

Les représentations topiques des synesthésies dans le théâtre de l'âge d'argent en Espagne (1911-1936)

INÈS GUÉGO RIVALAN

UNIVERSITÉ RENNES 2 – CRIIA, UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
guego.ines@gmail.com

«*Seremos espuma*»

María Josefa,

in Federico GARCÍA LORCA, *La Casa de Bernarda Alba*, III

«*We are such stuff as dreams are made on*»

Prospero, in William SHAKESPEARE, *The Tempest*, IV, 1

1. Parler du théâtre comme art synesthésique par excellence peut sembler relever du pléonasme, et même en soi, du cliché, mais c'est la meilleure façon de rappeler et de souligner que cette production littéraire et artistique convoque sur le papier comme sur les planches la sensorialité de façon simultanée, notamment la vue et l'ouïe, cette dernière également stimulée au stade *infra-auditif* au moment de l'acte de lecture. Au théâtre, les sens sont ainsi sollicités le temps du spectacle mobilisant l'énergie de différents agents théâtraux que l'on peut appréhender comme autant d'unités corporelles complexes, et désigner, en miroir, comme des théâtres, ou des synesthésies : les artisans de la scène, les acteurs, mais aussi, les spectateurs.

1. « Synesthésies » : définition et implications

2. Emprunt scientifique tardif (1865) au grec *sunaiesthêsis* (syn, « ensemble, avec » et *aesthesis*, « sensation »), le terme de « synesthésie » exprime l'idée d'une perception simultanée. Quel que soit le champ artistique où elles éclosent, les synesthésies sont liées à la stimulation conjointe de plusieurs sens, dans une perspective antéprédicative où chronologiquement c'est la sensibilité qui précède l'intellect et viendrait *in-former*. En

effet, tant par induction que par sérendipité, de façon empirique le percept est souvent à l'origine de la représentation du monde, fût-elle déductive, avant d'être en lien dialectique avec le ressenti et la pensée. À l'origine phénomène neurologique, le terme a vu peu à peu son acception se prolonger et investir les champs du poétique et de la linguistique pour se référer à la convocation simultanée d'au moins deux sens du récepteur d'une œuvre d'art, à travers le croisement concomitant de différents *stimuli*, déclenchés par l'emploi conjoint de divers procédés littéraires et/ou plastiques. Le verbe *sunaiesthai*, dont est dérivé le terme de « synesthésie », signifie « ressentir avec », ce qui peut impliquer une perception par différents sens convoqués en même temps, mais aussi ouvrir d'autres perspectives, notamment si l'on envisage ce qui lie l'assemblée des spectateurs à la recherche de sensations.

3. Plus ou moins complètes, intégrales, voire parfois *totales*, les synesthésies se caractérisent par les perceptions et/ou croisements sensoriels simultanés. Innervées par le rythme, leur action possède une fonction potentiellement (dé)régulatrice dans la diégèse parce qu'elles apparaissent, interviennent, agissent et se rencontrent à des moments décisifs du déroulement de l'action. Articulées à l'incarnation du corps, à la croisée des représentations et du langage, elles ont déjà mis en jeu dans l'histoire le *dynamis* et l'*energeia* par la métaphore douce ou violente, dans la tension existante avec les interactions intersubjectives. Des synesthésies aux représentations, cette définition ouvre également des perspectives pour repenser les stéréotypes, de façon à mieux comprendre peut-être, la nécessité de déconstruction des arbitraires binaires qui sont articulés aux clichés. Dans les porosités des frontières d'une perception que l'on peut qualifier d'*allo* ou *homosthésique*, un autre soi-même culturellement plus ou moins compatible et différent apparaît alors, comme miroir d'une projection et d'un rapport à l'altérité que chacun porte en soi.

4. Paradoxalement, les synesthésies en tant que tropes sont rares voire presque absentes des textes de théâtre, alors que très présentes en poésie. Elles condensent et compilent une série de sensations et esquissent un ou des imaginaires, qui font état de représentations, en bonne ou mauvaise part, fantasmées, et dont l'association à des clichés et stéréotypes (*tópicos*) fera l'objet de cette réflexion qui s'appuie sur la redéfinition du concept de synesthésies en lui conférant trois dimensions et dynamisme. Ainsi, il convient de passer ces phénomènes du théâtre *écrit*, virtuellement tridi-

mensionnels, mais couchés en deux dimensions sur le papier, par le filtre dramaturgique personnifiant du théâtre à *jouer*, afin de les faire émerger comme ce qu'elles sont en réalité : des *entités-agent*, qui au-delà de toute considération poétique traditionnelle stricte, peuvent être comprises comme des figures de style dont les expressions et paroles à chaque réplique, accompagnées de la proxémie et gestualité *kinésie* des personnages, peuvent créer le « topique », le « cliché », chercher à en jouer, à le vivre, à s'en défaire ou à s'en moquer. La palette des registres et modalités suivant lesquelles les responsables scéniques ont cherché à susciter rejet ou adhésion est variée et permet d'observer comment les clichés ou les stéréotypes deviennent un enjeu pour des auteurs quasi démiurges doués d'intentions dramatiques. Leurs personnages sont susceptibles d'être instrumentalisés à leur corps défendant comme des marionnettes. Il peut être éclairant à cet égard de rappeler l'existence des théories de l'acteur-instrument conçues à l'atelier du Bauhaus entre 1919 et 1933.

5. Enfin, tropes emblématiques de l'intermédialité par leur (in)vocation à l'intersémiotité, les synesthésies font surgir des images qui obéissent à une toposyntaxe, de la même façon que le texte obéit à une chronosyntaxe dont le maître d'ordonnement ne sont autres que les responsables scéniques, entités dont la volonté démiurgique s'articule à des plans de *fabrique* du spectacle. Les figures de style sollicitent l'effet imageant (Viala, 2002 ; 286-288) et en cela permettent le passage d'une syntaxe littéraire à une syntaxe spatiale. Si l'on considère que, par le biais de l'hypotypose les littératures peuvent être aussi comprises comme des lieux de la personnification et de l'animisme, tout agencement spatial peut devenir syntaxe et toute phrase comprise comme un ensemble d'éléments langagiers allant du phonème à la proposition. Ainsi, les plus petites unités langagières, les mots et les syntagmes formant un ensemble unitaire, peuvent être appréhendée sous un angle organique et corporel. Les synesthésies s'inscrivent ainsi dans une relation complexe texte et image, en s'articulant à un rapport de simultanéité et de fulgurance où la superposition spatio-temporelle fait impression plus ou moins durable sur le spectateur ou le récepteur de l'œuvre. À l'âge d'argent, empan de grand dynamisme et épanouissement culturel (Mainer, 1975), l'un des principaux enjeux pour les directeurs de théâtre était de se défaire, ou de se jouer, des lieux communs associés à l'Espagne en mettant en scène, avec une large palette de registres, le *castizo*, ou ce qui renvoie à ce qui est typiquement espagnol, pour élaborer des dramaturgies

renouvelées. Ainsi mises au service de la revalorisation de l'émotion, les nouvelles propositions auxquelles œuvraient les synesthésies, à l'encontre d'un théâtre « commercial » qui occupait jusqu'alors une place prépondérante sur le marché du théâtre et de la scène se révèlent. C'est aux synesthésies, entendues comme figures de style-agents ou complexes synthétiques résultant d'un dosage relativement stable et mouvant de différentes données que va s'intéresser cette étude.

1.1. DES ENTITÉS-AGENT

6. Des approches critiques ont déjà établi le lien entre synesthésies et arts vivants (Dureau, 2015), et en étudiant la période de l'âge d'argent en Espagne, on pourra mettre en évidence le rôle et les apports de la danse au théâtre ainsi que les modalités d'un aspect de la *reteatralización* (Pérez de Ayala, 1915) nécessaire au renouveau d'un théâtre englué dans un naturalisme scénique d'une grande pauvreté. Cette volonté affichée prônait le rejet du réalisme, dans une approche presque aux antipodes du texto-centrisme en raison d'une quête de l'essence du théâtre comme art indépendant de la littérature. Dans cette perspective, des responsables scéniques – Gregorio Martínez Sierra, Alberti... et bien d'autres qui prenaient appui sur l'œuvre littéraire de leurs contemporains et des Siècles d'Or – et critiques de théâtre cherchèrent selon des modalités diverses à se défaire ou à se jouer des lieux communs espagnols en se saisissant, avec une large palette de registres, de l'authentique, du *castizo*. Leur objectif était de tenter d'élaborer des dramaturgies fortes d'un nouvel élan et de réaliser un travail de revalorisation de l'émotion allant à l'encontre du théâtre « commercial » qui occupait jusqu'alors une place prépondérante sur ce qui était devenu et avait été encouragé à fonctionner comme un marché du théâtre et de la scène. Il fallait alors explorer d'autres langages scéniques pour traduire les intentions des auteurs et transcrire avec des codes intersémiotiques renouvelés un imaginaire national.

7. (voir illustrations 1 et 2 dans les annexes)

1.2. REPRÉSENTATION *VERSUS* STÉRÉOTYPE ?

8. Parmi les clichés associés aux imaginaires nationaux pour se représenter l'Espagne, le thème plus ou moins typique ou topique et ancien de la *gitana* est présent dans les arts et la littérature dès les Siècles d'Or. Il a fait

partie des stéréotypes qui, jusqu'à leur aboutissement dans l'expression machadienne la « España de charanga y pandereta » (Machado, 1912), ont pu s'articuler dans les représentations contemporaines à l'idée d'*imitation* dans un registre plus stylisé voire parodique. Ainsi, envisagée comme « imitation de la nature » ou « stylisation » (Aristote, 335 av. JC [2023]), comme « utopie ou illusion » (Genette, 1972 ; 189), la *mimésis* donne à voir, par opposition à la *diégésis* qui renvoie à ce qui est raconté. Les tensions existantes entre *mimésis* et *diégésis* apportent ici un éclairage intéressant, dans la mesure où la *mimésis* comme spectacle est une image des choses, des actions et des personnes reflétant plus ou moins fidèlement le réel et susceptible de s'actualiser au théâtre, raison pour laquelle elle s'articule avec l'idée de représentation.

9. (voir illustration 2 dans les annexes)
10. À partir de nombreuses illustrations littéraires et iconographiques, de la « gitanilla » de Cervantes à ses représentations en peinture (Anselmo Miguel Nieto, Isidre Nonell, Joaquín Sorolla y Bastida...), s'est forgé un imaginaire national présent en arrière-plan des créations. Depuis la caractérisation de l'espagnolade au XVIII^e siècle et les écritures du mythe de Carmen au siècle suivant (Serrano, 1999), les représentations articulées aux imaginaires et dans une certaine mesure aux clichés n'ont eu de cesse de se multiplier, bien que parfois renvoyant uniquement à des réalités culturelles espagnoles stylisées par le filtre poétique interprétatif de leur transcritteur. Certains des dessins de Federico García Lorca comme *Dama española* (1924) attestent cette démarche.
11. (Voir illustrations 4 et 5 dans les annexes)
12. Les représentations topiques des synesthésies, c'est-à-dire l'actualisation théâtrale sensible d'une projection imaginaire multisensorielle allant du simple au complexe en quête d'un *type* classique de personnage assimilé à un pays, révèlent le rapport à l'altérité. Dans ce contexte l'image-estampe est susceptible de faire impression sur l'œil du spectateur lorsqu'elle synthétise un cliché national. Articulant l'art de la peinture, porte ouvrant à l'imaginaire et au dépassement des clichés culturels, D. Berton-Charrière signale « la dimension générique architextuelle de la peinture » susceptible de renvoyer à l'intégrité d'une identité nationale (« *revenge painting* » : Berton-Charrière, in Dureau, 2015 ; 81). Par ailleurs, deux caractéristiques principales de la représentation sont à retenir. Tout d'abord, quelle que soit

la nature sémiotique du langage producteur d'*effets* (iconographique, musicale, littéraire...) celui-ci « encourage l'imagination perceptive à stabiliser l'inventaire des concepts visuels » (Arnheim, 1976 ; 245, cité par Berton-Charrière in Dureau, 2015 ; 76). À cet effet, D. Berton-Charrière signale que « Les espaces dramatique et théâtral se prêtent aisément à ces jeux de réflexion multiples » qui font aussi référence au théâtre intérieur (le *theatrum mentis* tel qu'envisagé par Ibsen (1907) et le *disegno interno* qu'elle mentionne). Convoquant l'imaginaire, pour les spectateurs, une représentation s'accompagne, au théâtre, d'un impact psychologique plus ou moins important articulé aux percepts et fonction du degré d'éducation, d'émancipation (Rancière, 2001) et de hauteur de vue mais aussi d'intelligence et de sensibilité (émotion) d'un public plus ou moins empathique ou distant. Elle met en jeu de puissants leviers reposant principalement sur les forces *eros/thanatos*, internes à l'espace théâtral et archi-tectoniques (*tramoyas* ou machinerie) qui esquissent une ambiance et un paysage plus qu'ils n'impriment une structure à la scène représentée, et face à laquelle seule la distanciation, comprise au sens brechtien et premier du terme, peut permettre une réception cathartique transcendée et contextuellement critique.

13. En un second temps, une représentation peut aussi être un spectacle, c'est-à-dire un ensemble complexe de gestes, de paroles et de mises en situations, suivant les modalités propres à celles d'une partition, faite de différentes notes, accords et nuances, que les personnages interprétés par des acteur·trice·s actualisent rythmiquement sur scène au moment de leurs échanges, de leurs rencontres, pour utiliser une métaphore musicale. Une représentation interroge, intéresse, fascine, captive le public ou le lectorat, elle le remue, le dérange, l'émeut ou le secoue, car elle possède un relatif pouvoir d'*in-formation* du réel sur la vision partagée du monde et des choses.

14. C'est le moment de rappeler qu'au sens littéral, matériel et premier du terme, au XIX^e siècle, le *stéréotype* renvoyait, dans le vocabulaire de l'imprimerie à une pièce, aussi appelé cliché métallique en relief, qui comportait toute une gamme de serifs allant des empattements simples aux empattements complexes. Par métaphore, depuis le début du XX^e siècle, dans le domaine psychologique et sociologique, le stéréotype s'articule à une idée, une opinion acceptée sans réflexion et largement répétée (Valade, 2019). Schème connu d'avance mais variable dans la formulation empruntant au type son caractère classificatoire des catégories, il se définit autant par son

manque d'originalité que par sa vocation à être partagé (De Chalonge, *in* Viala, 2002 ; 565-566) et reproduit. Pour le théâtre de l'âge d'argent, se défaire des impressions largement associées au commun apparaissait ainsi comme un véritable enjeu qui permet d'*échapper aux stéréotypes-mirage*. Dans les invisibles mécanismes des enchâssements théâtraux, les entités directrices, qu'elles soient orchestratrices ou dans un autre registre méta-ou infra-gesticulatoires avaient eu le pouvoir d'élaborer des moments de « partage » théâtraux associés aux stéréotypes, et représentés libéré·e·s de toute injonction ou orientation à la réception esthétique, à d'évidentes fins commerciales autour du flamenco.

15. Si l'on s'interroge maintenant sur l'éventuel caractère stéréotypé ou « topique » d'une représentation, on est amené à comprendre la formation des cosmogonies identitaires nationales autant que les représentations de l'autre qui peuvent être plaquées, associées plus ou moins mécaniquement à des figures emblématiques d'une culture différente, parfois, et ce concept est modulable à l'envi en fonction de l'endroit du globe depuis lequel on le juge vrai, « exotique ». Au théâtre, au cœur du questionnement de la *mimésis* se trouvent entre autres, à l'exception des registres tragiques ou de crises sporadiques, la farce et la danse, qui se sont déployés dans l'Espagne de l'âge d'argent tant dans les textes que sur la scène. Lors d'associations à un contenu figé, vu comme naïf et stupide voire nocif, le stéréotype jette l'opprobre tant sur le sujet que sur le discours qui en fait usage.

1.3. LA FABRIQUE DU CLICHÉ : UNE RESPONSABILITÉ POÏÉTIQUE RÉVERSIBLE

16. Fabriquer une représentation topique, c'est partir de traits caractéristiques d'une identité qui distinguent comme singulière une aire culturelle et linguistique donnée, pour les exacerber jusqu'à la caricature. La question posée est celle de la représentation ainsi que de la perception d'un phénomène ou d'un rite organisé par un groupe qui se reconnaît en lui, par un regard autre, différent, extérieur et qui se fait juge de l'*étranger* ou de l'étrangeté pour le dire ou le décrire. Ce regard peut néanmoins être celui d'un concitoyen qui ne s'identifie pas avec la culture ou les us de l'autre. L'image ainsi dégagée d'une zone culturelle donnée est simplifiée, réduite à quelques éléments de caractérisation et ne propose pas une représentation exacte de la réalité.

17. Étudier le rôle des synesthésies, métaphores s'appuyant sur les correspondances ou le transfert de plusieurs perceptions sensorielles simultanées dans les représentations stéréotypées, implique non seulement d'observer la façon dont la sensorialité est générée, présente et mise en scène au théâtre par les choix des dramaturges et responsables scéniques, mais aussi d'identifier les étiquettes communes que sont les représentations stéréotypées ainsi que leurs auteurs, afin de comprendre les intentions de ces derniers. Cela conduit à caractériser les circonstances exactes qui ont permis que le théâtre de l'âge d'argent puisse être le lieu de l'actualisation du grotesque, de la satire ou de la caricature dans les synesthésies, le terrain privilégié de l'exaltation du commercial voire encore du sublime folklorique et à mesurer les conséquences immédiates de ces constructions à l'époque.
18. (Voir les illustrations 3 et 4 dans les annexes)
19. L'un des postulats de cette réflexion est qu'il existerait tant dans les textes que sur scène, un lien entre synesthésies et danse (entendue comme mouvement ou chorégraphie) qui serait la condition de la possible actualisation théâtrale des représentations culturelles topiques. Ainsi, au-delà de la variété des genres théâtraux, la diversité des arts de la scène et notamment la danse, sera prise en compte, afin d'interroger pour les synesthésies la pertinence de l'ouverture au ballet du répertoire des œuvres recelant un potentiel de représentation stéréotypée.

2. Discours, pantomimes et représentations stéréotypées

20. À partir de l'introduction dans les années 1890 du théâtre de pantomime, qui revalorise le corps et le geste, la scène espagnole se construit en lien direct avec le renouveau européen des arts vivants (entre autres la danse), ainsi qu'avec les réflexions autour de nouvelles possibilités expressives. L'arrivée des Ballets Russes en Europe (à Paris en 1909) a en effet tôt fait de bouleverser le travail des scénographes et d'amener à repenser le lien du corps à l'espace sur scène.
21. Contre la déclamation et le théâtre « parlé » ou « dit » et dans le contexte de l'émergence de travaux autour des forces du subconscient, importante à prendre en compte pour appréhender la relation représentations/imaginaires, les dramaturges avaient envisagé leur travail autour d'un

impossible ou irreprésentable du théâtre à lire pour tenter de l'articuler aux territoires possibles ouverts par le geste et au pouvoir de ce qui échappe au langage parlé. Cette problématique affecte de nombreuses œuvres théâtrales de l'époque et la pantomime trouve alors son plein épanouissement dans un domaine artistique alors rival du théâtre, le cinéma. La danse des Apaches est ainsi parodiée par le personnage de Charlot dans une séquence mémorable du film *Les lumières de la ville* (*Limelight* ou *Las Luces de la Ciudad*, 1931). *La violetera* (*cuplé* interprété par R. Meller en 1926), redéfinit les contours de la madrilène typique et authentiquement espagnole telle que représentée dans les paroles de la chanson :

*Son sus ojos alegres, su faz risueña
Lo que se dice un tipo de madrileña
Neta y castiza que si entorna los ojos
Te cauteriza, te cauteriza*

22. Récupéré et intégré dans des interprétations humoristiques, le stéréotype représenté ou déconstruit a intéressé chorégraphes et dramaturges en permettant aux danseurs et aux danseuses, comme aux acteurs et aux actrices, à ne pas y borner un jeu qui devrait confiner au tragique. En littérature, dans la continuité des rêveries modernes de Baudelaire, les premières pantomimes de Ramón Gómez de la Serna proposent au lecteur la vision de corps dansants sous forme de peintures narratives (*Tapices*), ou de pièces caractérisées dans certains cas par une esthétique expressionniste. C'est là le fantasme narrativisé tantôt d'un narrateur sous hypnose, pour les textes les plus intéressants et séduisants comme « *El garrotín* ». Le *garrotín* est un *palo* (style) flamenco. On considère que ce sont les gitans de la province de Lérida qui ont inventé puis développé ce style flamenco. Longtemps resté inconnu, il s'est manifesté, dans la continuité de zarzuelas au registre obscène – *sicalíptico* – comme *La corte de Faraón*, représenté en 1910 – livret de Guillermo Perrín et Miguel de Palacios y música de Vicente Lleó avec, très intéressant à mentionner ici, au quatrième tableau de l'œuvre, le *garrotín* « *Vi entre sueños tres mujeres* », dans un registre différent, chez Federico García Lorca, passionné de flamenco, des Gitans et de la Catalogne, et qui l'a redécouvert pour exprimer l'intérêt de ce flamenco non-andalou. Le texte est très proche, à certains égards, des *Cuentos coreográficos* en forme de blasons féminins de danseuses que fera vingt ans plus tard le dramaturge Tomás Borrás dans son ouvrage *Tam, Tam* (1931), où il se fond avec une entité narratrice *didascala* (Golopentia et

Martínez Thomas, 2000), percevant synesthète des danseuses. Celui-ci se représente un spectacle intérieur dont le mécanisme avait déjà été lui-même représenté parmi les premiers par Platon, à l'aide des ombres illusionnaires de l'allégorie de la Caverne (*La République*, VII). Il est aussi spectateur froid de danses sans âme, presque condescendant lorsqu'il fait par exemple état de la blancheur « de lavabo » de la peau d'une danseuse ou des spectacles de la chanteuse, artiste de music-hall Polaire. L'enthousiasme suscité par La Argentina ou J. Baker s'est mué en une production littéraire louangeuse dans *Tam-Tam*.

23. Comme les frères Quintero dans le sonnet « Argentina », Luis de Tapia dans son poème « Antonia Mercé (La Argentina) » ou encore Paul Valéry dans « Philosophie de la danse » (1938), qui à leur façon revisitaient l'*ut pictura poesis*, d'Horace pour représenter Antonia Mercé, archétype de la culture artistique espagnole, les dramaturges espagnols de l'époque contestent cette ligne artistique dénuée d'âme. Certains tentent de questionner au passage, à travers leurs représentations, le « topique », ou de battre en brèche les stéréotypes selon différentes modalités, soit comme F. García Lorca, en mêlant à leur production une sensibilité tantôt *neopopularista* dans *El maleficio de la mariposa* (1920) – l'adjectif renvoie à ce mouvement spécifiquement andalou apparu comme réaction contre l'élitisme et l'universalisme du Modernisme et l'hermétisme froid des Avant-gardes, en particulier l'Ultraïsme, caractérisé par un retour au populaire qui ne rimait en rien avec l'idée de rusticité, ou dans un autre registre, de *La zapatera prodigiosa* (1930), « alarde de ritmo, movimiento, danza, luz y color » (Gil Fombellida, 2003), soit en élaborant presque un art poétique applicable à ses œuvres de théâtre : c'est le cas de Ramón del Valle-Inclán. Il propose pour sa part une nouvelle modalité d'anamorphose sensorielle synesthésique et moderniste, contrepoint à la représentation aristotélienne traditionnelle, basée sur une logique de déformation antithétique dans *Luces de Bohemia* (1920 et 1924) qui s'ouvre à la tombée de la nuit (« Hora crepuscular ») et se clôt par une froide après-midi (« Tarde fría ») à la dernière scène 14. De son côté, Rafael Alberti s'inscrivait dans le registre grotesque en proposant *La pájara pinta*, un « guirigay bufo-lírico-bailable » ou criallerie-bouffe synesthésique, qui trouva un écho dans le ballet *Don Lindo de Almería* (Bergamín, 1926), et où il parodiait encore à sa façon une modalité particulière du théâtre « total ».

24. Presque d'un bout à l'autre de l'empan chronologique retenu, les auteurs offrent une vision renouvelée d'une identité nationale mise à mal par la perte de ses colonies en 1898 avant de renaître sous leur plume. Au cœur de leurs préoccupations, la danseuse, dans des représentations souvent topiques qui oscillent entre la caricature tragi-comique présentée par en 1911 par Ramón Gómez de la Serna dans *Fiesta de Dolores* par exemple, et le sublime folklorique ou castizo de T. Borrás avec ses « cuentos coreográficos » ou *bailetes* en particulier *Juerga* dans *Tam, Tam*. Les stéréotypes n'ont néanmoins pas fait bon ménage avec un théâtre qui rejoint celui que Jesús Rubio qualifie de « teatro poético » (Rubio, 1993). Ainsi, du théâtre poétique au théâtre parodique, en passant par la pantomime, l'ensemble de ces auteurs dramatiques parmi les plus représentatifs fait la synthèse des différents genres théâtraux caractéristiques de l'Espagne de l'époque. Les *topoi* associés à l'Espagne ne manquent pas et l'espagnolade est vite devenue une modalité courante de représentation de ce qui se voudrait authentiquement espagnol. Le personnage de Carmen en est l'exemple depuis la nouvelle de P. Mérimée (1845) jusqu'à l'opéra-comique en quatre actes de Georges Bizet (1875). Il en va de même de la représentation de l'homme espagnol sous les traits du torero, (...), et les clichés sur le genre – une féminité qui ne se réduirait qu'à pure sensualité à mettre en scène sur les planches – fleurissent à l'époque des revues théâtrales, phénomène étudié par S. Salaün (2011).

25. (voir illustration 6 dans les annexes)

2.1. *FIESTA DE DOLORES* DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA : 1911, IMPOSSIBLE
BORNE DE DÉPART DE LA REPRÉSENTATION DE LA DANSEUSE, MÉTAPHORE
SYNESTHÉSIQUE

26. Dans ce très bref texte de l'avant-gardiste Ramón Gómez de la Serna daté de 1911, les visions topiques de la danseuse font écho à d'autres représentations qui vont des interprétations pantomimiques de *El amor Brujo* aux blasons didascaliques comme celui d'A. Mercé, « Bailarina andaluza » dépeinte par Tomás Borrás plus tard. Gómez de la Serna y rappelle la fascination exprimée par le narrateur-didascale de *Tam, Tam* même si l'apparition de la danseuse se fait sur le mode du cliché, comme le suggère la phrase liminaire « *canta con la boca de una herida abierta en el nacimiento de sus pechos* », sorte de représentation ridicule d'une entité scénique pleurnicharde et déséquilibrée : « *Madre, si al bailar me caigo/ No*

me maltrates después ;/ Bailo llevando en los hombros/ La cruz en que moriré. » La danseuse ici représentée par l'auteur assume et revendique pleinement un héritage gitan empreint de catholicisme mystique et impose au spectateur la vision pathétique d'une image recherchée : celle d'une danseuse-Christ en croix, à la coiffure ornée d'empattements bouclés qui semblent faire d'elle un stéréotype-sérif malgré elle, et en partie maladroitement construit. En effet, la vision développée de la danseuse et de ses ornements en noir et blanc se poursuit avec la description stylisée de sa chevelure (« *dramáticas patillas ensortijadas* » et « *fleco imaginario de cabellos* »). Elle danse « *una tragedia de Eschylo* », exécutant un *garrotín* qui la mène à mimer sur scène et de façon dansée un chemin de croix revisité à l'excès avec 7 chutes et non pas 3. La fin de la chorégraphie et la sortie de scène de la danseuse sont décrites, la gestualité métaphoriquement et poétiquement commentée ; la syntaxe même à la fin du texte suggère le caractère abscons de la pantomime. Dans *Tam, Tam* en revanche, le narrateur-didascalie sublime l'apparition d'A. Mercé dans un portrait qui apparaît alors sous des modalités proches de celles de *El amor brujo*, où la description suit des arabesques textuelles louangeuses, antithétiques à l'horrible description de la danseuse de *Fiesta de Dolores* de R. Gómez de la Serna.

2.2. DEUX DANSEUSES ESPAGNOLES INCONTOURNABLES, EMBLÈMES DU TÓPICO : LA ARGENTINA ET LA ARGENTINITA

27. Les danseuses emblématiques de ces années 1920-30 en Espagne s'appellent Antonia Mercé, La Argentina et Encarnación López Júlvez La Argentinista. La première a dansé entre autres ballets *Boléro classique*, *Castilla*, *Chacone*, *El contrabandista*, *Triana*, *El corregidor y la molinera*, *El sombrero de tres picos...* Toutes deux interpréteront différents ballets d'un même répertoire, par exemple *El amor brujo* de M. de Falla. Les vignettes *tópicas* de La Argentina sont nombreuses, expressives et humanisées : emplies d'un humour peu courant chez une femme danseuse à l'époque.
28. (voir illustrations 7 à 9 dans les annexes)
29. « La Argentina », dont Federico García Lorca disait qu'elle était à la fois « indigène et universelle » (García Lorca, 1930), a commencé comme danseuse du corps de ballet au Teatro Real de Madrid. Danseuse flamenca pantomimique par excellence, elle s'installe à Paris en 1911 et fonde les Ballets Espagnols pour lesquels elle réalise de nombreuses chorégraphies. À la

scène, ses partenaires furent les deux danseurs Vicente Escudero et Miguel de Molina. Synthèse, selon les critiques de l'époque, des courants de la danse classique européenne et espagnole, elle fut encouragée dans son travail par de nombreux musiciens, essayistes et théoriciens de la danse comme Adolfo Salazar¹, ainsi que par des dramaturges et metteurs en scène. Formé au contact de Manuel de Falla et Felipe Pedrell, A. Salazar (1890-1958) fut un musicologue de renom, auteur d'une œuvre critique impressionnante sur la musique dans l'Espagne de la première moitié du XX^e siècle. Parmi ses nombreux essais on peut citer ici *Sinfonía y ballet* (1929). Bien inséré dans les milieux intellectuels, littéraires en particulier, il fut associé à l'Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Exilé il s'installe au Mexique en mars 1939 où il restera jusqu'à sa mort advenue en 1958.

30. (voir illustration 10 dans les annexes)

31. En tant que danseuse, la Argentina se caractérise par un art très personnel fait de mouvement des bras, de mimiques et d'une théâtralité très expressive du jeu dansé. Elle a fait école, selon Cipriano de Rivas Cherif, a restauré « par son regard moderne un genre d'art théâtral classiquement espagnol » (Rivas Cherif, 1926). Elle s'inscrivait dans l'héritage des Siècles d'Or, au croisement de la danse et du théâtre avec son interprétation des « bailettes » de T. Borrás, décrits par le metteur en scène fondateur des compagnies *Caracol* et *El Mirlo Blanco* : « Bailettes, sí; que, para quien no lo sepa, no es traducción bárbara de ballets, sino designación española de antiguo del género de pantomima bailada, de que hay ejemplos clásicos en el propio Calderón ». Plusieurs œuvres de Cipriano de Rivas Cherif et d'Adolfo Salazar s'articulèrent autour de sa personnalité artistique, qu'elle développa à l'occasion de nombreux ballets. Elle se distingue en tant que soliste mais aussi en tant que chorégraphe, preuve de la complétude de sa pratique. En incarnant différents personnages, La Argentina s'éloigne aussi des représentations caricaturales pour approcher une pratique réflexive de la danse, non dénuée d'une dimension philosophique. Dès le début du XX^e

1 Adolfo Salazar (1890-1958) – Formé au contact de Manuel de Falla et Felipe Pedrell il fut un musicologue de renom, auteur d'une œuvre critique impressionnante sur la musique dans l'Espagne de la première moitié du XX^e siècle. Parmi ses nombreux essais on peut citer ici *Sinfonía y ballet* (1929). Bien inséré dans les milieux intellectuels, littéraires en particulier, il fut associé à l'Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Exilé il s'installe au Mexique en mars 1939 où il restera jusqu'à sa mort advenue en 1958.

siècle elle annonce les danseurs chorégraphes de la deuxième moitié du XX^e siècle, loin des seules représentations stéréotypées de la danseuse espagnole.

32. (voir illustration 11 dans les annexes)
33. Sa cadette, Encarnación López « La Argentinita » fut également une artiste très complète qui a dansé dans les principaux théâtres d'Espagne et d'Amérique depuis son plus jeune âge. En 1919-1920 elle collabora avec la compagnie de Gregorio Martínez Sierra au Teatro Eslava. Bien que son activité principale fût la danse (elle était chorégraphe), elle se fit aussi connaître comme chanteuse et actrice. Elle s'est intéressée à la danse populaire espagnole, qu'elle a étudiée pour recueillir des danses traditionnelles de différentes régions d'Espagne et les adapter à la scène. En 1920, elle fait partie des danseuses de *El maleficio de la mariposa*, où elle incarne le papillon blanc. Elle enregistre avec F. García Lorca dix œuvres de la Colección de *canciones españolas antiguas*, arrangées et accompagnées au piano par le poète, en 1931. C'est à partir de ce moment qu'elle chante lors de ses spectacles.
34. Par ailleurs, elle s'associe aux artistes et écrivains avant-gardistes de l'époque, qui la conseillent sur des thèmes et des idées à développer pour entreprendre la formation de sa propre compagnie. Elle fonde en 1927 la Compañía de Baile Andaluz, en 1932 el Ballet de Madrid puis en 1933 la Gran Compañía de Bailes Españoles, qui jouera la première de *La romería de los cornudos*, et une version de *El amor brujo*.
35. Ces deux danseuses ont incarné des emblèmes nationaux de la femme andalouse correspondant aux imaginaires associés à l'Espagne avec leurs interprétations dansées.

2.3. LE BALLET *EL AMOR BRUJO* DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA ET MANUEL DE FALLA, *ESCENAS GITANAS DE ANDALUCÍA*. *BAILLETE EN UN ACTO*, OU LA MISE EN SCÈNE DU STÉRÉOTYPE ANDALOU

36. (voir illustration 12 dans les annexes)
37. Le ballet *El amor brujo*, qui se plaît à exalter symphoniquement des clichés flamencos gitans par différents chants et danses variés où la voix ébauche différents tableaux scéniques, se prête parfaitement à la compréhension des mécanismes de fabrication du cliché analysés dans cette étude et

peut servir à délimiter des bornes chronologiques entre la genèse de textes pantomimiques de R. Gómez de la Serna en 1911, notamment *La bailarina*, *El Garrotín*, *Las Danzas de Pasión*, *La danza de los Apaches*, mais aussi Fiesta de Dolores, et la représentation de *El amor brujo* à Paris, en 1936. À l'origine ballet-pantomime flamenco pour orchestre de chambre et *cantaora* (livret de Gregorio Martínez Sierra, 1915), mis en scène pour la première fois le 15 avril 1915 au Teatro de Lara puis adapté pour orchestre symphonique par Manuel de Falla et en musique de ballet en 1916. Version dansée dont la première fut donnée avec Antonia Mercé « La Argentina » accompagnée de Vicente Escudero comme solistes, et un corps de ballet sélectionné pour l'occasion au Trianon Lyrique de Paris le 25 mai 1925.

38. La danse en forme de ballet pantomimique flamenco prend son essor en avril 1915 au Teatro de Lara, avec la première du *bailete*, « Escenas gitanas de Andalucía. Bailete en un acto » adapté un an plus tard par M. de Falla dans sa version symphonique puis en musique de ballet. Au terme de ces années de création², en 1925 Antonia Mercé « La Argentina » reprend le flambeau de Pastora Imperio, danseuse gitane de flamenco et actrice de cinéma, et c'est elle qui développe les propositions des Ballets Russes dans un climat de « balletomania rusa ».

39. Dans la synergie qui s'enclenche, le ballet héritait en partie du mouvement de vaste renouveau européen des arts de la scène. Entre Manuel de Falla et Gregorio Martínez Sierra, la collaboration fut en ce sens, pléthorique pendant un temps assez bref, et le ballet-pantomime marqua le point de départ du processus d'une hybridation complexe où la danse espagnole n'a pas consenti à renoncer à son identité ni à son intégrité, entre un genre scénique importé de Russie en Espagne, indissolublement uni à la danse académique, et à la danse espagnole. Les Ballets Russes, à l'exaltation chromatique synesthésique totale parce qu'associée à une volonté de stimulation perceptive simultanée, étourdissante et dynamique, eurent, y compris après le ballet *El amor brujo*, une influence décisive sur le renouveau du théâtre par la convocation de la sensorialité qu'ils promouvaient.

2 À l'origine ballet-pantomime flamenco pour orchestre de chambre et *cantaora* (livret de Gregorio Martínez Sierra, 1915), mis en scène pour la première fois le 15 avril 1915 au Teatro de Lara puis adapté pour orchestre symphonique par Manuel de Falla et en musique de ballet en 1916. Version dansée dont la première fut donnée avec Antonia Mercé « La Argentina » accompagnée de Vicente Escudero comme solistes, et un corps de ballet sélectionné pour l'occasion au Trianon Lyrique de Paris le 25 mai 1925.

40. (voir illustration 13 dans les annexes)

3. Antinomie du topos synesthésique dans l'écriture théâtrale lorquienne : de *El maleficio de la mariposa* à *La zapatera prodigiosa*

3.1. *EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA* : L'ÉCHEC D'UN JEUNE DRAMATURGE METTEUR EN SCÈNE

41. (voir illustration 14 dans les annexes)

42. Comédie en deux actes et un Prologue, *El Maleficio de la mariposa* (en français, *Le Maléfice de la Phalène*), avec laquelle le capricho « La mariposa en la tormenta » poème de R. Gómez de la Serna semble entrer en résonance, a été un échec lors de sa première mise en scène, pour seulement quatre représentations du 22 au 25 mars 1920 au Teatro Eslava, à Madrid. Interroger les raisons de cet échec permet de mieux comprendre la tentative lorquienne, les difficultés matérielles auxquelles l'auteur s'est heurté, ainsi que de faire le point sur les attentes du public à l'époque. Dans cette pièce où les personnages sont des insectes (*cf dramatis personae*), le symbolisme des cafards et des blattes, ainsi que le texte en vers, ne faisaient pas de l'œuvre une comédie en bonne et due forme correspondant aux attentes du public qui s'est concrètement révélé peu friand de l'esthétique douteuse mise en scène et aspirait manifestement davantage à des représentations départies de modalités régressives réduisant les personnages à des insectes. Ces attentes, les frères Quintero tentaient alors d'y répondre, tandis que R. del Valle Inclán considérait pour sa part que « toda reforma del teatro comenzaría por el fusilamiento de los hermanos Álvarez Quintero ». Œuvre de jeunesse de Federico García Lorca, le texte annonce déjà les influences des rencontres intellectuelles et artistiques de l'auteur lors des années vécues à la Residencia de Estudiantes de Madrid. La pièce mettait en scène des personnages-cafards se déplaçant de façon étrange sur une scène antimimétique faite d'herbes et de troncs gigantesques, dérangeant les spectateurs dans leurs habitudes et nuisant à la spontanéité de l'émotion. Ainsi le spectacle ne trouva un écho unanimement favorable ni auprès de la critique ni auprès du public.

43. (voir illustration 15 dans les annexes)

44. C'est Rafael Barradas, dessinateur et peintre uruguayen contemporain de Federico García Lorca, qui mit d'abord en scène *El maleficio de la mariposa* avec de grands insectes colorés, qui déplurent au dramaturge et metteur en scène Gregorio Martínez Sierra ainsi qu'à La Argentinita. Ils furent remplacés par d'autres, dessinés par le scénographe Fernando Mignoni – peintre, scénographe, réalisateur de cinéma italien résidant depuis 1914 en Espagne –, et réalisés par Sigfrido Bürmann, scénographe, décorateur et directeur artistique de cinéma et de théâtre allemand résidant en Espagne depuis 1910. Loin de tout naturalisme provincial, les costumes de R. Barradas habillaient les acteurs en insectes dans la scénographie symboliste de F. Mignoni qui revisitait l'espace, après le rejet de la scénographie initiale élaborée par F. García Lorca « a base de grandes escarabajos, mariposas y otros animales de colores brillantes y de aspecto infantil e irreal ». C'est le chef d'orchestre espagnol José Luis Lloret (1907-1968) qui s'occupa de la musique d'Edouard Grieg et de Claude Debussy, et différentes chansons populaires furent incluses dans la pièce, à la demande de F. García Lorca. Ces différents choix scénographiques ne servirent pas le texte tant les stéréotypes de danseurs andalous se retrouvaient pétrifiés dans des costumes conventionnels et la troupe d'insectes mettait le texte de F. García Lorca en tension avec une galerie de clichés identitaires multiples dans une mise en scène suggérant visuellement des synesthésies négatives parce qu'associées au manque d'hygiène, ce qui ne fut pas du goût du public de l'époque.

3.2. LA ZAPATERA PRODIGIOSA, FARSE “VIOLENTE” COMME PROPOSITION SCÉNIQUE D'UN CHROMATISME SYNESTHÉSIQUE PRIMAIRE ÉTOURDISSANT – VISUEL, SONORE – AU SERVICE DU TOPOS DE LA JEUNE FEMME MARIÉE

45. (voir illustration 16 dans les annexes)
46. Explosion de couleurs, de musicalité et de rythmique langagière, *La Zapatera prodigiosa*, écrite dix ans plus tard (1930) par un Federico García Lorca au faîte de sa maturité poétique, *La zapatera prodigiosa* permet dans un dépassement de la précédente tentative de jeunesse, d'interroger deux aspects opposés et incompatibles de la notion de synesthésie : la vivacité et l'exubérance sensorielle et le contrepoint esthétique de l'univers des blattes. Avec cette « Farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX en dos partes con un solo intervalo », Federico García Lorca apporte une démonstration magistrale du potentiel synesthésique de son œuvre où apparaissent simultanément en tourbillonnent des voisines et une

savetière bigarrées. Comme dans de nombreuses autres pièces de F. García Lorca, le *dramatis personae* projette d'emblée le lecteur dans une virtualité chromatique dynamique jointe à une irrégularité plastique et rythmique. Les personnages, dont bon nombre sont des archétypes, sont tantôt individualisés, tantôt présentés deux par deux, tantôt en groupe ; les correspondances par paires ne sont pas systématiques. Les personnages ainsi distribués, l'irrégularité produite au niveau de l'énumération annonce la vision plastique de l'œuvre. Leur irruption comme instances rythmiques, chromatiques, typiques et fonctionnelles, protagonistes, accessoires, ou encore statiques, confirme l'idée que la pièce est construite sur une stimulation accentuée du sens de la vue conjointement à celui de l'ouïe. Les couleurs qui dominent sont le rouge, le violet, le noir ; le vert, le jaune, et le blanc, couleurs de la Zapatera, et le bleu et le rose, dont il sera intéressant d'observer les modalités d'apparition et la richesse des possibles interprétations chez le dramaturge.

47. (voir illustrations de 17 à 23 dans les annexes)
48. De la sorte, en « en faisant voir de toutes les couleurs », l'œuvre a offert un contrepoint chromatique à *El maleficio de la mariposa* avec un traitement moderne des stéréotypes de genre à travers le flamenco dansé.
49. (voir illustration 24 dans les annexes)
50. En ce qui concerne le dispositif de rénovation théâtrale mis en place à l'époque, le concept de « *reteatralización* » consistait en un rejet du réalisme au théâtre en Espagne au profit d'autres options préférées de certains directeurs, avec comme perspectives les avant-gardes, écho national à la recherche qui en Europe, culminerait avec A. Artaud et le théâtre de la cruauté pour faire « rentrer par la peau la métaphysique dans les esprits » (Artaud, 1938), autre vision du *topique*. Une approche presque aux antipodes du texto-centrisme, c'est-à-dire, la recherche du théâtre comme un art indépendant de la littérature. Ce concept est à la base de l'intérêt pour les formes de théâtre primitif traditionnel comme stimulations créatives et de la récupération de la farce, la *commedia dell'arte* ou le théâtre de marionnettes comme fondement esthétique et formel du théâtre d'avant-garde. Le recours à un genre comme la farce et à la danse, comme dynamiseurs scénographiques, participe d'un même mouvement de recherche autour des modalités de convocation de la sensorialité chez le spectateur de

théâtre. Pourtant, le succès des pièces représentées en tension avec une logique guignolesque fut inégal.

4. « La Juerga », *Tam-Tam* : Une mise en scène onirico-synesthésique d'une représentation stéréotypée de la danseuse et de la fête populaire madrilène au théâtre : *la verbena*

51. Le bailete *La juerga* (1929) s'enracine tout à la fois dans la tradition rituelle de la *verbena*, cette fête populaire d'un quartier d'une ville généralement associée à un saint patron et occasion de nombreuses danses, ici madrilène, et dans celle, théâtrale et opéristique de la zarzuela (ou drame léger musicalisé). Le ballet *Juerga*, mis en musique par Julián Bautista, est l'une des seules pantomimes ou contes chorégraphiques de *Tam, Tam*, de Tomás Borrás, à avoir été mis en scène. Les synergies à l'origine du spectacle ont permis de former un univers visuel et sonore qui retranscrit l'univers folklorique et populaire recherché sur le mode de la stylisation comme le montrent les estampes de Manuel Fontanals pour les personnages de *Juerga*, 1929, peintes à la gouache sur papier bristol et conservées à la Biblioteca Nacional de España. élaboré à partir de l'atmosphère pittoresque des verbenas madrilènes des dernières décennies du XIX^e siècle, le texte situe le lecteur dans une ambiance de grande ville, dont le décor est celui d'une fête populaire dans un quartier de Madrid.
52. (voir illustration 25)
53. Pour cette pantomime, l'existence d'un cahier de metteur en scène conservé en deux exemplaires (l'un dactylographié et l'autre manuscrit) à la Biblioteca Nacional Española de Madrid, permet d'envisager la pièce dans ses deux dimensions, textuelle et scénographiée. Les cahiers ne comportent aucune indication de date de lieu ni de nom de metteur en scène et de ce fait seule une analyse comparative entre le texte et les cahiers est possible. La pantomime publiée par Tomás Borrás dans l'édition de la C.I.A.P. enrichie d'estampes de R. Barradas, et sa version écrite pour la scène dans le cahier, en collaboration avec J. Bautista (musique) suivent globalement un fil narratif similaire, celui de scènes de la vie madrilène à l'occasion d'une fête populaire, qui se succèdent dans une ambiance folklorique. Cependant elles présentent un certain nombre de différences significatives. Par

exemple, après la description du décor (« *Escenario* »), vient la description du jeu scénique (« *Juego escénico* »), sur quatre pages dans le cahier. En comparaison avec les indications qui figurent dans le livre il est très détaillé, avec des variations révélatrices des intentions du metteur en scène de chorégrapheur des figurines folkloriques. Ainsi est-il possible de déduire en partie la durée de l'action en cours à partir du degré de détail et d'application de la description, ainsi que de sa longueur didascalique. En comparaison avec le livre, la scène est réécrite.

54. Les personnages de la *chula* et du *chulo*, madrilènes des quartiers populaires, présents au début de la pièce dans le livre et qui parlent, campés dans leur espace (ils font l'objet d'une description vestimentaire), ont disparu. Les personnages des filles à papa – « *señoritingas* » –, qui dans le texte achètent des châtaignes et sont moquées par les personnages du *chulo* et de la *chula* qui les regardent, ont eux aussi disparu ; à la place, la gardienne, qui boit de l'eau, avec de l'anis, a un grand éventail (*pericón*), accessoire qui caractérisait les *señoritingas* et c'est maintenant elle qui a une expression (*gesto*) et un jeu exagérés, à cause de la chaleur. Ici le purement madrilène stylisé s'estompe au profit d'un écho de scène réaliste presque *costumbrista*.

55. La réunion (*peña*) vire à la fête bruyante (*juerga*), et tous les personnages se mettent à danser un chotis avant le retour de la danseuse *aflamencada*, parmi les fêtards. Ébahis, les spectateurs la suivent. Au milieu de la fête avinée, la scène s'organise ensuite autour d'une danse, initiée par la *chula*, reprise par un *chulo* qui enclenche la mise en mouvement des autres personnages :

La mujer que bailaba es sustituida por un chulo que se retuerce con muy mala pata. Uno se quita la chaqueta y se la pone a su prójima, mientras él se atavía con su pañuelo y su mantón y bailan un agarrao subversivo. Ya los guitarristas al servicio habían empezado un chotis. Todos se lanzan al cadencioso, disputándose el bailarlo en el espacio de un ladrillo. Nuevamente la sangre bulle a la bailaora aflamencada y se ciñe el mantón a las caderas y empieza una danza movida y repiqueteá entre la estatuaria de los juerguistas. (Se han quedado quietos, silencios, embobados.) La hembra « dice » con su baile el arrebató, la tufarada de valor brutal y de amor lascivo, el impulso de la barbarie, la calentura de vino que abrasa a la gente de trueno. Bailando, se marcha y todos la siguen. Un señorito pega un empujón brutal a la mujer que le ofrece la bota y le bautiza después con valdepeñas (1931, 120).

56. La dynamique de groupe impulse la danse de la *bailaora aflamencada*, désignée aussi par les lexèmes « *la mujer que baila* » / « *hembra* » /

« *la mujer que le ofrece la bota* ». En revanche, dans le cahier de metteur en scène tout cela est gommé laissant place à un nouveau moment musical avec le « *baile ligero y gracioso de unas chulillas* ».

57. Entre le tapuscrit et le cahier on constate une expansion volontaire sur certains détails qui offrent des possibilités synesthésiques et conduisent à la meilleure intelligence de la construction des stéréotypes. En effet, si l'indication dans le texte ne fait qu'une ligne, la quantité didascalique n'est pas représentative de la durée de ce moment de danse collective en habit traditionnel de fête, synesthésique car musical et chamarré, qui fait l'objet d'une partition. *La verbena* des *chulillos* et *chulillas*, accompagnée de la musique de J. Bautista, révèle une atmosphère madrilène d'époque dans une estampe kinésique et chorégraphique, dont la dimension synesthésique s'articule ici avec les costumes et les danses traditionnels au *topos castizo*. Par la suite, tous se placent pour la « *Danza general* », qui prend la forme de *seguidillas* (IX). La danse générale durant laquelle, dans le premier cahier de metteur en scène, le torero tente de subjuguier une des femmes présentes (*la flamenca del pañolón*) prend fin. D'un côté le texte ne consacre qu'un peu plus de quatre lignes à la séquence, alors que le cahier du metteur en scène montre qu'il a souhaité développer la représentation des stéréotypes madrilènes, afin de tenter d'en capter et d'en retranscrire visuellement l'idée que l'on peut se faire d'une fête populaire, de son ambiance, de ses tonalités et de ses personnages.

5. La stéréotypie synesthésique fantoche au prisme du tragique : *Luces de bohemia*

58. *Luces de Bohemia*, texte créé suivant une logique de déformation systématique de la réalité perçue par la vue et l'ouïe notamment, dans le sens du bizarre et du grotesque tragique, constitue l'une des formes les plus abouties du genre théâtral créé par Ramón del Valle-Inclán. Dans cet *esperpento* qui apparaît comme une expérience poétique éphémère en contrepoint sensoriel, les synesthésies sont menacées d'être dévoyées par les stéréotypes. Les tensions existantes, particulièrement entre modernisme, avant-gardes et tradition littéraire, expliquent que l'œuvre soit longtemps restée sans être portée à la scène, non pas tant pour des raisons de difficultés techniques que pour ce qu'elle signifiait en termes de dramaturgie et de

réception. La clé de lecture de l'*esperpento* est la déformation systématique de la réalité perçue par les personnages afin de communiquer au lecteur ou au spectateur de théâtre le caractère tragique de l'existence sous un angle renouvelé, non pas en se plaçant au-dessous des personnages ou à leur hauteur, mais bien en les regardant de haut, comme de piètres fantoches ou pantins mus par le didascalie. Suivant les paroles de Valle-Inclán :

Creo que hay tres modos de ver el mundo: artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantados en el aire: Cuando se mira de rodillas –y esta es la posición más antigua en literatura–, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana. [...] Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos [...]. Y hay otra terceramanera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en mundo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos...

59. La scène IV intéresse surtout par sa didascalie liminaire, en miroir convexe entre deux occurrences du mot « *tambalean* ». Deux *types*, Máximo Estrella et Don Latino de Hispalis, apparaissent dans une estampe didascalique passée par le filtre concave (du premier rebord du miroir, « *tambalean* », au deuxième à la deuxième occurrence du mot) d'une perception auctoriale tragique, depuis laquelle Valle-Inclán observe ses personnages tels des fantoches absurdes, (Valle-Inclán, 1929)³. La *stéréophonie* des *types*, comprise comme l'ensemble des procédés de transmission ou d'enregistrement, de reproduction et de diffusion des sons permettant à l'auditeur de reconstituer la répartition spatiale des sources sonores et d'obtenir ainsi l'impression de relief acoustique (CNRTL), à laquelle s'était intéressée Tomás Borrás en publiant des œuvres de *teatro radiado* comme *Todos los ruidos de aquel día* en 1931, apparaît elle-même absurde et déformée, comme passée au filtre des miroirs du *callejón del gato*. Elle se devine, tels de lointains échos dans les vapeurs d'alcool et le froid de la nuit madi-

3 « Creo que hay tres modos de ver el mundo: artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantados en el aire: Cuando se mira de rodillas –y esta es la posición más antigua en literatura–, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana. [...] Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos [...]. Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en mundo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos... ».

lène, à la scène IV, dans une didascalie qui propose littérairement l'esquisse d'une parabole ou lentille convexe :

*Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS **tambalean** asidos del brazo por una calle enarenada y solitaria. **Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas**. En la llama de los **faroles** un igual temblor verde y macilento. La **luna** sobre el alero de las casas, **partiendo la calle por medio**. ♦ De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias —Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista **entrebrea su puerta**, y una banda de luz **parte la acera**. MAX y DON LATINO, borrachos **lunáticos**, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y **tambalean**.*

60. De la même façon, dans le Café moderniste, la scène IX offre au lecteur un autre jeu de miroirs avec un effet pictural de kaléidoscope, de réverbération et de déformation auditive et visuelle, qui semble suggérer les grimaces phoniques absurdes de personnages, *stéréo-types* imbibés d'alcool. Elle est la scène moderniste du livre, qui rassemble dans les didascalies les moments de quintessence recherchés par l'auteur :

*Un café **que prolongan empañados espejos**. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. Las **sombras** y la **música flotan en el vaho de humo**, y en el **lívido temblor de los arcos voltaicos**. **Los espejos multiplicadores** están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una **geometría absurda**, extravagante el Café. **El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos** cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, MALA ESTRELLA y DON LATINO.*

61. Enfin, la scène X produit également un effet de miroir déformant reproduit dans l'écriture et le rythme didascalique, ainsi qu'une inscription topographique convoquant de façon agréable la sensorialité, dans un ensemble cohérent avec l'esthétique avant-gardiste que cherchait à mettre en place Ramón María del Valle-Inclán avec ses *esperpentos* :

*Paseo con jardines. El cielo raso y **remoto**. La luna **lunera**. Patrullas de caballería. **Silencioso y luminoso, rueda un auto**. En la **sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas**. **Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes**. Max Estrella y Don Latino caminan bajo **las sombras** del paseo. **El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche**.*

62. Cette didascalie est remarquable par son caractère presque futuriste ou en tout cas proto-bruitiste, avec la réitération du son [r] mimant un bruit

de moteur, les échos sonores (moto/auto ; *caretas/Repartidos*), l'alternance des liquides conférant leur fluidité au texte et d'improbables associations de sonorités absurdes et presque guignolesques : « *pingonas/pintadas* », « *algunos bultos* ». Dans *Luces de bohemia*, c'est en fait le jeu tout entier des correspondances sensorielles qui se met en place à travers un dispositif de miroirs déformants, à l'importance signifiante dans l'œuvre. Par réverbération et échos visuels mettant en jeu l'intellect et esquissant virtuellement le sonore au moment de l'acte de lecture, les reflets font des synesthésies et des métaphores les tropes-clés exprimant la dimension tragique d'un modernisme en perte de vitesse, dans le même temps que celle d'espaces traversés par les lueurs de bohème, où la stylisation consacre le tragique d'une épopée nocturne dégradée. *Luces de bohemia* se caractérise aussi par un jeu moderniste et parodique sur le reflet des « lueurs » qui sont celles de la bohème et du décor qui entoure les personnages, eux-mêmes parodiés, autant que celles, intérieures, qui font leurs tragiques moments de lucidité. C'est là l'origine, d'une cascade de phrases stéréotypées à propension gnomique dont le *leitmotiv*, qui n'est plus qu'*exabrupto* absurde, décharné et mécanique, enclenche une accumulation parodique et autodistanciée, comme à la scène 12 « *El esperpento lo ha inventado Goya* ». « *Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato* ». « *Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento* » « *El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada* ». « *¿Y dónde está el espejo?* »/ « *En el fondo del vaso* ». « *Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.* » Dans *Luces de bohemia*, le proto-avant-gardiste Valle-Inclán a créé une pièce où les synesthésies anamorphiques s'articulent directement à la *stéréotypie synesthésique fantoche* et aux stéréotypes, exaltés par l'auteur comme des moments ou lieux quintessentiels par excellence du tragique. Elles sont systématiquement déformées et dégradées dans leur représentation jusque dans leur reflet formel, comme si les vapeurs de la bohème avaient instillé par contact au lecteur et au spectateur en puissance les hallucinations grotesques, grimaçantes et dissonantes des miroirs sensoriels concaves.

Conclusion – Synesthésies et stéréotypes. Tristes topiques ? Une fabrique des clichés aux prismes des représentations (dé)construites

« *El teatro no es ni puede ser otra cosa que emoción y poesía,
en la palabra, en la acción y en el gesto* »
(García Lorca, cité par Ma Carmen Gil Fombellida, 1989)

« *En el buen baile se juntan todas las más bellas cosas:
la música, el color, la belleza, el movimiento, el arte, la línea.
Yo no voy a ningún teatro sino a ver bailar* »
(Del Valle-Inclán, en Carretero, 1922 ; 42).

63. (voir illustrations de 26 à 29)

64. Au moment de conclure ce parcours, nécessairement trop réducteur lui-même, articulé aux représentations topiques, il convient encore de s'arrêter sur le rôle des dessinateurs, caricaturistes et estampistes tels que Néstor de la Torre, Manuel Fontanals, C. Saenz de Tejada et S. Bürmann, ou encore Natalia Gontcharova qui projetait elle aussi un regard étranger sur les topiques espagnols. À l'âge d'argent, le thème est repris et stylisé par les plasticiens du théâtre, dans le même temps que l'Espagne après la perte de ses colonies en Amérique latine, est en quête de consolidation et se replie sur ses fondements identitaires.

65. (voir illustrations 30 et 31)

66. Comme le montrent les estampes de S. Bürmann (1917-1925) illustrant l'ouvrage *Un teatro de arte en España* de Gregorio Martínez Sierra (1926), l'appréhension du *castizo*, de ce qui peut être authentiquement espagnol, peut être alors pensé en retournant le sujet en miroir, à la lumière du *topique* et des représentations mentales figées, tantôt fantasmées, à tort ou à raison, tantôt pusillanimes, erronées, dystopiques, anamorphiques, « *esperpénticas* » et fausses, d'agents du théâtre. Des auteurs, des critiques, voire même des acteurs ou des spectateurs qui se trouvaient parfois eux-mêmes limités voire embourbés dans la représentation de leur propre théâtre intérieur et de leur propre *persona* (masque social).

67. Tout cela conduit à penser qu'appréhender de façon critique ce qui est topique c'est non seulement poser la question de la violence du symbole, du raccourci et de la banalisation idéologique, mais aussi poser la question de l'autre et de son identité pour se libérer des préjugés ou des discours pré-construits. Le rôle des synesthésies dans les représentations stéréotypées, qui appartiennent à chaque agent du théâtre pour définir leur relation à l'autre en général et en particulier est de révéler leur façon de se vivre au monde. L'intervalle limitant des correspondances poétiques a été dépassé pour ouvrir sur une redéfinition notionnelle des implications des *synesthésies*, élargie à tous les agents susceptibles de se trouver en situation de discours ou d'attitude stéréotypée.
68. (voir illustration 36)
69. De la sorte, la façon dont les clichés se construisent au théâtre et peuvent être déconstruits se dégage une fois l'ensemble des paramètres pris en compte et que s'exerce le libre arbitre d'un public que l'on souhaite sensible, intelligent et émancipé. Malheureusement à cet âge d'argent culturel espagnol aura succédé une période sombre pendant le franquisme, où les *topoi* identitaires nationaux les plus caractéristiques auront été exaltés, comme en atteste la récupération du rituel tauromachique et du flamenco instrumentalisés pour représenter l'identité nationale. À l'époque, le topique était donné à voir par les figures de danseuses et par la danse mais c'était sans compter avec le fait que les spectateurs sont eux aussi des entités agentes à qui le jugement de l'œuvre et des représentations stéréotypées qui lui ont été soumises appartient finalement.
70. (voir illustrations 37 et 38)
71. Enfin, si dans le même temps la notion de « synesthésies » a pu tangenter le topique, elle aura contribué à mettre en lumière les intérêts historiques, sociaux et esthétiques du *topos* ainsi que le caractère indispensable des représentations partagées dans une société et une culture données. Les contributions du théâtre de l'âge d'argent aux spectacles à l'époque de l'essor du cinéma ainsi que les moments interactifs qui permettent de mieux mesurer ce qu'il doit aux synesthésies, auront touché leur public. En dépit des invitations à un émotivisme tempéré voir asséché, dans des écrits du tournant du siècle (Llanas Aguilaniedo, 1899), les émotions ont occupé une place importante à cette période. La revivification ouverte, qui ne peut se comprendre que comme contrepoint à la « réhumanisation » appelée de

leurs vœux par les avant-gardes doit être ainsi envisagée comme une participation à la réflexion pour repenser les façons contemporaines possibles de faire théâtre.

Bibliographie

Œuvres et textes cités

A.A.V.V., *Federico García Lorca, Encarnación López Júlvez « La Argentinita » Cartas, Álbum fotográfico*, Grenade, La General, Diputación provincial de Granada, Patronato cultural Federico García Lorca, Fuente Vaqueros, Casa-Museo Federico García Lorca, 1993.

A.A.V.V., *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Madrid, Residencia de Estudiantes, Acción Cultural Española AC/E, 2017.

ALBERTI Rafael, poème *El Matador (Poemas escénicos)* 1961-1965, Barcelona, Seix Barral, 1979.

_____, *La pájara pinta*, Guirigay lírico-bufo-bailable, 1925-1926, Madrid, Edición a cargo de Carlos Ruiz Silva, revista La Pluma, II^a época, n^o 8, 1982.

AGUILERA SASTRE Juan, AZNAR SOLER Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de su época (1891- 1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction J. Hardy (1932), Collection des universités de France Série grecque - Collection Budé n^o 74, Paris, Les Belles Lettres, 2023.

_____, *Rhétorique*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Texte établi et traduit par André Wartelle (2011), Paris, Les Belles Lettres / Guillaume Budé, 2023.

_____, *Topiques (Topika)*, Texte établi et traduit par Jacques Brunschwig, coll. Guillaume Budé n^o 454, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

ARNHEIM Rudolf, *La pensée visuelle*, coll. Champs, Flammarion, Paris, 1999.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre de la cruauté*, Paris, Gallimard, 1932.

_____, *Le théâtre et son double*, nrf collection Métamorphoses, Paris, Gallimard, 1938.

BERTON-CHARRIÈRE, Danièle, « Transtextualité, intersémiotité et pensée visuelle/ Chassés-croisés picturaux, textuels et sensoriels dans *The Spanish Tragedy* (T. Kyd), et *The Atheist's Tragedy* (C. Tourneur) », in DUREAU, Yona (dir.), *Synesthésie et transposition d'art dans la littérature et les arts de l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Honoré Champion, 2015.

BORRÁS Tomás, *Tam, tam: pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas*, ilustraciones de Rafael Barradas, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.

CARRETERO José María, *El Caballero Audaz, Lo que sé por mí (confesiones del siglo)*, Serie segunda, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1922.

CHALONGE Florence de, « Stéréotype », in Aron P., Saint-Jacques D., Viala A., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 565-566.

DE CERVANTES Miguel, *La gitanilla*, in *Novelas ejemplares*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613.

DEL VALLE-INCLÁN Ramón María, *Luces de Bohemia, esperpento*, 1920 et 1924, Madrid, Espasa-Calpe SA, 2018.

_____, *La Novela de Hoy*, 15 de noviembre de 1929.

F. CORDELIER Suzanne, *La vie brève de la Argentina*, Paris, Plon, 1936.

GARCÍA LORCA, Federico, *El maleficio de la mariposa*, 1920, Madrid, Catedra, S.A., 1990.

_____, « *Elogio de Antonia Mercé, “La Argentina”* », *Obras completas*, Madrid, Círculo de lectores, 1997, p. 284. *Obra Completa VI, Prosa, 1*, Edición de M. García Posada, 2008, Akal, p. 451.

_____, *La zapatera prodigiosa*, 1930, Madrid, Cátedra, 2004.

_____, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Cruz y Raya - Ediciones Del Árbol, 1935.

GENETTE G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

GIL FOMBELLIDA María Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 2003.

GOLOPENDIA Sandra, MARTINEZ THOMAS Monique, *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, 2000.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Capricho « La mariposa en la tormenta »*, *Obras completas, VII, Ramonismo, V, Caprichos, gollerías, trampantojos (1923,1956)*, Ed de Ioana Zlotescu, Barcelone, Galaxia Gutemberg, Círculo de lectores, 2001.

_____, *Fiesta de Dolores*, Drama pantomímico y bailable, Madrid, Prometeo, 1911.

_____, *La bailarina, El Garrotín, Las Danzas de Pasión, La danza de los Apaches*, in *Tapices*, Madrid, Imprenta "Aurora," 1912.

HERNÁNDEZ Mario, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Grenade, Tabapress, Fundación Federico García Lorca, 1990.

IBSEN H., *Théâtre* (ca. 1863-1899), édition et trad. du norvégien par Régis Boyer, Collection Bibliothèque de la Pléiade (no529), Paris, Gallimard, 2006.

_____, *Teatro de cámara* (1907), Madrid, La Central, Alianza, 2007.

KAHANE Martine, *Les ballets russes à l'Opéra*, Paris, Bibliothèque nationale/Opéra de Paris/Louis Vuitton, 1992.

LLANAS AGUILANIEDO José María, *Alma contemporánea: estudio de estética (1899)*, ed., introd. y notas de Justo Broto Salanova.

MACHADO Antonio, « El Mañana Efímero », *Campos de Castilla poema CXXXV*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 2006.

MAINER José Carlos, *La Edad de plata (1902-1939): ensayo de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.

MANSO Carlos, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, prólogo de Miguel de Molina, Buenos Aires, ed. Devenir, 1993.

MARTÍNEZ SIERRA Gregorio, *Un teatro de arte en España, 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926.

MURGA CASTRO Idoia, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Prólogo por Miguel Cabañas Bravo, Madrid, CSIC, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio artístico, 2012.

MÉRIMÉE Prosper, *Carmen (1845)* Paris, Michel-Lévy, 1847.

PÉREZ CALERO Gerardo, *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística de la ciudad, (1887-1950)*, Ateneo de Sevilla, Séville, 2006.

PÉREZ DE AYALA Ramón (ca.1915), *Obras completas, V (Ensayos 1): Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro. Ed. de Javier Serrano Alonso, 2003.

QUINTERO Serafín y Rafael, sonnet “Argentina”, in MANSO Carlos, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993, p. 78-79.

RAMIRO Cristóbal (coord.), *Homenaje en su centenario. Antonia Mercé “La Argentina” 1890-1990*, Madrid, ed. Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990.

RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, Essais, La Librairie du XXI^e siècle, 2001.

RIVAS CHERIF Cipriano. « *Los bailetes de La Argentina* », *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4 mai 1926.

RUBIO JIMÉNEZ Jesús, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1993.

SALAÛN Serge, *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, Paris, PSN, 2011.

SERRANO Carlos, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

TAPIA Luis, poème « Antonia Mercé (La Argentina) », in MANSO Carlos, *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993, p. 311.

UCELAY Margarita, «La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, diciembre, 1989.

VALADE Bernard, « Stéréotype et compagnie : versions, variantes et variations », *Hermès*, La Revue, 2019/1 (n° 83), p. 35-47. DOI: 10.3917/herm.083.0035. URL: <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2019-1-page-35.htm>, qui inclut cette définition; page consultée le 28 octobre 2023.

Œuvres musicales et chorégraphiques

BAUTISTA Julián, *Juerga. Ballet-pantomima en un cuadro* (música notada, escenografía de J. Bautista y Tomás Borrás), 1921.

BIZET Georges, *Carmen*, opéra-comique en quatre actes sur un livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, d'après la nouvelle de Prosper Mérimée. Créé en 1875 à l'Opéra-Comique.

DE FALLA Manuel, *El amor brujo*, « Gitanerías » : « Escenas gitanas de Andalucía. Bailete en un acto », adaptation pour orchestre symphonique et mezzo-soprano, adaptation pour musique de ballet de 1916, version dansée Trianon Lyrique, Paris, 25 mai 1925.

I. GUÉGO RIVALAN, « Les représentations topiques des synesthésies...»

MELLER Raquel, *La Violetera / Digüili Que Vingui*, France: Odeon – 49.212, Odeon – 49.213, Shellac, 10", 78 RPM, 1926.

PITTALUGA Gustavo, *La romería de los cornudos*, Madrid, Unión Musical Española editores, argumento verbal de Federico GARCÍA LORCA y Cipriano RIVAS CHERIF, 1933.

1.