

Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio,
**ALBERT Mechthild (éd.), Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/
Vervuert, 2005, 600 p.**

L'ouvrage collectif intitulé *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio* rassemble les travaux présentés lors du colloque tenu à Saarbruck en juin 2003 autour des concepts d'avant-garde et d'« intermédialité ».

La notion d'« intermédialité » qui est au cœur de ce recueil d'articles prend tout son sens dans le contexte d'effervescence des avant-gardes esthétiques. Le début du XX^e siècle, en Espagne comme dans le reste de l'Europe, est marqué par de profondes remises en cause épistémologiques (on pense, notamment, à la théorie quantique de Max Planck et à celle de la relativité d'Einstein, à la psychanalyse freudienne ou encore à la théorie du signe linguistique de Saussure) qui suscitent et stimulent une réflexion nourrie dans le domaine artistique.

L'objet de cet ouvrage est d'analyser l'un des ressorts de cette introspection esthétique : celui de la circulation des procédés créatifs et des interactions, emprunts ou influences réciproques entre les divers modes d'expression de l'époque, de la littérature à la radio, en passant par les arts de la scène ou encore le cinéma – les arts plastiques restant délibérément hors du champ de cette étude.

Les auteurs de ce volume s'intéressent, ainsi, à la relation entre l'écriture d'avant-garde et les divers progrès et innovations techniques qui affectent et transforment le domaine des arts en Espagne. Dans le cadre d'une époque où l'enthousiasme wagnérien pour un mode d'expression « total » ne s'est pas encore tari, il s'agit d'explorer un aspect à ce jour peu connu : celui de l'expérimentation et de l'« orientation multimédiale et totalisatrice des avant-gardes » (M. Albert).

Cette dimension d'intégration pose le problème du rapport entre culture élitaire et culture populaire – l'un des enjeux de cet ouvrage étant de remettre en question la conception d'une avant-garde réservée aux élites, pour démontrer son étroite relation avec une culture de masse.

Les articles qui ouvrent le volume proposent diverses approches théoriques préliminaires à l'ensemble de ces questionnements. Hans Ulrich Gumbrecht définit la spécificité du concept d'avant-garde en Espagne au travers du modèle analytique de la « production de présence ». José-Carlos Mainer choisit le cocktail (associé au mélange, à l'agitation, l'intention manifeste, l'instantanéité) comme métaphore de l'avant-garde cosmopolite et hédoniste des années 1920. José Manuel del Pino s'intéresse à l'œuvre de Giménez Caballero selon une problématique de la perception du paysage castillan, afin de souligner les perspectives nouvelles qu'introduit « el ojo vanguardista » dans le panorama esthétique de l'Espagne à la fin de la génération de 1898. Enrique Selva Roca de Togores s'attache, quant à lui, à l'expression du discours idéologique dans *El Robinsón literario de España* (1931-1932), qu'il considère comme l'épithète de la littérature d'avant-garde en Espagne. Et Volker Roloff choisit d'étudier le surréalisme espagnol afin de démontrer comment, par son esprit de transgression et de jeu, il a su multiplier les formes d'hybridation entre les arts. Ce dernier article définit un modèle théorique à partir duquel appréhender les innovations et la spécificité des avant-gardes espagnoles : le « deseo ».

Dans le domaine théâtral, les diverses communications proposées vont à l'encontre de l'idée – en cours de révision – d'une « crise » de l'art dramatique dans l'Espagne du début de

XX^e siècle. Les auteurs réunis dans ce chapitre présentent, au contraire, une vision novatrice et toujours en quête d'expérimentations nouvelles du théâtre des années 1920-1930. Emmanuel Le Vagueresse choisit, tout d'abord, d'étudier le genre *a priori* populaire de la pantomime telle que l'a cultivée Ramón Gómez de la Serna entre 1911 et 1935. Il s'agit de s'interroger sur une forme de spectacle multimédial (mêlant l'art dramatique, la plasticité et, dans une moindre mesure, la musicalité) susceptible de réconcilier le public avec les expérimentations de l'art d'avant-garde – même si cette tentative, dans le cas de Gómez de la Serna, s'est avérée problématique. José García Ober analyse le livret de l'opéra *Charlot* créé par Ramón Gómez de la Serna et mis en musique par Salvador Bacarisse. Il retrace l'influence du *charlotismo* en Espagne et commente la façon dont le texte de cet opéra expose le débat qui opposait à l'époque les partisans du cinéma muet (comme Chaplin) et ceux du cinéma parlant (comme Gómez de la Serna). Manuel Aznar Soler présente la correspondance entre deux pionniers de la mise en scène en Espagne, Adrià Gual et Cipriano Rivas Cherif, tous deux fervents défenseurs d'un théâtre expérimental et qui tentèrent d'unir leurs efforts pour impulser une rénovation des canons dramatiques. Enfin, Thomas Stauder s'intéresse au cas particulier de Gabriel Celaya et de l'œuvre dramatique aux résonances surréalistes qu'il conçut dans les années 1930. Le parti pris d'antimimétisme qu'il y adopte s'y manifeste notamment dans le choix d'une esthétique intermédiaire, mêlant admiration pour le ballet et recherche d'un langage du corps (à l'instar d'Artaud ou de Cocteau).

Deux figures emblématiques jalonnent ce parcours au travers des expérimentations intermédiaires d'avant-garde : celles du compositeur Manuel de Falla et du réalisateur Luis Buñuel. Au travers de ces deux personnalités, sont étudiés divers points de rencontre – et d'influences, toujours réciproques – entre la littérature, la musique et la danse ou le cinéma. Les interactions entre ces différents arts s'opèrent à plusieurs niveaux : de la composition et la mise en scène à la distribution, en passant par la liberté d'adaptation. Alberto Romero Ferrer présente l'utilisation du rythme *flamenco* et de la *gitanería* dans le théâtre espagnol des années 1920. La musicologue Carol A. Hess démontre combien la réception de la *Danza ritual del Fuego* de Falla fut singulière aux États-Unis, sous l'influence de la popularité que connaissait alors la musique *latina* en Amérique du Nord. Ana María Pilar Koch analyse, quant à elle, l'adaptation et les métamorphoses intermédiaires du livret de *El amor brujo* de Martínez Sierra, mis en musique par Falla (1915) dans le film de Carlos Saura (1986). Rosario Herrero effectue également un parcours de va-et-vient entre l'œuvre littéraire de Luis Buñuel et son premier film, *Un chien andalou*, pour montrer que de nombreux procédés considérés jusqu'à présent comme filmiques se révèlent bien plutôt littéraires dans leur conception. Nancy Berthier étudie la distribution de *L'Âge d'or* et le choix de Buñuel de faire tourner des acteurs connus du public par ailleurs, introduisant donc, pour le spectateur un ingrédient nouveau : la reconnaissance de l'artiste, hors du strict cadre du film et de ses personnages. José Manuel López de Abiada s'intéresse, enfin, au documentaire *Las Hurdes. Tierra sin pan*, qu'il présente comme témoignage d'un renouveau esthétique et d'un engagement idéologique de Buñuel, au travers de la création d'un langage (filmique) nouveau et d'une « esthétique de la laideur ».

La musique et la danse en général, au-delà de ces deux figures remarquables, présentent un enjeu remarquable, celui du syncrétisme entre certaines formes d'art considérées comme majeures et les genres dits mineurs ou populaires. Les contributions de cette section apportent des éléments de réponse précis et concrets à la question de la réception des avant-gardes. Serge Salaün, dans un premier temps, évoque l'accélération des progrès techniques (le confort et la modernité introduits par l'électricité, ainsi que les possibilités de reproduction industrielle du son) qui, à partir des années 1910, conditionnent de nouveaux

modes de réception des œuvres culturelles. Contre toute attente, ce sont les genres considérés comme frivoles qui tirent parti le plus efficacement de ces innovations et incarnent un esprit d'invention et d'innovation – rendant plus ténue la frontière entre art et industrie, genres majeurs et mineurs. Román Gubern se fonde sur l'apparition du jazz, à la fin de la Première Guerre mondiale, pour révéler les logiques d'hybridation et la dialectique *casticismo-internacionalismo* qui émerge alors en Espagne. C'est pourquoi Domingo Ródenas de Moya et Juan Herrero Senés – le premier, au travers des nouvelles « danses noires », telles le *fox-trot* ; le second, au travers de la musique – voient dans le jazz une représentation métonymique de l'époque des avant-gardes. Enfin, Pere Joan Tous quitte le cadre strict des années 1920 pour s'intéresser à l'inclusion de la musique populaire et de divers autres témoignages de la mémoire culturelle de l'après-guerre dans la poésie de Manuel Vázquez Montalbán.

Le cinéma, tout d'abord muet, puis parlant à la fin des années 1920, s'impose naturellement comme l'un des nouveaux modes d'expression de l'art des avant-gardes. L'image qui s'offre ainsi au public impressionne fortement la rétine des artistes de l'époque qui y puisent une inspiration considérable. Francis Lough détermine, ainsi, au travers de l'œuvre de Jarnés, trois effets possibles du cinéma sur la littérature : mimétique, métaphorique et structural. Dogmar Schmelzer analyse le « regard filmique » de Jarnés au travers de la notion d'ironie : l'intermédialité chez cet auteur permet une prise de distance qui donne au texte une perspective *graciosa* typique du cinéma de l'époque. Brigitte Magnien évoque la fascination du cinéma (où les images se succèdent de façon rapide et mécanique) mêlée à une certaine frustration (envers le caractère industriel et le monopole des États-Unis sur l'activité cinématographique) chez les romanciers espagnols des années 1920-1930. Francisco Soguera García analyse les essais critiques de César M. Arconada sur le cinéma en regard du parcours personnel de l'auteur et montre comment ces textes, tout d'abord fondés sur une finalité d'ordre esthétique, évoluent vers l'engagement idéologique. Uta Felten analyse deux textes de Federico García Lorca, *El paseo de Búster Keaton* et *Viaje a la luna*, comme paradigmatiques d'une écriture intermédiaire. Rafael Utrera Macías dresse une typologie des personnages, des styles et des thèmes présents dans les films que Luis Cernuda reconnaissait admirer. C'est la fascination, constamment renouvelée de cet auteur pour « el campo de los modernos héroes, la pantalla » qui est ainsi démontrée. Juan Cano Ballesta se tourne, quant à lui, vers les années 1950 et 1960 en Espagne, pour y mesurer combien le cinéma avait alors imprégné l'écriture romanesque, (sur)imposant à la narration traditionnelle une « vision cinématographique ».

Bénéficiant d'une diffusion et donc d'une audience plus importante que la presse, la radio confère au discours (intellectuel, idéologique, etc.) une résonance populaire. C'est Paul Aubert qui en retrace le contexte historique. La radio, à partir des années 1930 devient instrument de propagande et contribue à la formation d'une opinion publique. Elle est aussi le lieu d'une nouvelle créativité du quotidien, au travers d'émissions qui excèdent le simple reportage et manifestent un grand souci d'originalité – à l'instar des « *greuerías onduladas* » de Ramón Gómez de la Serna. C'est précisément la figure singulière de cet auteur et sa « *nueva manera de hablar* » qu'a choisi d'étudier Nigel Dennis – déjà auteur d'une synthèse remarquable sur les *happenings* ramoniens¹. Gómez de la Serna est présenté ici comme pionnier de l'expérimentation littéraire et esthétique de la radio espagnole, au travers de ses « *charlas* », reportages en direct, « *cartas habladas* » et autres « *crónicas onduladas* ». Mechthild Albert présente, quant à elle, le premier et unique exemple de théâtre

¹ DENNIS, Nigel, « The Avant-Garde Oratory of Ramón Gómez de la Serna », in *¡Agítese bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002, p. 77-117.

radiophonique : la « radiocomedia » de Tomás Borrás intitulée *Todos los ruidos de aquel día* (1931). Enfin, Jochen Mecke s'inspire de Genette pour analyser l'« hypermédialité » (c'est-à-dire les transformations subies par les genres radiophoniques, sous l'influence de la littérature) dans l'œuvre de Jardiel Poncela.

L'ouvrage présente donc une réflexion à la fois riche et originale sur une histoire culturelle au carrefour des divers supports esthétiques, loin des cloisonnements de genres. Cette approche, qui s'avère tout particulièrement pertinente dans le contexte d'émulation des années 1920 (pour l'essentiel des communications proposées), révèle certaines intuitions étonnantes comme, par exemple, celle de la télévision, pressentie par les auteurs et intellectuels de l'époque sous la forme d'une fusion entre le cinéma – encore muet – et la radio – où naissent alors les premières créations de « théâtre radiophonique » ! C'est donc l'image novatrice d'un art d'avant-garde, porteur d'esthétiques nouvelles promues par les élites, mais qui inaugure aussi l'ère d'une diffusion industrielle et massive de la culture, qui est ici défendue.

Laurie-anne LAGET
(AMN à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle)