



HAL
open science

Sémiotique du bref dans les Diálogos de Federico García Lorca

Inès, Juliette Madeleine Guégo Rivalan

► **To cite this version:**

Inès, Juliette Madeleine Guégo Rivalan. Sémiotique du bref dans les Diálogos de Federico García Lorca: La dynamique du tableau. Crisol Série numérique, 2021, Corporité des formes brèves: structuration et déstructuration - 2021 (n°17), <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/220>. hal-04392151

HAL Id: hal-04392151

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04392151>

Submitted on 13 Jan 2024

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

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

Sémiotique du bref dans les *Diálogos* de Federico García Lorca. La dynamique du tableau

INÉS GUÉGO RIVALAN
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
ÉTUDES ROMANES / CRIIA-LIRE 19-21
guego.ines@gmail.com

1. Au cours de l'histoire littéraire, les formes brèves et leur « étourdissante diversité » (Montandon, 1992 ; 3) ont fait l'objet de nombreuses théorisations. Dire avec concision, plutôt qu'en faisant le choix d'une forme étendue, a été la préoccupation d'écrivains soucieux de sublimer la force d'une idée ainsi dénuée du superflu, ou d'exhausser, en les synthétisant, les procédés menant à la formation de l'image poétique. P. Baron et A. Montero écrivent que « Le bref est le secret de l'illimité dans le restreint, il accueille la vertu romantique de l'infini » (Baron et Mantero, 2000 ; 13). Dans la première moitié du XX^e siècle en Espagne, les Avant-Gardes engagèrent une réflexion autour de cette question qui, comme le rappelle Darío Hernández, accompagnait la rénovation littéraire : « Entre las intenciones estéticas más relevantes de los escritores españoles de vanguardia se encontraba la de pulverizar o atomizar los grandes textos poéticos, teatrales, ensayísticos y narrativos [...] » (Hernández, 2013 ; 1) L'idée est bien de mettre en débat la structure des formes littéraires et d'atteindre de nouvelles synthèses esthétiques par la destruction des formes longues héritées du courant réaliste. À ce titre, la série des *Diálogos* (1925-1926), contribution de F. García Lorca à la réflexion et à la création d'œuvres caractérisées par leur brièveté, retient l'attention. Héritières des saynètes, ces petites pièces comiques ne comprenant généralement qu'une scène et un nombre restreint de personnages, se caractérisent par leur forme, ramassée, non expansive, et par leur autosuffisance et leur autonomie. Leur rédaction commence en 1925 lorsque F. García Lorca, dans une lettre à son ami Melchor Fernández Almagro, commente le travail qu'il a en cours en mettant en avant leur nature paradoxale et leur intérêt particulier :

Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales, que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hechos "La doncella, el marinero y el estudiante", "El loco y la loca", "El teniente coronel de la Guardia Civil", "Diálogo de la biblioteca de Filadelfia" y "Diálogo de la danza" que hago estos días. Poesía

pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más universales que el resto de mi obra... (que entre paréntesis, no la encuentro aceptable).

2. Le projet initial ne prit pas la forme d'un livre et tous les dialogues ne trouvèrent pas leur forme complète¹, mais ceux qui ont effectivement vu le jour constituent des formes brèves (quelques feuillets) qui se jouent des interstices pour suggérer une corporéité qui leur est propre. Le « bref » s'y caractérise par sa polymorphie. Leur diversité permet de questionner un réel monolithique tout en faisant tableau, telles des micro-séquences où le signe se démultiplie. Bien qu'il soit difficile de systématiser un « modèle anatomique de la forme brève » (Baron et Mantero, 2000 ; 115) dans les *Diálogos* de F. García Lorca, la récurrence de certains procédés rythmiques d'écriture permet d'en interroger les contours et le dynamisme.
3. Par ailleurs, l'histoire de la forme dialoguée est longue, et la question de la taxinomie est intéressante à étudier car elle pose la question du degré de conceptualisation du bref chez F. García Lorca. Le choix est celui de « Diálogos », or on est loin de l'idée d'imbrication dialectique des voix faisant accoucher les pensées comme c'est le cas de la maïeutique et du dialogue platonicien. L'objectif, poétique, n'est pas non plus le même que dans une œuvre comme le *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (1535), même si la réflexion pratique sur la langue et la poésie de l'image peuvent parfois acquérir une dimension créatrice dans le processus de réception, et donc à certains égards, pédagogique². Et au moment de réfléchir à l'usage du concept de « Diálogo » dans le cas de F. García Lorca, on ne peut que regretter que deux d'entre eux mettant en œuvre l'intermédialité n'aient jamais été retrouvés. En les intitulant *Diálogo de la danza* et *Diálogo fotografiado* F. García Lorca suggérait que le dialogue intermédial était peut-être un moyen d'associer différentes pratiques artistiques. Principal recours, l'intermédialité joue un rôle fondamental dans un genre qui fait s'entrecroiser dynamiques diachroniques et synchroniques.

1 Andrew A. Anderson, éditeur du volume des *Diálogos* publiés en 1998 en dénombre 14 au total mais tous ne sont pas réunis dans un seul ouvrage. Ainsi « La escena del teniente coronel » et le « Diálogo del Amargo » furent-ils ajoutés au *Poema del cante jondo* (1931). Des 14 textes, 8 sont conservés complets, 4 sont incomplets et 2 sont perdus s'ils ont un jour existé au-delà du seul titre et projet.

2 « La brièveté est le résultat d'une intention délibérée envers le lecteur, afin de créer un choc pour une reconnaissance identificatrice du lecteur ou un rejet. La fréquence de la forme infinitive chez Handke souligne ce rôle de structure d'appel. » (Montandon, 1992 ; 12).

4. « Réorganisant le temps et l'espace, l'écriture de la concision triomphe, en capturant l'instant, de l'étrangeté de l'art tel que les romantiques le conçoivent. », écrit M. Fournier à propos de *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (Baron et Mantero, 2000 ; 224). Le bref, tel que F. García Lorca en élabore une poétique dans ses *Diálogos* s'entend dans le contexte de la modernité des années 1920, nourrie des apports d'une nouvelle grammaire cinématographique. Tout en faisant le choix de classer les *Diálogos* dans le chapitre *Teatro imposible* (García Lorca, 2008), Miguel García Posada rappelle leur nature spécifique³, mais surtout distingue leur dimension dramatique d'une éventuelle dimension théâtrale, « aunque de hecho algunos se han escenificado y con éxito » (García Lorca, 2008 ; 22). De son côté, dans son inventaire des formes brèves, Irene Andres-Suárez les classe dans les formes théâtrales : « el microteatro, el diálogo, el performance » (Andres-Suárez, 2010 ; 150), avant de les identifier comme « microteatro narrativo », rendant ainsi compte de leur hybridité générique (Andres-Suárez, 2010 ; 145-156). Laboratoires miniatures du théâtre, les *Diálogos* constituent un précieux corpus empreint de dramaturgie et de dynamique cinématographique, renvoyant à une stylistique de l'esquisse qui croise d'autres arts comme le cinéma ou encore la musique. La physique du théâtre est ainsi questionnée dans la mesure où la forme brève proposée par l'auteur, l'espace d'un *diálogo*, lui permet de structurer l'échange entre personnages par l'intermédiaire d'amorces plus ou moins lapidaires, en signifiant, par la densité de ce qui n'est pas explicitement exprimé autant que par les pleins du langage, l'existence d'une corporéité textuelle. À l'époque, le travail sur la prose et la structuration du langage est au cœur des problématiques. Le maître en la matière est R. del Valle-Inclán, dont les techniques stylistiques et cinématographiques imprègnent la prose de théâtre. Dans cette perspective, et du fait de leur brièveté, les *Diálogos* apparaissent comme des ombres, des ébauches, des silhouettes, traversées elles-mêmes par une densité maximale signifiante, tantôt charnelle, tantôt décharnée ou non incarnée : leur sémiotique rejoint alors des inflexions qui rappellent le théâtre de Samuel Beckett avec ses jeux verbaux et proxémiques absurdes.

5. Ces pièces en prose très brèves présentent des exemples d'écriture théâtrale d'avant-garde, où F. García Lorca s'essaie à des propositions qui

3 « El proyecto de Lorca era escribir un libro de diálogos. El género estaba en boga en la época. » (García Lorca, 2008; 22)

trouveront postérieurement à se développer⁴. Dans la *Escena del Teniente Coronel de la Guardia civil*, par exemple, la violence de la situation est suggérée par l'efficace mise en place d'un dialogue stichomythique à deux niveaux, administratif pour le *Teniente Coronel* et poétique pour le *Gitano*. Il s'agit pour l'auteur de proposer, à partir du support dynamique permis par le dialogue, un discours poétique, où règnent « le discontinu, la bigarrure, le marginal, le presque rien, ces jets de l'émotion, ces télégrammes de l'âme, ces esquisses de rêve » (Montandon, 2013 ; 4). Le genre se questionne lui-même et cherche à définir voire à transgresser ses propres contours comme dans le *Diálogo de los dos caracoles*, constitué d'une alternance de didascalies s'appliquant directement aux protagonistes ou bien à leur environnement, ce qui en fait presque une partition pantomimique et muette de théâtre absurde avant la lettre. L'étude des intersections poétiques des *Diálogos* permet ainsi d'interroger la dimension évanescence et polymorphique de l'architecture des formes brèves. Parce qu'ils jouent aussi du rythme, les *Diálogos* mettent en jeu symbole et durée et questionnent le genre théâtral lui-même, dont ils sont une manifestation renouvelée.

6. Dans ces formes brèves, auxquelles la matérialité linguistique et phonique du langage prête chair, l'étude de la corporéité de la prose permettra de mettre en évidence un temps poétique plus étendu pour le lecteur. Les modalités de convocation de la sensorialité, phénomène instantané caractérisé, à l'échelle de l'image poétique (temporalité brève) par sa fulgurance, seront mises en évidence. Dans ces *Diálogos* la forme brève donne un accès privilégié au mécanisme de corporéisation – mise en relief ou passage en trois dimensions – de la sensation⁵ produite par l'écriture.

1. Stratégies d'écriture

7. Le dialogue lorquien apparaît comme la matrice de ce qu'Ortega y Gasset aurait appelé « un programa de sucesos » (Sánchez Montes, 2004 ; 14), c'est-à-dire, une partition ponctuée d'événements rythmiques. Les ouvertures et fermetures (également entendues au sens musical du terme)

4 Ce qui conduit Miguel García Posada à envisager les *diálogos* comme le laboratoire du théâtre à venir de F. García Lorca : « Los *Diálogos* fueron su boceto o su introducción » (García Lorca, 2008 ; 23).

5 Phénomène qui, à la différence du percept pur, relève à la fois du corps et de l'esprit.

des *Diálogos* problématisent une esthétique du seuil qui dit l'idéalisme ou l'amour impossible. Tandis que certaines indications initiales dessinent un simple décor, en délimitant un espace dans lequel va se dérouler la scène⁶, d'autres dialogues jouent de ce moment, frontière spatiale et processus relationnel entre les personnages, pour mettre en place une poétique et un espace de possibles dramatiques. Les *Diálogos* se caractérisent par une forme ramassée, bien définie où le seuil problématisé en fait des entités textuelles avec des caractéristiques corporelles spécifiques. Dans les formes brèves que sont les *Diálogos*, ces moments du texte s'avèrent d'autant plus déterminants qu'ils engagent l'efficacité sur un espace réduit⁷. Dans *La doncella, el marinero y el Estudiante*, le « balcón » est à la fois un seuil liminaire et une didascalie implicite : la *doncella* est en haut, la *vieja* en bas⁸. Dans *Quimera*, la « puerta » apparaît comme un seuil qui accroche le regard dans la mesure où ce texte s'ouvre sur un au revoir⁹. La clôture est signifiée par des chansons, éléments constitutifs des *diálogos*, comme dans la *Escena del teniente coronel de la Guardia civil* avec à la fin la « Canción del gitano apaleado » en vers octosyllabes, ou dans le *Diálogo del Amargo* (« Canción de la madre del Amargo »), là encore avec une fermeture en octosyllabes. De même, la « Canción de las gafas perdidas » qui marque la fin du dialogue *El loco y la loca* s'achève par un endécasyllabe et un alexandrin. Dans la plupart des *Diálogos*, seuil et appendice confèrent volume et perspectives à une forme textuelle caractérisée pourtant par sa brièveté et sa concision.

Movimiento y cuerpo aparecen como elementos sustitutivos de la palabra en escena –incluso aunque no se llegue a prescindir de ella para el espectáculo– a la hora de evocar los sentimientos del alma (Sánchez Montes, 2004 ; 183).

8. Les *Diálogos* constituent des formes littéraires charnelles, dont la composition et l'écriture prennent corps par la proxémie et la gestualité des personnages. La présence de didascalies les rapproche du genre théâtral et

6 Dans le *Diálogo del Amargo*, c'est une simple indication (« Campo »), tout comme dans *El loco y la loca* (« calle »).

7 Dans le roman, forme expansive, le rôle de l'*incipit* n'est plus à démontrer depuis le « Longtemps je me suis couché de bonne heure » qui enclenche les sept tomes de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

8 Plus loin une explicitation proxémique développe l'occupation de l'espace par les personnages : « Doncella. Voy a cerrar el balcón. Detrás de los cristales, seguiré bordando. Pausa. » La doncella, dans *La doncella, el marinero y el estudiante* (García Lorca, 1998 ; 12).

9 « Enrique. Adiós. // Seis voces. (Dentro.) Adiós. » *Quimera* (García Lorca, 1998 ; 27).

il convient de rappeler l'importance du geste et de la pantomime, à l'époque où écrit F. García Lorca, revendiquant lui-même le « théâtre du corps » qui est un élément important de la rénovation de la scène de son temps. Ainsi, certaines répliques et les didascalies attirent l'attention en mettant en activité ce que G. Molinié définit comme le pôle thymique (Molinié, 1998 ; 21). Les *Diálogos* sont en outre porteurs d'une dimension balistique¹⁰ (Bühler, 1967 ; 395-396), faite de concentration énergétique et d'impulsions. De la sorte, des interruptions marquent l'opposition d'une volonté et font surgir l'entité corps. Par exemple, dans *La doncella, el marinero y el estudiante*, juste après l'exaltation lyrique de la *Vieja* vendeuse d'escargots, la *Doncella* ordonne qu'on la laisse broder (García Lorca, 1998 ; 11), mettant fin de façon soudaine à l'ambiance créée précédemment. On peut aussi penser au *gestus*¹¹ impétueux avec lequel les personnages masculins font leur entrée en scène dans les *Diálogos*. C'est là une autre constante des temporalités brèves de l'écriture dramatique de F. García Lorca : le surgissement du corps naît de l'irruption abrupte de la parole dans un espace propice à l'apparition. Ces détails font la chair du texte et lui fournissent ses impulsions balistiques. Par exemple :

Marinero. (Entrando.) Yo.
Doncella. Tú.
Estudiante. (Entrando.) Va demasiado deprisa.
Doncella. ¿Quién va deprisa? (García Lorca, 1998 ; 14)

9. Dans *Quimera*, le personnage d'Enrique exemplifie ce procédé dans les didascalies qui font état d'une gradation émotionnelle : « (*Irritándose.*) / (*Furioso.*) ». Le caractère emporté du *gestus* masculin du personnage d'Enrique est patent car celui-ci répond toujours par le négatif :

Viejo. ¿Te puedo llevar las maletas?
Enrique. No. [...]
Viejo. [...] ¡Malditos sean los caballos!
Enrique. (*Cogiendo las maletas.*) Déjame (García Lorca 1998 ; 27-28).

10. D'autres didascalies attirent également l'attention du lecteur sur un détail et donnent corps à la prose. Dans *La doncella, el marinero y el estudiante*, c'est le cas de la didascalie et des procédés rhétoriques à l'œuvre qui transforment les paumes de la main en des syntagmes charnus et hâves, personnifiant l'inanimé et animant les tissus : « La doncella eleva las pal-

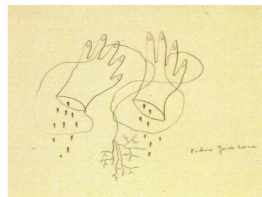
¹⁰ La notion, qui exprime l'impulsion corporelle associée à un concept linguistique, est de Karl Bühler (Bühler, 1934).

¹¹ B. Brecht définit le *gestus* comme un « complexe de gestes » (Brecht, 1979 ; 95)

mas de sus manos palidecidas por el insomnio de las sedas y los marcadores » (García Lorca, 1998 ; 12). On pense ici aux mots de F. García Lorca lorsqu'il définit sa conception du théâtre :

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre [...] » (García Lorca, 1972 ; 1810).

11. Un autre exemple de l'usage signifiant d'un détail est encore donné par les mains de Don Fabricio dans le *Diálogo de Don Fabricio y su señora* : « (*Las dos manos amarillentas de Don Fabricio caen rendidas sobre el velador. Allí adquieren una trágica expresión eterna.*) » (García Lorca, 1998 ; 78). La fin de la didascalie rappelle le dessin stylisé de F. García Lorca où de deux mains coupées, enlacées dans un réseau de veines, s'écoulent des gouttes de sang. En figurant le potentiel suggestif et poétique de la main (dans le cas de Don Fabricio une apathie morbide), les procédés d'écriture (suffixe péjoratif associé à la couleur jaune, flux prosodique et de l'accentuation, emploi récurrent des liquides) accentuent la densité expressive du texte.
12. Dans la pantomime entre le *Marinero et la Doncella* on retrouve un autre procédé de brève activation du langage avec la seule intention de donner à voir le corps :



GARCÍA LORCA, Federico, "Manos cortadas" (1935-1936), in *Obras completas*, I: Verso - Prosa - Música - Dibujos, Madrid, Aguilar, 1978.

Marinero. Ponte de pie.
Doncella. ¿Para qué?
Marinero. Para verte.
Doncella. (*Se levanta.*) Ya estoy.
Marinero. ¡Qué hermosos muslos tienes!
Doncella. De niña monté en bicicleta.
Marinero. Yo en un delfín.
Doncella. También eres hermoso
Marinero. Cuando estoy desnudo.
Doncella. ¿Qué sabes hacer?
Marinero. Remar. » (García Lorca, 1998 ; 13)

13. Dans ce cas les images poétiques naissent de brèves répliques qui s'enchaînent et se répondent sur un mode quasi stichomythique.

14. La prose des *Diálogos* puise aussi sa force dans les animismes et métaphores qui confèrent une matérialité à l'espace et contribuent à sa corporéité. Dans *La doncella, el marinero y el estudiante*, l'axe horizontal, des abscisses – celui du syntagme¹² et de la métaphore – est mobilisé, à travers une spatialisation des objets qui semblent couvrir une importante distance géographique : « La Vieja huye arrimada a la pared, hacia su Siberia de trapos oscuros donde agoniza la cesta llena de mendrugos de pan. » (García Lorca, 1998 ; 12). Les animismes de l'espace, des éléments naturels et des objets dans les textes inversent les rôles, effacent la traditionnelle hiérarchie des personnages et renforcent la dimension organique du texte par le rôle attribué à des éléments que l'on pourrait juger accessoires ou de second plan. En complément, les métaphores habillent l'espace, tantôt d'images visuelles, tantôt de sons :

(Una canoa automóvil llena de banderas azules, cruza la bahía dejando atrás su canto tartamudo.

La lluvia pone a la ciudad un birrete de doctor en Letras. En las tabernas del puerto comienza el gran carrousel de los marineros borrachos.) (García Lorca, 1998 ; 12)

15. Plus avant, dans le registre d'un théâtre musical, les didascalies apparaissent dans le texte comme les nuances d'une partition rythmique qui va jusqu'à traduire une dimension émotive du texte-corps : « Vieja. (*Triste.*) Entonces eres una sinvergüenza. / Doncella. (*Bajando los ojos.*) Sí. » (García Lorca, 1998 ; 11). Le versant thymique, ou pathétique des *Diálogos* de Lorca est bien sollicité dans les textes qui forment une partition

12 I. Lotman opère une distinction entre syntagme et paradigme qui permet d'identifier différentes formes stylistiques et ainsi d'appréhender des dynamiques d'écriture différentes (Lotman, 1973).

grâce à l'instrument privilégié de la voix et de sa modulation. De la sorte, rimes, rythme et musicalité sont au service d'une mise en corps phonique de la prose qui, dans ces formes brèves, en exacerbe la puissance expressive.

16. En matière phonique, *La doncella, el marinero y el estudiante* reflète d'emblée l'intérêt porté à l'accroche, avec le substantif publicitaire « Caracoleees » au début du *Diálogo*. C'est parce que l'on entend la voix de la *Vieja* qui fait l'article de sa marchandise, en bas dans la rue, que la *Doncella*, en haut sur le balcon, est en quelque sorte mise en valeur par le texte, lorsqu'elle répond en écho : « Caracolitos del campo. » (García Lorca, 1998 ; 11). Plus loin, l'effet de refrain produit par la reprise de la *Vieja* (« ¡Qué caracoles! Dios mío ¡qué caracoles! » [García Lorca, 1998 ; 11]) confirme la proximité du *diálogo* avec le théâtre musical. Il n'est pas étonnant d'ailleurs de constater que le début du dialogue peut presque exclusivement se compter suivant les règles de la versification, en octosyllabes et alexandrins. Les syntagmes qui suivent se font plus brefs (heptasyllabes « Esta vieja los vende / Son grandes y oscuros. » [García Lorca 1998 ; 11]) avant la modulation et l'exclamation qui se clôt par un octosyllabe. Les rythmes binaire puis ternaire, qui accompagnent les paroles de la *Doncella*, en réponse à la *Vieja*, préparent l'arrivée du *marinero* (« Y más, y más. / Y más, más, más... » [García Lorca, 1998 ; 12]) Plus loin, toujours dans le même *Diálogo*, une brève séquence a lieu à l'intérieur du dialogue entre la *Doncella* et *El Estudiante* :

Estudiante. (Entrando.) Va demasiado deprisa.
Doncella. ¿Quién va deprisa ?
Estudiante. El siglo.
Doncella. Estás azorado.
Estudiante. Es que huyo.
Doncella. ¿De quién?
Estudiante. Del año que viene.
Doncella. ¿No has visto mi cara?
Estudiante. Por eso me paro.
Doncella. No eres moreno.
Estudiante. Es que vivo de noche (García Lorca 1998 ; 14).

17. Le rythme enlevé de l'échange, renforcé par le jeu de question-réponse et la répétition de la formule explicative, reflète l'usage des « rythmes conversationnels » (García Martínez, 1998) pour traduire au mieux, et avec une économie de moyens, la difficulté de communication et de dialogue véritable entre les deux personnages. Tantôt ramenant à une réalité prosaïque (le développement cacophonique sur les escargots), tantôt transpor-

tant dans le monde du rêve, la voix des personnages, à travers son rythme, le décalage des répliques et la mise en place de rimes internes du langage, élabore une poétique d'accroche susceptible d'investir la prose d'une dimension corporelle. Toutefois, celle-ci peut aussi être désincarnée comme dans la *Escena del Teniente Coronel de la Guardia civil*, où l'amorce très rythmique et caricaturale contribue à typifier les personnages, à en faire des prototypes presque mécaniques :

TENIENTE CORONEL. Yo soy el teniente coronel de la Guardia civil.
SARGENTO. Sí.
TENIENTE CORONEL. Y no hay quien me desmienta.
SARGENTO. No.
TENIENTE CORONEL. Tengo tres estrellas y veinte cruces.
SARGENTO. Sí.
TENIENTE CORONEL. Me ha saludado el cardenal arzobispo de Toledo con sus veinticuatro borlas moradas.
SARGENTO. Sí.
TENIENTE CORONEL. Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia civil (García Lorca, 1998 ; 35).

18. Dans le *Diálogo del Amargo*, en se donnant à lire, le chant déchirant de l'*Amargo* (« Ay yayayay / Yo le pregunté a la muerte. / Ay yayayay. ») donne déjà du relief au texte, en lui-même et par l'effet produit sur les auditeurs-personnages : « (*El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que lo han oído.*) ».
19. Les *Diálogos* jouent aussi avec le hors-scène et les « Voix » peuvent être des ombres, ou des personnages qui n'apparaissent pas sur scène. La figuration d'une entité énonciatrice au corps absent prête son souffle à la narration de la scène ou du dialogue, une corporéisation¹³ de l'entité textuelle se crée dès la lecture, renforcée par l'usage d'un langage poétique et de la voix.

2. Corporéité textuelle

Les textes, une série de rythmes, comme ruisseaux rencontrés et suivis

13 « La formule renvoie à une entreprise engagée en certains cercles sémiotiques depuis de nombreuses années ; « corporéisation » y traduit plus ou moins bien l'anglais *embodiment* – mieux qu'« incorporation » ou « incarnation », en tout cas – mais pas seulement; elle est synonyme intensif et non restrictif de physicalisation, elle est paronyme de reconnaissance des *racines* [...] » (Costantini, 2007).

dans la campagne, dont le mouvement (sonore) se modifie, au fur et à mesure des accidents de leur lit; cadences diversifiées, comme une respiration qui s'altère; vibrations différentes, mécanique sensible, la phrase du poète n'est pas différente. (Jouvet, 1954 ; 151)

20. Autres caractéristiques fondamentales des *Diálogos*, la corporéité du signe (opérateur de sensations brèves) et l'effacement du personnage confèrent au texte sa spécificité et conduisent à étudier la matérialité, la dimension physique, sensuelle, charnelle de la prose. En effet, avec ses respirations et ses mouvements, le texte est entité corporelle. Dans *La doncella, el marinero y el estudiante* la dimension circulaire et la chorégraphie rimique des lettres de l'alphabet se voit harmonisée en une *copla* (grâce à la didascalie « cantando¹⁴ ») suivie de l'arrivée impétueuse du *marinero* : entre les deux s'esquisse la respiration, le mouvement d'expiration, du texte.
21. Ce mouvement musical peut aussi être pantomimique et de caméra, comme dans le *Paseo de Buster Keaton* caractérisé par la fragmentation et la succession de petites séquences cinématographiques et de plans. La dimension abstraite ou sémiotique des textes, qui se donne à voir dans la corporéité du signe et l'effacement du personnage de premier ou de second plan, mène à un phénomène de décorporéisation que le recours au type ou au personnage générique permet d'obtenir. Les personnages apparaissent comme des figurants réduits à des entités abstraites qui implicitement prêtent leur chair au texte et au spectacle en faisant masse et en faisant nombre. C'est le cas du *Joven* 10 et 20, de l'*Amargo* ou du *Jinete* dans le *Diálogo del amargo*, ou encore du *Cartujo* (dans le *Diálogo mudo de los cartujos*). Le même phénomène est observable pour *El Loco* et *La Loca* (qui ne parlent, en tout cas, pas sous cette appellation dans le dialogue), pour les *Amigos rubio y moreno*, pour le *Maestro*, les *Niños*, *El inspector*, *Señora*, *Un paralítico*, ou encore, dans le *Diálogo de la Residencia de Estudiantes*, (seul dialogue doté d'un *dramatis personae*), pour les *Conquistadores*, *Elegantes*, *Ascetas*, *Intelectuales*, *Empollones*, *Vascos*, *Mas Bartual*, *Melian*, *Luz*. C'est enfin le cas de la *Señora de Fabricio* dans *Diálogo de*

14 « Doncella. (Cantando.) A, B, C, D. / ¿Con qué letra me quedaré? / Marinero. Empieza con M, / y estudiante empieza con E. / A, B, C, D. » *La doncella, el marinero y el estudiante* (García Lorca, 1998 ; 12-13).

Don Fabricio y su señora. De même dans *El Teniente Coronel de la Guardia civil*, le personnage éponyme, le *Sargento*, « una Voz » et *El Gitano* participent d'un phénomène de décorporéisation ou de mécanisation du corps, comme si F. García Lorca dans cette scène travaillait avec des marionnettes. La clôture par une scène du théâtre de Guignol¹⁵ suivie de la « Canción del gitano apaleado », avec trois strophes en octosyllabes, pour parachever le tout, finit de donner à cette brève scène son rythme à la fois musical et déshumanisé.

22. Mais les *Diálogos* s'inscrivent aussi dans le moment de bascule du cinéma muet vers le cinéma parlant. La voix peut, elle aussi, être perçue dans sa dimension désincarnée et les *Diálogos* en présentent plusieurs exemples. C'est « Una Voz », ou la *Americana* dans le *Paseo de Buster Keaton*, ce sont les *Seis Voces* énumérées de une à six dans *Quimera*. C'est aussi *El Viejo / La Mujer / La Niña / El Niño*. Avec « Una voz », le *Diálogo del Amargo* connaît le même mécanisme de clôture de la forme brève par une chanson (« Canción de la madre del Amargo »). Le dispositif qui se répète semble confirmer une autosuffisance de la forme.
23. L'effacement du personnage, dont le rôle doit aussi être étudié dans le cadre d'une écriture cinématographique qui fait la part belle à quelques acteurs de premier plan, semble en lien avec cette volonté de « marionnettisation » du personnage destinée à dénoncer l'illusion référentielle au théâtre (cette volonté de rompre avec cette illusion réaliste sera une caractéristique fondamentale du théâtre contemporain tout au long du XX^e siècle). Elle apparaît en contrepoint comme un révélateur de la texture de l'entité dialogique et de la prose. Pour ce faire le personnage se fait type et, chez F. García Lorca, directement signe pris dans des fondus enchaînés et des courroies didascaliques, ombre dont la fonction est bien souvent de problématiser l'action. À la décorporéisation du personnage répond ainsi la corporéisation de la forme brève, qui se fait par transfert de texture du personnage (qui prête son souffle à l'action) à la prose qui gagne en chair dramatique grâce aux signes (musicalité, rythme, et ponctuellement symbole) qui s'enchaînent et s'imbriquent avec une très grande densité.
24. Malgré tout quelques contrexemples offrent des personnages individualisés par un nom, prénom, ou surnom. Ainsi *el marinero* et *el estu-*

¹⁵ Scène qui suit le « pin, pan, pum. Cae muerto » du *Coronel* « (*En el patio del cuartel, cuatro guardias civiles apalean al Gitanillo*) ». *Escena del Teniente Coronel de la Guardia civil* (García Lorca, 1998 ; 38).

*diant*e qui, à la dernière didascalie du *Diálogo* tombent le masque : « Emilio Prados y Manolito Altolaguirre, enharinados por el miedo del mar, la quitan [a la doncella] suavemente de la baranda. » (García Lorca, 1998 ; 15), ou bien encore Buster Keaton, icône cinématographique burlesque, et Federico, Luis, Augusto dans *Diálogo con Luis Buñuel y Augusto Centeno* où il s'agit de personnages réels mis en scène au cours d'une brève réflexion artistico-métaphysique et d'un dédoublement. La notion d'excorporation chère à Louis Jouvét¹⁶ est intéressante à confronter aux textes des *Diálogos* car il existe bien une tension entre l'identité du personnage et sa capacité à sortir de lui-même.

25. Les personnages, vus en positif ou en négatif, suggèrent le canevas d'une écriture qui joue de l'envers et de la réversibilité. Ce sont les *Voces* dans *Quimera* où, dans un jeu avec le hors scène, les enfants changent tout le temps d'avis. C'est encore le *Diálogo de los dos caracoles* où l'auteur semble avoir développé le négatif d'une pellicule de film, puisque la substance texte est constituée par les didascalies, qui sont mises au premier plan devant toute intervention *parlée* des escargots.

26. Par revers, le signe comme corps se met au service du bref et « excorpore » et diffracte les potentiels interprètes du texte. Dans le *Diálogo mudo de los cartujos*, le jeu sémiotique, bâti autour d'une densité maximale du signe, annonce le théâtre de S. Beckett¹⁷. Un jeu autour de la forme fractale et de l'unité (« Son cinco y son uno » [García Lorca, 1998 ; 59]) apparaît, en lien avec le fait que les *Cartujos* fonctionnent en intelligence entre eux. Dans ce *Diálogo mudo de los cartujos*, aucun échange sonore articulé mais une série de signes de ponctuation (points d'interrogation, d'exclamation, parenthèses, points de suspension, points finaux) qui semblent suggérer l'intention, orienter la lecture ou un éventuel jeu. Le fonctionnement sémiotique de ces inflexions rythmiques ou marqueurs de pause comme pré-expressivité, intentionnalité corporelle, en fait des accents gestuels qui forment des coordonnées synchroniques et diachroniques. La partition sémiotique mène à la pantomime, avec un débat qui reste au niveau de l'informulé par les signes de ponctuation, dont l'effet visuel est accentué par la narration de l'amuissement de l'univers sonore dans les didascalies :

16 Par « excorporation » Louis Jouvét entend une sortie de soi-même proche du dédoublement. (Jouvét, 1954 ; 220, 262).

17 Par exemple dans *En attendant Godot* (1948) ou dans *Quad* (1980). Voir au sujet du « déjouement » incessant de « l'acte d'image » et de l'« iconologie des intervalles » (Didi-Huberman, 2013 ; 137-151).

(*El Hermano despensero cruza la galería con el manojo de llaves envuelto en algodón. [...] Los Frailes se calan sus capuchas y emprenden el camino de la iglesia. [...] En una esquina del gran refectorio prismático de rumores y ecos difíciles [...]*). (García Lorca, 1998 ; 59-60)

27. L'anecdote montre des Frères débattant autour du sort à réserver à une rose récemment éclose qui tremble entre les mains du plus vieux d'entre eux. Le verdict, sans appel, est retranscrit par une série de signes de ponctuation, et tous semblent avoir pris leur décision, d'un commun accord. La critique de F. García Lorca sur le poids de la religion catholique et ses excès mortifères se voit matérialisée par le jeu autour de l'absence inquiétante de corps, ombre qui peut semer la terreur (« *La sombra de las alas del ángelus cubre la superficie católica.* » [García Lorca, 1998 ; 59]). Cette présence dématérialisée trouve un prolongement dans la didascalie de fin de dialogue avec les fourmis en grand nombre, « *un chorro de hormigas sube por la pared a los sazonados membrillos del techo*¹⁸ ». Avec l'effacement des mots réduits à de simples points et la disparition de la rose avec les *Cartujos* derrière les murs du réfectoire, c'est la menace de la mort, de l'amour et de la liberté ainsi que de la littérature qu'exprime F. García Lorca, en se servant, volontairement, d'une pauvreté sémiotique qui en suggérant, exprime en fait bien plus qu'elle ne figure. Dans ce *Diálogo*, le signe n'est plein que pour montrer la cruauté et la vacuité de sentiments dans le milieu des moines *Cartujos* décrits par F. García Lorca, lesquels s'apparentent à de véritables geôliers et à des tortionnaires. La rareté du signe a pour effet de donner à voir le corps décharné en puissance (los « membrillos » du toit seront bientôt rongés par les fourmis) et la condamnation des forces de vie et de la création littéraire, dont l'auteur sera l'une des premières victimes dix ans plus tard, en 1936. La notion d'« excorporation » est ici prégnante et l'on peut penser aux lignes de C. Biet et C. Triau sur le théâtre postdramatique, lorsqu'ils évoquent :

la *parataxe* ou non hiérarchie, et la *simultanéité*, qui entraînent un « parcellement de la perception », une réception fragmentaire impliquant une esthétique du « sens en retrait » dont le déni de totalité n'est pas perçu comme un manque mais, au contraire, comme une potentialité libératrice d'imagination et de recombinaison des éléments proposés (Biet et Triau, 2006 ; 890).

28. F. García Lorca devient ainsi l'un des précurseurs d'une écriture polyédrique perceptible dans les *Diálogos* qui font du signe le matériau géné-

18 L'image peut être rapprochée de l'un des plans du film *Un chien andalou* (1929). *Diálogo mudo de los cartujos* (García Lorca, 1998; 60).

sique d'une textualité à la corporéité torturée : « Hay, pues, rasgos *fisiognómicos* en la forma sonora de una palabra [...] La forma sonora es, pues, *patognómicamente* capaz de modulaciones reveladoras. » (Bühler, 1967; 424-425). Il en va de même pour ce qui est de la corporéité du signe. Le prisme de la diffraction du personnage s'opère aussi au niveau sonore, comme dans *Quimera* ou dans le *Diálogo del Amargo*. Dans *Quimera*, six petites voix forment un effet de polyphonie (« Adiós. // (*Se oyen risas de niños.*) ») et, plus loin, l'accroche des six voix qui, tour à tour, disent « Papá » se clôt par une symétrie « Viejo. Tus hijos. Enrique. Mis hijos. » (García Lorca, 1998 ; 29). La répétition et les jeux d'écho produisent une prose musicale et polyphonique, en accord avec la texture musicale du langage. Le même effet de polyphonie est présent au début du *Diálogo del Amargo* avec le *Joven 10*, le *Joven 20* et *El Amargo*, et avec la sensation synthétique de défilement rapide des répliques (le *Joven 10* et le *Joven 20* alternent de façon quasi sérielle dans le texte) : un effet de frise se crée à la lecture, véritable enjeu pour une éventuelle retranscription à la scène. Un procédé similaire est observable dans *El loco y la loca*, où les enfants reprennent à l'unisson les paroles du *Maestro*.

29. Le signe dans les *Diálogos* de F. García Lorca est opérateur de sensations brèves et possède sa propre corporéité. Le texte respire à la faveur des mouvements et de l'effacement des personnages¹⁹. La texture du langage se fait elle-même personnage et les éléments étudiés jusqu'à présent dans les textes doivent se lire selon les composantes poétiques de la réversibilité. À l'heure où le noir et blanc du cinéma s'associent au geste pour laisser entendre désormais la voix de l'acteur, les *Diálogos* de F. García Lorca s'inspirent du potentiel kinésique de l'écriture cinématographique et laissent sourdre l'indicible.

3. Vers une écriture cinématographique

30. De façon structurante, l'écriture lorquienne des *Diálogos* tend vers le cinématographique en jouant du mouvement pour guider le regard et la lecture du récepteur de théâtre. Véritable sémiographe, F. García Lorca crée dans les *Diálogos* un tableau fondé sur l'accroche et l'*ekphrasis* qui s'apparente à un scénario cinématographique et, en dramaturge du signe, il y crée

19 On peut y voir l'adaptation lorquienne des influences du théâtre de Maeterlinck.

une succession de tableaux : la sémiotique du bref, fondée dans le cas des *Diálogos* sur un jeu autour de la désincarnation de la parole et la « marionétisation » du geste, structure et déstructure de façon continuée les images évanescentes convoquées par l'esquisse littéraire. Dans *Quimera* l'ébauche de tableau théâtral dans l'embrasement de la fenêtre ouvre, le temps de quelques répliques, une scène romantique qui dialectise l'amour impossible :

Mujer. Se abrigará bien por la noche. Lleva cuatro mantas. Yo en cambio estaré sola en la cama. Tendré frío. Él tiene unos ojos maravillosos; pero lo que amo es su fuerza. (Se desnuda.) Me duele la espalda. ¡Ah! ¡Si me pudiera despreciar! Yo quiero que él me desprecie... y me ame. Yo quiero huir y que me alcance. Yo quiero que me quemé... que me quemé. (*Alto.*) Adiós, adiós... Enrique. Enrique... Te amo. Te veo pequeño. Saltas por las piedras. Pequeño. Ahora te podría tragar como si fueras un botón. Te podría tragar, Enrique... (García Lorca, 1998 ; 30-31).

31. L'onirisme et le symbole sont encore deux instruments privilégiés, et particulièrement efficaces, du sémiographe permettant d'enclencher une dynamique cinématographique dans l'écriture. Le symbole permet l'expression du désir par la prose de théâtre et dans *La doncella, el marinero y el estudiante*, le symbolisme s'allie à la pantomime et au langage poétique pour dire le désir et l'amour avec une grande économie de moyens.

Marinero (*Triste.*) Poca cosa es un barco.
Doncella. Le pondré banderas y luces.
Marinero. Si el capitán quiere. (*Pausa.*)
Doncella. (*Afligida.*) ¡Poca cosa es un barco!
Marinero. Lo llenaré de puntillas bordadas.
Doncella. Si mi madre me deja. (García Lorca, 1998 ; 13)

32. F. García Lorca a aussi recours à l'animalisation pour introduire les symboles les plus signifiants de son univers, ce qui permet une série de plans qui entrent en tension avec le personnage : la prose se fait corporité représentée, bidimensionnelle. Dans *Quimera*, le *Diálogo del Amargo* et *El paseo de Buster Keaton*, les symboles animaliers (cheval, oiseaux) élaborent un langage poétique fondé sur un mécanisme d'association qui ouvre sur une dimension du dialogue que le cinéma seul ne peut contenir. L'onirisme et le symbole sont alors au service d'un univers poétique qui permet un tableau où bruissent les pulsions ou instincts primaires des personnages.
33. F. García Lorca compose des pantins, des marionnettes face auxquels il impose un personnage rebelle qui assume la voix poétique. Dans la *Escena del Teniente Coronel de la Guardia civil*, le dialogue gagne en pré-

sence physique, tant par la sensualité du monde déployé par le *Gitano* (perceptible à travers l'usage des sonorités liquides) que par les contorsions grinçantes du *Teniente coronel* qui fait un malaise face à ces éléments inconnus de lui et non maîtrisés²⁰. Néanmoins, la dynamique cinématographique est à l'œuvre dans le tableau théâtral et, en ce sens, la notion de kinesthésie, sensation de rythme produit par un spectacle visuel, joue un rôle important. Le *Paseo de Buster Keaton* offre un bon exemple de l'apport de l'écriture cinématographique à l'efficacité expressive des formes brèves. Le lieu de ce *Diálogo* est Philadelphie, avec une ambiance liminaire de mauvais rêve où la vitesse des images renvoie au cinéma. Les mouvements centrifuges du personnage de Buster Keaton, caractérisé par un *gestus* hyperbolique et absurde avant la lettre²¹ trouvent un écho dans l'absurde du personnage du noir qui mange son chapeau de paille. En 1934, Antonio Espina²² avait perçu ce rôle incontournable du cinéma pour capter le rythme de la vie moderne et donnait la définition artistique du défilement (« *desfile* ») comme caractéristique de l'art cinématographique face au mode d'appréhension de la réalité d'autres moyens d'expression artistique : « La literatura enfile las cosas. La pintura y la escultura las perfilan. El cinematógrafo las desfila. » (García-Abad García, 2000; 56). De la sorte, l'œil du lecteur-spectateur est guidé comme dans la didascalie suivante, qui produit un effet de montage cinématographique rappelant les effets de l'écriture théâtrale de Valle-Inclán, notamment les *esperpentos*, ou encore des films muets comme *Ballet mécanique*²³, ou des séquences du film *Les Temps modernes* de Charles Chaplin :

Buster Keaton cruza inefable los juncos y el campillo de centeno. El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina. La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno de pan. [...] Buster Keaton cae

- 20 « Gitano. Azufre y rosa en mis labios. / Teniente Coronel. ¡Ay! / Gitano. Nubes y anillos en mi sangre. / Teniente Coronel. ¡Ayy! / Gitano. En enero tengo azahar. / Teniente Coronel (Retorciéndose) ¡Ayyyyy! / Gitano. Y naranjas con la nieve. / Teniente Coronel. ¡Ayyyyy! pun, pin, pam. (Cae muerto.) » *Escena del Teniente Coronel de la Guardia civil* (García Lorca, 1998 ; 37).
- 21 « Sale Buster Keaton con sus cuatro hijos de la mano. / Saca un puñal de madera y los mata. / Coge una bicicleta y se va. » *El paseo de Buster Keaton* (García Lorca, 1998 ; 19).
- 22 « Posiblemente, casi seguro, el estilo rítmico de la vida moderna se nos hubiese escapado si no existiese, para registrarlo, la pantalla cinematográfica. En ésta es donde hemos descubierto el sentido *desfilatorio* que anima el cosmos violento de la modernidad. » (García-Abad García, 2005 ; 14).
- 23 S'inspirant du ballet de George Antheil, Dudley Murphy et Fernand Léger réalisèrent en 1924 ce film expérimental où transparaissent les influences dadaïste et post-cubiste.

al suelo. La bicicleta se le escapa. Corre detrás de dos grandes mariposas grises. Va como loca, a medio milímetro del sueño (García Lorca, 1998 ; 20).

34. En filigrane c'est à la mise en abyme de l'angoisse de voir le cinéma détrôner le théâtre que l'on assiste²⁴ : « Buster K. (Levantándose) No quiero decir nada. ¿Qué voy a decir²⁵? ». L'influence notoire du surréalisme transparaît également dans des séquences cinématographiques que structurent et rythment la typographie et la disposition en paragraphes. Dans le passage consacré aux yeux, dans le *Paseo de Buster Keaton*, l'influence de Salvador Dalí et Luis Buñuel est facilement décelable : en s'appauvrissant, la syntaxe s'ajuste à la forme brève et la rend plus expressive.

(Sus ojos, infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda.

Sus ojos, que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía.

A lo lejos se ve Filadelfia.

Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. A lo lejos, brilla Filadelfia (García Lorca, 1998 ; 21).

35. La didascalie fonctionne ici comme plan séquence, avec un phénomène d'image et de sillage visuel, au sens de persistance rétinienne où l'entend G. Didi-Huberman²⁶. À la fin de la pantomime, « (*En el horizonte de Filadelfia luce la estrella rutilante de los policías.*) » (García Lorca, 1998 ; 23) ce phénomène de persistance rétinienne et de zoom ou de gros plan est à l'œuvre. Le regard du lecteur est accroché par un détail qui poétise le réel, rappelant le sentiment d'absurde et la distance maintenue par le poète vis-

24 Le premier film parlant est introduit autour de 1927 avec *The Jazz Singer* d'Alan Crosland.

25 *Ibid.*

26 G. Didi Huberman décrit ainsi ce phénomène de persistance rétinienne « un *sillage* – une mouvance fluide accompagnée de sa trace – dans l'ordre des choses supposées stables. Ce sillage, c'est de la durée qui apparaît en faisant "trait d'union" et "*intervalle*", comme dit Bergson, entre les temporalités enchevêtrées de l'apparaître. [...] Ainsi, l'image ne serait jamais plus "imageante", c'est-à-dire mouvante, émouvante que lorsqu'elle traîne, visuellement et temporellement, par-delà les aspects qu'elle vient à peine de rendre visibles. *L'image-mouvance*, donc, est *image-traîne* : c'est l'image-filet qui s'épand alentour et qui nous capture, nous tire vers elle, nous entraîne dans son inhérence [...]. C'est l'image qui dure au sens de Bergson, l'image qui se prolonge, se survit, nous oblige au désir de la retenir ou à l'attente de la revoir, alors que nous n'en voyons plus que les franges qui se perdent dans la nuit » (Didi-Huberman, 2013 ; 103, 105).

à-vis de la ville de New York. Par ailleurs, à la lecture, le procédé crée un effet de durée, de prolongement hors du texte, d’envahissement du blanc typographique final, qui se joue du bref. La fonction cinématographique est confirmée par la suite où le lexique du cinéma essaime en quantité de signes avec des didascalies récurrentes (alternance quasi parfaite sur l’ensemble de la pantomime d’une réplique ou groupement de répliques et d’un groupement didascalique) qui occupent presque plus de place que le texte écrit. La pantomime et la fragmentation n’attendent plus que l’œil du lecteur pour faire cinéma. Les mouvements du texte reproduisent les mouvements pantomimiques mais aussi ceux d’une caméra censée orienter l’œil du spectateur. La parenthèse onirique (présente entre le « Yo quisiera... » et le « (Suspirando). Quisiera ser un cisne. ») indique que le rêve est entrecoupé de questions et d’une gestuelle absurdes : « (*Buster Keaton se encoge de hombros y levanta el pie derecho.*) / (*Buster Keaton cierra lentamente los ojos y levanta el pie izquierdo.*) » (García Lorca, 1998 ; 22). Il l’est aussi par une didascalie à la syntaxe proche de celle du R. del Valle-Inclán des *esperpentos* : « *Cuatro serafines con las alas de gasa celeste, bailan entre las flores. Las señoritas de la ciudad tocan el piano como si montaran en bicicleta. El vals, la luna y las canoas, estremecen el precioso corazón de nuestro amigo.* » (García Lorca, 1998 ; 22). Le rêve est confirmé par la suite de la didascalie « *Con gran sorpresa de todos el otoño ha invadido el jardín [...]* » (García Lorca, 1998 ; 22).

36. Les jeux d’enchâssement du regard, de zoom et de concaténation sont ainsi structurants dans l’écriture du bref, avec des effets de caméra interne et d’externalisation du regard : « *Buster Keaton mira en gros plan los zapatos de la dama [...]* » (García Lorca, 1998 ; 21). Un même effet d’orientation du regard, par la fenêtre, est mis en exergue dans les didascalies du dialogue *Quimera*, qui met en valeur la *Mujer* de Enrique, et fait apparaître le dialogue interne avec le *Viejo* et les enfants comme une parenthèse onirique qui se déploie dans un au-delà du texte. Dans la *Escena del teniente coronel de la Guardia civil*, la didascalie suivante crée un effet de zoom sur les regards des personnages, provoquant un raccourci narratif : « (*La mirada de mulo joven del Gitanillo ensombrece y agiganta los ojirris del Teniente Coronel de la Guardia civil*) » (García Lorca, 1998 ; 36). Dans le *Diálogo del Amargo*, la scène cinématographique où *El Amargo* et un *Jinete* se rendent ensemble à Grenade crée un effet d’étirement au cœur de la forme brève.

37. Outre le développement de la thématique du dédoublement, l'inclusion de personnages comme « Federico » ou « García Lorca » va dans le sens d'une mise à distance et renoue avec les thèmes du possible et de l'impossible qui donnent leur contenu thématique aux différentes scènes. Dans le cadre du bref imposé par la longueur de chaque unité texte, ces tableaux bidimensionnels poétiques contribuent à la corporéité des *Diálogos* en mettant en œuvre des effets picturaux qui densifient la prose. Dans *Quimera*, la brève scène d'amour à la fenêtre entre Enrique et sa femme, constitue un moment cinématographique par excellence, qui convoque le sens de la vue et de l'ouïe et qui fait *tableau* :

Mujer. (*En la ventana.*) Enrique mío.
Enrique. No dejes de escribirme. No me olvides. [...]
Mujer. Te espero. Adiós.
Enrique. Adiós.
Viejo. No te aflijas. Es tu mujer y te ama. Tú la amas a ella. No te aflijas.
Enrique. Es verdad, pero me pesa esta ausencia.

38. De même, dans la *Escena del Teniente Coronel de la Guardia civil*, une autre didascalie avec une dimension très visuelle, presque picturale, apparaît tel un tableau en mouvement (hypotypose ou *ekphrasis*) qui fait penser à l'esthétique de S. Dalí : « (*El alma de tabaco y café con leche del Teniente Coronel de la Guardia civil sale por la ventana.*) » (García Lorca, 1998 ; 37). Dans le *Diálogo del Amargo* l'effet pictural, de tableau dynamique, est créé par une première indication de décor et de lumière : « (*El camino ondulante salomoniza la sombra del animal*) » (García Lorca, 1998 ; 44). Plus loin une autre didascalie la développe : « (*La noche se espesa como un vino de cien años. La serpiente gorda del Sur abre sus ojos en la madrugada, y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojar por el balcón a la magia perversa del perfume y la lejanía.*) » (García Lorca, 1998 ; 45). Ce même effet de tableau intervient dans *El loco y la loca*, où le personnage du *Maestro* explique la géographie par une série de phrases brèves pouvant formuler chacune un microcosme poétique autosuffisant, et où le paysage forme un tableau pédagogique et dynamique :

Todos los ríos bajan del Norte rompiendo el cascarón del huevo de la nieve.
Los perfumes a quienes el aire cuelga de los pies como el cazador a sus aves,
suben del Sur. El Este y el Oeste permanecen impassibles con las olas en las rodillas. (García Lorca, 1998 ; 52)

39. Enfin, dans le *Diálogo de pan y la sirena*, une scène quasi picturale et un tableau final consacrent les vestiges de l'acte sexuel suggéré entre les

deux créatures fantastiques. Le tableau est poétisé et ouvre sur des espaces infinis de sensations sobrement évoqués : « (*El mar lento y pesado cuelga en los olivos coronas conmemorativas de espuma y caracoles. El mar suena en la orilla y defiende su interior de silencio absoluto.*) » (García Lorca, 1998 ; 81). L'effet de brièveté subsiste, bien que contrecarré par le flux et le reflux des sonorités liquides qui permettent l'apparition juxtaposée des images poétiques.

40. Ainsi, la poétique de l'accroche, visuelle et narrative, se double des intersections rythmiques d'une stylistique de l'intervalle qui créent l'espace nécessaire à la densification du hors-texte et à la formation poétique de l'image. Le cinéma muet, qui avait consacré la mise en valeur de nouveaux codes comme le silence trouve à investir le *Diálogo de los dos caracoles*. Un jeu sur l'endroit et l'envers structure la scène : l'un des escargots est blanc, l'autre noir. Leur texte est simple : « (*Silencio.*) / (*Pausa.*) », avec une variante parlée à la fin du texte pour le Caracol blanco, « ¡Ay! » (García Lorca, 1998 ; 64). Un intéressant travail d'écriture cinématographique autour de la notion de *durée*²⁷ s'élabore. Les « silences » des escargots sont entrecoupés de didascalies avec des plans-séquences durant lesquels, en simultané (action), les escargots avancent, en bavant. Dès lors, le regard du lecteur est orienté, tel un projecteur, tantôt sur la scène de l'un des escargots, tantôt sur la scène de l'autre escargot. À l'opposition « caracol negro / caracol blanco » répond dans les didascalies l'opposition entre « una señorita con sombrilla de encajes / una rata. » (García Lorca, 1998 ; 63). La partition gestuelle des deux escargots est légèrement plus complexe : l'un fait une pause, l'autre est saisi lorsque la Demoiselle s'assoit sur la rive verte, puis continue d'avancer dans sa direction jusqu'à sortir de scène « (*Mutis.*) » On assiste alors à la désolidarisation progressive des deux escargots qui semblaient construits en contraste l'un avec l'autre : ce sont les forces souterraines de la nature qui s'expriment, l'infiniment petit. En négatif, et en parallèle, à leur course, se déroulent un à deux petits films : celui de la Demoiselle, et celui de la Souris méchante. Il semble presque que les pensées des escargots sont retranscrites, sous la forme de didascalies qui assument le rôle de plans-séquences. Le lecteur doit recons-

²⁷ H. Bergson, philosophe théoricien du temps et de la durée, parle pour la première fois en Espagne en 1916 (la *Conférence de Madrid sur l'âme humaine*, du 2 mai 1916). Les idées du philosophe pénétrèrent et circulèrent dans le pays avant que n'écrive F. García Lorca (Lacau, 2015).

tituer la scène en prenant en compte la déréalisation finale²⁸, où la fonction poétique de la didascalie déconstruit le réalisme potentiel du *Diálogo*. Reste la corporéité, baveuse, brute, des deux gastéropodes, suggérée de façon suivie par la didascalie réitérative « (*Silencio.*) ». F. García Lorca a ainsi élaboré un texte assez insaisissable, polyédrique et susceptible de multiples approches et accroches pour la lecture, en particulier par le négatif. Dans la dynamique de ces brefs tableaux constitués par le *diálogo*, très inspiré de l'esthétique surréaliste, l'axe syntagmatique est privilégié avec l'effet de gros plan qui de façon indirecte, conduit le regard du lecteur sur la matérialité gluante des escargots.

Conclusion : pour une sémiotique du bref

41. En ce qu'ils recèlent un fort potentiel cinématographique, les *Diálogos* de Federico García Lorca canalisent une pluralité de possibles pour exprimer le temps et l'espace de la vie moderne dans un espace textuel bref. Dans le cas de l'auteur, l'image poétique transcende les époques dans le même temps qu'elle s'inscrit dans une actualité qui est celle du dépassement de la crise des langages artistiques. L'influence du surréalisme permet au poète de reconfigurer l'espace et le temps, s'emparant ainsi d'une insaisissable corporéité qui est aussi celle du rêve et de l'inconscient²⁹.
42. Forme ramassée, corporelle et vivante, le *Diálogo* concentre et diffracte le signe ainsi que le mouvement. Les intersections cinématiques de l'écriture, riche en effets stylistiques, se manifestent notamment par le recours à la dissolution constante de l'axe vertical paradigmatique du symbole dans celui horizontal et syntagmatique du défilement de l'image. Par ces procédés, dans l'écriture des *Diálogos* de F. García Lorca, la forte densité sémiotique du bref est au service de la représentation et de l'expression de l'inconscient et du désir ineffable. Tirant parti de leur densité sémiotique, les *Diálogos* mettent en tension le risque de la désincarnation de la parole et parviennent ainsi à la mise en scène de l'indicible qui sourd sous les mots.

28 « La rata va por [la nube] como un pájaro. » (García Lorca, 1998 ; 64)

29 Les théories de Freud, et notamment l'hypothèse du travail de l'inconscient, ont pénétré l'Espagne depuis plusieurs années grâce aux lecteurs espagnols et les scientifiques maîtrisant la langue allemande. Elles sont traduites en Espagne en 1922, un peu plus de trois ans avant l'écriture des *Diálogos*.

43. À partir de l'exemple des *Diálogos*, la mise en corps de la forme brève par l'écriture a pu être montrée en ce qu'elle synthétise un certain nombre de caractéristiques récurrentes du style bref. À la structuration du signifiant, image acoustique du mot, semble répondre la déstructuration du temps de la réception : le fragmentaire induit la création de temporalités parallèles, dont la durée n'est pas systématiquement fonction de la longueur de l'écrit, renouvelées à chaque acte de lecture. Constitué par les contours et la chair du discours, le pouvoir poétique des images ainsi que par le rythme et la respiration, le texte prend forme par la brièveté même.

44. Dans l'écriture poétique et théâtrale de F. García Lorca, l'image poétique condense le sens et fait impression sur le lecteur. S'ouvre à la lecture un temps de déploiement de la sensation caractérisé par sa relative durée et dont l'extension est aussi fonction du degré de condensation d'images différentes dans la phrase ainsi que de la disposition typographique du mot ou des syntagmes dans l'économie globale du texte. A. Montandon insiste sur la réception du bref pour mettre en évidence tout le parti qu'il tire de sa brièveté :

Le temps de la lecture est ici particulier, car si la brièveté plaît dans la narration en peu de pages, apte à captiver l'attention du lecteur sans le lasser, elle exclut de fait les longs développements, l'art de l'analyse, l'expansion romanesque, etc. D'un certain point de vue, l'économie est une perte, mais d'un autre, elle est nécessaire à la psychologie du lecteur. [...] Cette impression et l'unité de l'effet produit une « exaltation de l'âme » qui ne peut être maintenue fort longtemps, d'où la nécessité de la brièveté et de la concentration (Montandon, 2013 ; 2).

45. L'étude menée débouche ainsi sur la question de la réception du bref car le langage crée des effets phoniques, rythmiques, prosodiques, voire musicaux, et l'irruption de l'image, élaborée selon des mécanismes parfois complexes, aiguise la sensibilité du lecteur. L'acte de création langagière engage celui de la réception, expression d'un *pneuma* sensoriel et cognitif où texte et lecteur se confrontent. Si « L'usage des raccourcis, des ellipses, des synthèses font (*sic*) partie de l'art d'abrégé, tout en respectant l'exigence de clarté et de plausibilité (*probabilitas*). » (Montandon, 2013 ; 2), cette dimension, qui conditionne la lisibilité du texte est questionnée dans le cas des *Diálogos* de F. García Lorca. La forme brève oblige à de nouvelles lectures : « Le resserrement de l'espace et du temps engendre des parcours de lecture nouveaux. On ne peut lire un recueil de microhistoires comme on

lit un roman³⁰. » (Montandon, 2013 ; 3) C'est alors, en creux, aux modalités de lecture et au dispositif de réception qu'il a fallu s'intéresser parce qu'ils traduisent une réorganisation sensible et cognitive de l'entropie textuelle proposée par le langage, qui exacerbe la sensibilité au cours de l'acte de lecture. Ce format du texte conditionnerait celle, de durée relative, de la réception par le destinataire. En outre l'activation d'une fonction illocutionnaire de la parole acterait les contours de la réception du bref, en même temps que la fonction poétique du langage en définirait la substance et le rythme³¹. Il en est ainsi dans les *Diálogos* de Federico García Lorca où par l'esquisse fugace du corps se définit une poétique de l'accroche. À travers la lecture, l'acte de réception parachève l'œuvre (Bloch, 2017) pour structurer et déstructurer textualité et durée. Paradoxalement, le bref se transcende lui-même, transformant le phénomène d'accroche en point d'orgue pris dans le cinématisme de l'écriture. En ce sens, le lien qu'entretiennent dans leur mise en forme les textes des *Diálogos* avec les textes de théâtre et le cinéma, s'avère déterminant. La disposition graphique et la répartition langagière confèrent à l'écriture un dynamisme propre, qui permet au discours de se muer en un *conatus* épiphanique à la fois imaginaire et poétique plus ou moins étendu, qui serait le reflet de la respiration du texte, ainsi que celui du rayonnement de l'image.

30 Citation que l'on peut compléter par la réflexion suivante sur le statut particulier de la forme brève sur la page : « La forme brève a également un statut particulier dans l'espace textuel. Le récit bref a en effet une lisibilité spécifique. Je ne parle pas ici de l'espace blanc qui sépare les aphorismes ou les maximes les uns des autres, mais de l'appréhension que l'œil du lecteur peut faire quasiment d'un coup de la page ou des quelques pages d'une microfiction dont on peut percevoir presque simultanément l'ouverture et la clôture dans l'espace contigu du texte » (Montandon, 2013 ; 2).

31 « Qu'en est-il du lecteur face à ces microhistoires ? Il n'a pas en face de lui une narration ou un discours continu, mais des matériaux qu'il butine. Ce qui retient l'attention, c'est la complexité, la non-systématicité et la diversité. Ce désordre n'exclut cependant pas un ordre intérieur qui peut s'établir non par succession mais par renvois implicites à l'intérieur du recueil. Il y a ainsi de multiples parcours possibles suivant les associations faites par le lecteur et la liberté qu'il s'accorde de lire suivant son gré les narrations brèves proposées » (Montandon, 2013 ; 3).

Bibliographie

Éditions de référence

GARCÍA LORCA Federico, *Diálogos*, ed. de Andrew A. Anderson, col. «Huerta de San Vicente», 11, ed. Comares, Fundación Federico García Lorca, 1998.

GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas, Vol. 2, Teatro*, ed. de Miguel García Posada, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997.

GARCÍA LORCA Federico, *Obra completa V, Teatro 3. Cine. Música*, Édition de Miguel García Posada, Madrid, Akal, 2008.

Articles et ouvrages critiques

ANDRES-SUÁREZ Irene, *Transversalidad de las formas literarias breves*, Encuentros en Verines, 2014, https://www.mecd.gob.es/lectura/pdf/v14_ire_andres_suarez.pdf

BARON Philippe, MANTERO Anne (études réunies par), *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. Annales Littéraires n° 692, 2000.

BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006.

BLOCH Béatrice, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain. Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, PUR, Interférences, 2017.

BRECHT Bertolt, *Nouvelle technique d'art dramatique, Écrits sur le théâtre*, L'Arche 2, 1979.

BÜHLER Karl, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Verlag von Gustav Fischer in Jena, 1934. (*Théorie du langage. La fonction représentationnelle Teoría del lenguaje*, traduit de l'allemand par MARÍAS Julián, troisième édition, Selecta de Revista de Occidente, Madrid, 1967).

CARANDELL Zoraida, « Le fondu enchaîné : un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca) », in *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XX^e et XXI^e siècles*, ALLAIGRE, Annick, FRATNIK, Marina, THIBAUDEAU, Pascale (coord.), Paris, Travaux et Documents, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et Techniques, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2011, p. 95-117.

CHAMBOLLE Delphine, *Mécanique acoustique et rythmique dans les esperpentos de Valle-Inclán*, thèse de doctorat (dir. SALAÛN Serge), Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004.

COSTANTINI Michel, « Dynamiques du sens », in *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, VINCENSINI Jean-Jacques (dir.), Maisonneuve & Larose, Paris, 2003 », Actes Sémiotiques [En ligne], 110, 2007, consulté le 18/02/2019, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2384>.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Phalène : essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

GARCÍA-ABAD GARCÍA María Teresa, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y la Libertad 1926-1936*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000.

_____, *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*, Madrid, Ed. Fundamentos, Col. ARTE, 2005.

GARCÍA MARTINEZ Manuel, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, Thèse de doctorat en Théâtre (dir. PAVIS Patrice), Université Paris 8, 1995.

GARCÍA MARTINEZ, Manuel, « Quelques caractéristiques de la prosodie des comédiens français, in *Théâtre Public*, n°142-143, Gennevilliers, juillet-septembre 1998, p. 79-83.

GUÉGO RIVALAN Inès, « Personajes femeninos y masculinos en las tragedias andaluzas de Federico García Lorca: hacia una construcción

dramatúrgica del ritmo », in *Acotaciones*, n° 34, RESAD, Madrid, janvier-juin 2015, p. 11-52.

HERNÁNDEZ Darío, « “Las cosas del otro lado” en uno de los microrrelatos de Federico García Lorca: “Telégrafo” », in *Orillas*, 2, 2013, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/03Hernandez_rumbos.pdf.

HUERTA CALVO Javier (coord.), *Historia del teatro español. Vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.

JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

LACAU ST GUILY Camille, *Henri Bergson en Espagne. Une histoire contrariée (1875-1930)*, Paris, L’Harmattan, 2015.

LASSUS Marie-Pierre, « Dynamique poétique et images sonores dans le Llanto de Lorca/Ohana », in *Lorca: un défi poétique*, MIGLOS Danièle (dir.), Lille, *Textes Parcours n° 1*, Université Charles-de Gaulle Lille 3, 1999, p. 11-26.

LOTMAN Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

MESCHONNIC Henri, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », in *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.

_____, DESSONS Gérard, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, Nathan Université, Lettres sup, 1998.

MOLINIÉ Georges, *Sémiostylistique. L’effet de l’art*, Paris, PUF-Formes Sémiotiques, 1998.

MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, Les formes littéraires, 1992.

_____, « Formes brèves et microrécits », in *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 14 | 2013, Publié le 06 mars 2016, consulté le 20 juillet 2018. URL: <http://journals.openedition.org/framespa/2481>; DOI: 10.4000/framespa.2481.

PERAL VEGA Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, thèse de doctorat (dir. HUERTA CALVO Javier), Université Complutense de Madrid, Madrid, Fundación Universitaria española, 2001.

_____, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Madrid, Anthropos, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, La librairie du XX^e siècle, Documents, Essais, éd. du Seuil, 2001.

RIESGO Begoña, « La parole silencieuse du théâtre de pantomime », in *Texte, espace, voix. Approches transversières (3)*, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Travaux et documents, 2002, p. 129-150.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage contemporain, Décomposition, recomposition*, Paris, col. « Sur le théâtre », éd. Théâtrales, 2006.

SÁNCHEZ MONTES María José, *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

V. DELFT, Louis, « Le modèle anatomique de la forme brève », in *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, P. BARON, A. MANTERO, (études réunies par), Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. Annales Littéraires n° 692, 2000.