

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



**LE RIRE ET LA POESIE AU THEATRE : SUR LA GENESE D'UNE
CONVERGENCE ET D'UN DECALAGE FONCTIONNELS DANS LES
QUATRE TEXTES SCENIQUES : *La cabeza del dragón, La hija del
capitán, Amor de don Perlimplín, La zapatera prodigiosa.***

Marie-Claire ZIMMERMANN
Université de Lille III
(France)

I - THEORISATION

L'intitulé de la question IV du programme d'Agrégation, *Théâtre et poésie au vingtième siècle*, recouvrant les quatre textes cités, toute méthode de recherche qui se donnera pour objectif l'examen d'une mise en présence et d'un rapport créateur entre les deux concepts, théâtre et poésie, c'est-à-dire entre les deux genres, partira du postulat de l'essence théâtrale des quatre œuvres : *La zapatera prodigiosa* est, selon son auteur, une *farsa*; les quatre *cuadros* des Amours de Don Perlimplin ont été portés à la scène en 1933, conformément aux vœux de Lorca ; jouée en 1910, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* contient l'énoncé de sa propre définition ; enfin, *La Hija del capitán*, encore qu'elle n'ait pas été mise en scène en 1927, comporte de clairs attributs théâtraux : une distribution (*Dramatis personae*), un dialogue, de nombreuses didascalies. Le prologue de *La zapatera prodigiosa* réinvente les topiques de la *captatio benevolentiae* en faisant de l'auteur un annoncier, qui, par le biais d'une riche terminologie exclusivement théâtrale, compose peu à peu, face au public en attente de spectacle, l'image spatiale de ce théâtre où opère la parole : le rideau gris se lèvera et laissera apparaître un décor, tandis que le personnage de la savetière est évoqué et invoqué, au seuil de son surgissement sur la scène ; l'auteur nomme le public, la salle et tous les lieux précis où chaque spectateur se place d'une manière signifiante : butaca, palco, entrada general (p.47, 48, 49).

Si les quatre textes sont du théâtre quel rôle y joue donc la poésie ? Garde-t-elle les propriétés d'un genre auteur pour intervenir à côté de la procédure théâtrale et en ce cas est-il possible de parler de poésie au théâtre, à l'intérieur du texte théâtral ? Ou bien théâtre et poésie s'allient-ils, se fondent-ils, et selon quelles modalités pour aboutir à la création d'un genre nouveau, comme cela semble se produire chez Lorca, dont l'interview, parue dans *Crítica* à Buenos Aires, le 1er décembre 1933, s'achève par une définition : " ... está en la poesía, en la poesía de teatro para la gente que Yo quiero hacer. Poesía de teatro". (*La Zapatera prodigiosa*, Alianza editorial, p.153). Poésie de théâtre : l'auteur qui, dans le prologue, regrette que la poésie ait déserté le théâtre à la mode pour chercher d'autres endroits où soient acceptés le pouvoir de métamorphose et d'irréalisme qui sont le propre du phénomène poétique, justifie bien

ici l'existence d'une nouvelle écriture indissolublement poétique et théâtrale. La savetière, autour de laquelle s'ordonne toute lecture ou toute représentation, est à la fois un être poétique théâtralisé et un personnage de théâtre porteur d'une parole poétique, c'est-à-dire de formes intrinsèquement poétiques : "En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido, de Zapatera con aire de refrán o simple romancillo" (p.48).

Cependant toutes ces questions ne sauraient être posées de manière pertinente avant que ne s'engage une vraie réflexion sur le mot *poésie*. Qu'entend-on par *poésie* ? Faut-il se fonder sur des poétiques préalablement établies par les deux auteurs, à propos de leur poésie, et/ou de leur théâtre ? Ne convient-il pas d'examiner le terme *poesía* tel qu'il fut pratiqué en Espagne dans les trois premières décennies du XXe siècle ? Toutes ces démarches sont nécessaires car elles permettent une approche heuristique du problème mais elles exigent un examen préliminaire des concepts de poésie, de travail et de création poétiques, en dehors de toute situation temporelle précise, dans la perspective axiomatique d'une perpétuation de la spécificité du phénomène poétique et d'une permanence d'un petit nombre de lois qui président à l'écriture du poème.

S'attacher à la stricte origine grecque du mot (au verbe *poiein* et à ses héritages, *poïesis*, *poïetica*, etc.) consisterait à étudier le *faire*, l'*agir*, qui certes, ne peuvent manquer d'apparaître dans une analyse de la poésie, mais le *poïeta* qui intervient, tel un dieu créateur, c'est tout aussi bien l'homme de théâtre qui invente des personnages et manipule des marionnettes que l'auteur de poèmes, et ce mot ne nous aide pas à cerner les particularités des deux genres traditionnellement distincts. Or ne cherchons-nous pas à établir d'abord une *différenciation* initiale entre les termes *théâtre* et *poésie* afin d'identifier ensuite les processus de dynamisation de leur rencontre, dans le texte et dans l'aire de jeu ?

La poésie consiste d'abord, pour une *voix*, à inscrire des textes qui, se fondant sur un rythme, deviennent un chant, une certaine manifestation du chant. L'écriture repose sur un aménagement particulier de la phrase, loin des habitudes de la communication orale et écrite. La langue est utilisée comme signes de définition et non de description, autrement dit, par le biais de l'essentielle image, espace de mots totalement neuf qui présente et représente, conduisant l'auditeur vers un royaume de concepts diversement traduisibles mais tous porteurs d'une hypothèse signifiante ; cette somme ne recouvre pas totalement un extra centre (extérieur au texte), un lieu géométrique qui est à l'origine de l'écriture et dont la quête, sans cesse ajournée, (car elle ne réside pas dans une saisie et une capture du sens), avalise, pour le poète et le lecteur, la légitimité d'une démarche infinie. Le *poiema* est donc une forme fermée, achevée, qui institue une ouverture vers d'autres formes inconnues, vers une ouverture tout court.

Des poèmes apparaissent ponctuellement dans trois des œuvres à étudier : *La farsa infantil de la cabeza del dragón*, *La Zapatera prodigiosa*, *Amor de Don Perlimplín...* ; ils seront à lire en tant que poèmes, mais avant même d'évaluer leur possible fonction théâtrale, le lecteur-auditeur observera les modifications et variantes de leur statut poématique, inhérentes à un détournement de la *Voix poématique*. Dans un poème, quel qu'il soit, cette Voix n'est pas celle de l'auteur, mais seulement la voix

prêtée au poème par l'écriture à laquelle est parvenu le poète. Au théâtre, ici dans les trois pièces, la voix poématique est encore moins celle de l'auteur puisque les textes sont dits ou chantés par un ou plusieurs personnages. Ce ne sont donc pas là, *a priori*, par manque d'anonymat, de véritables poèmes, mais des textes construits par délégation de la voix poématique à des voix théâtrales. Ces textes sont adressés par quelqu'un à quelqu'un. Ils assument au premier chef une communication d'ordre théâtral, entre des personnages ; toutefois ils restent à déchiffrer comme ensembles signifiants dans la trame théâtrale, textes dans un plus vaste texte.

La poésie ne coïncide-t-elle cependant qu'avec la poématisation et faut-il ne tenir compte que des poèmes érigés comme tels dans les pièces ? Ce serait là limiter considérablement la portée du jeu poétique. D'autres formes textuelles sont ici en question : le poème en prose, les fragments de textualité où le langage rompt avec les lois de la communication et invente une autre cadence avec des images. Une recherche systématique abordera aussi l'examen approfondi de termes tels que : le *poétique*, la mise en œuvre du poétique, les phénomènes de poétisation. Le poétique peut également s'inscrire dans les signes visuels et sonores du message théâtral : la didascalie qui nomme des décors relèvera éventuellement de cette dimension, mais les espaces scéniques eux-mêmes signifient une recherche ontologique et esthétique que l'on qualifiera aussi de poétique. L'objet, de par sa présence, intervient dans la création d'une *beauté* nouvelle.

Le fait théâtral ne pouvant être envisagé ici dans la totalité de ses manifestations signifiantes, l'un des aspects les plus évidents de la théâtralité - peut-être aussi, à première vue, l'un des moins poétiques - a été retenu dans cette étude de la confrontation entre théâtre et poésie. Il s'agit de la procédure théâtrale de la *comicità* ou du *comique*. L'existence du postulat du rire (lié à l'essence de la farce et à celle de la pièce pour enfants, peut-être aussi, - cela reste à démontrer - à l'être *esperpéntico*), pose problème face à la poésie. Celle-ci est généralement considérée comme sérieuse, grave, non comique par nature ou excluant même le comique, à moins que le texte n'affiche le parti-pris de divertir, ses structures versales et rimiques n'étant alors que des moyens étrangers à la quête ontologique.

Plusieurs questions devront à nouveau être posées, qui ne feront que préciser les perspectives du débat initialement formulé sous les termes de théâtre et poésie.

1. Le comique se juxtapose-t-il au poétique ? Des poèmes inclus dans un dialogue qui suscite souvent le rire ne sont-ils que des poses, des interludes poétiques du jeu théâtral ?

2. Les ressources langagières propres à la poématisation ont-elles été utilisées comiquement ? Remplissent-elles une fonction comique et dans ce cas assiste-t-on à l'escamotage du poétique ?

3. Ou bien a-t-on affaire ponctuellement à une *langue en vers pour le théâtre*, comme dans des scènes de pièces du Siècle d'Or et le poétique ne résiderait que dans le versal, comme donnée de départ, comme technique au service de situations drôles, susceptibles de l'être moins car le vers peut-être aussi le véhicule de la procédure dramatique.

4. Le poétique est-il lié, dans les trois pièces citées, à un comique qu'il métamorphose et qui le métamorphose, ce qui laisserait présager l'existence d'une entité nouvelle, d'un art nouveau que l'on a déjà entrevu dans les commentaires esthétiques de Lorca, et qui reste à définir chez Valle-Inclan.

II - POEMES ET FORMES VERSALES DANS LES TROIS PIECES CITEES LA ZAPATERA..., AMOR DE DON PERLIMPLIN, FARSA INFANTIL...)

Un premier type de procédure donne au poème un rôle corrosif, voire négatif. Le pouvoir de la parole versale est tel qu'il modifie le cours de l'action théâtrale, pèse sur les actes des personnages et infléchit les jeux gestuels de la représentation. Le poème n'est parfois qu'une émanation de la chanson populaire, un simple refrain d'une ancienne tradition ("Ay jaleo, jaleo..." p.68), mais issu du dialogue il concentre des effets langagiers pour mieux susciter un autre dialogue. Ainsi le mot *jaleo* prononcé par le savetier (p.68) engendre-t-il le couplet, (dit d'une voix forte, très intentionnellement, par la savetière), qui, à son tour provoque les commentaires du savetier. Il n'y a pas là de communication avouée, mais reprise en compte d'un texte en partie connu pour répondre, de biais, à ce qui n'est pas censé avoir été entendu.

Le cas des *coplas* composées par les villageois est assez analogue au précédent. Lorsque l'enfant chante, en marquant la mesure, le romance dénonciateur que le public perçoit au loin, il fait exister une parole toute-puissante, *in praesentia*, dont l'efficacité est essentiellement due aux structures et formes versales, c'est-à-dire au poétique. La révélation provoque le rire car la sortie *théâtrale* de la savetière est une fausse sortie : l'annonce de projets de vengeance, l'hypothèse d'un renouvellement de l'action sont aussitôt annulées par l'entrée du maire.

Ce type de procédure comporte une variante, plus riche de conséquences, qui consiste à placer le texte poématique en présence des personnages dans une structure théâtrale préétablie, (seconde par rapport à la première), ce qui permet au poème d'être entendu comme théâtre dans le théâtre; ainsi le romance que le savetier dit et mime face au public villageois. Ici encore apparaît la dynamique destructrice du poème, sa fonction cathartique qui est essentiellement comique, pour le public de la salle. Ce n'est pas seulement parce que l'histoire des savetiers est représentée théâtralement, à la fois exagérée, déformée, *fictionnelle*, que les personnages parviennent à l'*anagnorisis*. Le spectacle, en effet, se casse, s'achève, sans parvenir à un dénouement et l'action théâtrale première reprend ses droits. La pièce, peinte sur le *cartelín*, est un moment poétique en soi dont l'impact théâtral sur les deux publics (la salle et le village), tient avant tout à l'ambiguïté du traitement langagier. Le poème, parfait romance, assonancé en e-a, donc écho poétique du mot non dit zapatera, exhibe tous les clichés d'un genre connu, identifiable par le double public, créant ainsi une perspective dramatique pour les villageois et une *vis comica* pour les spectateurs de la pièce lorquienne. Mais le texte établit aussi, par-delà sa redondance, une célébration poétique de la Beauté : beauté de l'héroïne que le public villageois confirme en devenant chœur, dans la version de 1933, ("Ay, qué limón, limón, ..." p.108); beauté aussi d'un lieu devenu cour d'amour, totalement métamorphosé par l'exhibition d'images qui font exister de supposés galants, cavaliers devenus chevaliers sur leur

monture de parage (p.108); beauté aussi du paysage floral, à la fois topique, car fait d'éléments connus de chansons populaires, et culte puisque le texte rassemble des essences, des formes propres au Poema del Cante Jondo et au Romancero gitano, révélant une réélaboration et une stylisation de tous les matériaux poétiques, pour l'obtention d'une épure de paysage, d'une abstraction de l'Andalousie.

Certes les permanentes chutes de ton, les discordances, le retour à un dialogue de style direct entre les personnages du romance notifient une utilisation dégradée du poétique et de la poétisation. La parodie du *romance de ciego* suppose une distance de l'écrivain par rapport au genre poétique qu'il soumet à une savante manipulation. Mais ce n'est pas l'acte poématique qui fait rire : le comique naît de l'utilisation de quelques procédés poétiques, aux dépens ou en l'absence de quelques autres, tout en permettant l'avènement d'une poéticité autre, c'est-à-dire d'un romance nuevo qui atteste la perpétuation des ressources poétiques d'un genre. Le poétique, non théâtral en son essence, est ici porteur des origines du romance, à la fois du romancero et de ses variantes parodiques.

Interrompu par neuf interventions théâtrales (Zapatero, Alcalde, etc.) le romance de la scène 4 de l'acte 2 est donc un espace tronqué théâtralement efficace pour les deux publics, mais tout aussi productif du point de vue poétique, le Beau suscitant chez les spectateurs de la salle l'attente du plaisir de la démythification à son tour source d'une autre Beauté.

L'identification de ce premier type de procédure implique l'examen des techniques langagières mises en œuvre, ou du moins une réponse partielle à une question : *Comment se crée stylistiquement la fonction comique du poème ?* L'inventaire des différents textes révèle que le rire naît essentiellement de la mise en exergue de la symétrie rimique, de l'excès de valorisation du schéma phonique. Le poème devient pure cadence, soit qu'il provienne d'un seul personnage (cas rare), soit qu'il émane d'une communauté (cas général).

Dans le premier cas le personnage chante pour informer les autres, soit dans une intention parodique que seul lui-même et le public percevront, ainsi Perlimplin s'adressant à Marcolfa ("¿ Don Perlimplín no tiene honor/No tiene honor !" p.58), soit dans la perspective d'un conflit avec l'autre personnage, par le biais d'une phonie dont la présence exorbitante est destinée à exorciser les maléfices de l'action théâtrale, ainsi Belisa défiant Perlimplin, (¿ Don Perlimplín/marido ruin/ etc., p.162). Les deux textes cités, dont le premier trompe la servante et dont le second constitue un leurre pour une Belisa également trompée, sont deux topiques destinés à faire rire le public de par la seule inflation de leur fonction poétique. Le spectateur sait que le plaisir théâtral résidera dans le dévoilement du secret de Perlimplin et que l'énigme dépassera en subtilité toutes les prévisions. Il jouit donc, face au message transmis par les formes poématiques, de la pleine et totale liberté de rire d'un langage qui se trouve réduit au rôle de simple instrument, non pertinent pour le public mais strictement pertinent en tant que pouvoir phonique, c'est-à-dire magique, et ainsi théâtralement très efficace.

La plupart des textes qui assument la fonction de divertissement d'une *poésie pour le théâtre* proviennent d'une communauté de personnages promue à la dignité théâtrale du chœur. Plutôt que des espaces d'un seul tenant ce sont des textes éclatés

qui se présentent sous l'aspect de sous-ensembles sans lien théâtral direct avec l'action de la scène où ils surgissent. Il s'agit le plus souvent, chez Lorca, de textes rajoutés en 1933, (escena 4, acto 1, p.63-64; escena 6a, id., p.70-71; escena 5a, acto 2, p.119), dont Francisco García Lorca a dit qu'elles ôtaient à la pièce sa rigoureuse linéarité (*Federico y su mundo*, Alianza tres, 1980, p.304-305), mais où il est possible de percevoir une exploration et une amplification nouvelles des ressources propres à la poésie, une *perception moderne du Beau*, d'une beauté qui résulterait de procédures négatives, non point malgré elles mais à cause d'elles.

Dans tous les exemples cités les personnages font irruption de manière inattendue et apparemment arbitraire, puisqu'ils ne sont pas mentionnés dans les didascalies. Leur chant s'impose dans une sorte de hors temps qui est aussi un hors lieu, deux fois sans que les autres personnages s'en aperçoivent, donc à la seule intention du public, afin que celui-ci parviennent par un biais poético-ludique à une sorte de bilan théâtral provisoire. Les mises en garde des voisines (p.63) conseillant au savetier de partir représentent à la fois l'univers mental de ce dernier et l'imaginaire des villageois. Elles constituent une préfiguration tragi-comique du romance de l'acte 2. L'uniformité des rimes (mozo est quatre fois répété), la pauvreté de la consonnance (mozo-pozo), le contraste entre un signifiant surévalué font de ce module poétique un outil théâtral efficace du point de vue comique. Toutefois ces structures chorales, auxquelles il faut adjoindre le duo final entre les savetiers (p.117-118) - poème qui n'est pas vraiment dialogue, qui n'établit pas la communication entre les personnages, et qui reste un doublet poétique où chacun interroge ou célèbre un ou une absente - même si elles reposent sur des jeux de symétrie et d'échos, sur une jonglerie rhétorique qui exhibe ses propres vertus pour faire rire (ainsi le poème dialogué des trois voisines qui regardent sans être vues, p.119-120), chacune de ces structures, donc, dont la fonction première est de divertir, proclame et revendique l'exercice plénier de son statut poématique. Les images et symboles du texte chanté par les gitanes et la savetière (p.71-72) instituent une distance mentale, un espace imaginaire extra théâtral qui, certes, existaient déjà dans la ronde traditionnelle, ("Del olivo me retiro/Del esparto yo me aparto/...", p.71), mais que le jeu scénique, parachevé par le refus symbolique d'ouvrir la porte, place dans un autre lieu poétique, afin de créer une universalisation de la solitude de la Zapatera, du définitif non accès à la rencontre. La scène n'a aucune efficacité sur l'évolution du dialogue théâtral ultérieur, aucune répercussion sur les scènes qui la jouent. Elle n'intervient que comme rythme poétique du divertissement, parole devenue ballet, parole incarnée, et comme transfiguration poétique du personnage par-delà l'action théâtrale.

Un deuxième type de procédure poématique apparaît chez Lorca, et surtout dans la *aleluya erótica*, qui consiste en une proclamation triomphante de la forme poématique en soi, extra théâtrale, non plus liée au rire mais au principe de plaisir poétique. Ces textes sont autonomes; ils pourraient être dits, lus ou chantés en l'absence de toute pièce : la preuve en est que le poème prononcé par les Voix et Don Perlimplin, au *Cuadro tercero* (p.159) est une *canción* lorquienne des années 1921-1924, qui portait le titre de *Serenata* (Homenaje a Lope de Vega), et qui, légèrement modifiée pour la pièce, comporte une Belisa auparavant nommée Lolita, les quatrains étant attribués aux Voix et le refrain à Perlimplin. Voilà donc un texte d'origine et

d'essence exclusivement poématiques, et que l'écrivain a simplement restructuré pour l'adapter à la scène.

Le poème décoché au papillon (acto 1º, escena 13) dans *La zapatera prodigiosa*, le chant de Belisa (p.131 et p.136), celui de Perlimplín (p.148), la chanson extraite des *canciones* (p.159) et aussi l'interpellation du duende dans la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, ("¡ Dame libertad/paloma real !//Palomita que vuelas tan alto, //sin miedo del Gavilan !" p.91, 93, 117) instaurent eux aussi une primordiale poématicité. Ce sont des espaces créateurs d'images et de métaphores : le chant de Belisa exaltant par le biais du cosmos les virtualités d'un corps féminin promis à l'eros (p.131); celui de Perlimplín, issu de l'intertexte *Muerto de amor (Romancero gitano)*, livre une plainte de l'amour blessé qui marque le retour aux sources troubadouresques et plus encore à l'écriture poétique du XVIe siècle; tandis que le couplet valle-inclanesque fait surgir dans une structure irrégulière un symbole toujours efficient après des siècles de poésie. Cependant certains de ces textes recèlent des virtualités théâtrales. Le chant de Belisa et le quatrain du *duende* deviennent des recours répétitifs, donc théâtraux, (les mots du duende jouent un rôle décisif dans la défaite du dragon) tandis que les deux chants de Perlimplín, et le poème au papillon n'exercent qu'une seule fois leur pouvoir dans le texte théâtral, faisant office d'intermède, sans que leur émission modifie en rien le déroulement de l'action. Le spectateur devient pour quelques instants un pur auditeur de poèmes. Mais est-ce si simple et y a-t-il dans tous les cas identité de la perception du Beau ?

Les deux chants de Perlimplín occupent une position et ont une portée de nature particulière par rapport au poème du papillon. Survenant en fin de tableau ("Amor, amor", p.148) ou après le couplet dérisoire, juste avant le cérémonial de la mort allégorique (p.159), ces textes relèvent totalement du genre lyrique et oblitèrent l'irruption du comique, surtout le premier qui précède le silence. Le personnage qui dit Moi, assumant ainsi la fonction poématique, se trouve donc au plus près d'une totale identification avec la Voix poématique. Indépendamment du spectacle et peut-être en dehors de lui, le spectateur écoute et entend une voix universelle, qui est le propre du fait poétique, et il se livre à un plaisir a-temporel et a-spatial, comme si lui étaient dits un poème de Juan de la Cruz ou de Lope de Vega. C'est peut-être alors que l'éventualité de la tragédie apparaît le plus clairement. Mais la reprise du dialogue signifie aussi le retour des signes ludiques, telles ces perspectives qui sont "equivocadas deliciosamente" (p.149), et le rétablissement d'une sorte de légèreté du ton qui suscite un plaisir diffus mais constant.

La chanson que l'enfant module pour s'emparer du papillon échappe totalement au tragique et au comique. Il s'agit là d'un poème pleinement poématique qui s'accompagne toutefois d'une gestualité aussi théâtrale que poématique, parce que rituelle, et qui, par la célébration des origines institue une écriture nouvelle. Cette chanson qui provient d'une *coplilla infantil para parar la mariposa (La Zapatera, Edición de Arturo del Hoyo, Plaza Janés, 1984, p.111)*, consiste initialement chez Lorca en une parfaite seguidilla (7x 5a 7x 5a 5b 7x 5b), puis par glose en un réaménagement de la "seguidilla arromanzada". Les substantifs désignent l'objet à conquérir, puis le métaphorisent, tandis que les verbes intiment à l'objet l'ordre de s'arrêter. La syntaxe fait alterner parallélismes puis chiasmes : l'acte de poétisation

donne aux mots toutes sortes de situations dans la structure textuelle, parce que le pouvoir du langage vécu dans un crescendo devrait seul permettre l'obtention de la beauté (symbolisée par l'objet papillon). L'échec de la poursuite coïncide avec une défaite de l'organisation versale, au moment où l'enfant retourne à la prose quotidienne impuissante à capturer.

La signifiante théâtrale de cette scène poématique n'est que d'ordre symbolique : la copla doit échouer parce que le papillon représente le savetier en partance, et surtout l'impossibilité pour la savetière de vivre le rêve et de posséder le Beau, parce qu'il est l'emblème de toute la pièce, une image poétique nécessaire à la notification théâtrale d'un contraste irrévocable entre les merveilles du jeu poématique et les médiocrités du langage ultérieur (el notición). La course à laquelle se livrent l'enfant et la savetière met en valeur une joie des corps et le public mime imaginativement le jeu, tant l'oeil et l'ouïe sont comblés, tant le plaisir libérateur est proche ici d'un rire ou d'un sourire dont l'essence n'est point liée au comique.

Ce poème magique qui associe le chant et l'enchantement (p.81) signifie-t-il un échec du pouvoir de poétisation ? Certes les mots ne suffisent pas à immobiliser le papillon, mais le texte qui révèle un travail savant sur des formes poétiques populaires constitue plutôt une mise en abyme de la création poématique et aussi une image de la lecture ou de la perception du texte poétique.

Quel que soit l'art de la fabrication que le poème signale dans ses façonnements, le langage ne saurait inscrire la possession de la Beauté; il ne peut qu'introduire une quête nécessairement flouée, indispensable à la poursuite de la poétisation. Le poétique s'édifie sur un échec, et le papillon symbolise ici une beauté en dérobade. L'art moderne tel que le pressent Lorca se fonde peut-être sur une notification de signes négatifs et destructeurs, sur l'émergence d'un langage tronqué porteur d'une *beauté nouvelle*.

Mais la réflexion poétique excède les exigences de la temporalité : tout le texte laisse présager l'existence de quelques axiomes fondateurs de la poématisation, donc de la démarche de lecture qui pourrait s'exercer à la lisière de la création. Comme le papillon, l'objet poématique se trouve toujours en dehors du texte, à la fois désigné par lui mais en constante instance de fuite, ceci de manière définitive jusqu'à l'apparition du prochain texte qui ne pourra exister que par l'acceptation et la maîtrise langagière de ce postulat.

La scène-poème qui s'ordonne autour du papillon fait donc de la chasse immémoriale un acte théâtral, un acte poétique et une métapoétique, la jonction entre un mythe originel et un art nouveau, ce dernier s'illustrant plus particulièrement par la création d'une beauté discordante dans *Amours de Don Perlimplín*.

Les deux pièces de Valle-Inclán feront, pour plus de clarté, l'objet d'une recherche autonome, qui bénéficiera de cette première approche lorquienne, et qui, à son tour, permettra de relire non plus les poèmes, mais le dialogue lorquien, dans une nouvelle perspective poétique et théâtrale, où s'imposent d'autres définitions de la poésie de théâtre.

III - FRAGMENTS POUR UNE POETIQUE VALLEINCLANESCA

La présence d'un seul texte à valeur poématique dans la *Farsa infantil...* (car le chant de la bergère (p.127) à la fin de l'acte 4 n'est qu'un jeu burlesque de rimes oxytones destiné à résumer et à préfigurer la situation théâtrale de manière sentencieuse, donc ridicule, pose question sur le rôle que la poésie et les poètes sont censés jouer aux yeux des personnages, dans le texte théâtral, et naturellement aux yeux des spectateurs et des lecteurs. D'autant plus que le personnage qui chante la *copla* est le *duende*, c'est-à-dire un lutin, un esprit, que le prince Pompón place sur le même plan que les sorcières et autres êtres magiques, donc un personnage auquel sont attribués des pouvoirs hors du commun et qui prêtent à discussion, soit qu'ils paraissent illusoire, soit qu'on les tienne pour abusifs. Dans la farce le *duende* exerce ses pouvoirs, cependant les didascalies et le dialogue du roi avec ses fils créent une ambiguïté signifiante, non pas du point de vue théâtral mais du côté de la fonction poétique du langage. Le *duende* est d'abord un être qui chante un poème, suivant un rythme a-temporel très proche de celui du chant instinctif de l'univers ("Se oye la voz"... p.90), en dehors de tout critère traditionnel de beauté ("fuentes y pájaros", p.90) et de laideur (sapo, ranas, id.). Cela ne signifie pas que le poème ne saurait reproduire que des rythmes propres à la Nature puisque la *copla* versalement structurée s'ordonne autour d'un topos, mais le chiasme et la dissymétrie interdisent le règne de l'harmonie (p.91). Un libre jeu, mi-sérieux, mi-burlesque, s'instaure ici, qui traite du *déchiffrement du poétique et non de la création poétique d'une écriture*. La didascalie de la page 90 fustige les adorateurs inconditionnels du chant poétique (fut-il wagnérien), mais le dialogue ridiculise l'incrédule qui refuse de croire au-delà d'un réel positiviste et contemporain. Le *duende* demeure tout au long de l'œuvre ce vieillard moqueur qui disparaît et réapparaît, à la barbe des princes, pour railler toutes les amorces de formes topiques (il secoue les roses symboliques), et pour défaire par ses échos discordants les moindres velléités de langage codé. Cependant le *duende* porte au front les traces de ces cornes qui caractérisent Pan et d'autres personnages musiciens et chanteurs de la Mythologie, et que les poètes virent jadis dans les bois grecs (p.91). Mi-bête, mi-homme, mi-dieu le personnage n'est certes qu'un descendant, un héritier, mais il arbore les signes d'une ascendance et d'un contact avec les lieux fondateurs de la poésis. C'est pourquoi sa chanson précède et consacre un acte qu'il ne commet pas directement mais qu'il rend possible chez un autre que lui.

L'ambiguïté du personnage, dont les interventions, décisives pour le déclenchement du rire, jouxtent le chant poétique, doit être mise en regard avec l'audacieuse comparaison entre "bufones y poetas" (p.101), qui émane du bouffon lui-même. Ici encore la valeur de l'acte poématique, pas plus que la fonction et le sens du poème, ne sont soumis à la critique. Seule est démythifiée la sincérité du poète ou plutôt la prétendue adéquation entre œuvre et vie. Le poète n'est qu'un homme du dire dont le faire reste totalement étranger à l'écriture. Il feint, il est, conformément au sens originel du mot, un hypocrite (p.101), capable de se livrer à des activités non poétiques pour survivre économiquement (llenar la bolsa, p.101). Le personnage idéalisé jusqu'aux abords du XXe siècle apparaît sous un jour dérisoire, et le langage qui sert de miroir au bouffon pour s'autorefléter devient ici le lieu fictif où le poète pourrait aussi contempler sa propre image dégradée. N'y aurait-il pas là une première ébauche de la fonction esperpentique dont la formulation métalinguistique date de 1920, lorsqu'à la scène 12 de *Lucas de Bohemia*, Max Estrella évoque le rôle

déformant des miroirs concaves de la fameuse rue et aussi celui du verre où il peut se regarder au moment d'accéder à l'ivresse (Colección Austral, p.106) ?

C'est par ce biais qu'il faut aborder la relation théâtre et poésie dans *La hija del capitán*. Un premier fait s'impose, il n'y a pas de poèmes ni de traces poématiques dans cette pièce. Pourquoi, alors que dans *Divinas palabras* surgissent des textes burlesques en vers ? alors que le *Romance del ciego* est capital dans *Los cuernos de Don Friolera* ? L'esperpento n'interdit pas l'usage de la poésie puisqu'il peut, en la projetant dans le miroir détourner la fonction poématique vers la caricaturisation, se prévaloir de la beauté formelle pour créer le grotesque. Cependant la lecture de *La hija del capitán* fait apparaître un phénomène d'écriture qui se répète dans chacune des scènes : la didascalie consiste en un morceau de prose compacte, unitaire, qui ne pose pas seulement les repères et les bases d'un décor mais qui innove un système de langage poétique, la transcription d'un espace soudain promu à une intensité, un relief, des fonctions a priori hors des normes. Les lieux et les objets, tous placés dans un réseau de relations insolites, contrastées, souvent choquantes. *La didascalie coïncide avec une débauche d'expressivité langagière*. Non point qu'il y ait abondance et redondance, bien au contraire, puisque l'emportent le cas synoptique et la phrase nominale. Les objets acquièrent une exorbitante réalité (non réaliste), exhibant leur présence plastique, formant tableau, chaque élément devenant mouvement potentiel, acte virtuel, et la langue elle-même le signe d'une perpétuelle et prodigieuse dynamisation (p.177). L'espace est habité par des signes poétiques qui impliquent l'existence, dans l'écriture, d'une beauté en cours d'instauration. L'étude systématique des acotaciones confirme cette analyse. Les choses exercent un pouvoir de fascination, de par le seul impact d'un rassemblement poétique des mots, et une beauté nouvelle surgit tandis que se trouve une *poétisation canaille de la dégradation*. Les synecdoques révèlent les vertus esthétiques de l'espace-temps colonial (p.185), et celui des objets liés au jeu et à la tricherie (*id.*).

Dans la *Farsa infantil...*, les phénomènes de poétisation sont encore plus nombreux dans les moindres didascalies, au début et au cours de chaque scène. La phrase adopte souvent le rythme de vers heptasyllabiques et dodécasyllabiques, tandis que le lexique culte, typiquement moderniste, préside à l'établissement d'un espace de parcs et de jardins, c'est-à-dire d'estampes et de chromos où se figent les paons, les roses, et les cygnes (p.115). C'est ici qu'opère l'ambiguïté valleinclanesca : chaque paysage s'impose par son intensité métaphorique, et par là sous-entend l'éventualité de la beauté langagière, mais la perfection stylistique elle-même s'autodénonce de place en place lorsque la dissonance instaure le règne d'une autre *beauté*, moderne, qui tout en recelant les signes connus d'un art consacré, mine les anciennes procédures en optant pour la diction du dérisoire : "Y sale a la noche quimérica y azul, bajo la cara chata de la luna " (p112).

La poétisation est déjà remise en question dans les didascalies de la *farsa* et le sera plus encore dans le dialogue théâtral. Mais *La hija del capitán* garde intact le schéma poétique dans les didascalies aperturales. Ce n'est qu'ensuite, dans les dialogues, que s'effondre violemment l'écriture de la beauté, lorsque les personnages entrent en jeu par la parole. Même si de la laideur ou de la dégradation sont notifiées dans les *acotaciones*, l'écriture en récupère les pouvoirs de dynamisation et accède à une sorte

LE RIRE ET LA POESIE AU THEATRE

de poématisation. Le fragment poématique cesse lorsque s'instaure le rire, amer et grinçant, le cocasse assumant dès lors la liquidation du poétique.

Certes aucune dichotomie ne sépare les didascalies et le dialogue théâtral. *La hija...* est une œuvre unitaire qui doit se lire et s'entendre globalement comme pratique d'un art nouveau. Cependant chaque type de textualité jouit d'un espace propre ce que traduit fort bien la différence graphique. Si l'on ne lisait pas les didascalies lors de la représentation (par le biais d'une voix off ?), même si le décor répondait pleinement aux vœux de l'auteur-metteur en scène, des morceaux de beauté textuelle seraient perdus en tant que tels, ainsi que cette possibilité de regard alterné sur deux langages en contact théâtral mais poétiquement non concomitants, dont la non coïncidence signifie la prise de distance et la liberté du créateur qui sont aussi celles du spectateur.

La Hija del capitán pose le problème de la relation *théâtre-poésie* de la manière la plus cruciale (comme signe d'une crise du langage) et la plus ouverte (comme invention d'une écriture moderne et même ultra moderne). Certes le poème se voit frappé d'un irrévocable interdit dans l'espace du dialogue, mais si les didascalies instaurent du poématique, c'est peut-être qu'elles jouent le rôle de miroir par rapport au dialogue ultérieur. La textualité autonome et créatrice refléterait donc, sous la forme d'une beauté poétique nouvelle et dérangeante, l'action systématiquement dégradée qui s'opère par le dialogue. Ou bien c'est le dialogue qui est le véritable miroir déformant où la beauté initiale se trouve défigurée. Mais cette double hypothèse institue le schéma fondateur de l'image déformée qui est le signe de l'écriture *esperpéntica*, fruit d'une poétique valleinclanesque. Deux lectures du rapport didascalie-dialogue sont possibles : l'une place toute la textualité face à l'espace invisible qui précède le premier mot (autrement dit le référent graphiquement absent), et voit dans la pièce une image esperpentique totalement réalisée ; l'autre perçoit dans le langage du dialogue un repoussoir à des propositions esthétiques initiales qui, malgré tout, notifient une confiance dans la permanence de l'espace cosmique, suprême garantie de la production de signes, donc de langage. La présence de couleurs criardes et de sons élémentaires (fussent-ils discordants comme ceux du perroquet) constituent des traces, des éléments de reconnaissance et d'identification qui tendraient à prouver que la voix didascalique est au plus près de la voix poématique, ce qui témoigne de la nécessité d'une tension vers la convergence et d'un décalage entre les systèmes d'expression pour que s'instaure une écriture valleinclanesca.

IV - POESIE ET RIRE DANS LE DIALOGUE THEATRAL

A côté du poématique existe aussi du poétique qui surgit au gré de la prose des dialogues. Cela est surtout vrai chez Lorca, et plus ponctuellement chez Valle Inclán, mais selon des procédures inverses, en ce qui concerne tout au moins le rapport rire-poésie. Si chez Valle Inclán le poétique précède le comique, qui est souvent du grotesque, les deux pièces de Lorca mettent en évidence l'antériorité du rire à la poétisation. La première scène des *Amours de Don Perlimplín* s'ordonne autour d'une situation en porte à faux dans laquelle le personnage ne parvient pas à prendre la parole ou plutôt à assumer un langage qui n'est pas le sien, d'où un comique de légère dérision. Rire et poésie alternent constamment dans la *Zapatera*, mais plus intimement

encore elles font naître le rire du poétique et le poétique du rire. Les deux procédures s'engendrent mutuellement et parfois coïncident en un lieu de la production textuelle. De la même façon que dans les poèmes le rire naît d'une utilisation abusive des jeux phoniques, mais ici il ne s'agit point de rimes, tout au plus d'échos de phrases mal percues et reproduits de manière mécanique, jusqu'à l'instauration du contresens et de l'absurde. Composé de deux octosyllabes consonnants, le titre de la pièce annonce déjà l'ambiguïté du texte qui crée le rire à partir de ce qui eût du être le beau, toute création véritable se trouvant minée par une simple application de procédés, "¿ sí ?/sí; no/no..." (p.129). Maître et servantes sont ridiculisées, mais aucun ne l'est plus que l'autre alors que la scène de *comedia* qui se cache sous le pastiche eût concédé un avantage à l'un ou à l'autre.

Parfois la prose du dialogue comporte, de manière espacée, des amorces de séquences poétiques, des figures de rhétorique telles que la métaphore, qui structurent des répliques parallèles selon une syntaxe symétrique voire anaphorique. Tel est le cas de la scène 8 de l'acte 2 où interviennent la voisine rouge et la voisine bleue. La calomnie engendre une hypothèse poétique qui est source de rire avant même que d'être liquidée par les apostrophes du savetier. La poursuite d'une pratique initialement identique aboutira au tragique dans *Bodas de sangre* et *Yerma* mais dans *La Zapatera*, d'abord utilisé de manière abusive puis définitivement ôté aux deux usurpatrices, l'outil poétique suscite le rire à la fois de par son exercice et de par son escamotage.

D'autres ébauches de poétisation apparaissent dans les monologues ou soliloques de la savetière, ou même dans ses récits et fictions. Lorsque le rythme de la flûte s'accentue comiquement (p.73), la savetière émet une parole poétique en dansant avec d'invisibles partenaires. Le texte et sa représentation tissent ainsi une allégorie de la solitude. Il en est de même lorsque la savetière évoque le passage éphémère du troupeau (p.79), ou lorsqu'elle met en œuvre la fable de la première rencontre avec un savetier transfiguré. La construction imaginaire à partir des topiques s'avère à la fois comique et poétique. L'enfant qui dénonce d'abord la fausseté du récit (p.93) - comme Sancho démythifie les images par lesquelles Don Quichotte prétend évoquer Dulcinée - finit en effet par prendre gout au charme de l'invention; "¡ Qué bonito !" (p.93). La reprise des clichés revécus et redits, secrète une beauté drôle dont les éléments demeurent indissociables.

Mais la poétisation réside aussi dans la perception de l'espace par les personnages. Les représentations du monde sont des images surprenantes dont la production contraste avec le déchiffrement de l'action par les protagonistes. Les rites s'accomplissent dans le respect de la lettre mais la beauté qui naît de l'extravagance s'autodénonce comme dérision du rite. Ainsi la nuit de noces s'inscrit-elle dans l'irréalisme métaphorique des cinq camélias, des cinq chapeaux, etc. (p.146,148,149), entre les multiples comparants d'un impossible comparé, instituant une richesse imaginaire dérisoire, qui dissimule une réalité en l'embellissant mais sans parvenir à mystifier le public.

Enfin le *décor lorquien*, l'espace scénique comportent les signes d'une beauté équivoque, ambiguë qui suscite à la fois le rire et une satisfaction d'ordre esthétique ainsi l'extravagance, la démesure des costumes et coiffures, dans la *aleluya* (p.133), les

LE RIRE ET LA POESIE AU THEATRE

cornes dorées, ... de ciervo, qui certes sont comiques puisqu'elles révèlent par un symbole elliptique le cocuage du benet mais qui, d'or et de cerf, sont le signe d'une création imaginaire nouvelle. Les lieux de l'aire de jeu se structurent sur des oppositions et des contradictions. Chaque figure s'apparente à un oxymore et la beauté ne s'érige qu'à la suite d'escamotages ou de tours de prestidigitation. La gêne de l'auteur qui se retire de la scène lorsque s'échappent de son chapeau des formes apparemment inattendues va de pair avec une ironie que le prologue notifie sans ambiguïté, d'où le rire du spectateur et son plaisir en présence d'un seul véritable manipulateur, l'écrivain. La superbe cape toujours présente et prétexte à images (p.157, 159, 161, 162, 163, 164, 165) devient doublement rouge à l'instant de la mort sanglante, pour signifier la dualité et le dé-doublement de Perlimplin, mais la beauté poétique se situe à nouveau dans une perspective absurde puisque Belisa se demande où est passé le jeune homme à la cape rouge.

Dialogue, monologue, spectacle s'allient donc pour produire une essence poétique théâtrale. Le spectateur ici est roi : il perçoit les richesses de la création poétique mais rit aux dépens des personnages qui paient le prix de leur désillusion. Les privilèges de la poétisation coûtent la vie à Don Perlimplin tandis que la beauté liée à Belisa demeure absurdement en suspens. *La Zapatera* pourrait représenter une première phase de la poétique lorquienne : l'exercice du rire et de la poésie laisse subsister les voix qui dans un espace de solitude, continuent d'émettre un langage en dépit du désordre et de l'échec. Tandis que les *Amours...* inscrivent le sacrifice et la mort du Moi comme signes inexorablement liés à l'énonciation poétique, puis la frustration du récepteur en quête d'une inaccessible allégorie.

- MODERNITE -

Les jeux du comique et du poétique dans les quatre pièces permettent d'instaurer une *esthétique moderne* qui crée du *Beau* à partir du laid et du discordant tout autant qu'avec des signes d'harmonie et d'unité. Absurdité et déraison caractérisent les situations auxquels sont confrontés les fantoches de Valle-Inclán, tandis que les personnages lorquiens s'engagent dans la solitude ou la mort. Seule la poïesis issue de la farce témoigne de l'adhésion des deux auteurs à une foi en la parole dont le royaume et le règne sont encore à venir.