas de *CAña* » (II), « en un *rinCÓN CON*ferencia *CON* Zaratustra » (II), « se *orienTAN* a la *TAB*erna » (II), « *saCA una vieja CAR*tera » (III), « *preGÓN de GOL*fa » (IV), « *desmboCA* por una *CALLE* » (IV), « con *golPE Pronto* » (IV), « sale en *tropEL EL* grupo » (V), « *toMA* de la *MANG*a al poeta » (VIII), « *cinCO CAM*panillas » (XII), « *azUL de la ÚLT*ima estrella » (XII), « *RepentinamENTE, ENTrometiéndose* » (XIII), « *DesaperecEN EN* la *rojiza penumbra* » (XIII), « *Narices de boraCHO, CHIS*terón viejo » (XIII), « la *palMA aMAR*illenta » (XIII), « *dialoganDO DOs* sombras » (XIV), « *sombras rezagaDAS, DOS* amigos » (XIV), « *saCA de la CAP*a » (XIV), « *EnTRE TRAspiés y traspiés* »

⁷ Il est difficile de ne pas interpréter aussi dans ce contexte le verbe *piar*, accolé au substantif *iglesia*, comme un dérivé de l'adjectif *pío*.

⁸ À distinguer de la rime proprement dite (répétition de toutes les voyelles ou de toutes les voyelles et de toutes les consonnes à partir de la dernière voyelle accentuée), signalée plus bas.

Federico BRAVO, « Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia* », *Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936)*, Paris, Éditions du Temps, 2007, p. 34-62.

(XV), « **saCA** [...] **del CArrik** » (XV), « **los brAZos hACi**endo » (XV), « **EnriqueTA TErcia** » (XV), « **haCE CE**lestinazgo » (XV).

TYPE D'ALLITÉRATION : médiane ou interne

SCHEMA : --X-- + --X-- ou --X-- + X---- ou --X-- + ----X

MODÈLE : « **araÑAda greÑA** »

« **ventANO ANgosto** » (I), « **GRAbados, autóGRAfos** » (I), « **rePARTidos por las PAREdes** » (I), « **por ser francESA, le diCEn** » (I), « **sobre el pECHO la hermosa barba con mECHO**nes » (I), « **su cabeZA riZAda** » (I), « **empUja la PUerta** » (I), « **el hOMB**ro de **dON** Latino » (I), « **QUI**tarse las **horQU**illas » (I), « **liBR**os hacen **escomBR**o y **cuBR**en » (II), « **las PAREdes. EmPA**pelan » (II), « **muy eMOT**iva y muy **MOD**erna » (II), « **ANt**iguo **voluntario cubANO** » (II), « **CAL**za **AL**pargates » (II), « **ha esCR**ito la **CR**ónica » (II), « **su vida AN**dariaga en un **rAN**cio y **AN**imado **castellANO**, **trastocÁN**dose » (II), « **CAST**ellano **trASToCÁN**dose » (II), « **EN** la **trastiEN**da, con una vela **ENcEND**ida » (II), « **chico pelÓN mON**tado » (II), « **EsCA**pa la **chiCA** » (II), « **Un GOL**fo **larGO** » (III), « **araÑAda greÑA** » (III), « **obreros golFAN**tes -blusa, **buFAN**da y alpargata » (III), « **cAMinAN** y **tAMBaleAN** » (IV), « **desPINT**ada, **PING**ona » (IV), « **pinGONa** [...] son su **preGÓN** de **GOL**fa » (IV), « **PaRN**aso **ModeRN**ista » (IV), « **aBR**e los **BR**azos » (IV), « **PITITO**, **caPITán** de los **équIT**es » (IV), « **reVUEL**ve el caballo. **VUEL**an chispas » (IV), « **con deLAN**tal **bLAN**co » (IV), « **piPAs aPAG**adas » (V), « **las VOC**es tras la **puerta del calaBO**zo » (V), « **Sótano mal aluMBR**ado [...] En la **soMB**ra se mueve el bulto de un **hoMB**re » (VI), « **SALA** baja con el piso de **bAL**dosas » (VII), « **el ciGAR**ro **apaG**ado » (VII), « **El conserJE**, **veJE**te » (VII), « **las MAN**os **aMAR**illas » (VII), « **reaparece el teóSO**fo en su **SON**risa » (VII), « **SecretAR**ía **pARTicu**lar » (VIII), « **la cOR**bata **tOR**cida » (VIII), « **hacia el fON**do de la estancia, **dON**de hay un **balcÓN** » (VIII), « **EnCI**ende un **CIG**arro » (VIII), « **deST**acado el **buST**o » (IX), « **El compás CAN**alla de la **músiCA** » (IX), « **al rincÓN dON**de » (IX), « **sEN**tado y **silENC**ioso **RubÉN** » (IX), « **ES**cribe en la **mES**a » (IX), « **RubÉN asi**ente » (IX), « **medias bLAN**cas, **deLAN**tal » (X), « **descubre las EN**cias sin **diEN**tes, y **tiEN**ta capciosa » (X), « **al TRO**te de una **paTR**ulla » (X), « **RinCON**ada en **CO**stanilla » (XII), « **Don Latino de HiSPAL**is, volviéndose de **eSPAL**das » (XII), « **El eco de los gOL**pes **tOLond**rea » (XII), « **en la angostura de la cAJA**, **amortAJ**ado » (XIII), « **los balDOS**as [...] y las **DOS** mujeres » (XIII), « **la CAM**panilla de la **esCAL**era » (XIII), « **con AND**ar **cANS**ado, **trompicANDO** » (XIII), « **DesaparecEN EN** la **rojiza pEN**umbra » (XIII), « **con una crisis nER**viosa y **muER**de » (XIII), « **LU**to raído, **peLU**ca de estopa » (XIII), « **del cARR**ik [...] y lo **ARRO**ja » (XV), « **AMon**tonadas las **corAM**bres » (XV), « **hACe celestinAZ**go » (XV).

TYPE D'ALLITÉRATION : rime

SCHEMA : ----X ----X

MODÈLE : « **sobre los cASCOS y en los charrASCOS** »

« **retrATOS, grabADOS** » (I), « **PeriodISTA y florISTA** » (III), « **soldADOS romANOS** » (IV), « **versallESCO y grotESCO** » (IV), « **sobre los cASCOS y en los charrASCOS** » (IV), « **soldAdOs romAnOs** » (IV), « **implorANTE y suspirANTE** » (V), « **empujADO y trompicANDO** » (VI), « **el bULTO** [...] **Llega de fuera tumULTO** » (VI), « **pide comunicaCIÓN con el Ministerio de GobernaCIÓN** » (VII), « **sus bOTAS rOTAS** » (VII), « **mALOs cuAdrOs** » (VIII), « **el chalEcO suElO** » (VIII), « **recuErdAn y proyEctAn** » (IX), « **en aquel triple rItmO**, **Mala Estrella y Don LatInO** » (IX), « **SilenciOSO y luminOSO** » (X), « **La portERA** sube la **escalERA** » (XII).

TYPE D'ALLITÉRATION : anagramme

SCHEMA : abcd → dcba

MODÈLE : « con **BANDERAs** [...] en la **TABERNA** »

« **cONVERsación** lánguida de un **hOMBRE** » (I), « le **DICEN** en la **VECINdAd** » (I), « **toCINO** **raNCIO** » (II), « con **BANDERAs** **ENARBo**ladas. **ENTRA**n en la **TABERNA** » (III), « **CUELLOs** de **CELULOide** » (V), « Con resignada ente**REZA**, se **ACERca** » (VI), « **ACTOR** de car**ÁCTER** » (VIII), « **ANTE** la chimenea que av**ENTA** » (VIII), « un **INTERÉS** fol**LE**TINESco » (IX), « **TRI**ple **RITmo** » (IX), « con **GESTO** **EGOíSTA** » (IX), « la tris**TEZA** vasta y enorme esculpida en los ídolos **AZTEcas** » (IX), « los **TRES** de**STER**rados » (IX), « se **SOPlA** los dedos [...] y camina unos **PASOs** » (XII), « testuz de **BISONTe** **OBSTIN**ado » (XIII), « al**CANZA**r entre las **ZANCA**s » (XV), « **ENTRA** en la **TabERNA** » (XV).

TYPE DE SÉRIATION : binôme

SCHEMA : A + B

MODÈLE : « saludo **VERSALLESCO Y GROTESCO** »

« **ODAS Y MADRIGALES** » (I), « cabeza **RIZADA Y CIEGA** » (I), « gesto **ABATIDO Y RESIGNADO** » (I), « Zaratu**STRA**, **ABICHADO Y GIBOSO** » (II), « **AGUDA Y DOLOROSA** disonancia » (II), « disonancia **MUY EMOTIVA Y MUY MODERNA** » (II), « los pies **ENTRAPADOS Y CEPONES** » (II), « saluda **JOVIAL Y CIRCUNSPECTO** » (II), « Zaratu**STRA** **ENTRA Y SALE** » (II), « visitantes [...] **ILUSIONADOS Y TRISTES** » (II), « zaguán con **MESAS Y BANQUILLOS** » (III), « una mozu**ELA** [...] **PERIODISTA Y FLORISTA** » (III), « un vidriado triste, **DE ALCOHOL Y DE FIEBRE** » (III), « Un golfo **LARGO Y ASTROSO** » (III), « calle **ENARENADA Y SOLITARIA** » (IV), « **VENTANAS Y PUERTAS** » (IV), « temblor **VERDE Y MACILENTO** » (IV), « Max y Don Latino [...] **CAMINAN Y TAMBALEAN** » (IV), « saludo **VERSALLESCO Y GROTESCO** » (IV), « meciendo a compás **EL FAROL Y EL CHUZO** » (IV), « **JADEOS Y VAHOS** » (IV), « el buñolero [...] **SE INFORMA, SE RETIRA** » (IV), « **BISOÑÉ Y MANGUITOS** » (IV), « un viejo **SE PASEA Y DICTA** » (IV), « **HUMORISTA Y LUNÁTICO**, irrumpe Max Estrella » (V), « Don Latino [...] **IMPLO**ran**TE Y SUSPI**ran**TE** » (V), « **LAS BOFETADAS Y LAS VOCES** » (V), « **EL CARCELERO Y EL ESPOSADO** salen » (VI), « mesa **LARGA Y NEGRA** » (VII), « círculo **LUMINOSO Y VERDOSO** » (VII), « **FUMA Y ESCRIBE** un hombre » (VII), « El hombre **LÓGICO Y MÍTICO** » (VII), « **GARITOS Y NAIPES** » (VII), « el periodista **CALVO Y CATARROSO** » (VII), « manos **AMARILLAS Y ENTINTADAS** » (VII), « lujo **APARENTE Y PROVINCIANO** » (VIII), « la expresión **ALTANERA Y ALOCADA** » (VIII), « Max Estrella [...] **PÁLIDO, ARAÑADO** » (VIII), « **LAS SOMBRAS Y LA MÚSICA** » (IX), « está **SENTADO Y SILENCIOSO** » (IX), « evocador de **TERRORES Y MISTERIOS** » (IX), « la tristeza **VASTA Y ENORME** » (IX), « recita **LENTO Y CADENCIOSO** » (IX), « **ESES Y CEDAS** » (IX), « **SUSPIRA Y EVOCA** » (IX), « **PIANO Y VIOLÍN** » (IX), « **RECUERDAN Y PROYECTAN** » (IX), « fiesta **DIVINA Y MORTAL** » (IX), « El cielo **RASO Y REMOTO** » (X), « [Auto] **SILENCIOSO Y LUMINOSO** » (X), « Las dos prójimas [...] **SUTILES Y CLANDESTINAS** » (X), « [La vieja] **BLANCA Y FANTASMAL** » (X), « Una mujer, **DESPECHUGADA Y RONCA** » (XI), « **CONFUSA Y MEDROSA** alerta » (XI), « **GREÑAS Y CHANCLETAS** » (XII), « Madama Collet y Claudinita, **DESGREÑADAS Y MACILENTAS** » (XIII), « sin **LABRAR ni PINTAR** » (XIII), « la tos clásica **DEL TABACO Y DEL AGUARDIENTE** » (XIII), « **SIN RABO Y SIN OREJAS** » (XIII), « corredor, **LARGO Y TRISTE** » (XIII), « **LÁPIDAS Y CRUCES** » (XIV), « el **ÍNDICO Y PROFUNDO** Rubén Darío » (XIV), « **CALLAN Y CAMINAN** » (XIV), « **SALUDAN Y SE ALEJAN** » (XIV), « **INSISTE Y TARTAJEA** » (XV), « Hablan **EXPRESIVOS Y SECRETOS** » (XV), « con **EL OJO Y LA OREJA** » (XV), « Don Latino [...] **HURAÑO Y ENIGMÁTICO** » (XV), « Pacona [...] **FISGONA Y CALLADA** » (XV).

Federico BRAVO, « Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia* », *Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936)*, Paris, Éditions du Temps, 2007, p. 34-62.

TYPE DE SÉRIATION : trinôme⁹

SCHEMA : A + B + C

MODÈLE : « *Dorio de Gadex, FEO, BURLESCO Y CHEPUDO* »

« Madrid **ABSURDO, BRILLANTE Y HAMBRIENTO** » (I), « **RETRATOS, GRABADOS, AUTÓGRAFOS** » (I), « **PELIRRUBIA, TRISTE Y FATIGADA** » (I), « un hombre **ALTO, FLACO, TOSTADO** » (II), « **BLUSA, BUFANDA Y ALPARGATA** » (III), « La Niña Pisa-Bien, **DESPINTADA, PINGONA, MARCHITA** » (IV), « son **LARGOS, TRISTE Y FLACOS** » (IV), « otros **VIVACES, CHAPARROS Y CARILLENOS** » (IV), « *Dorio de Gadex, FEO, BURLESCO Y CHEPUDO* » (IV), « **PIPAS, CHALINAS Y MELENAS del modernismo** » (V), « **CHALINAS FLOTANTES, PIPAS APAGADAS, ROMÁNTICAS GREÑAS** » (V), « **BLUSA, TAPABOCAS Y ALPARGATAS** » (VI), « vejete **RENEGADO, BIGOTUDO, TRIPÓN** » (VII), « **CABECEOS, APARTES Y GRITOS** » (VII), « Su Excelencia, **TRIPUDO, REPINTADO, MANTECOSO** » (VIII), « **EL FAROL, EL CHUZO, LA CAPERUZA** » (XI), « La una, **CANOSA, VIVA Y AGALGADA** » (XII), « un hombre **ALTO, ABOTONADO, ESCUETO** » (XIII).

Devant ce qui apparaît comme un excès de moyens linguistiques, stylistiques et rhétoriques pour caractériser des situations de parole que quelques indications devraient en principe suffire à présenter, on pourrait être tenté de caractériser l'art didascalique de Valle-Inclán « par voie négative » en disant qu'il opère une à une la subversion de chacune des marques minimales que nous avons définies plus haut¹⁰. S'il est en effet un discours qui devrait illustrer parfaitement ce que Roman Jakobson a appelé la fonction référentielle du langage c'est bien le discours didascalique, censé désigner droitement les êtres dont il parle, les nommer pour ainsi dire « orthonymiquement ». Comme le rappelle Michael Issacharoff :

...sont normalement exclus du discours didascalique les éléments suivants : la première et la deuxième personne, le passé simple (marque évidente de narrativité) ; les déictiques ; les indications spatio-temporelles liées à l'univers extratextuel. Le discours didascalique est donc d'habitude relativement *impersonnel*. Le temps verbal réservé aux didascalies est le présent (atemporel), puisque la temporalité de ce type de discours est neutralisée¹¹.

À ce présent distant et presque aseptique, à la fois intemporel et impersonnel, des didascalies théâtrales, Valle-Inclán oppose, dans ses indications scéniques, toute la force illocutoire de procédures aussi énonciativement engagées que l'alternance imparfait/prétérit ou la deixis *am phantasma* :

⁹ On n'omettra pas de signaler ici le seul cas de tétranôme que renferme la pièce : « *el gato, el loro, el can y el librero* » (II).

¹⁰ Par sa singularité, l'art didascalique de Valle-Inclán a presque complètement éclipsé son art du dialogue. Jesús Rubio Jiménez a raison d'insister sur l'intérêt et sur la nécessité d'une étude sur les procédés dialogaux dans le théâtre de Valle-Inclán (« *Carecemos todavía de un análisis convincente sobre los sutiles procedimientos dialogales en "Luces de Bohemia"* »), même si son livre *Valle-Inclán, caricaturista moderno* – qui bien que sous-titré *Nueva lectura de "Luces de Bohemia"*, ne parle que très épisodiquement de la pièce – n'y contribue pas véritablement (Madrid, Fundamentos, 2006, p. 81). On relèvera à ce sujet la remarque pénétrante d'Ángel G. Loureiro : « ...en "*Luces*" predomina un diálogo en que los personajes hablan pero no se entienden, en que cada voz resuena en el silencio de su aislamiento al ser infranqueable la distancia que lo separa del otro » (« A vueltas con el Esperpento », in *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 219).

¹¹ Michael Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, n° 96, novembre 1993, p. 466.

« *Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fantoche que los explota. ERAN intelectuales sin dos pesetas* » (II).

« *Don Latino interviene con ESE matiz del perro cobarde, que da su ladrido entre las piernas del dueño* » (II).

« *Enriqueta la Pisa Bien, una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, LEVANTABA el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos* » (III).

« *TOSIÓ cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre* » (III).

« *Se abre la mampara, y el grillo de un timbre rasga el silencio. Asoma el conserje, vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de AQUELLOS bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo. Un enorme parecido que extravaga* » (VII).

« *El ujier toma de la manga al bohemio. Con aire torpón le saca del despacho, y guipa al soslayo el gesto de Su Excelencia. AQUEL gesto manido de actor de carácter en la gran escena del reconocimiento* » (VIII).

« *El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en AQUEL triple ritmo, Mala Estrella y Don Latino* » (IX).

« *Por entre sillas y mármoles llegan al rincón donde está sentado y silencioso Rubén Darío. Ante AQUELLA aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos, y bebe un sorbo de su copa de ajeno* » (IX).

Ce à quoi assiste alors le lecteur de *Luces de Bohemia* c'est, tout à la fois, à l'irruption du narratif au sein du théâtral, à l'émergence d'une instance de parole mettant en cause une source locutoire qui, aux antipodes de la voix neutre et dépersonnalisée décrite plus haut, prend subjectivement position par rapport à son propre dit¹² et à la subséquente médiatisation du discours didascalique entièrement narrativisé comme en témoignent verbes et déictiques : s'il y a un « là-bas » (« *AQUELLOS bizarros coroneles* », « *AQUEL gesto manido* », « *AQUEL triple ritmo* », « *AQUELLA aparición* », etc.) c'est donc qu'il y a un « ici », c'est-à-dire un siège imaginaire qui sert de repère à l'énonciateur, un présent spatio-temporel d'où l'instance de parole choisit délibérément de contempler les événements mis en spectacle, les mots démonstratifs ne servant pas à situer les objets dont il est parlé dans l'espace mais à se situer soi-même dans l'espace par rapport à ces mêmes objets. Quant aux verbes à l'imparfait, je

¹² Subjectivité qu'Anne Übersfeld ne reconnaît pas au discours didascalique. Si pour elle dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui, sans autre forme de médiation, nomme directement et les personnages et leurs gestes et actions, « l'auteur *ne se dit pas* au théâtre, mais écrit pour *qu'un autre* parle à sa place » (*Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 18). Aussi conclut-elle que « le texte de théâtre ne peut jamais être décrypté comme une confidence, ou même comme l'expression de la *personnalité*, des *sentiments* et des *problèmes* de l'auteur, tous les aspects subjectifs étant expressément renvoyés à d'autres bouches. Premier trait distinctif dans l'œuvre de théâtre : *elle n'est jamais subjective* (s.p.n.), dans la mesure où, de sa propre volonté, l'auteur refuse de parler en son nom propre ». Plus loin elle insiste : « La fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable [...] Décrypter le discours de théâtre comme discours conscient/inconscient d'un scripteur ou l'entendre comme sujet d'un discours fictif sont deux démarches peut-être possibles [...] mais toutes deux illégitimes et fallacieuses si elles prétendent remonter à un *psychisme* [...] et en rendre compte, puisque précisément le travail du discours théâtral consiste à échapper au problème de la subjectivité individuelle » (p. 197-198).

n'hésiterai pas à y voir la marque d'un dédoublement de la source locutoire – à la fois voix auctoriale et instance narratrice¹³ – opérant, à la croisée des deux codes théâtral et narratif, une sorte de diégétisation de la fiction¹⁴, et à les situer en un lieu équidistant entre l'imparfait épique – ou *desrealizador* – du *Romancero* traditionnel par lequel sont imaginativement mis en spectacle les événements rapportés (« *¿Qué castillos SON aquéllos? ¡Altos son y RELUCÍAN!* »), et l'imparfait ludique qui est, par excellence, le temps de la scénarisation (« *Tú ERAS los malos [...] Ahora –prosiguió Juan– tú SACABAS la pistola y me MATABAS a mí!* »). À travers ces marqueurs de fictionnalité, c'est toute la subjectivité¹⁷ de l'énonciateur narrateur qui affleure à la surface du discours didascalique. Devant une indication scénique comme « *Un joven [...] escribe en la mesa vecina, y AL PARECER traduce* » (IX), la question qui se pose, avant même de déterminer comment faire pour amener le spectateur à comprendre, par le jeu de l'interprétation, que le personnage est bien en train de traduire (et non, par exemple, en train d'écrire une lettre ou de rédiger un travail), est d'identifier la source de l'énonciation et de savoir qui focalise et qui modalise le discours : de qui le modalisateur *al parecer* exprime-t-il le doute ? de qui l'instance de locution épouse-t-elle le point de vue ?

De tels brouillages énonciatifs faisant basculer le texte théâtral tantôt vers le poétique tantôt vers le romanesque, la question de la représentabilité du théâtre de Valle-Inclán se pose alors immanquablement : il s'agit là d'un incontournable des études valleinclaniennes auquel pas un article, pas une monographie, pas un ouvrage sur le dramaturge n'omet de faire référence et que, pour ne pas déroger à la tradition, je soulèverai à mon tour pour tenter une approche différente. Expression de la parole alternée, le texte du dialogue est texte avant toute chose et conserve son statut de texte à tous les stades de la réception, de la lecture à la représentation. Le texte de la didascalie, lui, ne survit pas en tant

¹³ Nous souscrivons volontiers à l'approche d'Ángel Abuín González, pour qui « *la narratividad del drama, tal y como se manifiesta en la lectura de esa "novela en cursiva" en la que se convierten a veces las acotaciones, obliga al lector a adoptar un ángulo de visión e interpretación distinto al enfrentarse con el texto, imponiendo, a nuestro entender, un particular modo de comprensión del universo dramático* » (*El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, p. 40).

¹⁴ Il serait faux de considérer Valle-Inclán comme précurseur de ce type d'hybridations. Inversement au processus de diégétisation du discours théâtral que nous décrivons ici, dans *Tormento* de Benito Pérez Galdós (1884), roman encadré par deux scènes entièrement dialoguées (chapitres I et XLI), on assiste au chapitre XVIII à la didascalisation du discours narratif avec un long parlement ponctué, entre parenthèses et en italique, d'une dizaine d'indications proprement scéniques exclusivement consacrées à la voix et à la mimique vocale du personnage : « *Voz alta y robusta* », « *Voz aflautada y blanda* », « *Voz insinuante* », « *Voz alta y estrepitosa* », « *Voz muy familiar* », « *Voz sumamente pedestre y familiar* », « *Voz terrible* », « *Voz formidable* », « *Voz patética* », « *Voz festiva* », « *Voz afectuosa* », « *Voz familiar y expresiva; admonición con el dedo índice* », « *Voz muy cariñosa* » (Madrid, Alianza, 1977, p. 113-118).

¹⁵ « *Romance de Abenámbar y el rey don Juan* », *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 222.

¹⁶ Miguel Delibes, *El príncipe destronado*, Barcelona, Destino, 1975, p. 79-81.

¹⁷ Moins spectaculaires sans doute mais tout aussi empreintes de subjectivité, les indications scéniques d'un Federico García Lorca dans *La casa de Bernarda Alba* portent les traces de l'inscription de la voix énonciatrice dans l'énoncé et dénoncent par là une prise de position du sujet parlant à l'égard de son propre dit. Il en va ainsi, au premier acte, de la phrase : « *Terminan de entrar las doscientas Mujeres y aparece Bernarda y sus cinco hijas* », dont la configuration syntaxique relève non de la transgression mais de la modalisation : ce qui au premier abord passerait pour une anacoluthie (le texte dit « *aparece* » et non « **aparecen Bernarda y sus cinco hijas* ») est en réalité le produit d'une thématisation qui fait régner en maître absolu, parfaitement individuée et singularisée au milieu des deux cents femmes et de ses cinq filles mais détachée d'elles, Bernarda Alba armée de son sceptre : « *apoyada en un bastón* ». Le syntagme « *y sus cinco hijas* », à qui le verbe au singulier refuse la fonction de support, joue ici le rôle d'un circonstant (soit en paraphrasant lourdement : « **Aparece Bernarda ; y con ella [aparecen] sus cinco hijas* »).

que texte à la représentation, il ne vaut que le temps que dure sa lecture : voué à disparaître dans sa matérialité linguistique, à se décorporéiser ou, dans le meilleur des cas, à se transfigurer, il n'offre qu'un simulacre de textualité. Le discours didascalique est ce que le dramaturge dit de son texte à voix basse ou, si l'on ose l'image audiovisuelle, ce qu'il dit « hors antenne » et « hors caméra » à son destinataire. Il est un aparté du créateur en direction de celui qui devra convertir le texte de théâtre en texte représenté. D'où son statut paradoxal : il est texte, mais en tant que texte de théâtre, il est doté d'une matérialité linguistique qu'il perd complètement en tant que texte représenté. Qu'est-ce qu'un texte, en effet, qui pour atteindre l'état d'entier doit s'effacer, c'est-à-dire renoncer à sa condition même de texte ? Qu'est-ce qu'un texte qui, bien que porteur d'informations capitales, n'a d'existence que pour autant qu'il accompagne périphériquement un autre texte et dont la désintégration, programmée dans sa lettre, fait partie de son propre mode d'emploi ? Étrange statut en effet que celui de ce texte tuteur dont la plénitude ne peut paradoxalement s'accomplir qu'au prix de sa complète éviction. C'est, me semble-t-il, contre l'évanescence de ce texte de régie, voué à disparaître une fois la pièce portée à la scène, que Valle-Inclán – les quelques figures relevées plus haut en témoignent – poétise ses indications scéniques. D'autant plus que, on vient de le voir, les didascalies chez Valle-Inclán, ne disent pas : elles racontent. Et elles racontent – c'est l'hypothèse que je formulerai ici et que je m'attacherai à démontrer dans les pages qui suivent – non ce que voit le spectateur dans la salle, mais ce que voit le dramaturge dans sa tête. À la sempiternelle question « qui parle ? », c'est-à-dire qui prend en charge l'énonciation des didascalies, je répondrai non pas Valle-Inclán, comme on a coutume de l'affirmer, mais « *don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro* », comme lui-même aimait à décliner théâtralement son identité ; non l'écrivain mais sa projection fictive, son double fantasmatique, ce personnage « *misterioso, aventurero, acuchilladizo y linajudo* » dont parle Cejador qui un jour s'autoproclama « *Coronel general de los ejércitos de Tierra Caliente* » et qui, selon ses biographes, souffrait de ne pouvoir prendre le tramway à Madrid accompagné de ses deux lions, qui caressait le rêve de se promener un jour juché sur le dos d'un éléphant blanc sur la Puerta del Sol, et qui un jour réussit à maîtriser un crocodile à la force d'un seul doigt ; non l'auteur de théâtre, mais l'être éminemment théâtral qui un jour embarqua pour le Mexique uniquement poussé par la curiosité qu'éveillait en lui la lettre « x » contenue dans le toponyme, qui demanda publiquement que les frères Álvarez Quintero fussent fusillés et qui contre le philanthropisme bien pensant de l'époque proclamait scandaleusement la devise « Mépriser les autres et ne pas s'aimer soi-même¹⁸ ». Dans l'admirable portrait qu'il brosse de lui, Ramón Gómez de la Serna rappelle que Valle-Inclán :

...siempre quedará con la cabeza torcida hacia el teatro. Por eso un día se pregunta Unamuno si Valle-Inclán no fue más actor que autor, y dice : «Vivió, esto es, se hizo en escena. Su vida más que sueño fue farándula. Él hizo de todo muy seriamente una gran farsa».

Plus loin encore : le brouillage énonciatif qui résulte du délitement des frontières entre mimésis et diégésis prend dans *Luces de Bohemia* la forme d'un débordement de l'instance auctoriale qui, présente dans le paratexte, envahit aussi le texte lui-même. Partout la mainmise du démiurge/dramaturge Valle sur son texte, ses dialogues, ses didascalies et ses personnages est visible dans *Luces de Bohemia*, comme en témoigne, pour ne mentionner que ce trait d'écriture, l'invraisemblance linguistique dans laquelle évoluent les personnages et qui, au-delà de caractérisations sociolectales ponctuelles, les conduit à s'exprimer au moyen des mêmes figures et avec les mêmes tics de langage que l'instance didascalique, à moins que ce

¹⁸ Cf. Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

ne soit l'inverse comme le suggère la présence de mots argotiques dans les indications scéniques (« *le saca del despacho y **GUIPA** al soslayo* » VIII, « *Tuerce la **JETA*** » XV). Car malgré la fonction prosopographique du langage et son rôle éminemment descriptif et caractérisateur, Valle-Inclán n'a, contrairement à ce que l'on affirme parfois, que faire de la vraisemblance linguistique¹⁹ : on trouve dans les répliques de Max Estrella les mêmes artifices stylistiques que dans les didascalies, de l'allitération cacophonique (« *PiDele Para mi la **PeTaCa*** » III, « *MaÑaNa Me Muero y Mi Mujer y Mi hija...* » III) aux structures binaires, ternaires, voire quinaires (« *Me quedé **SIN CAPA, SIN DINERO Y SIN LOTERÍA*** » IV, « *Las letras son **COLORÍN, PINGAJO Y HAMBRE*** » VIII, « *¿No me veo **VEJADO, VILIPENDIADO, ENCARCELADO, CACHEADO E INTERROGADO** ?* » V), sans oublier les jeux anagrammatiques (« *Una buena **CACERía** puede en**CARE**Cer* » VI, « *Allá está como un **CERDO** triste. Vamos a su lado latino. Muerto yo el **CETRO** de la poesía pasa a ese negro* » IX). Mais de manière tout à fait analogue le lecteur découvrira dans la bouche des autres *dramatis personae* les mêmes procédures et les mêmes tics de parole qu'il pouvait croire caractéristiques du parler de Max Estrella : allitérations (« ***VER**os es **VER** al **VER**dugo* » dans la bouche de la mère portant dans ses bras l'enfant mort à la scène XI), trinômes (« ***CONCIENCIAS, VOLUNTADES Y POTESTADES*** » dans la bouche de Don Latino à la scène IX), anagrammes (« *ca**LABr**ATINa [...] LATINO [...] ONITAL* » VII). Valle-Inclán est opiniâtrement présent dans tous ses personnages, qu'il feint de laisser parler mais qu'il ne cesse de ventriloquer. Rien d'étonnant alors à ce que, signe de son omniprésence, l'auteur marque de son empreinte onomastique le texte dramatique, restituant ainsi à l'anagramme sa fonction première de signature²⁰ : « *El cielo **RA**so y re**MO**to. La lu**Na** lu**N**era. Patrullas **DE** ca**BALL**ería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la som**RA** CLANdest**IN**a **DE** Los **RAM**ajes, merodean **MO**zuelas ping**ON**as » (X). Et lorsqu'on demande aux lecteurs de *Luces de Bohemia* de décrire le personnage de Max Estrella, il est toujours troublant d'entendre les personnes interrogées ressasser, sous l'effet d'une curieuse contamination entre l'auteur et son personnage, les mêmes traits saillants : chevelure épaisse et grisonnante, longue barbe tombant sur la poitrine, lunettes rondes (introuvables dans le texte)..., pour un peu on le verrait aussi avec un bras en moins tellement dans l'imaginaire du lectorat Max Estrella n'est pas Alejandro Sawa, mais Valle-Inclán lui-même. C'est cette omniprésence de la voix auctoriale que signale aussi le double investissement poétique et narratif du discours didascalique.*

« La subjectivité de la didascalie – explique Thierry Gallèpe²¹ – détermine directement le degré de convertibilité des didascalies sur la scène ». Il est vrai que, d'un point de vue purement technique, certaines indications scéniques peuvent s'avérer problématiques lors de leur transposition scénique, soit que la prescription s'avère irréprésentable ou difficilement réprésentable (« *El perrillo salta por encima de la caja [...] dejando en el salto torcida una vela* » XIII), soit que sa conversion entraîne une déperdition de sens (« *La luna lunera* » X), soit enfin qu'elle relève d'un hyperréalisme qui rend plus qu'incertaine toute

¹⁹ Ni de la vraisemblance tout court, comme en témoigne l'image de source tout à la fois biblique, virgilienne et classique que l'auteur place dans la bouche du garçon de taverne à la scène III : « *Como la corza herida* ».

²⁰ Sur cette question voir l'article de Maurice Laugaa, « Anagrammes et signatures », *Le grand atlas des littératures, Encyclopædia Universalis*, 1990, p. 52-53. Le nom du dramaturge résonne également dans la réplique du prisonnier catalan lorsque, se réclamant de la même idéologie que lui (« *Pertenecemos a la misma Iglesia* » VI), Max Estrella s'entend dire, en référence à son statut social : « *Usted lleva chalina* » qui à une seule lettre près semble pouvoir se lire « *Usted *Valle Inclán* ».

²¹ *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 338. L'analyse extrêmement poussée qu'il offre du phénomène didascalique fait de l'étude de Thierry Gallèpe un ouvrage de référence incontournable en la matière.

tentative de conversion (« *la palmatoria pringosa* » VI, « *tiene una lágrima detenida en los párpados* » VIII, « *el ojo legañoso* » XII). En effet certaines didascalies dont la conversion scénique ne pose pas, techniquement parlant, de difficulté majeure font apparaître une disproportion massive entre une sorte d'esthétisme idéal, plus ou moins intellectualisé, et l'effet plus ou moins déceptif qui peut résulter de leur mise en œuvre : ce qui est imaginé, bien que techniquement réalisable, n'est pas toujours esthétiquement viable dans la pratique scénique. Ainsi le metteur en scène d'une troupe amateur²² me faisait part il y a quelque temps de son exaspération la plus profonde chaque fois qu'un spectateur lui faisait remarquer, une fois le rideau tombé, qu'un de ses comédiens avait malencontreusement oublié de boutonner sa braguette pendant la représentation : la prescription du dramaturge (« *Su Excelencia [...] asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada* », VIII) avait pourtant été scrupuleusement respectée par le metteur en scène, mais était-ce là véritablement l'effet recherché par Valle-Inclán ? Il conviendra par ailleurs de distinguer les difficultés liées à l'irreprésentabilité matérielle des prescriptions scéniques de celles qui sont liées à l'indécidabilité de leur contenu. Une indication comme « *El Capitán Pitito revuelve el caballo. Vuelan chispas de las herraduras* » (IV) est peut-être irreprésentable en raison de ce qu'elle dit, mais la prescription « *Zaratustra [...] promueve [...] una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna* » (II) l'est presque tout autant en raison justement de ce qu'elle ne dit pas : ce n'est pas à une simple interprétation mais à une vraie reconstruction pour ne pas dire à une réécriture de la pièce que devra se livrer le comédien pour transformer scéniquement cette « *disonancia muy emotiva y muy moderna* » et pour réussir sa transformation. Il aura beau lire entre les lignes, Valle-Inclán, si prolixe ailleurs, ne lui expliquera pas, par exemple, comment faire pour se montrer à la fois « *lógico y mítico* » (VII), pour créer sur l'espace de la scène « *un hueco lleno de sugerencias* » (XIII), ou pour exprimer, par l'expression du visage et l'attitude du corps, « *la tristeza vasta y enorme esculpida en los ídolos aztecas* » (IX). Car les difficultés posées par ce que dit le texte sont doublées dans le texte dramatique de celles posées par ce que le texte ne dit pas : ce que le dramaturge a le droit de passer sous silence, le metteur en scène n'a ni le droit ni la possibilité technique de l'omettre. Acculé à combler tous les silences, il doit mettre en scène tout ce que dit le dramaturge, mais aussi tout ce qu'il ne dit pas : à lui de visualiser et de décider comment sera habillée Madama Collet ou de quelle couleur sera la cape de Max Estrella...

Quant aux difficultés proprement techniques que soulèvent les pièces de Valle-Inclán et qui – nouveau poncif des études valleinclaniennes²³ – ont si souvent conduit à rapprocher sa dramaturgie de l'art cinématographique, si elles ne représentent pas un écueil insurmontable à leur mise en espace, elles remettent fortement en cause la notion de représentabilité. En effet, la plupart des didascalies, ces unités verbales appelées à être « transcodées en signes non verbaux²⁴ », ne sont pas irreprésentables en raison des défis technologiques qu'elles lancent aux professionnels du théâtre, mais plus fondamentalement en

²² Ignacio Aranguren, *25 años de teatro y educación*, Pamplona, Taller de Teatro Navarro Villoslada, 2004.

²³ « *Las exquisitas apostillas escénicas de Valle* – explique Alonso Zamora Vicente dans son prologue à l'édition de *Lucas de Bohemia* – *deben ser definitivamente consideradas como admirable prosa de guión cinematográfico y no como meros consejos escénicos* » (Madrid, Austral, 2006, p. 29). Mais on peut sans mal multiplier les citations allant dans ce sens : « *...en el teatro valleinclanesco asistimos a una formidable galería de escenarios [...] una sucesión de cuadros que parece más adecuada para su expresión por medio del entonces incipiente arte cinematográfico que para los teatros de la época, tan pobres en recursos técnicos* », Javier Huerta Calvo & Emilio Peral Vega, « Valle-Inclán », *Historia del teatro español II. Del Siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, p. 2316.

²⁴ Tadeusz Kowazan « Texte écrit et représentation théâtrale », *Poétique*, n°75, 1988, p. 366 cité par Claudine Elnécavé, *Les didascalies de Jean Tardieu*, L'Harmattan, 2001, p. 11.

raison de leur caractère intraduisible, intransposable, intransférable d'un code à l'autre. Si, quitte à prendre au pied de la lettre et à respecter scrupuleusement les indications du dramaturge, il n'est pas exclu, par exemple, de concevoir un dispositif capable de diffuser successivement dans la salle, au moment où le spectateur découvre le vestibule du Ministère de l'Intérieur, un « *olor frío de tabaco rancio* » puis, au moment où Serafin el Bonito entre en scène, des « *brisas de perfumería* » (V), il est autrement plus difficile – pour ne pas dire impossible – de rendre compte des anamorphoses du nom de Don Gay dans le paratexte : en effet, une indication scénique rappelle que, faisant preuve d'une inventivité débordante, « *el extraño Don Peregrino Gay* » (l'épithète « *extraño* » n'étant autre chose que la traduction littérale de son prénom « *Peregrino* ») avait choisi comme nom de plume « *Don Gay Peregrino* » ; si à la fin de la scène le personnage est appelé « *El peregrino ilusionado* » c'est parce que son nom « *Gay* », à son tour, a fait l'objet d'une traduction littérale de l'anglais²⁵. Peut-être parviendra-t-on un jour à dresser un chien pour que dans la scène de la veillée funèbre de Max Estrella, en sautant par-dessus son cercueil, celui-ci laisse à son passage un cierge légèrement incliné, mais lorsqu'à la scène précédente Max Estrella rendra son âme, le spectateur aura-t-il la lucidité linguistique, en voyant un autre chien lever la patte pour uriner, de décrypter cette métaphore vécue et de mettre en résonance ce que fait le chien qui « *encoge la pata* » et ce que fait le protagoniste qui « *estira* » la sienne ? C'est aussi peu probable, pour rester dans le même registre animalier et dans la même scène, que d'imaginer le spectateur établissant un lien entre l'allure canine de la voisine qui découvrira le macchabée sur le pas de la porte et la couleur de ses cheveux : si elle est dite « *canosa* », c'est non seulement parce qu'elle a les cheveux blancs, mais aussi parce que, sous l'effet d'une nouvelle aimantation des mots, la voix énonciative l'a assimilée à un lévrier : « *canosa, viva y agalgada* »... Le texte dramatique, qui est la somme du texte donné à lire et du texte donné à voir, n'étant ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre, la question qui se pose est : que voit le lecteur que ne verra pas le spectateur ? Ainsi quand le dramaturge prescrit à la scène I « *Máximo Estrella se INCORPORA con un gesto ANIMOSO* », en réalité il fait bien plus que donner une indication mimo-gestuelle : il met en résonance deux signifiants « *incorpora* » et « *animoso* » qui, pris au pied de la lettre, se motivent et rétro-motivent mutuellement, l'un convoquant l'autre comme le corps convoque l'âme. Il en va de même pour les nombreuses figures étymologiques qui littéralement tapissent les indications scéniques : « *RESUENA el trote SONORO* » (IV), « *en la puerta de la BUÑOLERÍA. Asoma el BUÑOLERO* » (IV), « *Quítase del moño un PEINECILLO gitano, y con él PEINANDO los tufos, redobla la risa y se desmadeja* » (X), « *están las PUERTAS cerradas. Despiertan las PORTERAS* » (XII) « *lloran al MUERTO, ya tendido en la angostura de la caja, AMORTAJADO* » (XIII).

Certes, « la notion de théâtre “à lire” pour cause d'impossibilité scénique n'existe plus²⁶ », les progrès techniques et bien entendu le talent du metteur en scène conjugués repoussant de plus en plus loin les limites de l'irreprésentable. Ce à quoi, en revanche, le spectateur ne pourra pas assister, quelques trésors d'imagination que puisse déployer le metteur en scène pour transposer la didascalie et quelque trucage que le machiniste le plus imaginatif s'ingénie à mettre au point, c'est à la métamorphose des poètes modernistes sortant

²⁵ C'est ainsi qu'il faudra lire l'indication scénique : « *Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ILUSIONADOS y TRISTES, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fantoche que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas* » (VII). « *Ilusionados* » renvoie à Don Gay et « *tristes* » à Max Estrella. On relèvera, par ailleurs, l'ordre mathématique qui semble présider à l'écriture ici : « *TRES visitantes* », « *TRES pájaros* », « *UNA rama* », « *TRISTES* », « *DIVierten* », « *UN coloquio* », « *DIVagan* », « *DOS pesetas* ».

²⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 21.

de la boutique du marchand de beignets, telle la pâte compacte sortant à pression de la machine qui sert à les fabriquer – la *churrera* –, transformés les uns en beignets ronds les autres en « chichis » longs, spectacle grandguignolesque qu'il ne sera donné de « voir » qu'au seul lecteur de la didascalie :

« La Buñolería entreabre su puerta, y del antro apestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india, los Epígonos del Parnaso Modernista : Rafael de los Vélez, Dorio de Gadex, Lucio Vero, Mínguez, Gálvez, Clarinito y Pérez. – Unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros y carilLENos » (IV).

et là où le spectateur en sera réduit à entendre la sonnerie d'un téléphone retentissant dans le silence de la « *Secretaría particular de su Excelencia* », le lecteur assistera, lui, au spectacle à la fois étrange, grandiose et grotesque d'un grillon répandant généreusement son urine dans le bureau du ministre²⁷ :

« De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático » (VIII).

Impossible par ailleurs lorsque, comme ici, on aborde les didascalies sonores d'évoquer ce type de consignes scéniques sans parler des qualités musicales de l'écriture valleinclanienne. Il est remarquable que l'auteur multiplie ainsi, dans un texte délitescent, partant condamné à s'évaporer, des effets acoustiques que la mise en scène la plus novatrice ne saura translittérer. Il est fréquent que la seule irruption d'un mot gravitant dans la sphère sémantique du son déclenche performativement des effets sonores – phoniques, rythmiques, métriques, graphiques, prosodiques –, les signifiants actualisés mimant sémiotiquement, par leur seule configuration phonique, accentuelle ou syllabique, ce que le mot déclare lexicalement. On serait tenté d'affirmer pour les indications sonores que l'écriture de Valle-Inclán fait ce qu'elle dit tout en disant ce qu'elle fait : il suffira ainsi qu'un mot comme « *chirrido* » soit actualisé pour que soit immédiatement convoquée une suite de cinq pieds amphibraques (« *ěmpŭjǎ lǎ puěrtǎ quě se ābrě cōn lārgō chĭrrĭdō* »), que le mot « *ritmo* » fasse irruption dans le discours pour déclencher une sorte de réaction sémiotique en chaîne avec un paradigme de mots commençant tous par la même graphie (« *un ritmo Con su Clásica Cabeza Ciega* » II), que le signifiant « *eco* » soit actualisé pour que toute une phrase aux consonances nettement échoïques soit mise en œuvre (« *...COmienza a COcear en la puerta. El eCO de los golpes tolondrea por el ámbito lívido de la COstanilla, y COmo en respuesta a una provocación, el reloj de la iglesia da cinCO campanadas bajo el gallo de la veleta* » XII). Dans le théâtre de Valle-Inclán, le bruitage c'est d'abord et avant tout une affaire de langage. D'où la place prépondérante que tient le rythme dans la configuration du discours didascalique :

« Dětrās, děspěināda, ěn chānclětās, lǎ fǎldǎ pĭngōna, āpārēcě una mozuela » (I).

« La Buñolería ěntrěābrě sŭ puěrtǎ, y dĕl āntro āpěstōsō de ācēitě / vān sǎliěndō dĕshilādōs, ŭno ā ŭno, ěn filǎ ĭndiǎ, lōs Ĕpĭgōnōs del Parnaso Modernista » (IV).

« Silěnciōsō y lŭmĭnōsō, ruěda ŭn āutō. En la sombra clandestina de los ramajes, mĕrōdĕān mōzuēlās pĭngōnās y viējās pĭntādās como caretas. Rĕpārĭdōs pōr lās sĭllās dĕl pāsēō, yacen algunos bultos durmientes » (X).

²⁷ Éblouissante apothéose sonore que préparent et préfigurent à la scène précédente, dans une progression presque solfégique, les trois didascalies : « *Se abre la mampara, y el grillo de un timbre rasga el silencio* », « *Suena el timbre del teléfono* », puis « *Rompe a sonar el timbre del teléfono* ».

Mais le rythme ne se réduit pas à l'alternance régulière de syllabes toniques et atones : c'est aussi, dans la prose de Valle-Inclán, la présence de vers clandestins et de structures métriques plus ou moins ensevelies dans les didascalies, c'est le découpage de la chaîne, le phrasé, la ponctuation. Affaire de nombre et de mesure, le rythme est aussi affaire de flux et de volume syntaxique. Dans une notation comme « *sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una tropa* » à la fin de la scène X, ce n'est pas uniquement la paronomase qui rend sonore le « *trote de la tropa*²⁸ », mais le recours à une syntaxe figurative qui aligne mécaniquement dans un ordonnancement qui mériterait le qualificatif de militaire quatre syntagmes invariablement construits sur le même modèle « *el + nom + de un + nom* » : « **EL trote DE UNA patrulla / LOS focos DE UN auto / EL farol DE UN sereno / EL quicio DE UNA verja** ». Comme un contrepoint à cette symphonie nominale, la scène suivante renversant ce schéma s'ouvrira sur une série de cinq syntagmes nominaux où alterneront méthodiquement « *el / un* », puis « *un / el* » : « **UNA calle DEL Madrid austriaco / LAS tapias DE UN convento / UN casón DE nobles / LAS luces DE UNA taberna / UN grupo consternado DE vecinas** ». L'un des aspects les plus remarquables de l'écriture didascalique de Valle-Inclán tient, on le voit, à son caractère performatif : transformer le *performatif* en *performance*, là est toute la difficulté du théâtre de l'*esperpento*.

Que l'on pense maintenant aux indications concernant la lumière et on sera amené à faire le même constat : si, dans leur acception minimale, les didascalies sont les instructions adressées par l'auteur aux professionnels du théâtre, ce n'est de doute évidence pas au seul éclairagiste – si tant est qu'il ait pensé un seul instant à lui – que s'adresse Valle-Inclán lorsqu'il rédige ses indications chromatiques et luminiques. Un virtuose de l'éclairage scénographique comme Miguel Ángel Camacho a remarquablement su parler dans son article « *Una luz de acetileno para un viaje iniciático*²⁹ » des défis auxquels il a dû faire face pour rendre les jeux d'ombres et de lumières qui traversent la pièce d'une extrémité à l'autre. Il y explique en détail, avec forces exemples, son projet d'éclairage pour la mise en scène de *Luces de Bohemia*, représenté en 2002 par la compagnie *UR Teatro* de Salamanque sous la direction d'Helena Pimenta, et décrypte les prescriptions du dramaturge, propose des solutions concrètes et argumente ses choix en matière d'éclairage. Ce que l'auteur, si prodigue lorsqu'il s'agit de définir telle nuance chromatique ou telle modulation de la lumière, ne dit pas dans son article c'est comment matérialiser scéniquement non la couleur de la lumière mais la couleur des mots choisis par le dramaturge pour dire cette lumière, à commencer par les deux signifiants qui, mis en exergue dans le titre de sa propre monographie, se trouvent comme aimantés dans l'indication scénique « *parpadeo azul del acetileno* » (III) : le mot « **AZul** » convoque ici le mot « **ACetileno** » comme, ailleurs, « **ESCalera** » appellera « **ESCoba** »

²⁸ Certains énoncés s'apparentent par leur configuration phonique à des tautophonies parfois très proches du *trabalenguas* : « *La cueva de Zaratustra en el Pretil* », « *Zaratustra entra y sale en la trastienda* » (II).

²⁹ Peut-être est-ce d'ailleurs sous l'effet de tous ces enchaînements paronymiques qu'un *lapsus calami* s'est significativement glissé dans le titre de l'article féminisant le substantif « *viaje* » : « *Una luz de acetileno para una [sic] viaje iniciático* (Sobre el diseño de luz realizado para *Luces de bohemia* de UR TEATRO, estrenado en octubre de 2002, en Salamanca, bajo la dirección de Helena Pimenta) » in *ADE Teatro*, n°98 (noviembre-diciembre de 2003), p. 209-213. Pour surprenant que cela puisse paraître l'auteur optera finalement, pour rendre ce bleu indéfinissable de la nuit madrilène qui sert de décor à l'action dramatique, pour la couleur verte : « *La idea fácil era poner una noche americana (azul oscuro) o una noche de luna llena (azul claro grisáceo), pero siempre he creído que la noche es como una oxidación del día, hay más humedad, los cuerpos se adormecen y renuncian a la vida, la muerte está más presente, no sólo física sino también intelectualmente. El alcohol es el elixir de la noche, el que nos lleva a empresas más importantes de paroxismo creativo. Por eso, el color que más se acerca al óxido es el verde. No estoy hablando del verde primario, sino el verde metalizado, el verde con componente de amarillo, que mastica una oxidación como la de bronce, metal en sentido figurativo como el cuerpo. Un verde que me diera la podredumbre del país...* » (p. 211).

» (I), « **DIV**ierten » appellera « **DIV**agan » (II), « **PIN**gonas » appellera « **PIN**tadas » (X), « **FÚ**nebre » appellera « **FÚ**sta » (XIII) ou « **MA**no » appellera « **MA**fil³⁰ » (XIV). Teintée d'un jeu de clairs-obscur et de contrastes et irradiant le texte, la lumière – la « chose », mais aussi le « mot » – devient un actant à part entière qui, l'espace d'une révolution solaire – unité de temps oblige –, traversera la pièce dans sa totalité, de « la **LUZ** por los estantes de libros » de la scène II à la « La **LUZ** de la tarde » de la scène XIV, en passant par la « **LUZ** de acetileno » de la scène III, la « banda de **LUZ** [que] parte la acera » de la scène IV, « la **LUZ** de una candileja » de la scène V ou celle de la prison de la scène VI, « las **LUCES** en el fondo de los espejos » et « las **LUCES** de la fiesta divina y mortal » de la scène IX et « las **LUCES** de una taberna » de la scène XI. Ce qui ne doit pas faire oublier que la première occurrence du signifiant *luz* en dehors du titre – occurrence qui semble avoir échappé à l'analyse sémiologique, pourtant extrêmement fouillée, de la lumière dans *Luces de Bohemia* réalisée par Violeta Castrillo Salvador³¹ – apparaît dès le début de la première scène dans la désignation périphrastique du protagoniste, qui avant de trouver le nom de « Max **ESTRELLA** », sera successivement appelé « un hombre **CIEGO** » puis « un hiperbólico anda-**LUZ**³² » : s'il y a quelque chose d'hyperbolique dans la construction du personnage c'est la disproportion massive entre sa cécité physique et sa lucidité intellectuelle, clivage inscrit aussi bien dans son signifiant onomastique que dans ses dénominations paraphrastiques.

Il est temps, au terme de ce parcours, de répondre à la question : que disent / que font les indications scéniques de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia* ? J'y répondrai en disant qu'en raison de l'investissement esthétique mais aussi psychique dont elles sont l'objet elles indexicalisent une relation complètement nouvelle de la parole à l'*imago*, du langage à la représentation. Avant d'être l'inventeur de l'*esperpento* dont la critique n'a souvent retenu que les aspects les plus anecdotiques³³, Valle-Inclán est l'inventeur du « théâtre mental », que

³⁰ On peut multiplier les exemples d'allitération à l'envie : « *LuZ de aCetileno: Mostrador de Cinc: Zaguán oscuro* » III, « *soMbras eN las soMbras de uN riNcón, se regalaN coN seNdos quiNces de Morapio* » III, « *son como aLONes sin pLUMas, en el claro LUNero* » IV, « *expresiÓN cANdorosa de cONciENCIA hONrada* » VII, « *DeSPieRTan laS PoRTeras* » XII, « *RepENTinamENTE, ENTrometiÉNDOse* » XII, « *barbas roJas de Judío anarquista y oJos envidiosos, baJo el testuz* » XIII.

³¹ « Análisis semiológico de la luz en *Luces de Bohemia* (1924) », *Tropelías*, n° 9-10, 1998-1999, p. 93-111.

³² Difficile de ne pas pousser plus loin la métanalyse, et de ne pas voir dans le premier segment l'autre trait constitutif de ce personnage errant, le mot « andaluz » semblant obéir ainsi aux lois de la charade : après tout, *Luces de Bohemia* n'est que le récit d'une déambulation nocturne... Quoi qu'il en soit, le trilitère « *luz* » est au cœur d'un réseau sémiotique qu'il convient d'explorer : par renversement il produit le signifiant « azul » (« *el parpadeo azul del acetileno* » III) qui à son tour sera associé à la lumière de l'étoile (« *al azul de la última estrella* » XII) ; on le retrouve dans « andaluz », déjà mentionné, mais aussi dans « *espeluznante* » (II).

³³ Ángel G. Loureiro a déjà signalé les dangers que revêt toute tentative de systématisation de l'*esperpento* à la lumière des propos théoriques de son inventeur : « *Las comparaciones fáciles, el apego a ciertas etiquetas y a peligrosas divisiones en épocas, y el excesivo respeto a la palabra teórica de Valle-Inclán han limitado las preguntas de la crítica y así reducido el alcance y la riqueza de sus respuestas [...] debemos prestar atención a sus declaraciones sobre estética pero entendiéndolas como aproximaciones –muchas veces erróneas o insuficientes– y no como la explicación definitiva* » (art. cit., p. 223). Je pointerai pour ma part les dérives auxquelles a conduit la lecture de ce qui n'est qu'une métaphore comme une construction théorique investie de quelque pouvoir explicatif, métaphore que la critique n'a cessé de filer et à laquelle certains auteurs s'en sont donnés à cœur joie au moyen d'un jargon pseudo-scientifique qui a du mal à masquer l'incapacité absolue dans laquelle ils se trouvent en réalité de définir avec quelque rigueur l'*esperpento* : « *Valle [...] mira el mundo con ojos lenticulares –la lente del fondo del vaso– que, sin alterar la forma, con una matemática perfecta, alteran las proporciones. Pero si el espejo convexo, al aumentar las proporciones, hace épica la realidad, el cóncavo produce el efecto contrario. Y casi da vergüenza recordar que el eje –imposible e impasible– de esa simetría es el espejo (plano) que se pasea a lo largo del camino* », Domingo Ynduráin, « *Luces* », Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Taurus, 1988, p. 350.

je définirai comme un théâtre qui se joue non pas sur les planches mais d'abord et avant tout dans l'esprit de son créateur. Certes le théâtre est toujours l'expression d'une représentation qui, comme le rappelle Anne Übersfeld, préexiste au texte. C'est sans doute là que réside, d'ailleurs, la différence fondamentale entre l'écriture romanesque et l'écriture théâtrale : le romancier voit ce qu'il écrit, le dramaturge écrit ce qu'il voit, l'un invente une représentation mentale, l'autre la rapporte, l'un écrit, l'autre transcrit. Mais ce qui fait la spécificité du théâtre de Valle-Inclán c'est la place cardinale qu'occupe cette représentation mentale première, originelle, intériorisée, dans le processus de création, car c'est elle que vise à restituer (et non simplement à traduire) l'écriture dramatique. Le dramaturge s'emploie à décrire ce qu'il voit plus qu'il ne cherche à prescrire ce que le spectateur doit voir ou ce que le metteur en scène lui-même doit lui faire voir : le théâtre de Valle-Inclán n'est pas un théâtre de la représentation, mais un théâtre de la visualisation³⁴.

Antes de ponerme a escribir – explique Valle-Inclán au cours d'un entretien accordé à José Montero Alonso le 16 avril 1926 – necesito ver corpóreamente, detalladamente los personajes. Necesito ver su rostro, su figura, su atavío, su paso..., veo su vida completa anterior al momento en que aparecen en la novela. De esa vida completa que yo veo primero en el pensamiento, muchas veces utilizo muy poco después, al llevar el personaje a las cuartillas donde a lo mejor sólo aparece en una escena. Cuando ya lo he visto completamente, lo meto, lo encajo en la novela. Después la tarea de escribir es más fácil³⁵...

Entièrement tournée vers ce spectacle intériorisé, l'écriture dramatique est le lieu même de la représentation du drame et de sa mise en spectacle. Dès lors peut-on affirmer que les didascalies de Valle-Inclán sont, comme nous le suggérions à l'ouverture de ce travail, le lieu de toutes les transgressions ? Oui si on les considère comme des instructions données en vue de la mise en scène ; non si on y voit une sorte d'idéal à atteindre, le script d'un spectacle virtuel, d'une archi-représentation qui n'est, en tant que construction de l'esprit, qu'une sorte de visualisation imaginaire de ce dont aucune mise en scène ne saurait pleinement rendre compte. Le caractère doublement stéréoscopique du texte théâtral avec, d'une part, ses deux canaux de signification (texte et paratexte) et, d'autre part, ses deux modes de réception (lecture/spectacle) ne doit pas masquer cette vérité fondamentale que l'œuvre est une. Si les deux textes dont est porteur tout texte théâtral (le texte écrit et le texte représenté) s'opposent dans leur mode sémiotique (ce sont deux langages différents), ils ne s'opposent pas dans leur visée : ce sont deux déclinaisons du même être de fiction. Or c'est ce *même* que l'écriture de Valle-Inclán met en débat en diffractant texte et représentation.

Une telle révolution esthétique ne pouvait se faire qu'au prix d'une mise en crise de la notion même de théâtralité, désormais déconnectée de toute référence à la performance scénique, mais pas de la représentation, si par représentation on entend, avec Freud, « la transformation d'une pensée en une situation », c'est-à-dire « la dramatisation³⁶ » au sens le

³⁴ L'importance de cette conception – au sens actif du terme – visuelle du théâtre de Valle-Inclán a été fort justement soulignée par Begoña Riesgo dans son étude « Valle-Inclán : du concept scénique au concept esthétique », *Hispanística XX*, n°15, 1997, p. 79-100 : « C'est plastiquement qu'il [Valle] conçoit ses œuvres, c'est plastiquement qu'il les représente. Lorsqu'il parle de son travail de création, il avoue, en 1926, qu'il ne pense pas ses œuvres mais que, dans une construction mentale préalable à l'écriture, il les voit "comme sur une scène" [...] Et quand Valle parle de concept "antérieur" à l'écriture d'une œuvre – "escribiré un libro que ya tengo visto en concepto" [...] – c'est à l'image qu'il associe le concept ».

³⁵ « Lo que preparan nuestros escritores », in Joaquín & Javier del Valle-Inclán (éd.), *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 297.

³⁶ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, p. 81.

plus strict et le plus étroit du terme. Car ce qui se joue dans le théâtre de Valle-Inclán c'est rien de moins que la représentation du fantasme, dont on sait, au moins depuis Freud toujours, qu'il est autrement plus fort, plus puissant et plus prégnant que la réalité. Il ne me semble pas hasardeux d'ailleurs, à ce stade de la démonstration, de tracer un parallèle entre les difficultés liées à la conversion scénique des didascalies valleinclaniennes et celles qui, dans le travail de fantasmatisation, sont liées à la transposition du matériel psychique passant d'un mode de représentation latent ou inconscient à un autre manifeste et compréhensible. Plus il est irreprésentable, plus le théâtre est, paradoxalement, ancré dans le réel fantasmatique. C'est pourquoi le théâtre de Valle-Inclán est si proche de l'expérience onirique, dont il épouse les modes de représentation et adopte la syntaxe. C'est à tort qu'en lisant *Luces de Bohemia* on considérera l'indétermination temporelle qui sans transition fait passer, le même jour, de l'automne au printemps comme un simple oubli du dramaturge : si oublié il y a, il n'en est pas moins l'indice d'une fissure dans le système temporel, fissure qui rappelle fortement les déformations, déplacements et condensations qui président au travail du rêve. Dans son remarquable travail *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta*, Joaquín del Valle-Inclán Alsina met sur le compte des contraintes typographiques et de l'urgence dans laquelle sont parfois réalisées les corrections par l'auteur avant l'impression de son œuvre, l'ajout de dernière minute fait par Valle-Inclán, pour éviter un espace blanc disgracieux qui aurait malencontreusement décalé tout le texte³⁷, de la phrase « *El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche* » à la fin de la scène X, en contradiction totale avec la phrase du fossoyeur à la scène XIV qui situe l'action dramatique au cœur de l'automne : « *La caída de la hoja siempre trae lo suyo* ». Mais le lapsus faisant partie du travail de création, considérer cette rupture temporelle comme un simple « *gazapo* » reviendrait – comme je l'ai signalé ailleurs à propos des incohérences temporelles relevées par la critique dans les *Comédies Barbares*³⁸ – non seulement à soumettre le texte à une sorte de censure et à le vider ainsi de sa signifiante mais, ce qui est autrement dangereux, à lire, interpréter et juger un texte littéraire à la seule aune du vraisemblable. Il est d'ailleurs curieux à ce propos que l'auteur n'ait pas relevé une autre « incohérence » temporelle, pourtant tout aussi grossière, à la scène XIII : si l'action se déroule en une journée³⁹, est-il pensable que le cadavre de Max Estrella, mort à cinq heures du matin⁴⁰, soit déjà en état de décomposition⁴¹ à quatre heures de l'après-midi⁴² ? Comme dans la multiplication des lieux, des espaces et des décors, il faut voir dans ces failles temporelles, dans ces distorsions chronologiques, dans ces plis du temps les traces du travail de scénarisation onirique auquel se livre l'écriture dramatique : l'expérience du temps dans *Luces de Bohemia*, avec ses arrêts et ses accélérations, ses dilatations et ses

³⁷ « Hemos indicado que eran diez la media de renglones que se tomaba de la revista para construir una plana con capitular, contando acotación y entradas si las hubiera, pero ¿ qué ocurre cuando la acotación tiene pocas líneas y deja una o dos en blanco ? En la revista “ España ” [...] la acotación tiene solamente nueve renglones, que en el volumen por abrir con capitular se convierten en trece, siendo catorce el máximo de la plana. No puede completarse tomando la entrada inmediata “ una vieja pintada ”, para la que no hay espacio, y la plana queda con una línea de menos, que el autor rellena [con] “ El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche ” [...] Añadido que soluciona la línea de menos, pero hecho apresuradamente pues contradice [...] “ La caída de la hoja siempre trae lo suyo ” ». Joaquín del Valle-Inclán Alsina, *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta. [Una introducción]*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 200-201.

³⁸ « Leer el tiempo. Sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán », *Les langues néo-latines*, n° 303-304, 1998, p. 63-78.

³⁹ Ce point ne fait aucun doute, comme le confirme à la scène XIII le reproche que Claudinita adresse à Don Latino : « ¡ Si papá no sale ayer tarde, está vivo ! ».

⁴⁰ « ...el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta » XII.

⁴¹ Cf. l'intervention de la Portera à la scène XIII : « ¿ Que no está muerto ? Ustedes sin salir de este aire no perciben la corrupción que tiene [...] ¡ Que no está muerto ¡ Muerto y corrupto ! ».

⁴² Ainsi que le précise Dorio de Gadex à l'ouverture de la scène XIII : « A las cuatro viene la funeraria ».

compressions, est celle du rêve – où les liens logiques et chronologiques sont supplantés par des liens analogiques – et relève de sa grammaire temporelle : c'est à ce même travail de scénarisation apparenté à l'activité du rêve que je n'hésiterai pas à imputer tous les autres traits « négatifs » par lesquels on caractérise souvent l'écriture de Valle-Inclán : absence d'épaisseur psychologique des personnages, de vraisemblance linguistique, de véritable interaction dans les échanges dialogiques, de lien causal entre les séquences⁴³, etc.

Ce rêve-là, si le dramaturge savait dessiner, il est probable qu'il tenterait de le mettre en image pour ne pas en perdre la mémoire : le texte théâtral n'est d'ailleurs qu'une sorte de bande dessinée sans images, tout le problème étant, pour ce dessinateur privé du recours au dessin qu'est le dramaturge, de restituer ces images par des mots, de les transcoder, de verbaliser ce qui n'a pas nécessairement, au moment où le créateur le conçoit, d'existence proprement linguistique. C'est pourquoi il m'apparaît fondamental d'inscrire l'étude du discours didascalique dans une réflexion générale sur l'art de la notation et, plus exactement, sur la technique de la transcription. Le fait qu'il soit possible de dégager une sorte de poétique didascalique ne doit pas faire oublier la fonction utilitaire première de la didascalie qui est d'accompagner un texte qui se veut complet, mais qui ne l'est manifestement pas ou, du moins, qui ne se suffit pas à lui-même. Dans ce sens, le rapprochement avec l'art de la notation musicale, étrangement peu exploré, me semble extrêmement fécond. Le dramaturge est l'auteur d'une partition musicale dont le mode d'exécution est l'objet d'annotations marginales qui, adressées aux professionnels qui auront en charge de l'interpréter, devront rendre dans toute sa finesse les modalités de son intention créatrice : parce que les indications de hauteur, durée, amplitude et mesure ne suffiront pas à rendre pleinement la partition qui se joue dans la tête du compositeur, celui-ci aura recours, dans un canal parallèle comme le dramaturge dans ses indications scéniques, à des notations verbales, sortes de didascalies de l'exécution musicale : *piano, sotto voce, fortissimo, crescendo, sforzando, diminuendo...* Au moment où Valle-Inclán révolutionne le langage théâtral, un autre génie venu au monde la même année que lui, Erik Satie, réinventait dans ses partitions le langage de la transcription musicale : là où, pour exprimer les nuances de l'interprétation, le compositeur n'avait jusqu'alors à sa disposition que des indications d'exécution comme *plus vite, moins fort* ou *avec expressivité*, Erik Satie bâtissait tout un univers poétique pour suggérer certains climats et pour faire comprendre au mieux sa pensée musicale au moyen d'annotations introspectives comme : *ouvrez la tête, conseillez-vous soigneusement, de manière à obtenir un creux, sur le bout de la langue, du bout de la pensée, postulez en vous-même ou munissez-vous de clairvoyance*⁴⁴. Ce que fait Valle-Inclán dans ses didascalies impossibles n'est, au fond, pas

⁴³ « ...la trama – rappelle Ángel G. Loureiro – es meramente circunstancial, azarosa, articulada en escenas casi independientes entre las que, con desprecio de la causalidad, se pasa a saltos sin motivación dramática o necesidad de la trama. La multiplicación de espacios –caras de un poliedro que aspira a la perfección del círculo– se opone a las convenciones que informan el realismo, pero el verdadero escándalo lo constituye el manejo del tiempo, pues resulta incomprensible, desde presupuestos miméticos, que Max se muera en primavera (indicada por el olor de lilas en la noche) y sea enterrado en otoño, que Galdós haya muerto pero que Darío esté vivo o que Bradomín sea por lo menos centenario [...] en la peregrinación de Max no hay progresión lineal a lo largo del tiempo sino que debemos verla como un periplo que nos muestra diversas caras de un prisma ; no hay evolución psicológica sino modulaciones y matices » (art. cit., p. 217 et 220).

⁴⁴ « Erik Satie est vraisemblablement le compositeur qui a joué de la façon la plus ambiguë sur les interférences possibles entre le verbal et le symbolique au sein de la notation [...] L'insertion de notations verbales à l'intérieur du texte musical trouble en quelque sorte la stricte fonctionnalité des signes conventionnels, comme pour remettre en cause leur logique et leur cohérence [...] Les commentaires distillés par Satie conduisent sans cesse l'interprète à se questionner sur l'attitude à prendre vis-à-vis de la partition. Des phrases s'insinuent dans le corps même des portées (" J'aime mieux autre chose. Allez me chercher une voiture " ; " Le hibou allaite ses enfants ") se mélangent avec des prescriptions techniques (" En blanches, les octaves de la basse "). Les

Federico BRAVO, « Les didascalies de Valle-Inclán dans *Lucas de Bohemia* », *Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936)*, Paris, Éditions du Temps, 2007, p. 34-62.

très différent de ce que fait Erik Satie dans ses annotations énigmatiques. L'écriture dramaturgique de l'un et l'écriture musicale de l'autre ont toutes deux en commun de questionner le fondement même de l'expérience esthétique, de mettre en miroir le travail de création et d'ériger la technique de la transcription en art véritablement poétique, tant il est vrai que, comme le dit Valle-Inclán : « *El secreto de la conciencia sólo puede revelarse en el secreto musical de las palabras. ¡Así el poeta cuanto más oscuro, más divino! [...] debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo, y no satisfacerse nunca*⁴⁵ ».

Federico BRAVO
Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

indications de tempo sont fréquemment équivoques (“ courez ”, “ modéré et très ennuyé ”) ; celles ayant trait au jeu évoquées à travers une distance humoristique (“ rébarbatif et hargneux ”, “ hypocritement ”). Jean-Yves Bosseur, *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Paris, Éditions Alternatives, 2005, p. 88.

⁴⁵ *La lámpara maravillosa. Obras completas II*, Madrid, Editorial Plenitud, 1952, p. 517.