

Dire le texte en scène

Serge Salaün

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – CREC

« Un rythme est un sens »,

Meschonnic

Résumé : Vers 1900, quand le théâtre donne la priorité à la scène, la question de la voix et de la diction sur scène suscite des débats entre les partisans du Réalisme et ceux du Symbolisme, tous les deux adversaires de la diction à l'ancienne, définitivement condamnée. En Espagne, le déficit théorique et la domination écrasante du théâtre commercial constituent des obstacles à la rénovation tant attendue du théâtre, et l'immense majorité des dramaturges soucieux de modernité continuent de privilégier un théâtre du mot et la suprématie de l'auteur sur le metteur en scène. Les exemples de Valle-Inclán, Alberti et Lorca illustrent l'expérimentation d'un théâtre tragique moderne et Arniches démontre que le rire peut, lui aussi, participer à la rénovation du langage sur scène.

Mots-clés : Théâtre, voix, diction, Réalisme, Symbolisme, Valle-Inclán, Alberti, Lorca, Arniches.

Resumen: En torno a 1900, cuando el teatro da la prioridad a la escena, la cuestión de la voz en el escenario y de la dicción suscita debates entre los partidarios del Realismo y los del Simbolismo, adversarios los dos de la dicción antigua, ya definitivamente rechazada. En España, el déficit teórico y la preeminencia absoluta del teatro comercial son obstáculos a la renovación del teatro, y la inmensa mayoría de los dramaturgos que aspiran a la modernidad siguen privilegiando un teatro de la palabra y la supremacía del autor sobre el director de escena. Los casos de Valle-Inclán, Alberti y Lorca ilustran la experimentación poética de un teatro trágico moderno y Arniches demuestra cómo la risa también puede incluirse en la renovación del lenguaje en el escenario.

Palabras claves: Teatro, voz, dicción, Realismo, Simbolismo, Valle-Inclán, Alberti, Lorca, Arniches.

S'il est question ici de théâtre, c'est sous l'angle du langage, en me limitant à ce qui est dit sur scène, à ce que devient un texte lorsqu'il est mis en bouche, devenu voix, strictement restreint à l'oralité. Il faut bien redire que le théâtre est le seul genre littéraire où le texte n'est pas lu, ni même vu, mais confié à la voix, celle de l'acteur. Déjà, en cela, le théâtre n'existe que par une forme de (ré) incarnation, entre une bouche et des oreilles, un corps qui émet des sons vers d'autres corps qui les reçoivent, un corps à corps, sans aucune médiation écrite. « Parler une langue est le résultat d'une contraction et d'une respiration musculaire. Donc, le langage parlé est une pantomime buccale [...]. Il y a l'expression du corps avec les vertèbres, le diaphragme, les battements du cœur, il y a aussi cette respiration qui vient taper dans la cavité de la bouche et qui crée des voyelles et des consonnes, des mots, etc. C'est plastiquement intéressant¹ ».

Cette absence de l'écrit n'est pas perçue comme une perte, mais, au contraire, comme un enrichissement, une reconquête même, celle du corps précisément. « Ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps », nous dit Barthes².

Ce que l'écrit seul ne peut offrir, c'est l'infini richesse et les nuances de la voix : les intonations produites par les lèvres, la bouche, le palais et le nez, les mimiques et la gestuelle qui accompagnent la parole vivante, la matérialité même de la voix (sèche, chaude...), l'articulation (tendue, relâchée, lente ou rapide), le débit (régulier, saccadé), la tessiture, le timbre, la respiration, le souffle, les silences. Autant de participations du corps qui nourrissent le sens, lui donnent une « réalité », une corporéité immédiate et dense. On comprend bien le rôle de l'acteur dans cette transmission, car c'est par lui que tout advient.

L'histoire de la voix sur scène reste à faire, des mécanismes physiques qui entrent en jeu, des critères esthétiques et des usages propres à chaque époque. On ne sait pas comment les acteurs du Grand Siècle déclamaient leurs textes, mais depuis les premiers enregistrements de la radio et des disques, on mesure toute la différence avec les pratiques d'aujourd'hui. Entre Sarah Bernhardt et Arletty, Luis Jovet et Michel Bouquet, par exemple, la différence est sensible.

On s'en tiendra surtout aux alentours de 1900, pour deux raisons : parce que cette période semble bien marquer une charnière dans l'histoire du théâtre et parce que c'est à cette époque que l'Espagne s'inscrit dans une certaine singularité dans le panorama européen, une singularité qui se prolonge jusqu'à nos jours.

Le côté charnière tient à l'inversion des hiérarchies. La priorité qui a joué en faveur de la littérature (le texte) pendant des siècles bascule, à la fin du XIX^e siècle, vers la scène qui devient la préoccupation première, aux dépens du texte, allant même parfois jusqu'à sa disparition, ce qui ne va pas sans créer des polémiques (un théâtre sans texte est-il encore du théâtre, le débat est engagé). Dorénavant, le metteur en scène l'emporte sur l'auteur, avec l'avènement de théoriciens comme Appia, Craig, Paul Fort, Lugné-Poe, Reinhardt, etc. C'est l'époque où le renouveau du théâtre passe aussi par le mime, la pantomime, Arlequin, Guignol et autres marionnettes. Cette inversion des hiérarchies se fait au nom de la lutte contre le Réalisme qui devient l'ennemi, au théâtre et ailleurs³. Ce

1 Interview de Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud, dans *L'Humanité* du 15 avril 1985.

2 BARTHES, Roland, « De la parole à l'écriture », in *Le grain de la voix : entretiens, 1962-1980*, Paris, Seuil, 1999, p. 11. Cette expression du « grain de la voix », comme on parle du grain de la peau, est particulièrement suggestive.

3 C'est l'époque aussi où les peintres et les scénographes d'avant-garde participent à ce combat anti-réaliste. La musique et la danse ne vont pas tarder à s'y mettre.

qui amène à repenser complètement la relation entre le corps et l'esprit. C'est donc bien une période de mutation et de tensions extrêmes qui se prolonge pendant tout le siècle qui suit.

Tout ceci, rapidement ébauché, mais décisif et connu a, bien évidemment, d'énormes conséquences sur la façon de « dire » le texte sur scène. Dans un premier temps, l'unanimité se fait, chez ceux qui aspirent au renouveau du théâtre, pour dénoncer cette diction « à l'ancienne », fondée sur la gesticulation et l'emphase, jusqu'à la boursouffure et le cri, une « manière » qu'illustre Sarah Bernhardt, par exemple, dans les quelques enregistrements dont on dispose. Cette « voix histrionique des comédiens de l'époque⁴ » et cette diction « d'écoliers [...] déplorablement conservatrice », par des « monstres sacrés qui dévorent le texte⁵ », sont désormais archaïques. Ceci dit, cette déclamation ampoulée et mécanique, peut-être due à la formation sommaire des acteurs (en Espagne et ailleurs) se maintient durablement. La tentation du cri qui horripilait Valle-Inclán, de la tragédie hystérique ou du ronron prosodique qui prétendent au sublime, n'a pas disparu : certaines stars de la scène en ont même fait leur spécialité, comme la Guerrero, apôtre du classique sur scène, María Casares, ou Nuria Espert aujourd'hui, qui maintiennent cette tradition du tragique exalté⁶.

Comment remplacer cette déclamation archaïque ? Ce débat occupe théoriciens et praticiens du théâtre, jusqu'à nos jours. La première réponse, autour de 1900, la plus courante, est celle du théâtre réaliste ou naturaliste qui fait de la scène un lieu de représentation du réel et, donc, le lieu du message, d'où une diction qui se veut plus « naturelle », proche du langage censé parlé par ceux qui l'écoutent. Diderot et son « Paradoxe du comédien » ont bien été relus à l'époque. Le texte est porteur d'une morale, d'une leçon qu'il convient de transmettre à la communauté des spectateurs. C'est l'époque du théâtre « d'idées » ou du théâtre « à thèse ». On y privilégie ce que j'appellerais une conception horizontale du texte et de la voix, destinée à convaincre par les mots, par une accumulation linéaire, syntaxique et conceptuelle, qui s'adresse avant tout à la raison. C'est ce que prônent Zola, Sudermann, Hauptmann : c'est ce que la critique, notamment en Espagne où l'unanimité est totale, préconise pour la « régénération » du théâtre qui préoccupe tout le monde. Ibsen, par exemple, est très joué en Espagne, mais toujours sur le mode réaliste, alors que Lugné-Poe, en France, en donne une version symboliste. La figure la plus emblématique de cette vision des choses serait Unamuno, pour qui le théâtre doit obéir à « la trinidad del Bien, la Verdad y la Belleza », dans cet ordre, et avec des majuscules⁷. Le résultat en est un théâtre statique, pesant, pontifiant, où les personnages « parlent comme des philosophes » : moralité, « no es teatro » comme se lamente son fidèle admirateur, Manuel García Blanco, auteur de la préface à son *Teatro completo*. On peut en dire autant des œuvres de Ganivet (tout aussi statiques, avec des vers philosophiques ampoulés et indigestes), de Galdós (avec des tirades interminables, bien serrées, plus d'une page parfois) ou du Benavente de la seconde période, celui du « conceptisme » raffiné qui fait les délices des spectateurs bourgeois (« ¡qué

4 Paul Fort, cité par Mireille LOSCO-LENA, *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 153.

5 Lugné-Poe, cité par M. LOSCO-LENA, *Ibid*, p. 173 et 176.

6 On pourrait comparer avec ce qui se passe dans le flamenco où beaucoup de jeunes chanteurs donnent dans le « desgarro » hurleur, à l'opposé de la sobriété d'un Chacón, par exemple. Cette mécanique vocale de l'expressivité forcée reste d'actualité.

7 Conclusion en forme d'apothéose de son pensum sur la « Regeneración del teatro », de 1896, dans son *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 162. Auparavant, Unamuno a bien précisé que, pour lui, tout ce qui relève de la scène et de la théâtralité, ne sont que « teatralerías », ce qui montre son mépris (ou son ignorance) de la scène.

bien se habla ! »), et de tant d'autres, moins connus mais omniprésents sur la scène nationale. Sur les planches, il faut parler comme dans les salons bourgeois, ou on s'efforce d'imiter certains parlars paysans ou ruraux (Benavente adore ça, et son public avec lui). On veut faire spontané et naturel et tout sonne faux.

La deuxième réponse à la crise de la déclamation est celle des symbolistes, minoritaire, même en France, radicalement opposée tant à la diction « d'écolier » qu'à la diction prétendument réaliste. Ils s'efforcent de mettre en place une diction qu'on pourrait appeler verticale, à la fois charnelle et mystique (ou métaphysique), arbitraire comme l'est le théâtre lui-même ; c'est la diction d'un corps debout, vivant, qui aspire à l'illusion et à la vie. Dans un premier temps, quand Mallarmé découvre Wagner, les relations entre les symbolistes et le théâtre sont contradictoires : ils se méfient de la scène et des acteurs qui, par leur gestuelle et leurs intonations, menacent de trahir le texte sacré. Mais ils prennent très vite leurs distances avec leur idole, Wagner, pour qui la musique est au dessus de tout, au dessus de la littérature dramatique qui ne vient qu'après⁸.

Les symbolistes, en renversant la hiérarchie wagnérienne, rétablissent la suprématie logocentriste de la scène. Puisque la poésie est l'expression suprême du langage, la musicalité se trouve d'abord dans le texte, dans les mots. Si la poésie est une « orchestration verbale⁹ », et que le mot est une « constellation » (Maeterlinck), il convient, sur scène, de redonner sa pleine souveraineté à la littérature : il faut trouver une « présence réelle » (Mallarmé) immanente au vers, une musicalité interne à l'écriture et non pas rajoutée. « C'est dans les paroles que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies. C'est en elles que se cache son âme¹⁰ ». Pour les symbolistes, c'est le vers qui concentre toutes ces vertus. Ce qui ne veut surtout pas dire qu'il faille revenir au vers classique, à l'impérialisme boursoufflé de ce « grand benêt d'alexandrin » (dit Victor Hugo), par exemple, bien au contraire¹¹. Le vers suppose un travail sur le son, le rythme, le souffle, la diction, où les voyelles et surtout les consonnes (les phonèmes qui sollicitent le plus les articulations et les muscles de la bouche, dans leur variété et leur valeur gymnique) jouent leur partition. Cette conception de la poésie contient une « poétique », c'est-à-dire une vision globale du signe et du langage, une sorte de totalité de la communication verbale humaine. Les poètes espagnols – Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado – l'ont parfaitement assimilé et représentent le versant espagnol du symbolisme européen le plus abouti. On peut parler d'utopie, mais tout ce qui se passe au même moment dans le domaine des sciences (la médecine, la psychiatrie, Freud, Einstein et Planck), la linguistique (Saussure) et la philosophie (de Nietzsche et Bergson à l'existentialisme), va dans le même sens d'un dépassement du réel.

Le vers moderne suppose le refus du ronronnement, de la régularité métronomique, des rythmes qui reposent sur des « retours » prévisibles. Verlaine proclame sa préférence pour « l'im-pair », pour davantage d'inconfort, on redécouvre d'autres vers rares (l'énéasyllabe, par exemple, ce dont Rubén Darío se souviendra), de nouvelles combinaisons strophiques, tout ce qui est susceptible d'éviter la routine de « l'écolier ». Le vers libre et la prose rythmée, « la mélodie de l'invisible » selon

8 Certainement sous l'influence de Hegel et, surtout, de Schopenhauer pour qui la musique est l'authentique révélation, « l'épiphanie du métaphysique » parce qu'elle échappe radicalement au « mimétisme », pour devenir action.

9 François Coulon, en 1892, cité par LOSCO-LENA, *Ibid.*, p. 127.

10 MAETERLINCK, Maurice, « Le tragique au quotidien », *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 107. On retrouve des propos similaires chez Saint-Pol Roux, Péladan, etc.

11 Sur ce point, voir ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspéro, 1978.

Mallarmé, imposent une attention, une tension soutenue, puisqu'on ne peut plus déduire un vers de celui qui le précède. Pour Mallarmé, la frontière entre poésie et prose est abolie. Il n'y a plus que le langage « fiduciaire » d'une part (comme il désigne les échanges utilitaires entre les gens) et la poésie, d'autre part, qui est question de souffle, de rythme et donc de travail sur les mot. « Le vers est partout dans la langue où il y a du rythme [...] : en vérité, il n'y a pas de prose »¹².

La diction sur scène ou la récitation s'en trouvent évidemment bouleversées : plus de déclamation mécanique, mais l'obligation de suivre les ondoiements du texte. L'acteur, déclaré « indésirable » par Mallarmé et Maeterlinck, revient sur le devant de la scène, et on attend de lui qu'il mette le texte en valeur dans ses infinis méandres. On est aux antipodes du cri : « la théâtralité exigeait désormais un faible volume sonore » (Maeterlinck). « Le théâtre de déclamation – par définition – doit être récité, non joué ; les gestes doivent être lents et larges, la parole calme et rythmique peut s'attendrir, se fortifier, s'amplifier, mais sans jamais tomber dans le sanglot ni s'élever jusqu'au cri¹³ ». Dire n'est plus une « profération », surtout pas un acte mimétique, mais une « mélodie dramatique », selon Debussy¹⁴, qui accorde une vigilance toute particulière à la prosodie et aux sons. Le mot prend tout son sens parce qu'il est d'abord sonorité et rythme, scansion que la voix incarne.

Paul Fort est le premier à chercher un nouveau style de déclamation sur scène, mais c'est Lugné-Poe qui fonde une véritable école de déclamation symboliste en rupture avec tout ce qui se pratique. Il parle de « psalmodie », de « mélopée », de « rhapsodie lyrique ». On voit là l'influence des poètes symbolistes, mais quand il parle de « diction chantée » c'est au chœur antique qu'il pense. Dorénavant, c'est le rythme qui commande, et l'interprétation de l'acteur n'est plus une affaire de déchiffrement intellectuel des mots, mais de modulation vocale proche de la partition musicale. Dans l'esprit des symbolistes, le théâtre s'apparente à de la poésie portée sur scène : il faut « élever la scène jusqu'au poème » proclame Maeterlinck. Dans ces conditions, former de nouveaux comédiens est une priorité, et une gageure, car on exige d'eux une dissociation du corps et de la voix. Le corps doit être immobile, s'effacer au maximum, et c'est la voix qui doit vibrer et faire vivre le texte. Cette idée de « vibration » est présente partout à l'époque, chez Artaud¹⁵, Kandinsky, Valle-Inclán qui est imprégné de littérature symboliste. Maeterlinck est celui qui cristallise cette dimension moderne de la voix et du texte. Ses tragédies (ce n'est pas un hasard s'il qualifie certaines de ses pièces courtes de théâtre de « marionnettes », même si ce sont des acteurs humains qui les jouent) exigent lenteur et précision, des corps statiques d'où sortent des voix spectrales. Meyerhold, un autre admirateur de Maeterlinck, évoque cette « froide ciselure des mots sans trémolos ni voix larmoyantes ». C'est par la voix vibrante qu'on atteint au sublime, aux « ténèbres intérieurs », à « la vie inconsciente de l'esprit », à « l'univers trouble des instincts » pour citer Maeterlinck, aux mystères profonds de la vie, de la mort, du désir, des rêves, de l'âme, ce mot récurrent chez tous les symbolistes français ou espagnols (« las galerías oscuras del alma » dont parle Antonio Machado viennent directement de l'univers symboliste). Toute la révolution symboliste est là : c'est par les sens (tous les mécanismes de la sensorialité) qu'on accède

12 Interview de Jules Huret, « Enquête sur l'évolution littéraire », publiée dans *L'Écho de Paris*, en 1891, Dans S. MALLARMÉ, *Igitur, Divagations. Un coup de dés*, Paris Gallimard, 1976, p. 399.

13 Pierre Valin, en 1892, cité par LOSCO-LENA, *Ibid.*, p. 160.

14 Cité par LOSCO-LENA, *Ibid.*, p. 135

15 « [Le théâtre] fait des incantations il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons », ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la cruauté », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 140

au sens (la signification abstraite), les sphères métaphysiques ne sont atteignables que par le physique, à l'extrême opposé de la logique réaliste ou naturaliste où règne la raison analytique. Pour les symbolistes et ceux qui suivent (les expressionnistes, en premier lieu), l'expression de la réalité passe par les mots qui ont toute puissance pour tout dire, même l'indicible, l'ineffable, l'inouï, des formulations insistantes de l'époque. Le mot, pour qui sait l'utiliser, est apte à non seulement évoquer, mais à convoquer toutes les formes du réel, des plus physiques aux plus abstraites, comme la mort ou l'âme, qui obsèdent les symbolistes. Même l'inconscient, autre mot fourre-tout des modernes, est une affaire de mots. Et plus tard, dans les années 30, avec les avant-gardes idéologiques, cela servira à dire l'homme social et politique. Autour de 1900, ces préoccupations humaines sont absentes, mais la continuité de l'utopie d'un langage total portée par les symbolistes est indéniable : Paul Valéry et André Breton le diront. Le mot est une liturgie sans gesticulation, portée par la voix qui représente l'élan de vie, le souffle qui relie l'homme à son destin. C'est par la voix que le langage devient à lui-même sa propre théâtralité.

Dans ce système, même le silence devient sensible, matière palpable, prêt à toutes les échappées métaphysiques. Le court article de Maeterlinck sur « Le silence », dans *Le trésor des humbles*, a fait forte impression en Espagne. Même les critiques les plus réticents au théâtre symboliste avouent leur admiration. Tout le théâtre de Valle-Inclán montre l'impact de ce texte, ne serait-ce que par le jeu des « pausas » et des « silencio » qui émaillent ses pièces, ou cette didascalie somptueuse dans *Romance de lobos* de la trilogie des *Comedias bárbaras* : « una ráfaga de silencio ». Le silence n'est pas le vide ou l'absence (d'humanité, de corps), c'est, au contraire, « le dialogue silencieux des âmes » (Maeterlinck, toujours), « l'océanographie du silence » dont parlera Jankélévitch, une sorte de trop-plein dans l'échange entre deux êtres, une densité extrême de communication que les mots sont impuissants à restituer. Le silence est la tension ultime de la voix, en contraste insoutenable avec l'immobilité du corps de l'acteur. Il suffit de lire *L'intruse* pour s'en convaincre, sans doute la tragédie de Maeterlinck qui a le plus impressionné en Espagne¹⁶.

Entre la profération à l'ancienne et la diction « spectrale » symboliste (fort difficile à ajuster), il y a d'autres voies, d'autres mises en place de la voix que le XX^e siècle explorera, mais l'impact de la quête symboliste restera, ne serait-ce que parce qu'il fait du phrasé naturaliste (l'illusion fallacieuse du « naturel ») un épouvantail définitivement obsolète.

Qu'en est-il en Espagne de ce débat théorique intense qui a lieu en Europe du Nord sur la poésie et le langage (depuis Mallarmé, le maître à penser), sur la musique (de Wagner à Debussy ou Kandinsky), sur la théâtralité (Paul Fort, Lugné-Poe, Meyerhold, Reinhardt et tant d'autres), sur l'écriture scénique (Maeterlinck encore, mais aussi Villiers de l'Isle Adam, Ghelderode, Saint Pol Roux), sur la nature des relations avec les autres arts, la peinture en premier lieu (des Préraphaélites aux Nabis et au cubisme, et toujours Kandinsky)¹⁷ ? Tout cela a peu d'échos en Espagne, autour de

16 Claude Régy l'avait bien compris quand il a monté *La mort de Tintagiles* en février-mars 1997, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Mais étirer un court texte de 30 pages sur deux heures, avec des jeunes acteurs hésitants, montre la difficulté de l'entreprise.

17 Il faudrait suivre l'évolution des autres arts qui accompagnent la mutation de la scène autour de 1900 et après, toujours dans le sens d'une réfutation radicale du réalisme, du mimétisme, de la reproduction photographique. Que ce soit en peinture, en architecture, en danse et en musique, il s'agit de provoquer des perceptions immédiates complexes. Une note de musique, une couleur en peinture, un geste en danse ne sont plus des représentations mimétiques du monde mais des impacts sensoriels directs sur le récepteur.

1900, hormis quelques articles de divulgation assez sommaires. L'Espagne n'est pas dans la recherche doctrinale, sauf quelques textes plus tardifs (fin des années 10) sur l'image et la métaphore (les mots toujours et leur puissance infinie). Pour ce qui est du théâtre, le panorama est encore plus mince, à cause du poids écrasant de l'industrie du théâtre commercial, lyrique en particulier, qui fait obstacle à la modernité. Les Espagnols qui ont vu des spectacles d'avant-garde, à Paris, sont très peu nombreux. Certains ont assisté à des spectacles d'Antoine, d'où le succès de ce metteur en scène auprès de la critique espagnole, mais Antoine n'est pas dans l'avant-garde scénique, c'est un « réaliste » convaincu qui fait sensation parce qu'il expérimente l'électricité sur scène. En plus, ses quelques tournées en Espagne sont plus ou moins des fiascos. Santiago Rusiñol, qui importe le symbolisme théâtral en Espagne, dans les fêtes symbolistes de Sitges, à partir de 1893, a peut-être vu à Paris des pièces de Maeterlinck montées par Lugné-Poe, mais ce n'est pas sûr et les témoignages sont flous. La critique espagnole dans sa quasi unanimité refuse le théâtre symboliste et adhère au théâtre réaliste, même les plus esprits les plus ouverts comme Yxart.

Pourtant, la presse symboliste européenne, la française surtout, est très lue en Espagne. Certains textes (comme celui sur « Le silence ») ont un réel retentissement et certaines pièces, de Maeterlinck surtout, sont souvent mentionnées, et même imitées par des auteurs qui ne se soucient guère de faire jouer leurs œuvres. Sans parler de la réception des philosophes comme Schopenhauer, Kierkegaard, et surtout Nietzsche qui donnent lieu à des lectures fort disparates mais qui ont un grand impact. C'est le paradoxe espagnol. Le discours théorique et doctrinal sur la modernité artistique est pratiquement inexistant, l'histoire de la pénétration de l'avant-garde esthétique est d'une grande confusion¹⁸, mais on observe une curiosité, une avidité même, envers tout ce qui est « moderne » et qui va se traduire, sur scène, par des options esthétiques originales.

Le premier effet de ces débats sera le rejet du Réalisme en art : les avant-gardes espagnoles, avec la kyrielle des « ismes » qui se succèdent jusqu'à la guerre de 36, l'attestent sans discussion possible.

Même au théâtre où la modernité est souffreteuse et confidentielle, il ne fait aucun doute que les dramaturges les plus innovants ont assimilé l'héritage symboliste. Trois noms émergent. Toujours les mêmes et pratiquement les seuls qui soient en rupture franche avec le théâtre existant : ceux de Rafael Alberti, Federico García Lorca et Ramón del Valle-Inclán, qui, au-delà des différences, ont plusieurs points en commun. Ce sont des autodidactes qui ont beaucoup lu, se sont imprégnés des avant-gardes littéraires et recueillent, chacun à sa façon, l'héritage symboliste (rejet du réalisme, rejet d'une vision apollinienne de l'art au profit d'une vision dionysiaque, centrée sur le corps et le rythme vital) qui demeure dans toutes les avant-gardes jusque dans les années 30¹⁹. Valle-Inclán s'inspire de Nietzsche et plus encore de Maeterlinck qu'il traduit et s'efforce d'adapter.

18 L'exemple le plus éclatant de cette confusion est l'histoire des mots « moderne » et « modernisme » dans la Péninsule, qui prendra après 1913-14, un tour encore plus pervers, avec l'invention de la « méthode (sic) des générations » et la dichotomie absurde entre « 98 » et « Modernismo ». En France aussi, le Symbolisme génère quelque confusion, et des animosités, mais le noyau symboliste, dans tous les domaines des arts, de la littérature et de la pensée, se consolide assez vite pour constituer une alternative efficace au Réalisme dominant.

19 Breton, par exemple, clamera la dette du Surréalisme envers Maeterlinck (il voit en lui l'initiateur de la métaphore moderne) et le Symbolisme. Valéry, dans les années 30, lui aussi, en proclamera toute l'actualité. D'une certaine façon, tous les « ismes » entre 1910 et 1936 explorent des facettes différentes de toutes les brèches ouvertes par le Symbolisme.

Lorca parle, dans sa correspondance, « del admirable Maeterlinck²⁰ ». D'autre part, tous les trois sont en butte à la pesanteur du théâtre espagnol commercial et bourgeois qui ne laisse pratiquement pas de place à un « théâtre d'art²¹ », ils connaissent, souvent à leurs dépens, les limites qu'il impose à une véritable rénovation de la scène et de la théâtralité²² : comment sortir du théâtre à l'italienne, comment moderniser toute la machinerie (plateaux, lumières, architecture, mécanismes élévateurs, etc.²³), comment convertir un public gavé de productions industrielles ? On comprend que, dans ce panorama qui fait une part si maigre à une théâtralité révolutionnaire (à laquelle ils ne veulent pas renoncer, avec les moyens du bord, pourrait-on dire²⁴), tous les trois prônent un théâtre du texte²⁵ et revendiquent la supériorité de l'auteur sur le metteur en scène. En plus, ce sont des poètes « de métier », des professionnels du mot et du rythme, familiarisés avec toutes les modernités littéraires et qui débarquent au théâtre avec des bagages dont ils connaissent les rouages et la portée.

Tous les dramaturges espagnols, sans exception, jusqu'à la guerre, sont des « contenu-tistes » (qui ne jurent que par le « contenu »), des « logocentristes » convaincus²⁶. La plupart des auteurs en quête de rupture (Jacinto Grau, Alejandro Casona, *Azorín*, Max Aub et Buero Vallejo plus tard) donnent la priorité au théâtre du mot et, d'une certaine façon, de la raison. Les dramaturges-poètes – Valle-Inclán, Alberti, Lorca – sont pratiquement les seuls à abandonner la raison au profit d'une prose poétique à vocation dionysiaque, définitivement anti apollinienne : avant de penser il faut sentir. Ils choisissent, eux aussi, d'élever la scène jusqu'au poème.

Chez Valle-Inclán, comme chez Maeterlinck qu'il suit de très près, toutes les répliques et même les didascalies respirent le vers, imposent une lecture rythmique où il est impossible de ne

20 Rappelons sa définition du théâtre, en 1935, que tout le monde cite à tort et à travers : « Es la poesía que se levanta del libro y se hace humana », une formulation à rapprocher des propos de Mallarmé et de Maeterlinck cités plus haut. La scène donne littéralement corps au langage. C'est en passant par le corps que la poésie acquiert tout son poids d'humanité.

21 L'expression apparaît au début du siècle, mais la réalité est loin des ambitions affichées. Soit l'initiative reste expérimentale et ne s'impose pas comme alternative crédible au théâtre conventionnel (et n'accède donc pas à la dimension « commerciale », publique, dont le théâtre a besoin), soit c'est une étiquette trompeuse, comme c'est le cas du théâtre d'art de Gregorio Martínez Sierra qui est un bel exemple de compromis entre des tentatives vraiment rénovatrices (par le professionnalisme des acteurs et, surtout, la collaboration de peintres et de scénographes vraiment d'avant-garde) et un répertoire de pièces et d'auteurs massivement ancrés dans la bonne tradition du théâtre bourgeois.

22 À titre d'exemple, on peut citer les démêlés « esperpénticos » de Valle-Inclán avec la Guerrero et sa quasi absence sur les scènes espagnoles de son vivant, ou le four mémorable de Lorca lors de la mise en scène par Martínez Sierra de *El maleficio de la mariposa*, en 1920, ou les difficiles débuts d'Alberti avec *Fermín Galán*.

23 Max Aub, au retour d'un voyage en URSS, au début des années 30, s'indigne qu'en Espagne il n'existe pas encore de plateaux tournants ni de moyens techniques vraiment modernes. En fait, ils existent bien, mais seulement sur les scènes des variétés et des revues à grand spectacle qui, elles, sont très modernes.

24 Une étude de leur utilisation de l'éclairage serait révélatrice. Par exemple, les « velas », « quinqués » et « palmatorias » éclairent les scènes de Valle-Inclán, les spots de couleurs (avec un spectre chromatique limité, à forte connotation symbolique) et les lumières indirectes chez Lorca et Alberti, comme dans Maeterlinck.

25 « En el diálogo está la médula vital del verdadero teatro que no necesita de la representación para ser teatro », d'après Valle-Inclán, en 1890 : il dira le contraire plus tard, mais restera attaché à la priorité de l'auteur.

26 La tentative d'implanter en Espagne la pantomime, qui abonde en France et impulse le renouveau du théâtre, est un échec. Les initiatives de Gómez de la Serna, littéralement fasciné par Colette, ne donnent rien.

pas reconnaître des quantités métriques familières, en rafales ou discontinues (pour ne pas céder à la routine, il faut provoquer des chocs), c'est-à-dire en harmonie ou en dissonance²⁷. On est entre le récitatif et le verset. La voix doit se plier à cette diction imposée, laisser au spectateur le temps de percevoir le rythme et de se laisser porter, mais sans traîner, et sans crier, évidemment²⁸. Valle-Inclán a recours à tous les procédés qui donnent de la résonance, du volume sonore et même du geste à ses dialogues et à ses didascalies. Le langage est d'abord une forme de jouissance immédiate. Sa prédilection pour les *esdrújulos* et les mots qui claironnent et tambourinent est évidente, sans parler des rimes internes, des assonances, des combinaisons binaires ou ternaires : le tout émaillé de syncopes et de silences destinés à créer de nouvelles tensions. Et on connaît son goût pour les exclamations, les interjections, les interrogations, qui matérialisent et accentuent la dimension sensible du langage. Lire à haute voix ou réciter Valle-Inclán sur scène illustre cette verticalité du texte et du corps dont il est question plus haut²⁹.

Chez Lorca – qui a bien lu Valle-Inclán mais doit trouver sa propre musique –, la partition est différente, mais la mécanique prosodique et rythmique est présente partout, tout aussi contraignante pour l'acteur ou le lecteur. La tension tragique de *La casa de Bernarda Alba*, par exemple, naît de répliques souvent très courtes, comme des sentences, une sorte d'escrime rythmique, avec des murs de silence : la dimension tragique réside dans tout ce qui n'est pas dit, ou formulé explicitement, et c'est la tension du langage (et du silence qui l'accompagne) – une tension poétique, donc – qui a la mission de matérialiser, physiquement d'abord, la tension tragique. On peut appliquer la même analyse à Rafael Alberti. Son théâtre est un théâtre de poète qui obéit à une poétique du langage. *El hombre deshabitado*³⁰, par exemple, qui se nourrit directement du recueil de poésie *Sobre los ángeles*, est une sorte de poème en prose très rythmée, où les unités métriques reconnaissables scandent le texte et imposent une diction tendue. Dans la première réplique de la pièce, « l'Homme » (la première voix qui résonne sur scène) donne le ton de l'œuvre : « Sombras, sombras, sombras, por todas partes » (p. 206). Le tragique de la condition humaine est déjà là, dans cet hendécasyllabe (atypique, mais perceptible) martelé par un rythme trochaïque obsédant et une cascade de consonnes agressives, sifflantes et dentales, dans un décor qui confirme visuellement cette condamnation de l'homme (un égout, un chantier à l'abandon, des trous dans le sol). Les deux dernières répliques confirment cette chute de l'Homme sans Dieu :

El Hombre: Te aborreceré siempre. (heptasyllabe heurté, violent).

El Vigilante (métaphore de Dieu): Y yo a ti, por toda la eternidad. [...] Así. Mis juicios son un abismo profundo (p. 261).

27 Voir S. SALAÜN, « Les premiers traducteurs espagnols de Maurice Maeterlinck : Pompeu Fabra, Azorín, Martínez Sierra et Valle-Inclán », in *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 17-34. Et aussi, du même auteur, la traduction des *esperpentos* de Valle-Inclán, Grenoble, Ellug, 2015.

28 Valle a même poussé l'expérience jusqu'à écrire certaines pièces entièrement en vers, didascalies comprises : *Cantar de gesta*, *La Marquesa Rosalinda*, *Cuento de abril*, et *La cabeza del dragón*.

29 Une verticalité visuelle du texte, graphique même, comme les signes verticaux qui les entourent (¡ -, ¿ -?).

30 Dans l'édition de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003 (les pages indiquées proviennent de cette édition). Cette pièce d'Alberti a été traduite par l'atelier de traduction théâtrale du CREC. La difficulté de cette traduction (expérimentale et collective) était précisément de « rendre » les différents rythmes qui alternent selon les scènes et toute la densité physique de cette prose poétique.

La réponse divine – un hendécasyllabe, atypique lui aussi (extrêmement inconfortable dans sa prosodie et son phrasé), tout aussi heurté et agressif, et un alexandrin aussi canonique que sentencieux – clôt la pièce avant le silence final où l'Homme s'est définitivement arraché à Dieu et condamné à la solitude. La dimension tragique et métaphysique du conflit de l'Homme entre son corps, ses sens, l'amour et le divin passe par le souffle, une scansion qui alterne l'exaltation sensuelle et la brutalité. Un texte qu'il faut se « mettre en bouche » pour en sentir toute la (dé)mesure.

Il n'y a pas que la voix tragique ou (mélo)dramatique qui soit en cause. Il y a également celle du répertoire comique qui mériterait quelque attention, surtout parce qu'il constitue l'immense majorité du patrimoine théâtral espagnol des XIX^e et XX^e siècles. Déclencher le rire dépend de la façon de dire les mots et de la gestuelle qui les accompagne. L'Espagne manquait de voix tragiques mais abondait en acteurs comiques dont le talent et le métier étaient reconnus et appréciés. On écrivait pour eux, en fonction de leur tics et manies qui savaient faire rire le public : on a parlé de recettes mécaniques et répétitives, ce qui est vrai, mais cette diction-là requiert aussi une technique et un savoir-faire.

L'exemple de Carlos Arniches, le plus talentueux d'entre eux, est révélateur. Bien sûr, Arniches n'est pas un dramaturge révolutionnaire et il ne prétend pas rénover la scène : son propos a toujours été moral et pédagogique (réformer les mœurs de ses semblables), par le rire et le jeu sur les mots, jusqu'à l'absurde souvent, ou le grotesque échevelé. Cependant Arniches, contrairement au portrait qu'on en dresse habituellement, n'est pas un auteur réaliste qui copie le réel, mais un jongleur du langage. Lui aussi est un adepte de l'*esdrújulo* pittoresque, de la cacophonie verbale, de la déformation cocasse des mots, des *trabalenguas*. La langue est pour lui un terrain de jeu infini. Il aime les salutations, les jurons, les exclamations, les apostrophes, tous plus farfelus les uns que les autres. Les noms des personnages sont déjà un régal : appeler Frasquito et Balbino (« va-al-vino ») deux vieux maris ivrognes (dans *Gazpacho andaluz*, 1902) est déjà une trouvaille qui exige de la vigilance chez le spectateur. Il y a chez Arniches une sorte de déchaînement du langage et une gesticulation verbale intense qui provoquent non seulement une jouissance immédiate mais peuvent, comme dans ses Tragédies grotesques, déboucher sur une critique amère et virulente des maux de l'Espagne rétrograde. *Los caciques* est, sans aucun doute, dans toute la littérature dramatique et romanesque du moment, la dénonciation la plus violente du caciquisme à l'espagnole, de la corruption d'un personnel politique sordide et de l'administration provinciale : une charge débridée et invraisemblable où on rit sans arrêt, mais où le rire, dans le grotesque, devient grinçant parce que les réalités évoquées contrastent douloureusement avec l'avalanche d'éclats de rire. Lorca disait que « Carlos Arniches es más poeta que casi todos los que escriben teatro en verso actualmente³¹ ». Or Arniches n'a jamais écrit de vers (dans ses zarzuelas il laissait le plus souvent à d'autres le soin d'écrire les *cantables*). Ce que veut dire Lorca, c'est qu'Arniches n'est pas le réaliste qu'on croit et qu'il s'est forgé une poétique personnelle, une certaine pratique du langage, où le son, le rythme, la sensualité et le jeu sont les véritables porteurs de messages pas du tout superficiels. L'acteur des comédies d'Arniches doit être précis, sa diction doit être nette, fluide et audible, avec un débit calculé en fonction des rires (pour ne pas rater certains jeux de mots, surtout quand ils se présentent en cascades désopilantes), ce qui exige, comme chez le spectateur, une gymnastique et une disponibilité sans failles. L'attention et l'investissement physique sont donc essentiels des deux côtés. Le rire est une arme redoutable parce

31 « Entrevista con García Lorca », dans *Escena*, mayo de 1935.

qu'il agit directement sur l'individu tout entier et crée une communauté complice, celle des rieurs, et donc une force sociale en action, ne serait-ce que le temps d'une représentation. Les pourvoyeurs de ce monument qu'est le théâtre comique espagnol, avec ou sans musique, l'ont bien compris, car c'est cette communauté d'écoutants et de voyants qui constitue la base de leur clientèle idéologique et sociale, au service de valeurs nationales (conservatrices, évidemment) devenues sensibles, donc vécues intensément, grâce au rire. Le théâtre du rire n'a pas bonne presse chez les lettrés et les rénovateurs, ni même dans la critique académique et universitaire. Pourtant, sa mécanique et son impact sont redoutablement efficaces. Valle-Inclán l'a bien compris qui admirait Arniches et lui a emprunté (ouvertement) tant de trucs pour ses *esperpentos*³².

Dans ce théâtre espagnol où le mot est roi, pour rire ou pleurer, c'est donc la voix de l'acteur qui doit jouer un rôle décisif. Les mots n'ont pas vocation première à analyser, à exposer ou à raisonner, ils ont vocation à exploser, à faire du bruit, à bouger même, dans l'oreille et le corps du public qui le manifeste physiquement. Ils ont vocation à donner du plaisir : on va au théâtre pour ça, même le tragique est source de plaisir. Une pièce réussie, comique ou tragique, est d'abord celle où l'adhésion est physique : le reste suivra... peut-être. C'est ce que demande Artaud dans son « théâtre de la cruauté », un théâtre qui agit directement sur le corps du spectateur : « Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits³³ ». Et le concept de catharsis, si prisé par le monde du théâtre, a basculé, depuis Nietzsche (qui parle de « décharge pathologique »), pour quelque genre que ce soit, du concept ou du raisonnement vers le corps agissant (l'acteur) et le corps « agi » (le spectateur). Ce basculement radical de la catharsis vers l'art et ses puissances motrices de la perception a été parfaitement assimilé par les avant-gardes espagnoles dès la fin du XIX^e siècle : une fois encore, des dramaturges-poètes comme Valle-Inclán, Lorca ou Alberti, les auteurs les plus sensoriels et les plus métaphysiques à la fois, ont toujours privilégié le mot comme instrument théâtral.

Bibliographie

- ALBERTI, Rafael, *El hombre deshabitado*, édition de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003,
- ARTAUD, Antonin, « Le théâtre de la cruauté », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- BARRAULT, Jean-Louis et Madeleine RENAUD, *L'Humanité* du 15 avril 1985.
- BARTHES, Roland, « De la parole à l'écriture », in *Le grain de la voix : entretiens, 1962-1980*, Paris, Seuil, 1999.
- GARCÍA LORCA, Federico, Entrevista, *Escena*, mayo de 1935.

32 Pour Valle, l'*esperpento* est le *género chico* à la puissance quatre.

33 ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 153.

LOSCO-LENA, Mireille, *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

MAETERLINCK, Maurice, « Le tragique au quotidien », *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986.

ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspéro, 1978.

SALAÜN, Serge, « Les premiers traducteurs espagnols de Maurice Maeterlinck : Pompeu Fabra, Azorín, Martínez Sierra et Valle-Inclán », in *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014.

SALAÜN, Serge, *Lumières de Bohème. Carnaval de Mars. esperpentos de Valle-Inclán*, Grenoble, Ellug, 2015.

UNAMUNO, Miguel, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959