

LA DIDASCALIE CHEZ VALLE-INCLAN, UN EXERCICE DE STYLE

JEAN-MARIE LA VAUD

Université de Bourgogne

L'importance des didascalies dans l'oeuvre dramatique de Valle-Inclán a suscité bon nombre de commentaires. On a voulu prendre prétexte de ces très longues indications scéniques pour contester le caractère dramatique d'oeuvres qui, bien que décrétées injouables, font aujourd'hui à don Ramón la réputation d'un dramaturge d'avant-garde.

Je viens d'utiliser indication scénique et didascalie pour poser d'emblée un problème de terminologie. Pour Patrice Pavis l'indication scénique correspond à "tout texte (le plus souvent écrit par le dramaturge) non prononcé par les acteurs et destiné à éclairer la compréhension ou le mode de présentation de la pièce" ¹. Pour ce théoricien du théâtre les didascalies sont "des instructions données par l'auteur à ses interprètes (théâtre grec par exemple). Par extension, dans l'emploi moderne : indications scéniques" ². L'indication scénique serait-elle plutôt destinée au metteur en scène et les didascalies aux comédiens ? On constate en fait aujourd'hui un emploi indifférencié de "indications scéniques" et de "didascalies". Les didascalies ont tendance à s'imposer au détriment des indications scéniques depuis que ce sous-ensemble s'est considérablement développé au point d'être parfois plus important que les dialogues. Pour ma part je parlerai ici de didascalies.

Ingarden permet de franchir une étape en établissant une distinction selon laquelle le drame "écrit" contient en parallèle les indications

¹ *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales, 1980, p. 215.

² Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 117-118.

scéniques - ou texte secondaire - et le texte dit par les personnages - ou texte principal. Ingarden insiste sur le rapport dialectique entre les deux textes, ce dont nous aurons à nous souvenir ¹. Cette distinction entre texte principal et texte secondaire, qui peut être opératoire, est insuffisante : elle présuppose une moindre importance des didascalies par rapport aux dialogues, elle laisse de côté un certain nombre de données. Que sont les titres, sous-titres, prologues, *dramatis personae*, par exemple ? Si je considère avec Milagros Ezquerro qu'une fois éliminés les "éléments didascaliques" du dialogue le texte théâtral se compose de deux parties bien distinctes tant par l'écriture que par la fonction qui leur est dévolue, je peux constituer deux sous-ensembles textuels qui fonctionnent suivant un statut qu'il nous appartient de définir chez Valle-Inclán ². Je m'écarte donc délibérément de la représentation du texte pour me fixer sur le texte écrit, tel qu'il est donné à lire.

Dans le cadre de cette communication je m'attacherai à un exemple précis, *La cabeza del dragón, farsa*, la pièce écrite pour être jouée dans le cadre du "Teatro de los niños" en 1910 et qui ne sera éditée qu'en 1914 ³. A défaut d'édition critique, les références renverront à la première édition.

Je dirai pour commencer que l'oeuvre est littéralement mise en scène et que l'édition fait un écrin au texte. J'élimine les éléments en relation avec l'édition de l'oeuvre, celles qui comportent le coût, page 1 ("COSTE

¹ "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, n° 8, 1971.

² Milagros Ezquerro distingue :

- d'une part le texte dialogal (ou dialogues), qui est constitué de l'ensemble des répliques attribuées aux différents personnages de la pièce. Ce texte est intégralement conservé dans la représentation, il y est prononcé par les acteurs qui représentent les personnages.

- d'autre part le texte didascalique (ou didascalies), qui est constitué par tout ce qui n'est pas dialogal : depuis le titre de la pièce, jusqu'à la mention finale RIDEAU, et, le cas échéant, la date de composition, en passant par les indications de découpage (actes, scènes, tableaux), la liste des personnages (ou *dramatis personae*), les prologues, préfaces et autres avertissements, les noms des personnages en tête de chaque réplique et les indications scéniques, plus ou moins longues, séparées du texte dialogal ou intercalées dans les répliques (indications scéniques intersticielles).

("Parcours didascalique dans le théâtre espagnol", *Le livre et l'édition hispanique XVI^e-XX^e siècles, Pratiques et discours paratextuels*, Actes du colloque international, CERHIUS, Grenoble, 14-16 nov. 1991, Numéro hors série de *Tigre*, Grenoble, 1992).

³ Valle-Inclán, *La cabeza del dragón, farsa*, Madrid, Perlado, Paez y Cía. editores, 1914 (*Opera omnia*, vol. X).

DIECISEIS REALES DE VELLON"), le nom des éditeurs, p. 2 ("PERLADO, PAEZ Y COMPANIA EDITORES.-MADRID"), le nom de l'auteur des illustrations, p.161 ("JOSEPH MOJA ORNAVIT"), la date de sortie des presses de l'imprimerie de José Izquierdo, p. 163 ("ACABOSE DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EN LA IMPRENTA DE JOSE IZQUIERDO EN MADRID A XII DIAS DEL MES DE ENERO DE MCMXIV ANOS"). Ces éléments n'appartiennent pas à l'oeuvre, avec sans doute une place à part pour l'auteur des illustrations, puisque nous sommes dans la perspective du texte écrit.

Dans les didascalies je fais entrer la page de couverture répétée à deux reprises, p. 5 et 9, avec inversion des couleurs pour la p. 5, et qui porte le titre de l'oeuvre, le nom de l'auteur, l'indication de la collection et le numéro de l'oeuvre dans la collection ¹; la page de titre, p. 3, la page 7 consacrée à la liste des personnages intitulée "PERSONAJES DE LA FARSA". Entrent également dans les didascalies les pages 11, 41, 79, 89, 113 et 149 qui annoncent respectivement "escena primera", "escena segunda", "escena tercera", "escena cuarta", "escena quinta", "escena última" ². Nous avons là tous les textes hors dialogue où se manifeste une volonté d'annoncer et d'organiser le texte. Le titre a ici un sens symbolique dont un premier décryptage passe par la connaissance de contes populaires, de *romances* et de *Tristan et Iseut* ³. Le sous-titre (farce) dit le genre où l'oeuvre s'intègre, et les six scènes annoncées invitent le lecteur à prendre conscience du découpage proposé. Le lecteur est incontestablement plus sollicité que le simple spectateur : il est invité à réfléchir au titre et au sous-titre qu'il rencontre quatre fois avant de parvenir au texte de la première scène. Ce lecteur est à même de considérer le rapport entre le titre et le sous-titre, l'un renvoyant à une littérature dite populaire, l'autre à un genre populaire, prédominance étant donnée au second, typographiquement mis en relief par des lettres plus grandes dans un rapport de 10mm à 8mm.

¹ *La cabeza del dragón, Farsa, la escribió don Ramón del Valle-Inclán, Opera omnia, vol. X.*

² Je soulignerai un détail : à la page 7, la page consacrée à l'énumération des "Personajes de la farsa", un cartouche indique ANNO MCMXIII, alors que le livre est publié en 1914. Il est en effet achevé d'imprimer sur les presses de José Izquierdo "en Madrid a XII días del mes de enero de MCMXIV años". C'est ce qui arrive pour *Voces de gesta* dont la couverture porte la date de 1911 alors que le livre est publié en 1912.

³ J'étudie les sources de *La cabeza del dragón* dans *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992, p. 507-534.

Les *dramatis personae*, élément important des didascalies, apparaissent ici sur une page et sous le titre "PERSONAJES DE LA FARSA". Dans l'édition de 1914, la distribution typographique des personnages, abandonnée par la suite pour une énumération des personnages à raison d'un par ligne, invite à réfléchir. Je la reproduis :

PERSONAJES DE LA FARSA

LA SEÑORA INFANTINA @
EL PRINCIPE VERDEMAR
@ EL DUENDE @
@ EL PRINCIPE AJONJOLI @ EL PRINCIPE
POMPON @
@ EL GRAN REY MANGUCIAN @ SEÑORA REINA
EL PRIMER MINISTRO @
@ UN VENTERO @ UN BUFON @ UNA
MARITORNES @ UN CIEGO @ UN BRAVO @
@ LA GEROMA @
EL GENERAL FIERABRAS @
UN PREGONERO @ EL REY MICOMICON @
@ EL MAESTRO DE CEREMONIAS
UNA DUQUESA Y UN CHAMBELAN @
@ CORO DE DAMAS Y GALANES @

Cette liste, qui ne correspond pas à l'ordre d'entrée en scène des personnages peut apparaître dans un premier temps comme une tentative destinée à organiser les personnages par couples ou par groupes : par

exemple le couple princier, LA SEÑORA INFANTINA, EL PRINCIPE VERDEMAR, les personnages que l'on trouve dans l'auberge UN VENTERO, UN BUFON, UNA MARITORNES, UN CIEGO, UN BRAVO, LA GEROMA. Cependant, très vite, il faut écarter toute idée d'organisation, de système ¹.

Avec les *dramatis personae*, "il s'agit de nommer et de caractériser en quelques mots les personnages du drame qu'on va lire", écrit Patrice Pavis, qui poursuit : "ceci éclaire d'entrée la perspective de l'auteur sur ses personnages et oriente le jugement du spectateur" ². Le nom des personnages est en effet un choix : il énonce, écrit Maurice Molho, "un programme de comportements et d'actes que le lecteur, habile onomatomancien, est sollicité de décrypter dans un jeu dont l'artiste lui livre d'avance la clé" ³. Je retiens ici l'intentionnalité, l'intervention de ce qu'il est convenu d'appeler un narrateur ; par ailleurs, je n'oublie pas non plus la notion de jeu introduite par Maurice Molho. Dans les *dramatis personae* une voix suggère, impose une perspective à partir du choix des noms des personnages.

En m'en tenant aux seules indications apportées par l'élément didascalique que sont les *dramatis personae* je fais un certain nombre de constatations. Sur les vingt personnages présentés par Valle-Inclán dans *La cabeza del dragón*, treize restent dans l'anonymat ; ils ne sont désignés ni par leur nom, ni par un prénom, ni par un sobriquet, mais par un statut social : ce sont LA SEÑORA INFANTINA, EL DUENDE, SEÑORA REINA, EL PRIMER MINISTRO, UN VENTERO, UN BUFON, UNA MARITORNES, UN CIEGO, UN BRAVO, UN PREGONERO, EL MAESTRO DE CEREMONIAS, UNA DUQUESA Y UN CHAMBELAN. Treize personnages encore, auxquels il faut ajouter ceux qui composent le "CORO DE DAMAS Y GALANES", renvoient à un monde aristocratique et déterminent un espace royal et courtisan. Par ailleurs, l'espace de l'auberge est esquissé avec EL VENTERO et UNA MARITORNES. Enfin, d'autres espaces sont suggérés avec plus ou

¹ Dans les deux éditions de *Tablado de marionetas* les "PERSONAJES" sont présentés sous la forme d'un texte continu que reprend l'édition Austral, ce qui pourrait bien être la preuve qu'il ne faut pas chercher dans la présentation de 1914 plus qu'elle ne peut donner. La liste des personnages n'est d'ailleurs pas complète : il y manque le jardinier, Mingo Mingote, et UNA PASTORA QUE PASA CANTANDO.

² *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 133.

³ "Le nom : le personnage", *Le personnage en question*, Actes du IV^{ème} colloque du S.E.L., Toulouse 1-3 déc. 1983, Université de Toulouse le Mirail, 1984, p. 88-89.

moins de force : l'espace du *Don Quichotte* avec EL REY MICOMICON, UNA MARITORNES, EL GENERAL FIERABRAS, tandis que LA SEÑORA INFANTINA, EL DUENDE, ouvrent de nouveaux espaces, celui du romancero et celui du merveilleux. La présentation des personnages affirme la présence de la farce, c'est du moins ainsi que je lis : LA SEÑORA INFANTINA, SEÑORA REINA, auxquels il faut peut-être adjoindre EL PRINCIPE AJONJOLI et EL PRINCIPE POMPON, en n'oubliant pas EL REY MICOMICON, triplement animalisé par la répétition et l'augmentatif ¹.

Le mode de désignation des PERSONAJES DE LA FARSA fait sourire ? Qui fait-elle sourire ? Ceux qui lisent, bien sûr : c'est-à-dire un public restreint, celui à qui la culture permet d'accéder à cette mystérieuse alchimie que promettent les *dramatis personae*. Si, maintenant, je considère la désignation des personnages en tête de chaque réplique, je remarque que Valle-Inclán reprend presque systématiquement la désignation des *dramatis personae* : presque, parce que LA SEÑORA INFANTINA est maintenant LA INFANTINA, EL GRAN REY MANGUCIAN est devenu EL REY MANGUCIAN et EL GENERAL FIERABRAS n'apparaît plus que comme FIERABRAS. EL BRAVO, pour sa part, est désigné une fois comme ESPANDIAN (scène II, p. 62). Valle-Inclán semble bien avoir voulu effacer l'irrévérence de la farce pour préserver la princesse Blanca Flor et, au contraire, charger le général de toutes les connotations rattachées à Fierabrás ². Dans toutes les didascalies EL BRAVO apparaîtra

¹ Pour plus de détails je renvoie à mon article : "Déconstruction du personnage, présence de l' Histoire dans *La cabeza del dragón* et *La hija del capitán*", *Hispanística XX*, Dijon, 1987, p. 63-79.

² Dans son édition de *Don Quijote*, Edición crítica y comentario de Vicente Gaos, Madrid: Gredos, 1987 (tres tomos), Vicente Gaos nous dit qui est Fierabrás : el "gigante sarraceno y [el] protagonista de la canción de gesta francesa que lleva su nombre, conquistó y saqueó Roma, robando entre otras reliquias, dos barriles con restos de perfume con que se embalsamó a Jesús. En la popularísima y muchas veces reeditada traducción, publicada por Nicolás de Piamonte, de una prosificación francesa del viejo cantar, la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, hijo del gran almirante Balán* (1525), Fierabrás dice a Oliveros mortalmente herido: "Llégate a mi caballo y hallarás dos barrilejos atados al arzón de la silla, llenos de bálsamo, que por fuerza de armas gané en Jerusalén; de este bálsamo fue embalsamado el cuerpo de tu Dios cuando le descendieron de la cruz y fue puesto en el sepulcro, y si dello bebes quedarás luego sano de tus heridas". Fierabrás acabó haciéndose cristiano y Carlomagno le otorgó el gobierno de parte de España, devolviendo el milagroso bálsamo a Roma, aunque la *Historia de Carlomagno* dice que Oliveros, pensando que "ningún buen caballero debe pelear con

La didascalie chez Valle-Inclán

le plus souvent sous le nom d'Espandián qui renvoie aux romans de chevalerie, ce qui ouvre un nouvel espace. Ainsi, certains personnages appartiennent-ils à plusieurs espaces, ménageant ainsi des intersections entre ces espaces. Ce qui apparaît le plus clairement est sans doute l'utilisation de la fiction dans la fiction et le traitement réservé à certains personnages dans la perspective de la farce.

Venons en aux didascalies proprement dites. Etudier le style des didascalies de *La cabeza del dragón* consistera pour moi, aujourd'hui, à analyser dans quelle mesure et comment les espaces perceptibles dans les *dramatis personae* se retrouvent, comment ils s'organisent entre eux, quelles sont les relations qu'ils entretiennent avec les dialogues. Ceci, dans le cadre de la question essentielle : à quoi servent les didascalies dans cette oeuvre ?

Je pars d'une constatation : il y a toujours, dans chaque scène, et c'est une constante chez Valle-Inclán, une didascalie initiale et une série de didascalies que j'appellerai "intermédiaires". Dans *La cabeza del dragón*, il n'y a pas de didascalie finale, ce qui n'est pas une constante dans les autres oeuvres. Il n'y a pas de didascalie intersticielle.

La didascalie initiale sert à situer. " el Patio de Armas de un castillo muy torreado", I, p. 13, "Una venta clásica en la encrucijada de dos malos caminos" (II, p.43), "En un jardín del Palacio del Rey Micomicón"

esperanza de tales brebajes", echó ambos barriles, "en un caudaloso río que por allí pasaba, y fueron al fondo del agua".....(I, X, p.206 n.). I, p.206-208, 293-294, 328-332. Don Quichotte fait allusion au fameux baume de Fierabrás après l' épisode avec le Vizcayen: c'est un baume "con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay que pensar morir de ferida alguna" (I, X, p.206). Après avoir été fort maltraités par les Galiciens, Sancho demande à son maître de lui donner "dos tragos de aquella bebida del feo Blas" (I, XV, p.293), déformant ainsi de façon plaisante le nom du géant à qui il attribue un prénom très paysan. Ce fameux baume perd définitivement toutes ses vertus lorsque, à l'auberge, don Quijote dit à Sancho: "llama al alcaide de esta fortaleza, y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el salúfero bálsamo...[...] Apenas lo acabó de beber, cuando [don Quijote] comenzó a vomitar de manera que no se le quedó cosa en el estómago..." (I, XVII, p.328-330). Sancho, qui lui aussi va absorber le breuvage, va être encore plus malade : "...primero que vomitase le dieron tantas ansias y bascas, con tantos trasudores y desmayos, que él pensó bien y verdaderamente que era llegada su última hora...". Un peu plus tard, "hizo su operación el brebaje, y comenzó el pobre escudero a desaguarse por ambos canales..." (I,XVII, p.331-332). L' allusion au fameux baume se fait toujours dans une perspective satirique, démythifiante, celle que reprend Valle-Inclán.

(III, p.81), "Un bosque de mil años, en el reino de Micomicón" (IV, p.91), "En los jardines reales" (V, p. 115), "Los palacios del Rey Micomicón : En la sala de los banquetes" (Ultima, p. 152).

Elle introduit les personnages présents : les trois princes de la scène I, Maritornes, El ventero, El Príncipe Verdemar et El Bufón de la scène II, la fille du roi et le prince Verdemar, à la scène III ; la scène IV nous présente le cortège qui se dirige vers le lieu de la remise de la princesse ; scène V, nous retrouvons les jardins royaux où La Infantina est accompagnée de La Duchesse et, scène V, l'ancien bouffon et l'aveugle se retrouvent aux noces de La Infantina et de Verdemar.

Elle indique ce que font les personnages présentés : scène I, les princes jouent à la balle ; scène II, Maritornes plume une poule, l'aubergiste pique une saucisse, l'aveugle et le bouffon se sont attablés ; scène III, la fille du roi pleure devant le prince Verdemar déguisé en bouffon ; le lent cortège se déroule dans sa pompeuse ordonnance, scène IV, tandis que, scène V, La Infantina se promène en gondole avec sa dame de compagnie ; la première didascalie de la dernière scène dit la joie de se retrouver de deux compères.

Dire le lieu où l'on est, qui sont les personnages sur scène et ce qu'ils font, rien de plus traditionnel. Ce sont là des indications destinées au metteur en scène. Il y a évidemment bien autre chose dans la didascalie initiale. Je dirai qu'elle est riche de précisions apparemment superflues. Dans la première didascalie de la première scène, seule la première partie de la première phrase est réellement indispensable à la mise en scène : "Tres Príncipes donceles, juegan a la pelota en el Patio de Armas de un castillo muy torreado". Qu'apportent donc la fin de la phrase et les phrases suivantes : "como aquellos de las aventuras de Orlando : puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños. Tiene grandes muros cubiertos de hiedra, y todavía no ha sido restaurado por los arquitectos del Rey. ¡Alabemos a Dios!".

La comparaison fait basculer le lecteur dans un espace fictionnel, celui de l'Arioste et de son *Roland furieux*. A partir de la fiction, il y a ouverture sur l'imaginaire par l'appel à la construction d'un château personnel qui aura la précision et l'éclat du diamant, ou l'inconsistance floue du brouillard. C'est bien le château de rêve, celui des rêves d'enfant, promptement détruit par un retour à un possible réel : les grands murs couverts de lierre. Enfin, surgit la constatation de l'observateur impartial

La didascalie chez Valle-Inclán

qui remarque : ce château n'a pas encore été restauré. Je n'ai garde d'oublier la touche finale "Alabemos a Dios", avec la présence presque physique d'un narrateur largement présent par son incitation à construire un décor. Je peux donc souligner : l'ouverture d'un autre espace, la référence culturelle, l'appel à l'imaginaire, le retour au réel ou à des éléments du réel, l'apparente impartialité, le commentaire ironique.

La didascalie initiale de la seconde scène construit une atmosphère, celle d'une auberge "classique", ce qui autorise l'utilisation d'un niveau de langue (lar, pernil, mastín, albergar) qui contraste avec l'évocation du quotidien (Maritornes en train de plumer une poule, l'aubergiste en train de piquer la saucisse avec son couteau). Ces deux niveaux correspondent évidemment à la rencontre annoncée entre le prince Verdemar et le bouffon, et à deux espaces, l'espace princier et l'espace de l'auberge. Scène trois, la première didascalie ébauche un jardin agressivement moderniste avec ses roses et ses perrons de marbre où "deux cygnes unanimes" saluent ostensiblement Rubén Darío. Ici, le clin d'oeil au lecteur averti, l'excès, l'accumulation font sourire. Je note encore l'intentionnalité, c'est-à-dire l'intervention d'un narrateur.

La didascalie initiale de la scène IV est particulièrement intéressante dans la mesure où nous est imposée une vision construite à partir d'un monde merveilleux, "un bosque de mil años, en el reino del Rey Micomicón", un espace royal et courtois, avec "un largo cortejo de damas y meninas, pajes y chambelanes". Ce monde, cet espace, sont curieusement peuplés par des personnages-marionnettes. "En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbrel. Saben hacer cortesías y sonreír con los ojos quietos, redondos y brillantes como las cuentas de un collar". Une voix impose donc maintenant une perspective déstabilisatrice, destructrice, réductrice par la métamorphose de l'humain en objet, une manipulation qui observe ses résultats et implique un jugement. Les courtisans sont devenus des marionnettes dont les mouvements sont commandés par une tringle : leurs mouvements sont limités. Entendons par là que les courtisans, comme les marionnettes, ne sont pas libres. Ils ont cet air "puéril" qui les décrit et les condamne à la fois.

Si nous passons à la scène cinq, nous retrouvons dans la didascalie initiale l'espace moderniste et merveilleux de la scène trois, avec un

élément supplémentaire : la gondole romantique. Ce sont les mêmes procédés que je note : le clin d'oeil au lecteur averti, l'excès, l'accumulation qui font sourire, l'intentionnalité, c'est-à-dire l'intervention du narrateur. Lorsque nous abordons la dernière scène, nous sommes au palais de Micomicón avec, en arrière plan, les jardins royaux : Bertoldo, l'ancien bouffon, et l'aveugle vendeur de gazettes se retrouvent dans leur milieu naturel, se donnent l'accolade, tandis que le chien introduit un contrepoint comique en se dressant sur deux pattes.

La didascalie initiale n'est pas autonome : elle n'existe que dans une relation avec le dialogue qui suit, et, éventuellement avec le reste de la scène. Dans la première scène les dialogues sont en phase avec la présentation faite dans les didascalies. Les espaces précédents y sont présents : espace de l'imaginaire et du merveilleux avec les rebonds insolites de la balle, espace des enfants et du jeu, espace princier et royal avec les considérations sur le gouvernement. Ces différents espaces, ouverts successivement dans la didascalie, sont liés ici par la balle espiègle qui paraît douée d'une vie propre. Élément de l'imaginaire et du merveilleux, la balle est prétexte à des considérations plus à leur place dans la bouche d'adultes que dans celle de jeunes princes : "¿No vemos al primer ministro del Rey nuestro padre ? ¿Unos dicen que tienen la cabeza llena de humo! ¿Otros, que de aire! ¿Y otros que vacía!". Par ailleurs, le prince Verdemar démystifie les rapports entre ses parents royaux en rappelant ce que dit la Reine "cuando le repela las barbas al Rey nuestro padre" que le prince Ajonjolí traite de "bragazas". Il rappelle les propos du premier ministre : "todas las mujeres, reinas y verduleras, son anarquistas". Brutalement ramené sur terre l'imaginaire est effacé par l'Histoire avec le rappel des attentats anarchistes de Barcelone. Enfin, si je considère la distorsion entre l'espace princier construit et le niveau de langue des trois princes, je constate qu'il y a en même temps construction et déconstruction d'un même espace et que ce même jeu peut être observé entre les différents espaces. Je n'avais pas autre chose dans la didascalie.

Je remarque la même continuité entre les espaces si je passe au dialogue qui suit la didascalie initiale de la seconde scène. Cependant, cette didascalie ouvre plus largement sur l'ensemble de la scène : quatre personnages ont été mis en scène alors que le dialogue se fait essentiellement entre le prince et le bouffon, l'aubergiste n'ayant droit qu'à

La didascalie chez Valle-Inclán

cinq courtes répliques. Des espaces ouverts par la didascalie, y compris par les *dramatis personae*, ne se prolongent pas immédiatement dans le dialogue : l'espace cervantin, par exemple. Le cadre de l'auberge "classique" accueille aussi bien le quotidien que l'imaginaire, le conte peut s'y développer avec l'annonce de la malfaisance du dragon qui renvoie aussi bien au *romancero* qu'à Tristan et Yseut ou aux contes de Grimm ¹. L'insistance sur la difficulté du quotidien ² permet le glissement à une réalité géographique, économique et sociale, celle de l'Espagne :

si corriste mundo, habrás visto cómo en España, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser gracioso. Sólo en el Congreso hacen allí gracia las payasadas. Sin duda porque los padres de la patria comen en todas partes, hasta en España..." (p. 48-49)

On trouve ici soit la coexistence de deux espaces, soit une intersection et un conflit. Le conflit naît de l'irruption du monde moderne, de l'actualité, de l'Histoire.

Du dialogue qui suit la didascalie initiale de la troisième scène je dirai qu'il prolonge l'espace poétique et merveilleux de la présentation avec les mêmes modalités, avec l'accumulation de tous les poncifs du dialogue amoureux du Siècle d'Or. Au pastiche de l'atmosphère moderniste correspond le pastiche du dialogue amoureux. L'espace construit s'autodétruit, la poésie s'évanouit avant de prendre son essor. Scène 4, le dialogue se situe encore dans la perspective de la présentation didascalienne : à la description des courtisans-marionnettes manipulés par une tringle correspond l'absurde échange de propos entre La Infantina et El Maestro de ceremonias, puisqu'aucun des personnages n'écoute l'autre, et l'incapacité du Maître de cérémonies à innover dans une situation non prévue. La distorsion entre le niveau de langue du dialogue et son contenu me font retrouver ici et le principe autodestructeur dans un espace et le conflit entre espaces, car l'espace merveilleux qui réapparaît avec le conte est mis à mal par les marionnettes et leur discours simpliste. La scène 5

¹ La structure de *La cabeza del dragón* renvoie plus particulièrement aux contes suivants : Les deux frères, Le Parfait chasseur, Jean de fer.

² "está vacía la andorga", "antes de verme en tal aprieto, dejo el servicio de la Señora Infantina...", "¡Salí del palacio sin cobrar mi soldada de todo un año!" (p. 44).

reprend la problématique exposée pour la scène 3, tandis que le dialogue qui suit la première didascalie de la dernière scène remet au premier plan, à l'ombre du palais, Bertoldo le bouffon et Zacarías l'aveugle. La dernière réplique du bouffon qui abandonne l'aveugle pour aller marcher sur la traîne de la duchesse correspond au contrepoint relevé dans la didascalie où le chien se dresse sur ses pattes pour prendre part aux effusions des deux compères. Autrement dit, je ne vois pas une différence de fonction entre la didascalie et les dialogues qui lui font suite. Ils forment un ensemble cohérent puisque les espaces ouverts dans la première se prolongent dans les seconds et que chaque espace est à la fois une cible et une arme pour les autres espaces.

Qu'en est-il des autres didascalies ? A ce point de mon analyse il apparaît peu opératoire d'étudier isolément la didascalie, sauf à vouloir y trouver une organisation de l'espace scénique qui n'apparaît guère chez Valle-Inclán. Les six scènes de *La cabeza del dragón* sont plutôt des ensembles susceptibles d'accepter un découpage de type cinématographique. Pour la première scène, par exemple, je distingue deux séquences : celle de la balle et celle de la clé. A l'intérieur de chacune de ces deux séquences, des plans, sept et cinq respectivement, s'organisent dans une progression dramatique puisque la scène commence avec le jeu de balle pour terminer avec la fuite, l'exil du prince Verdemar.

Au plan large, introductif, de la première didascalie, succèdent les didascalies 2, 3, 4 et 6 qui signalent les apparitions, disparitions et interventions du *duende* : il est d'abord une voix (didascalie n° 2) il apparaît et est décrit (didascalie n° 3), disparaît (didascalie n° 4), réapparaît (didascalie n° 6), intervient (didascalie n° 7). Le nouvel interlocuteur du *duende*, le prince Ajonjolí, est évoqué dans la didascalie n° 5. La didascalie marque donc l'entrée et la sortie d'un personnage, ses interventions : elle donne des indications de mise en scène sans jamais construire l'espace scénique. Ces indications s'adressent autant au metteur en scène qu'à l'acteur auquel est indiqué son jeu (pantomime, accessoires, déguisement), d'autant plus que la didascalie peut constituer un gros plan de cinéma muet où n'apparaît que le visage comme c'est le cas pour la présentation du *duende*, ou dans la dernière didascalie qui décrit l'expression du visage des princes :

La didascalie chez Valle-Inclán

EL DUENDE asoma la cabeza entre dos almenas. Tiene cara de viejo : Lleva capusay de teatino, y parece un mochuelo con barbas, solamente que bajo las cejas, grandes y foscas, guiña los ojos con mucha picardía, y a los lados de la frente aún tiene las cicatrices de los cuernos con que le vieron un día los poetas en los bosques de Grecia (p.19).

.....

.....

EL PRINCIPE POMPON arruga la frente y mira en torno con mirada torva. EL PRINCIPE AJONJOLI hace lo mismo. Los dos cambian una mirada a hurto de su hermano y se van. EL PRINCIPE VERDEMAR queda solo y suspira contemplando el azul (p. 38).

La didascalie oriente la prise de parole, lui donne une perspective. Elle peut présenter le personnage à qui est attribué la réplique, et nous pouvons avoir un petit tableau rapidement esquissé comme pour l'entrée de Señora Reina :

Sale Señora Reina con su corona. Un paje le recoge la cola del manto, un lebrel le salta al costado, en el puño sostiene un azor (p.30).

Elle peut s'attacher à des détails pour montrer "la riche besace cousue avec un fil d'or et faite dans le satin d'un pourpoint où Monsieur Roi a sué au cours de trente batailles". Elle est le lieu des métamorphoses où le *duende* devient successivement théatin, dieu Pan et acrobate, où la couronne de la reine acquiert autonomie et vie propre, où les courtisans deviendront des marionnettes. Elle est le lieu d'une polyphonie qui impose une vision, porte un jugement grâce à l'ajout d'un détail, grâce à un commentaire.

Un énonciateur apparaît encore dans l'organisation du texte en scènes. La nécessité de changer de décor n'est pas la seule raison d'un découpage qui rend compte à la fois du déroulement d'un conte populaire tel que le décrit Wladimir Propp et d'une structure dramatique. La première scène correspond à la mise en place de l'intrigue, premier mouvement du conte : c'est une scène d'exposition. La scène deux est un intermède cohérent qui permet l'introduction du thème du dragon, la rencontre avec le bouffon qui autorisera le déguisement du prince Verdemar, l'irruption d'Espandián, la

contre figure du roi Mangucián. La scène trois prolonge à la fois la scène un et la scène deux et se situe dans le premier mouvement du conte merveilleux. La quatrième scène correspond à la phase Lutte-Victoire du héros : c'est une partie du second mouvement du conte qui se poursuit scène cinq. Le dernier mouvement commence à la scène cinq avec le dévoilement du faux héros. Le changement de décor est une nécessité théâtrale justifiée par le déroulement du banquet traditionnel des noces dans l'une des salles du palais, ce qui fait que le dernier mouvement du conte est à cheval sur la scène cinq et six ¹. Ainsi, l'organisateur du texte fait-il entendre à la fois une voix narrative et une voix dramatique.

La richesse, voire la luxuriance de la didascalie valleinclanienne est, je crois, démontrée. Toutes les didascalies ont ici une même structure et une même fonction. Initiale ou intermédiaire, la didascalie ne construit pas le lieu scénique : elle donne des indications au metteur en scène et au comédien et, surtout, elle apporte ces précisions apparemment superflues dont je parlais au début. En effet, en nous les offrant, la didascalie devient le lieu privilégié où s'ouvrent des espaces inattendus qui, par leur interaction, imposent une lecture du texte.

Partout s'introduisent des voix qui construisent des espaces soit directement en imposant, soit indirectement, en faisant appel à l'imaginaire. La didascalie ouvre des espaces fictionnels et référentiels, chevaleresque avec l'Arioste, cervantin avec l'auberge, merveilleux avec le *duende*, théâtral avec les marionnettes... L'utilisation de niveaux de langue différents est également créateur d'espaces. Ces espaces ne sont jamais autonomes : leur coexistence est toujours conflictuelle et tout espace est constamment en cours de construction et de déconstruction car un même personnage appartient toujours à plus d'un espace.

La voix organisatrice n'est pas impartiale. Au mieux, elle suggère un non-dit : elle porte plutôt un jugement, sous forme de commentaire. En se plaçant à la fois au dessus du texte, et dans l'actualité, dans l'Histoire, la voix qui commente fait des choix signifiants, par le niveau de langue, par l'accumulation de détails concordants qui imposent une vision, par le

¹ Jean-Marie LAVAUD, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, op. cit., p.563-564.

choix d'un détail pertinent/impertinent, par la référence culturelle, par la présence de l'actualité, par la métamorphose, par la comparaison qui peut, soit faire appel à l'imaginaire, soit opérer une substitution ou une superposition d'espaces. L'appel à l'imaginaire donne au lecteur une illusion de liberté alors même que lui sont imposées des équivalences du type : courtisan = marionnette. La didascalie devient alors le lieu de la satire politique, les perpétuels conflits d'espaces générant la farce.

Par ailleurs la didascalie n'est pas autonome : elle n'acquiert son sens que dans sa relation avec le dialogue qu'elle prépare et qui la prolonge, avec lequel elle forme un ensemble cohérent. Dans cet ensemble, elle est une polyphonie qui s'adresse à un lecteur, mieux informé par conséquent que le spectateur. Le metteur en scène apparaît comme le lecteur privilégié chargé de proposer une transcription. Mais la didascalie est déjà une mise en scène où des détails signifiants, en paraissant solliciter souvent l'imaginaire, engagent le spectateur, donc le metteur en scène, dans une voie à sens unique tant elle est contraignante. Tout est verrouillé : alors même qu'il donne une illusion de liberté, l'énonciateur impose sa mise en scène¹. Enfin, j'allais le passer sous silence tant l'évidence est grande, cette voix est d'une culture exceptionnelle.

Cette analyse est une première pierre pour une nécessaire étude de la didascalie chez Valle-Inclán. Elle permet de parler d'une évolution du style de Valle-Inclán lorsque l'on passe du premier drame de 1899, *Cenizas*, à *El yermo de las almas* puis à *La cabeza del dragón*² : il s'agit bien d'une

¹ Monique Martinez pose la question : "Cette hypertrophie [de la didascalie] ne peut-elle pas être considérée comme l'arme stratégique utilisée par l'énonciateur -le dramaturge- pour lutter contre l'utilisation du texte dialogue que fera l'ultime émetteur de la communication théâtrale, le metteur en scène? "De l'influence de Valle-Inclán sur la didascalie contemporaine", *Le livre et l'édition hispanique du XVI^e-XX^e siècles, Pratiques et discours paratextuels*, Actes du colloque international, CERHIUS, Grenoble, 14-16 nov. 1991, Numéro hors série de *Tigre*, Grenoble, 1992, p. 223-232).

² Si je cite cette première pièce, c'est qu'elle nous fournit un exemple particulièrement signifiant dans la mesure où Valle-Inclán la refond en 1907 pour donner *El yermo de las almas*. Aux rares et brèves indications scéniques de *Cenizas* succèdent désormais les très nombreuses et très longues didascalies de *El yermo de las almas*: cent une au total, la plus longue ne comptant pas moins de quarante-cinq lignes. Les didascalies représentent environ le cinquième du texte total. La quantification du rapport didascalies/dialogues dans les oeuvres dramatiques de Valle-Inclán passe par la saisie informatique qui pourra donner lieu à l'établissement de la courbe des variations du rapport dialogues/didascalies au fil des années, rapport qui pourra être ou ne pas être signifiant ; ce que l'on peut dire

étape intermédiaire car les *dramatis personae* de *La cabeza del dragón* manquent d'organisation si on les compare à celles de *La hija del capitán*¹. Par ailleurs, la relation entre la didascalie et les dialogues changera : ce seront dans *La hija del capitán* deux sous-ensembles fonctionnant dans un jeu dialectique qui donnera à voir la réalité derrière les apparences, la polyphonie prenant en charge la réalité. Telle qu'elle est dans *La cabeza del dragón*, la didascalie est bien un exercice de style où l'introduction d'un narrateur permet une pyrotechnie d'une grande virtuosité et d'une rare efficacité. La didascalie est sans doute la partie la plus originale de l'oeuvre dramatique de Valle-Inclán : son analyse minutieuse et l'étude de son évolution devrait permettre aujourd'hui de mieux connaître encore le théâtre de Valle-Inclán et son influence sur le théâtre contemporain espagnol.

du rapport de un à cinq dans *El yermo de las almas*, c'est qu'il ne peut pas être considéré comme une constante. Ceci dit, la quantification n'est qu'un élément, qui ne peut être considéré comme le plus important.

¹ Voir mon article : "Les *dramatis personae* de *La hija del capitán*: une déclaration d'intention, *op. cit.*