

## **Jeu, *duende*, sacrifice**

l'Autre scène de l'écriture lorquienne

**Dominique Breton**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1171>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1171

ISSN : 1775-3821

### **Éditeur**

Presses universitaires de Bordeaux

### **Édition imprimée**

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 373-395

ISBN : 978-2-86781-692-5

ISSN : 0007-4640

### **Référence électronique**

Dominique Breton, « Jeu, *duende*, sacrifice », *Bulletin hispanique* [En ligne], 112-1 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1171> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1171

---

# Jeu, *duende*, sacrifice : l'Autre scène de l'écriture lorquienne

---

DOMINIQUE BRETON  
*Université Michel de Montaigne Bordeaux*

*Les textes théoriques de Lorca, intégrant totalement les principes de l'écriture à la fois poétique et dramatique, constituent le noyau de l'ensemble de sa production et en assurent la cohérence profonde.*

*Los textos teóricos de Lorca, al integrar totalmente los principios de la escritura poética y dramática, son el núcleo de su producción y contribuyen a asegurar su coherencia profunda.*

*Lorca's theoretical texts – including the principles of poetic and dramatic writing – are the heart of his whole production and ensure its deep consistency.*

*Mots-clés : Duende - Sacrifice - Méta-théâtre - Image poétique.*

DANS l'article intitulé « *Lorca y la teoría de la escritura : 'La imagen poética de don Luis de Góngora'* », Nadine Ly analyse le processus de création tel que le conçoit l'artiste – et plus exactement, la création métaphorique –, à la lumière de la lettre d'une de ses plus célèbres conférences. À travers sa démonstration, Lorca nous apparaît ainsi comme un poète-théoricien qui ne cesse de s'interroger sur son travail créateur et tente de faire partager sa conception de l'écriture tout en la mettant en œuvre dans un ensemble de textes méta-poétiques (interviews, déclarations, conférences). Nadine Ly précise justement, avant d'ouvrir son analyse, que cette présence massive du

« poétique » dans le « théorique » l'avait jusqu'alors gênée, car il lui semblait que s'il était incontestable que Lorca savait « faire » de la poésie, il n'était pas le plus apte à en « parler » :

*Tengo que confesar que lo que de Lorca menos me interesó hasta hoy, fue precisamente ese caudal de textos metapoéticos, que mucho tiempo desheché y desprecié, por parecerme que si Lorca sabía hacer poesía, no sabía hablar de ella. Solía sentir frente a esas conferencias una especie de malestar, debido a la penetración masiva, agresiva, de lo poético dentro de lo teórico, como si el campo aséptico e intelectual de la teoría no pudiese admitir ninguna intromisión extraña, o juzgada heterogénea, que perteneciesen al dominio del discurso poético. (...)*

Ce sentiment d'une sorte de violation de frontières a priori étanches séparant le discours « théorique-rationnel » du discours purement<sup>1</sup> poétique, reposait notamment sur la conviction qu'il était impossible de mêler analyse intellectuelle et écriture poétique, tant les principes qui régissent les deux modes d'expression semblent opposés et incompatibles. Cet article fondamental s'attache précisément à aller à l'encontre de cette fausse évidence en dégageant l'alchimie qui s'opère entre ces deux écritures, faisant émerger une véritable théorie du « signe » poétique lorquien.

À la lumière des conclusions de Nadine Ly, je tenterai ici de montrer que le corpus des discours théoriques<sup>2</sup> de Lorca, loin de constituer un paratexte annexe de l'œuvre artistique, en constituent précisément le cœur « thématique » (au sens où Lorca emploie le substantif « tema ») et que de ce fait, ils s'intègrent parfaitement à l'ensemble de la production en assurant sa cohérence profonde. Ces différents textes<sup>3</sup> contribuent en effet à faire éclater radicalement les frontières entre poésie, théâtre et discours théorique, mettant en pratique les principes et les enjeux de la création artistique (poétique et dramatique) qu'ils intègrent totalement.

Dans le texte de cette conférence dont le titre laisse présager un contenu théorique et méta-poétique consacré à l'un des plus grands poètes espagnols, le poète livre en effet l'un de ses témoignages les plus précis et les plus intimes sur sa propre démarche, démontrant une fois encore que l'on ne parle jamais autant de soi qu'en parlant d'un Autre. Sous couvert d'évoquer la poésie

---

1. Elle ajoute que la conférence sur Góngora lui apparaissait précisément comme la plus « impure », dans cette perspective.

2. Qu'ils soient de nature méta-théâtrale ou méta-poétique.

3. J'emploie à dessein le terme « document », dans la mesure où il s'agit le plus souvent de déclarations, de conférences et d'interviews prononcées devant un public, même si – s'agissant des déclarations et conférences – elles reposent sur un support écrit préalable.

gongorine et – selon lui – de commenter l'image déformée que nous en restituons la critique, Lorca ne cesse en réalité de renvoyer à son propre travail de création poétique, comme le démontre Nadine Ly : « *lo que percibe Lorca en el espejo de la escritura gongorina es su propia escritura* ».

S'appuyant scrupuleusement sur la littéralité de l'écriture lorquienne qui exploite en permanence la dualité essentielle et originelle du « signe linguistique et poétique, simultanément propre et figuré »<sup>4</sup>, Nadine Ly montre notamment que cette conscience aiguë du processus de création ne peut que s'exprimer à travers une écriture double où le théorique et le métaphorique s'entrelacent et s'alimentent mutuellement, le poétique (au sens de discours *figuré*, tel que l'emploi Rousseau) apparaissant – finalement – comme le plus *approprié* pour rendre compte des mécanismes et des stratégies mis en place lors de la démarche créatrice. De fait, le lecteur ou l'auditeur avides de comprendre ou d'approcher ce mystérieux élan qui conduit l'artiste à créer, se trouvent confrontés à un type d'écriture qui – pour reprendre une formule souvent utilisée lors des séminaires consacrés à l'analyse littérale – « fait ce qu'elle dit et dit ce qu'elle fait<sup>5</sup> » : « (...) *un texto metapoético que trata de construir una teoría de la "imagen poética de don Luis de Góngora" elaborándose simultáneamente como práctica de su propia teoría.* »

L'image poétique y apparaît en effet comme la seule matérialité perceptible capable d'exprimer dans toute sa complexité le processus métaphorique, comme l'unique costume susceptible de « déguiser<sup>6</sup> » et par là même, de nommer le plus justement possible les connexions avec la « réalité de l'autre monde, l'inconscient<sup>7</sup> », cette Autre Scène<sup>8</sup>, et de renouer ainsi le lien avec les origines du langage et de la création :

*La palabra, pues, es poética por no poder nombrar directamente : la conferencia de Lorca, al construir una regresión hacia una escritura de garabatos y, más allá, hacia el grito originario, y al llenar de metáforas el hiato entre grito y escritura, coincide con el texto de Rousseau y su*

4. Je traduis les propos de Nadine Ly.

5. Nadine Ly l'exprime plus élégamment de la façon suivante : « *Y lo admirable del texto es que está haciendo exactamente lo que dice, o mejor dicho, su decir no es sino la imagen de su hacer, sustituyendo finalmente el desdoblamiento del propio texto a la imagen de Lorca que por su cuenta ya había sustituido en el espejo a la imagen de Góngora.* »

6. Les mots entre guillemets dans cette phrase sont employés par Nadine Ly, dans l'article en espagnol.

7. N. Ly, *op. cit.*, traduction de l'espagnol.

8. En référence à l'expression freudienne et à l'ouvrage de O. Mannoni (*Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1969) où sont analysés, notamment, les liens entre théâtre, folie et psychanalyse.

*teoría del lenguaje. (...) En la teoría lorquiana, la imagen poética y la metáfora no son sino el nombre propio que da el poeta a unas relaciones que él establece durante el « viaje al país extranjero », o en « la cámara oscura del cerebro ».*

Le poétique est essentiellement abordé, dans cette célèbre conférence de 1926, sous l'angle de la création, de son mystère et de sa genèse, et pas (ou très peu) sous celui de la réception – comme ce sera le cas dans d'autres conférences, en particulier dans « Teoría y juego del duende » (1930) et « Charla sobre teatro » (1935), sur lesquelles je reviendrai.

Nadine Ly remarque avec pertinence que Lorca insiste sur le « rituel » qui célèbre et symbolise le retour aux sources du langage et de l'écriture (le verre d'eau et les ratures tracées à la plume), comme une invitation au voyage impliquant l'effacement momentané des repères spatio-temporels. Le poète est ainsi transposé dans la situation du chasseur primitif doté d'arc et de flèches, il renoue avec la découverte et la maîtrise de l'écriture et il expérimente les valeurs exutoires et incantatoires du cri originaire :

*Anestesiado, suspenso, lleno de un miedo casi religioso y extático, el poeta vuelve a encontrarse en la situación del primitivo que va a cazar. Al regresar a un estado anterior de su desarrollo, necesita mantenerse con agua fresca, y, sobre todo, vuelve a repetir el ritual sagrado y original de la misma invención de la escritura :*

*«Es conveniente beber un vaso de agua fresca y hacer con la pluma, negros rasgos sin sentido.»*

*Al remontarse a las raíces más profundas e íntimas del acto creador, el poeta/cazador tiene que aprender a escribir, o mejor dicho, siente la necesidad de cerciorarse de que sabe escribir (...) y reactualiza ritualmente esa apropiación de la escritura y de su función (cf. Lévi Strauss en Tristes tropiques, La leçon d'écriture).*

*Pero más allá todavía del ritual gestual que repite la invención de la escritura, el cazador primitivo retrocede a un estado en que la escritura aún no existe, y tampoco el lenguaje articulado. El único medio de expresión que le queda es el grito originario anterior a la división de éste en palabras y de éstas en fonemas, en consonantes o vocales. Se da el grito primitivo en medio de la hyle, de la materia, de la selva poética :*

*«Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus fáciles [...]»*

*Y se da como exorcismo ritualizado y otra vez sagrado.*

La référence au rituel est ici essentielle et rappelle en les condensant les liens profonds qui unissent l'art, le sacré, et la représentation, que celle-ci soit d'ordre théâtral ou psychanalytique. On sait que le rite n'est pas spontané : réglé, fixé, codifié, il se présente sous la forme d'actions stéréotypées, chargées de signification (symbolique), qui permettent de réactualiser un récit *mythique dramatisé*.

La description lorquienne du rituel intime qui préside à l'acte de création poétique et ramène le poète à un état primitif, virginal, destiné à le placer dans les meilleures conditions pour une aventure intérieure au cœur de la forêt enchevêtrée de l'Autre scène, ne semble toutefois induire en aucune façon un état de transe ou d'abandon total, incontrôlé, où le sujet n'exerce plus aucun contrôle sur les images qui traversent son esprit. D'un strict point de vue littéraire, un tel état conduirait le poète à adopter une démarche proche de celle des « surréalistes » et de la fameuse définition du mouvement proposée par André Breton : « *dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison* » ; il n'en est rien ici. Le poète, conscient de la fragilité de l'équilibre des forces qui président au processus de création, installe méticuleusement les accessoires et tente de créer les conditions favorables à l'émergence mystérieuse et inexplicable du « fait poétique » dans son décor intérieur, tout en gardant le contrôle de ses sens qui demeurent ses « esclaves » (« *como cinco esclavos sin color que le obedecen a ciegas y no lo engañan como a los demás mortales* »), au service de la quête.

Le rituel initial contribue à théâtraliser et à solenniser la représentation métaphorique de l'acte d'écriture selon un canevas dramatique programmé : le poète, protagoniste de l'action créatrice, se sait appelé à endosser le rôle et le costume d'un chasseur ; le texte de la conférence, lorsqu'il décrit cette chasse nocturne, prend alors des allures de discours didascalique et semble référer successivement aux états d'âme du comédien en coulisses, en proie au « trac » avant d'entrer en scène, éclaircissant sa voix et s'adonnant à quelque rituel superstitieux (« *Para serenarse, siempre es conveniente beber un vaso de agua fresca y hacer con la pluma negros rasgos sin sentido* »), puis aux diverses indications scéniques énonçant dans un présent continu performatif – comme émanant de la voix du metteur en scène – les détails du décor forestier, aquatique et animalier (« *La luna redonda como una cuerna de blando metal, suena en el silencio de las ramas últimas. Ciervos blancos aparecen en los claros de los troncos. La noche entera se recoge bajo una pantalla de rumor. Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos* ») ; la phrase suivante « *Hay que salir* », suggère aisément l'injonction d'entrer en scène ; quant à l'avertissement qui lui succède (« *El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer* »), il semble destiné à régler l'épineuse question des

déplacements scéniques qu'impose le jeu théâtral. Le cadre général de la représentation psychique dramatisée est donc celui d'une chasse nocturne aux images poétiques où le poète, armé de flèches, doit savoir débusquer la métaphore inattendue, indomptée, intacte, celle qui est encore « vivante », lorsqu'elle surgit et s'offre à sa vue.

L'expérience poétique, que Lorca présente explicitement et dès l'ouverture de sa conférence comme un « jeu » (« *el juego encantador de la emoción poética* ») et qui me semble rappeler – tant dans sa métaphorisation que dans ses enjeux profonds<sup>9</sup> – l'expérience théâtrale, impose au poète un engagement corporel et sensoriel total, proche de celui de l'acteur qui entre dans la peau de son personnage, tout en sachant faire preuve de discernement et d'expérience<sup>10</sup> ; le corps du poète-chasseur, en effet, est pleinement engagé dans cette aventure, aux aguets, les cinq sens en alerte, mais le poète-chasseur suit un chemin périlleux car il ne doit pas se tromper de cible en choisissant, par exemple, une proie trop facile qui s'offrirait à lui sous l'apparence d'une trop belle image déjà apprivoisée :

*Y éste es el momento peligroso para el poeta. (...) Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas, y no figuradas o falsas, que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega, porque como lo haga, no podrá nunca levantar su obra.*

Céder à la facilité en exploitant la beauté du chant des sirènes est la tentation majeure du poète ou du cabotin qui ne conçoivent le « jeu » que comme un faire-valoir et un artifice, destiné à promouvoir leur virtuosité en mettant en avant leur savoir-faire, au détriment de l'authenticité. Mais celui qui, à l'inverse, s'oublie et s'abandonne totalement à la beauté de ce chant, aux images brutes de ce labyrinthe intérieur, court peut-être un risque plus grand encore.

Le poète peut refuser le « jeu enchanteur des émotions » et s'en tenir strictement à une recherche extérieure et rationnelle des meilleures images possibles, comptant sur l'ange et la muse<sup>11</sup> pour alimenter son inspiration et son talent ; s'il accepte de « jouer le jeu » de la création, il doit alors livrer bataille avec son *duende*, que Lorca s'attache à décrire dans une autre

9. Le « jeu » est évidemment lié à la représentation théâtrale et aux partenaires qu'elle met en présence, non seulement sur scène mais entre scène et salle.

10. Le « jeu » pour le poète, consiste notamment à savoir contrôler ses sens tout en s'ouvrant aux émotions qu'ils lui permettent de ressentir.

11. Lorca, dans *Teoría y juego del duende*, oppose la muse et l'ange d'une part au *duende* d'autre part, celui-ci étant « intérieur ».

conférence « théorico-poétique » de 1930, comme une affaire « de sang », un combat intérieur et vital impliquant un « enthousiasme presque religieux<sup>12</sup> » que doit accepter l'artiste :

*Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista : « El duende no está en la garganta ; el duende sube por dentro desde la planta de los pies. » Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo ; es decir, de sangre ; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. (...) Ángel y musa vienen de fuera ; el ángel da luces y la musa da formas (...) En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.*

*La verdadera lucha es con el duende. (...)*

Il importe donc pour l'artiste de savoir résister aux artifices et de contrôler les forces, les sentiments, les sensations et les émotions engendrés par le « jeu enchanteur » mais dangereux avec le *duende* ; cet équilibre délicat qui fait du poète un être capable d'abandon sous contrôle constitue sans doute l'aspect le plus difficile de la tâche qui lui incombe. Le substantif « *plano* », employé pour la seconde fois dans la conférence de 1926 lors de la description poético-dramatique de la « *caza nocturna* » renvoie à ce travail conscient et rigoureux d'organisation lors de l'élaboration proprement dite de la composition poétique, où les images, capturées vivantes lors de la lutte intérieure avec le *duende*, doivent s'intégrer en se pliant à l'harmonie de l'édifice : « *Se mantendrá firme [el poeta] contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto.* »

La création est bien un combat intérieur pour l'artiste, qu'il soit poète, dramaturge, chanteur, peintre, ou encore musicien, littéralement inscrit dans le signifiant même du mot *duende* qui dit l'intériorité, l'authenticité de cet élan, de ce désir vital qui exige la disponibilité totale du corps de l'artiste. Dans la belle traduction française de la conférence de 1930 (*Teoría y juego del duende*), le psychanalyste Ignacio Gárate-Martínez<sup>13</sup>, rappelle opportunément l'étymologie éclairante de ce mot qui lui permet de poser

---

12. « *La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.* », O.C., Madrid, Aguilar, 1954, p. 41.

13. Ignacio Gárate-Martínez, *Le duende, jouer sa vie*, suivi de *Jeu et théorie du duende*, Federico García Lorca, Préface de Nadine Ly, St-Just-La-Pendue, Ed. Les Belles Lettres, Encre marine, 2008.

une métaphore fondamentale pour la conception lorquienne de la création, et dont on trouve des traces sous des formes diverses dans l'ensemble de son œuvre : le *duende*, seigneur et maître de la maison, est nécessairement le seigneur et maître du corps.

*Duende* renvoie en effet au latin 'dominus' (dueño > *dómnus*, forme syncopée de 'dominus' : seigneur, maître [de maison], possesseur, propriétaire), et dérive lui-même de 'domus' : la maison, la demeure, le logis. Le verbe latin 'domare' (1. dompter, dresser, apprivoiser. (...) 2. vaincre, réduire, subjuguier<sup>14</sup>) dérive lui aussi de 'domus'.

La maison, autrement dit le corps en poésie lorquienne, est habité par le *duende* et le véritable artiste ne peut l'ignorer, ce qui explique l'extraordinaire promotion du corps, du cœur, des sens, dans la poésie et le théâtre de Lorca. Cette présence massive du corps (humain ou animal), du sang, des larmes, des viscères, des entrailles, qui traverse des recueils aussi différents que le *Romancero gitano*, les *Canciones*, le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*, ou le magnifique *Poeta en Nueva York*, apparaît comme le rappel métaphorique essentiel de l'acte créateur ainsi intégré à la lettre du texte et du tribut qu'il faut que l'artiste consente à payer, lors de ce corps à corps avec le *duende*, puisque d'une façon ou d'une autre, l'issue en est forcément mortelle :

*... el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo.*

*Con idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín y compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.*

*La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.*

Comme le dit fort justement Nadine Ly, commentant la célèbre formule de Lorca, la poésie est bien un « acte de sang » célébrant la mort du « thème », un acte d'une violence et d'une intensité extrêmes, car le poète-chasseur de métaphores vives, armé de flèches, est également engagé dans une lutte mortelle pour tuer le thème / taureau qui se présente à lui :

14. Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

«El toro (el tema) está delante y hay que matarlo. Valga siquiera mi buena voluntad.»

*Texto asombroso que hace de la escritura acto de sangre, en que el poeta/espada se juega la escritura si el significado del poema – el toro – no llega a destruirse. El poema entonces, no será más que el significante de la muerte del tema. Escribir no es sino matar al tema, y matarlo tantas veces cuantas asoma al encuentro de la espada del poeta/matador.*

Dans la conférence consacrée à la théorie et au jeu du *duende*, le substantif *muerte* apparaît à 19 reprises en 12 pages ; pour l'artiste, le *duende* peut en effet être assassin :

*Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún ; o que desnuda a Mosén Cinto Verdaguer con el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de saltimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont en la madrugada del bulevar.*

La dualité du *duende* est celle du sang, énergie vitale et blessure mortelle ; et l'Espagne apparaît comme la demeure privilégiée du *duende* tant elle sait en percevoir l'ambivalence et en célébrer la puissance sublimatoire :

*Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa; y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte.*

*En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera.*

Les personnages de Lorca souffrent, et bien souvent, le lecteur ou le public assiste à l'agonie de ses héros, succombant à une blessure sanglante (ouverte par la lame du couteau, la corne du taureau, la flèche des joueurs de carte, ...). Parmi les poèmes, les titres évocateurs suffisent parfois même à

annoncer la torture, la souffrance, ou la mort des protagonistes : (*Degollación de los inocentes, Suicidio en Alejandria, La luna y la muerte, Chopo muerto, Muerte de la petenera, Lamentación de la muerte, Canción del gitano apaleado, Murió al amanecer, Muerte de Antoñito el Camborio, Muerto de amor, Martirio de santa Olalla, Danza de la muerte, Asesinato, Niña ahogada en el pozo, Introducción a la muerte, La cogida y la muerte, La sangre derramada, Gacela de la muerte oscura, etc.*). Dans les pièces de théâtre, depuis les premières pièces (*El maleficio de la mariposa, los títeres de cachiporra, Mariana Pineda...*), jusqu'à la « trilogie rurale » et tragique, en passant par *Amor de Don Perlimplín* et les pièces du « théâtre impossible », les personnages souffrent et meurent, par amour, par sacrifice, confrontés à un réel normatif, oppressant, aliénant, inacceptable. Selon la célèbre formule de Francisco Ruiz Ramón<sup>15</sup>, le théâtre lorquien serait organisé autour d'une situation dramatique essentielle qui oppose le « principe d'autorité » au « principe de liberté » – fondamentalement à travers la quête amoureuse impossible – sous la forme de deux forces antagoniques qui conduisent le personnage vers une destinée le plus souvent tragique ou douloureuse. Rafael Martínez Nadal, pour sa part, souligne l'omniprésence du sentiment amoureux dans l'œuvre poétique et théâtrale, et le lien indissoluble qu'il entretient avec la mort (l'alliance traditionnelle d'Eros et Thanatos), car l'amour n'apparaît jamais comme une relation harmonieuse, partagée, réciproque. C'est le cas notamment de Mariposa qui meurt en s'unissant à Curianito, de Mariana Pineda, trahie par Pedro, de Doña Rosita, promise au même destin que la *rosa mutabile*, de don Perlimplín, mari et amant fantasmé qui, par son sacrifice, conquiert définitivement le cœur de Belisa, de Joven dans *Así que pasen cinco años* dont le cœur est transpercé par la flèche d'un des joueurs de cartes, de Cascabeles, Hombre 1, Romeo, Desnudo Rojo, et de Director dans *El público*, s'effondrant sur scène, sous les yeux du « public », de Leonardo et du fiancé de *Bodas de sangre*, de *Yerma*, voire même – décliné sous le mode de la farce – du vieux savetier de *La Zapatera prodigiosa*, trop heureux de revenir endurer les tortures et supplices que lui promet sa jeune épouse alors qu'il réintègre le théâtre quotidien des scènes de la vie conjugale.

Chacune des œuvres semble ainsi fonctionner autour des mêmes motifs et de principes fondamentaux qui apparaissent en définitive comme l'expression artistique métaphorique (poétique et théâtrale) de la démarche sacrificielle inhérente à l'artiste, qui doit se donner corps et âme à sa création et à son public, comme l'énonce très clairement Lorca, à travers une métaphore

---

15. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, Siglo XX*, Madrid, Ed. Cátedra, 1975, p. 177.

sanglante, dans une déclaration de 1935, motivant par la même occasion son intérêt envers la scène théâtrale :

*En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas por los demás. Por eso yo (...) me he entregado al arte dramático que nos permite un contacto más directo con las masas.*

Dans la conférence de 1930 (*Teoría y juego del duende*), le mot 'sangre' figure dix fois, apparaissant comme la manifestation essentielle du « don » consenti par l'artiste.

Il n'est d'ailleurs peut-être pas abusif de s'interroger sur l'homonymie espagnole entre la particule de noblesse, *don* – dérivée du même étymon que *duende* – et le substantif *don* – du latin 'donum' –, *don* pouvant signifier non seulement le présent, le cadeau mais aussi la grâce, le talent (cf. DRAE : « *don. Del lat. donum. m. dádiva, presente o regalo. 2. Cualquiera de los bienes naturales o sobrenaturales que tenemos, respecto a Dios, de quien los recibimos. 3. Gracia especial o habilidad para hacer una cosa.* ») dont l'artiste est le dépositaire et qu'il se doit d'offrir à son tour en s'adonnant à son art, dans une démarche amoureuse et douloureuse, à la fois noble (< *domnum*) et généreuse (< *donum*), seigneur et sacrifié, résolument tourné vers l'Autre, vers le public. L'acte créateur est un acte d'amour qui conduit nécessairement à la mort. C'est ce que Lorca déclare lui-même dans une interview de 1933, assurant que l'artiste n'obéit à rien d'autre qu'à trois voix intérieures – celles du *duende* ? – entremêlées et complémentaires :

*El artista y particularmente el poeta, es siempre anarquista en el mejor sentido de la palabra, sin que deba ser capaz de escuchar otra llamada que la que fluye dentro de sí mismo mediante tres fuertes voces: la voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte.*

L'acte sacrificiel du poète semble motiver la présence – explicite ou suggérée – de figures, motifs, rites, légendes ou personnages récurrents dans l'œuvre poétique et théâtrale lorquienne (le Christ, l'enfant mort, la croix, la couronne, la rose, le martyr Saint-Sébastien, l'eucharistie, la tauromachie, le taureau, le bouc, l'agneau, l'épée, le couteau, ... ou certaines figures et séquences mythologiques déclinées à l'envi, en particulier celle de Dionysos – dieu de l'ivresse et du théâtre –, de Pyrame et Thisbé, d'Œdipe ou de Thésée et du Minotaure) qui sont autant de représentations du sacrifice qu'induit la démarche créatrice. On en trouve assurément des traces dans toute l'œuvre poétique et théâtrale, si l'on songe ne serait-ce qu'aux poèmes du *Cante jondo*, du *Romancero gitano*, à *Poeta en Nueva York*, au *Llanto por Ignacio*

*Sanchez Mejías*, à *Amor de don Perlimplín*, ou à *El Público*, où apparaissent massivement les deux figures majeures du sacrifice que constituent le Christ et le taureau, exploité en référence au mythe de Thésée et du Minotaure, au culte mithraïque païen – contemporain du christianisme – ou à l’animal sacrifié du rituel tauromachique. Le mythe crétois du Minotaure – fruit d’amours interdites – cumule la référence au monstre dévoreur et celle de l’homme-taureau sacrifié. Monstre sacrificateur<sup>16</sup> à corps d’homme et tête de taureau, figure sacrée et sauvage enfermée au cœur d’un labyrinthe, tout comme le taureau dans l’arène, il entretient en effet des rapports étroits avec la tauromachie<sup>17</sup>, également influencée par la « tauroctonie »<sup>18</sup> et le « taurobole » du culte romain de Mithra, culte à mystères d’origine grecque<sup>19</sup> dont les séances initiatiques se déroulaient parallèlement au premiers rites eucharistiques chrétiens. Les initiés bénéficiaient de l’immortalité grâce au sacrifice du taureau égorgé au-dessus de l’initié – le sang de l’animal baignant son visage (« taurobole ») – puis mangé avec du pain et du vin qui reproduisait le sacrifice accompli par Mithra. Le sang purificateur de l’animal égorgé du culte mithraïque, comme celui du Christ, crucifié et percé par la lance du centurion semblent mêler leurs influences dans le rituel tauromachique<sup>20</sup> d’une mise à mort théâtralisée dont le « jeu » se déroule dans un temps et un espace circonscrits, l’arène étant la Scène où se joue toujours le même scénario, « à cinq heures de l’après-midi », l’heure fatidique de la mise à mort programmée, sous le regard vigilant d’un public qui participe pleinement au spectacle. Le public de la corrida, en effet, sanctionne la réussite ou l’échec du torero – et choisit d’immortaliser ou non l’artiste.

L’importance capitale du taureau dans l’œuvre entière semble d’ailleurs motivée par les liens étroits qu’il entretient avec ce pays voué au *duende* et à la mort dont les contours se confondent avec la peau de l’animal, au point de constituer l’un de ses « noms », comme ne manque de le rappeler Lorca à l’ouverture de *Teoría y juego del duende* :

16. Tous les neuf ans (ou chaque année selon Virgile), sept jeunes gens et sept jeunes filles étaient envoyés en sacrifice en Crète, en expiation du meurtre d’Androgée, fils de Minos, par Égée, roi d’Athènes.

17. Ce lien apparaît avec évidence dans l’œuvre de Picasso, entre 1933 et 1936. Chez Picasso, la corrida est étroitement liée au rituel religieux, d’où parfois l’apparition de la figure du Christ dans les arènes.

18. Une des images centrales du culte de Mithra est la « tauroctonie », qui représente le sacrifice rituel du taureau sacré – égorgé – par Mithra et dont le sang fertilise le monde.

19. W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l’Antiquité*, Paris, 1992, p. 14.

20. Selon Michel Leyris, la corrida est un rituel sacrificiel.

*...voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España.*

*El que está en la piel de toro, extendida entre los Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (...), oye decir con medida frecuencia : 'Esto tiene mucho duende'.*

Or ce taureau, qui est aussi le « thème » que le poète doit tuer (« *el toro (el tema) está delante, y hay que matarlo*<sup>21</sup> »), se confond avec le premier acteur de l'acte créateur qu'est le poète lui-même, sujet et objet du sacrifice. *Amor de don Perlimplín* illustre très exactement ce principe essentiel, faisant fusionner qui plus est les deux références fondamentales au sacrifice que sont le Christ et le taureau, dans une démarche consciemment méta-théâtrale où le personnage met en scène sa propre exécution (« *Como soy un viejo quiero sacrificarme por ti*<sup>22</sup> »). Le vieil homme meurt dans les bras de Belisa, fusionnant avec la figure du jeune amant fantasmé à qui il a poétiquement donné le jour et dont il a endossé le rôle pour conquérir définitivement l'âme de sa jeune épouse, baignée par le sang de Perlimplín. Le texte répète littéralement les propres mots de Lorca, cités plus haut<sup>23</sup>, à propos du « rôle » du poète, sous la forme d'une question énoncée par Belisa :

*Belisa – ¡Amor !...¿Quién te ha herido en el pecho ? (El hombre se oculta la cara con la capa. Esta debe ser inmensa y cubrirle hasta los pies. Abrazándolo.) ¿Quién abrió tus venas para que llenes de sangre mi jardín ?... ¡Ay !, ¿Quién te dio muerte ?...¿quién ?*

*Perlimplín – (Descubriéndose) Tu marido acaba de matarme con este puñal de esmeraldas. (Enseña el puñal clavado en el pecho.)*

*Belisa – (Espantada.) ¡Perlimplín !*

Le texte multiplie en cette fin de farce tragique, les références christiques, déjà soulignées par la critique, mais aussi tauromachiques : dans le jardin de Belisa, décor du sacrifice, la mort de Perlimplín est le résultat d'une véritable chorégraphie mortelle, écrite par avance, où l'homme à la longue cape rouge finit par exécuter la victime d'un coup de poignard, planté en plein coeur, telle l'estocade du torero qui exécute l'animal au niveau de la « croix »<sup>24</sup>.

21. F. G. Lorca, *Imaginación, inspiración, evasión*, op. cit.

22. F. G. Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1998

23. Je renvoie à la déclaration de 1935, déjà citée : « *En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas por los demás. Por eso yo (...) me he entregado al arte dramático que nos permite un contacto más directo con las masas.* »

24. L'estocade doit se faire dans la « croix » (espagnol : *cruz*), zone de quelques centimètres carrés située à hauteur du garrot, entre la colonne vertébrale et l'omoplate droite.

Perlimplín, auteur des lettres du mystérieux jeune homme à la cape rouge destinées à toucher enfin le cœur de Belisa, est sans doute, avec le personnage du Directeur de *Dragón* et le couple protagoniste (Gonzalo / Director) de *El Público*, l'un des personnages les plus explicitement représentatifs de la démarche lorquienne du poète créateur, du prodigieux et dangereux pouvoir du langage et des capacités du « masque » (non seulement théâtral mais aussi linguistique, dans le sens de « travestissement métaphorique ») à révéler la nature profonde des êtres et des choses. C'est aussi l'un des sens de la « leçon » poético-théâtrale donnée par les deux *Duendes*<sup>25</sup> qui, au moment de la nuit de noces, viennent tirer le rideau gris pour voiler ce moment « crucial » (!), vantant justement les mérites du savoir « voiler » pour mieux « dévoiler », et transforment le regard du public qui aura la surprise de découvrir au tableau suivant, un décor dont les perspectives sont « délicieusement faussées<sup>26</sup> ».

L'artiste lui-même apparaît ainsi comme un nouveau bouc émissaire tragique, dont la destinée mortelle est inscrite dans chacune de ses œuvres, conférant à chaque pièce le statut d'un rituel à la fois poétique et sacré qui engage la relation entre l'artiste et son public, entre poète et lecteur, entre dramaturge et spectateur, par la médiation de la Scène, nouvel autel du sacrifice, célébrant – à la façon d'un « *auto sacramental* » – l'union eucharistique du sacrifié avec les spectateurs.

Lorsque Lorca rend hommage à Lola Membrives<sup>27</sup> sur une scène de Buenos Aires, il n'est pas surprenant de l'entendre associer la représentation théâtrale et le rituel liturgique du Saint-Sacrifice de la Messe :

*El teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la Misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía.*

En ce sens, on comprend l'importance fondamentale de la scène théâtrale qui inscrit matériellement l'écriture poétique dans un espace rituel sacralisant cet échange essentiel entre le dramaturge et le public, cette « communion » douloureuse qui réitère, à chaque représentation, le don du poète-dramaturge, prêt à aller au devant du « dragon »<sup>28</sup> – emblème du

25. L'importance de l'épisode mériterait un développement plus long. Je renvoie pour plus de détails à la monographie inédite : Dominique Breton, *La théâtralité et ses enjeux dans quatre pièces de F. G. Lorca*, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, juin 2004.

26. *Op. cit.*, p. 274

27. « *En el homenaje a Lola Membrives* », OC, III, p. 453.

28. Dans la pièce éponyme, le substantif renvoie au public prêt à « dévorer » l'artiste ; dans

monstre dévoreur – pour le provoquer et, ce faisant, tenter de le sauver en l'amenant à « ré-agir ». La mort du *Desnudo Rojo*, crucifié sur son lit-croix vertical dans *El Público* est une commémoration théâtralisée (soulignée par la présence du personnage *Traspunte*) de ce rite sacrificiel auquel assiste et participe le « public » (personnage dramatique et spectateurs réels) :

*Traspunte* – *Sólo faltan los candeleros, el cáliz y las ampollas de aceite alcanforado.* (...)

*Enfermero* – (*En voz alta.*) *¿Cuándo va a comenzar el toque de agonía ? (Se oye una campana.)*

*Los Ladrones* – (*Levantando los cirios.*) *Santo, santo, santo.* (...)

*Desnudo Rojo* – *Todo se ha consumado.*

Comme dans *El Público* où le décor initial nous fait pénétrer à l'intérieur de la « chambre noire<sup>29</sup> » du protagoniste par des fenêtres-radiographies, la scène se fait miroir du public, invité à jouer son rôle de partenaire actif.

Il est essentiel de rappeler qu'il n'existe aucune dichotomie entre la poésie et le théâtre dans l'œuvre de Lorca ; l'idée selon laquelle Lorca se serait progressivement éloigné de la poésie pour préférer l'expression théâtrale est tout aussi inexacte. Comme il le déclare lui-même, le théâtre a toujours été sa vocation, mais sa conception du théâtre est intrinsèquement liée à une démarche poétique propre, toujours présente dans chacune de ses pièces, y compris dans celles qui sont censées exclure l'expression versifiée<sup>30</sup>. Même si d'un simple point de vue quantitatif, la production lorquienne des dernières années est essentiellement occupée par l'écriture dramatique, celle-ci demeure profondément poétique à tel point que Lorca, dans ses pièces, interviews et déclarations, emploie bien souvent le substantif « poeta<sup>31</sup> » au sens étymologique de créateur, conformément à sa conception gongorine

---

l'œuvre en général, l'animal incarne l'image du monstre dévoreur.

29. En référence à l'expression « *cámara oscura de su cerebro* » de Lorca, parlant de Góngora dans la conférence initialement citée.

30. Pour ce qui me concerne, *La casa de Bernarda Alba* est l'exemple même du théâtre « poétique » lorquien. Lorsque Lorca lui-même déclare, tout heureux, qu'il en a éliminé toute trace de « poésie », il fait référence aux compositions musicales ou versifiées qui jalonnent d'autres pièces et viennent s'intercaler au sein du discours théâtral. Les quelques vers que l'on trouve dans *La casa de Bernarda Alba* (la chanson des moissonneurs, le rappel des vers populaires célébrant Sainte-Barbe dans la bouche de Adela, et la chanson de María Josefa) sont intégrés à l'action et au discours des personnages.

31. Le composé « *poeta-dramático* » apparaît également dans les propos de Lorca dans plusieurs déclarations, et notamment dans la conférence *Charla sobre teatro* (1935).

du « chasseur d'images » et de « métaphores vives » qui sait voir et capter le monde avec une fantaisie qui lui est propre.

Si la poésie est nécessairement présente, en tant que mode d'écriture qui traduit le regard de l'artiste sur l'Autre et sur le monde, le théâtre en est le prolongement naturel lorsqu'il s'avère vital, pour le poète, d'atteindre son récepteur et de l'inciter à une réelle communication. L'une des plus célèbres formules de Lorca à propos de son double statut de poète-dramaturge témoigne de la profondeur du lien qui réunit théâtre et poésie : le théâtre de Lorca est poésie en acte, poésie incarnée par le corps et la voix de l'acteur, poésie tendue vers le récepteur, mais poésie avant tout. *El público*, que l'on n'a guère coutume de classer parmi ses pièces les plus poétiques est, selon Lorca, conçu comme « *un poema para ser silbado* ». Le théâtre n'éloigne donc en aucune façon Lorca de l'écriture poétique, tout au contraire, puisqu'il s'agit pour lui de transformer la scène espagnole des années 30 qui a perdu toute dimension poétique, comme le remarque fort justement Ana María Gómez Torres<sup>32</sup> :

*Una de sus mayores aportaciones fue la de restituir a la escena la dimensión de la poesía. En múltiples ocasiones reclamó, como en 1931, « más lirismo dentro de lo dramático ».*

*Su teoría teatral tiene uno de sus pilares básicos en la naturaleza poética del drama.*

Ce « jeu enchanteur » et dangereux de l'acte d'écriture qui engage le corps et les cinq sens du poète, au terme duquel il peut perdre ou gagner, ne peut donc que trouver un espace propice à son plein épanouissement dans l'acte théâtral. La Scène, que Lorca exploite également en tant que miroir de cette Autre Scène psychique et psychanalytique<sup>33</sup>, offre à la poésie le moyen de prendre corps, de s'incarner pleinement par la médiation de l'acteur/personnage, face au public :

*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.*

32. Ana María Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Ed. Arguval, 1995.

33. C'est bien entendu le cas dans le « théâtre impossible », mais sans doute aussi dans l'ensemble de sa production dramatique.

En outre, si le théâtre lorquien est « poétique », comme l'énoncent très justement Allen Josephs et Juan Caballero<sup>34</sup> :

*Dentro del marco español, califica Roberto Chez a Lorca como « poeta del teatro como hacía muchísimos años que no se había conocido en España. El suyo no es teatro poético a la manera de los modernistas, no es poesía en el teatro.» Es decir, es poesía del teatro, no una puesta en escena de versos, sino un concepto poético de lo que es el teatro.*

la poésie de Lorca présente elle aussi des signes manifestes d'écriture théâtrale, dès les premières productions (*Libro de poemas*, poèmes de 1918 et 1919), intégrant déjà de véritables fragments dialogués (*Santiago, Balada de un día de Julio, Balada de la placeta*,...) voire un discours d'ordre didascalique (*La balada del agua del mar*, ...), avant la fameuse *Escena del Teniente Coronel de la guardia civil* du *Poema del Cante Jondo* de 1921. Ces compositions témoignent déjà d'une conception originale et d'une constante remise en question de la traditionnelle distinction générique entre théâtre et poésie : dans ces productions, il apparaît clairement que le poème est conçu comme une micro-composition dramatisée où se jouent des rencontres (de voix, de forces, de personnages) nécessairement fatidiques, exprimées dans un discours dense, métaphorique, intense, en un mot « poétique ». L'écriture dramatique de Lorca n'est pas différente de son écriture poétique : les poèmes de Lorca ne sont jamais descriptifs, explicites, statiques; tissés de voix qui disent des émotions et des sensations générées par un événement, une rencontre conflictuelle, par des forces contradictoires, ils reproduisent aussi l'acte créateur tendu vers le lecteur. En 1937, María Zambrano définit ainsi l'écriture poético-dramatique de Lorca :

*Siempre 'ocurre' algo en su poesía, siempre hay un suceso aun en los poemas lejos de lo humano, siempre ocurre algo : la luna, los limones, los lagartos son protagonistas (...). Poesía dramática porque siempre hay en ella un suceso y una persona tras él. 'Dramatis personae'.*

Les « images » et les « métaphores » du poète-chasseur livrent un regard résolument subjectif sur le monde qui oblige le récepteur, touché, choqué, intrigué parfois par elles, à partager l'univers intime du poète par une lecture active.

Cette conception « métaphorique », poétique et théâtrale de l'acte d'écriture, telle que la formule Lorca en 1926, déborde donc très largement

---

34. F. G. Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ed. de Allen Josephs et Juan Caballero, Cátedra, 1981, p. 14.

les limites des compositions versifiées, la « poésie » désignant en substance l'activité créatrice fondamentale, conformément à ce que prescrit son étymon (du grec *poiésis*, « création »), à la source de toutes les autres.

La démarche théâtrale de Lorca est dictée par la même priorité, la scène permettant de « mettre en acte » cette conception de l'écriture poético-dramatique par le biais d'une confrontation directe avec le récepteur qu'il ne faut plus avoir peur de défier, de provoquer, y compris violemment, au prix du sacrifice de l'artiste qui doit affronter sans crainte les réactions potentiellement hostiles du public. Cette situation s'inscrit dans un contexte culturel qui rend également nécessaire une prise de conscience d'un public habitué à être flatté, habitué à ne plus recevoir que ce qu'il sollicite, conforté dans une position de voyeur dénoncée maintes fois, en concordance sur ce point avec le terrible réquisitoire formulé par Antonin Artaud : pour lui, le public doit être privé de sa position objectivante, et contraint d'abandonner sa place de voyeur contemplatif.

Lorca ne cesse en effet de dénoncer la gravité de la situation dans laquelle se trouve le théâtre espagnol dans ses interviews, déclarations et conférences : entre les exigences de la rentabilité commerciale et une certaine conception de la bienséance<sup>35</sup>, le discours théâtral devient un pur divertissement, mis au service de l'appauvrissement voire de l'aliénation des esprits.

Dans la conférence intitulée *Charla sobre el teatro* (1935), Lorca rappelle le danger pour l'artiste, qu'il soit poète ou dramaturge, de chercher à gagner les faveurs du public, et il préconise une stratégie offensive :

*Para los poetas y dramaturgos, en vez de homenajes yo organizaría ataques y desafíos en los cuales se nos dijera gallardamente y con verdadera saña : « ¿A que no tienes valor de hacer esto ? »*

Le théâtre authentique a le pouvoir extraordinaire de réveiller les émotions d'un peuple et de le sauver d'une léthargie aliénante, alimentée par l'autre théâtre, celui des « porcs » (« *un teatro hecho por puercos y para puercos* », déclarait Lorca à un journaliste qui, en 1933, l'interrogeait à propos de la situation du théâtre espagnol). Ce théâtre commercial, nommé « théâtre à l'air libre » dans le théâtre impossible », justifie une attitude combative et agressive pour espérer sauver le genre d'une mort certaine :

*El delicioso teatro ligero de revistas, vodevil y comedia bufa, géneros de los que soy aficionado espectador, podría defenderse y aun salvarse ; pero el teatro en verso, el género histórico y la llamada zarzuela hispánica*

35. On dirait aujourd'hui, du « politiquement correct ».

*sufrirían cada día más reveses, porque son géneros que exigen mucho y donde caben las innovaciones verdaderas, y no hay autoridad ni espíritu de sacrificio para imponerlas a un público que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones.*

Comparé à une bête sauvage qu'il faut affronter, le public apparaît comme un véritable partenaire de jeu, plus inquiétant que le lecteur (dans la mesure où l'espace théâtral réunit en un même temps et un même lieu émetteurs et récepteurs, les premiers<sup>36</sup> étant directement confrontés aux réactions des seconds), susceptible de dévorer ou de se laisser dévorer.

Quelques lignes plus loin, Lorca condense l'essentiel de son propos, soulignant une fois encore l'acte d'amour sacrificiel (le don artistique, noble et généreux) qui sous-tend la démarche de l'artiste :

*Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra "arte" en salas y camerinos, porque si no vamos a tener que poner la palabra "Comercio" o alguna otra cosa que no me atrevo a decir. Y jerarquía, disciplina y sacrificio y amor.*

Dans cette conférence consacrée au théâtre, Lorca rappelle très exactement ce qu'énonçait déjà le personnage *Autor*<sup>37</sup> du Prologue de *la Zapatera prodigiosa* (écrite à partir de 1926 et créée sur scène en 1930) : devant un rideau gris, un papier à la main, entretenant savamment l'ambiguïté de la frontière fictionnelle afin de délivrer une première « leçon » de théâtre au public persuadé d'être bien à l'abri jusqu'au moment où un jet d'eau s'échappe du chapeau du prologuiste farceur, il démontre avant de quitter la scène la fragilité du « quatrième mur ». Tel un trompeur-trompé, le regardant se découvre regardé.

Ce magnifique prologue (dont on trouve notamment des échos dans celui de *Dragón*, pièce inachevée rédigée en 1929, et dans le « sermon » prologal de l'Auteur de *Comedia sin título*) constitue un véritable « manifeste » sur l'essence du théâtre et sa mission.

L'incontestable nature méta-théâtrale et didactico-théorique de toutes ces pièces liminaires vise conjointement à restaurer l'autorité perdue du prologuiste – premier représentant de l'Auteur<sup>38</sup> – et à inviter le spectateur à retrouver sa condition de récepteur critique et de partenaire, directement

---

36. En considérant toutefois la médiation de la scène comme une nouvelle émission.

37. Au sens actuel de *dramaturgo* mais aussi de *director de escena*, comme au Siècle d'Or.

38. Lorca a lui-même interprété le rôle du personnage prologuiste (*Autor*) dans *La zapatera prodigiosa*, suscitant stratégiquement la confusion entre réel et fiction, entre l'auteur F. G. Lorca (le personnage public qu'il représente) et l'acteur qu'il est.

impliqué dans le rituel forcément conflictuel de cette rencontre. Une telle implication repose notamment sur l'effacement ou, tout au moins, le brouillage des repères entre réalité et fiction, comme en témoigne également à différents niveaux le Prologue de *la Zapatera prodigiosa*.

Le « thème » de ces prologues méta-théâtraux est dramatisé par le reste de la pièce qui l'actualise en le théâtralisant au sein d'un cadre explicitement fictionnel, repris par le discours d'un ou plusieurs personnages-relais. En outre, les personnages lorquiens semblent conscients de participer à un drame où ils prennent place en tant qu'acteurs.

C'est le cas dans *La Zapatera prodigiosa* où le discours prologal est littéralement repris par le personnage du savetier-marionnettiste, organisant une représentation « poétique » – un *romance de ciego* dramatisé – destiné à « ouvrir les yeux » de la savetière, et comptant, comme Hamlet, sur la fonction cathartique et révélatrice du spectacle théâtral. C'est évidemment le cas aussi dans les pièces du théâtre impossible, et notamment de *Comedia sin título* qui intègre dans la pièce le personnage prologuiste, contribuant ainsi, par l'effet de mise en abyme, à démontrer la perméabilité des frontières entre l'espace prologal, – souvent perçu comme une sorte de « sas », de porte d'entrée fictionnelle, destinée à préparer le spectateur à l'ouverture du spectacle proprement dit – et le spectacle lui-même qui l'intègre désormais totalement, comme l'explique clairement Ana María Gómez Torres :

*En Comedia sin título, el Autor se presenta de forma análoga a los prologuistas ; pero el exordio, mediante una ruptura del marco, se transforma en núcleo, en una superación de las polaridades fueral dentro, realidad/ficción. La marginalidad del introito, aparentemente suplementario, acaba por convertirse en un elemento central. Se desdibujan los límites del texto, al tiempo que se neutralizan las oposiciones entre vida y teatro, teoría y literatura, entre la acción dramática esperada y su interpretación. El prólogo está dentro y fuera de la obra. Su carácter autorreferencial subvierte las expectativas del destinatario : lo exterior se confunde con lo interior, el drama se desconstruye.*

C'est également le cas de *El Público*, pièce « à l'envers »<sup>39</sup>, où le dernier tableau – numéro 6 – succède à un « prologue » singulièrement et volontairement décalé et de ce fait totalement intégré à cette « méta-fiction » théâtrale (puisqu'il précède le dernier Tableau où Director et Prestidigitador se livrent un ultime débat méta-théâtral), et surtout entièrement poétique, incarné par la figure du Pastor Bobo, autour duquel s'organise le dispositif

39. Au sens de 'spéculaire', à l'image du reflet à la fois fidèle et inversé que renvoie le miroir.

spéculaire de la pièce, offrant au spectateur un reflet de son Autre scène sur la scène théâtrale.

Si les prologues expriment, à différents égards, leur appartenance à la représentation théâtrale en remettant en question les « seuils fictionnels », ils constituent une pièce maîtresse du dispositif poético-dramatique lorquien dans la mesure où ils contribuent conjointement à interroger l'existence même de la frontière entre le réel et l'univers de la création poétique, en élargissant singulièrement la scène dramatique qui épouse alors les limites de l'existence même de l'artiste et fusionne avec la scène du monde.

Selon Francisco García Lorca, l'unité de l'œuvre de son frère est bien le résultat d'une identification totale entre celle-ci et l'artiste.

Quelle différence en effet entre ces voix ? Qui parle ici ? Lorca ou l'un de ses substituts dramatiques (personnage prologuiste ou intradiégétique) ? Dans tous les cas, quel que soit le masque de l'énonciateur, le récepteur visé est toujours le même :

*El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala. Por este miedo absurdo, y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una rosa de humo, y de que tres panes y tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres mil panes y tres mil peces para calmar el hambre de una multitud...*

(Autor, *La zapatera prodigiosa*.)

*La mitad de la gente va perdida entre telones, árboles pintados y fuentes de hojalata y, cuando creen encontrar su cuarto o círculo tibio de sol, se encuentran con un caimán que los traga o ... con el público, como yo en este momento.*

(Lorca, *Conférence-récital de Poeta en Nueva York, 1931*.)

*Queridos amigos : (...) Para los poetas y dramaturgos, en vez de homenajes yo organizaría ataques y desafíos en los cuales se nos dijera gallardamente y con verdadera saña : «¿A que no tienes valor de hacer esto ?, ¿A que ne eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje ?» (...) Exigencia y lucha, con un fondo de amor severo, templan el alma del artista, que se afemina y destroza con el fácil halago. Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes ; pero el poeta dramático no debe*

*olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores (...)*

(Lorca, *Charla sobre el teatro.*)

*No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener, y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, lirás de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer (...)*

(Autor, *Comedia sin título.*)

*Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. (...) El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas : adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestro tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.*

(Lorca, *Charla sobre teatro.*)

*Señoras y señores : Me atrevo a presentar a ustedes una comedia del amor. Una nueva comedia de amor mágico. Su realidad es absoluta si ustedes meditan un poco. Yo, como director de escena, estoy cansado del teatro, y quiero que la vida, tal como se presenta en todos sus aspectos, sueño y vigilia, día y noche, irrumpa en la escena (...) Están ustedes sentados en sus butacas y vienen a divertirse. Muy bien (...) Pero el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro sin preocuparse en hacerles a ustedes las clásicas cosquillas o los arrumacos de tontería que se hacen a ese terrible señor mitológico que viene aquí (...) Pero es hora de que el autor se desligue un poco de esta presencia de la sala, y se atreva con su musa por sitios donde no esté el grupo de espectadores tirándole de los hilos para que se estrelle (...).*

(Director, *Dragón.*)

*Para meter algo en la comprensión del público, hay que atacarlo primero. (...) Yo me atrevo a afirmar que éste es el teatro del porvenir. El teatro agoniza, porque está detenido en su desarrollo por las fuertes ataduras de la realidad. El teatro (...) necesita volver a las manos de los*

*poetas, morar en el reino de la fantasía, que no tiene limitaciones.*  
(Lorca, *Declaraciones*, 1936.)

*Yo no vengo hoy para entretener a ustedes. Más bien he venido a luchar. A luchar cuerpo a cuerpo con una masa tranquila, (...) y yo necesito defenderme de este enorme dragón que tengo delante, que me puede comer con sus trescientos bostezos de sus trescientas cabezas defraudadas. Y ésta es la lucha ; porque yo quiero con vehemencia comunicarme con vosotros. Convengamos en que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de San Sebastián.*  
(Lorca, *Conférence-récital de Poeta en Nueva York*, 1931.)

*Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer (Hombre 1 / Director, *El público*).*

C'est bien en ce sens, c'est-à-dire en les comprenant comme des discours théorico-poétiques dramatisés célébrant l'intensité du rapport qui unit l'artiste et son public, que l'on peut lire l'ensemble des « méta-discours » théoriques de Lorca (interviews, conférences et déclarations). En aucun cas, ces discours consacrés à la création poétique et la mission essentielle du théâtre ne sauraient constituer un *corpus* périphérique. De même que la scène théâtrale naît du discours poétique mais intègre conjointement en son sein une réflexion d'ordre méta-théâtral – incarnée par le prologue ou par un personnage –, les textes théoriques de l'artiste, alimentés eux-aussi par le discours poétique, sont tous conçus sur le même modèle, celui d'une énonciation théâtralisée qui les assimile de fait à des textes dramatiques dont le principal protagoniste n'est autre que F. G. Lorca lui-même, *hic et nunc*<sup>40</sup>, face à son « public ».

On y retrouve littéralement les mêmes mots, les mêmes motifs, le même « message<sup>41</sup> » que ceux que l'on entend dans les prologues ou dans la bouche des personnages dramatiques. Les voix des prologuistes, des personnages, et celle de Lorca lui-même sont celles d'un seul énonciateur adaptant l'identité du rôle qu'il endosse (l'artiste lui-même ou ses substituts dramatiques) en fonction de la « scène » qu'il occupe, répétant inlassablement son amour du théâtre, prêt à « jouer sa vie<sup>42</sup> » pour tenter de le sauver.

---

40. Chaque conférence multiplie les marques référant au présent d'énonciation ; on remarque en particulier la présence massive de déictiques temporels et spatiaux, et de références à l'allocutaire.

41. Au sens où Roman Jakobson emploie le terme.

42. Je paraphrase à dessein le titre de Ignacio Gárate-Martínez, *Le duende, jouer sa vie*, *op. cit.*