



HAL
open science

Poésie plastique et plastique scénique. La dimension visuelle du théâtre de Federico García Lorca (1925-1931)

Bassuel-Lobera Cécile

► To cite this version:

Bassuel-Lobera Cécile. Poésie plastique et plastique scénique. La dimension visuelle du théâtre de Federico García Lorca (1925-1931). Littératures. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2007. Français. NNT : 2007PA030089 . tel-01503813

HAL Id: tel-01503813

<https://theses.hal.science/tel-01503813>

Submitted on 7 Apr 2017

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.

UNIVERSITÉ PARIS III-SORBONNE NOUVELLE
ÉCOLE DOCTORALE EUROPE LATINE ET AMÉRIQUE LATINE
UFR D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS III

Présentée et soutenue publiquement par

Cécile BASSUEL-LOBERA

le 13 octobre 2007

POÉSIE PLASTIQUE ET PLASTIQUE
SCÉNIQUE
LA DIMENSION VISUELLE
DU THÉÂTRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA
(1925-1931)

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN

Jury
Madame le Professeur émérite Michèle RAMOND
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN
Monsieur le Professeur Jean-Pierre SARRAZAC
Monsieur le Professeur émérite Jean SENTAURENS
Monsieur le Professeur Eliseo TRENC

Volume I



Au moment de mettre un point final à ce travail je pense à tous ceux qui m'ont aidée et encouragée durant ces années d'efforts.

Quand la solitude et le doute tissaient leur toile autour de moi, ils ont su être là. Ils savent qui ils sont, je sais leur amour. Merci.

Je remercie Serge Salaün de son soutien et de ses conseils. La confiance qu'il m'a toujours accordée et le dialogue vrai, humain, qu'il a su établir avec moi m'ont permis d'avancer et de mûrir. Sa rigueur intellectuelle et sa capacité à jeter des ponts entre les savoirs ont été de véritables modèles pour moi.

Je tiens à remercier chaleureusement mes collègues des départements d'espagnol de l'Université Paris III et de l'Université Toulouse-Le Mirail. J'ai beaucoup appris à leur contact et je leur suis reconnaissante d'avoir toujours cherché à valoriser mon travail.

Je n'oublie pas l'aide précieuse que j'ai pu trouver dans un grand nombre de bibliothèques, à Toulouse, à Paris, à Madrid, ainsi qu'à la Fundación Federico García Lorca, auprès de Manuel Fernández-Montesinos García et des documentalistes Sonia González García et Rosa Illán de Haro.

Ce travail doit aussi beaucoup à toutes les personnes qui ont su partager avec moi leur savoir et leur connaissance de la pratique théâtrale. À Toulouse, à Madrid, à Lima, ils m'ont permis de franchir la rampe, de mettre en corps les mots et en jeu le théâtre. Monique, Matthieu, Pierre, Jean-Paul, Magali, Agnès, Fernando et sa famille au Pérou, César de María, Carlos Alonso et tous les autres. Je pense aussi à vous. Merci.

Mes recherches à Madrid, ces mois de juillet castillans, étincelants et studieux, n'auraient pas été possibles sans la prévenance et l'accueil d'Isabelle Reck, de Laura Barrado et de son frère. Qu'ils en soient remerciés ici.

Merci à ma famille. À mes parents pour avoir toujours été là. À Henri qui a si bien su m'offrir son temps et son soutien.

Parce qu'ils sont essentiels de vie et de joies, je pense aussi à mes amis : Luis et Amaia, Aura, Elia, Annick, Pascale, Julie, Magali et Ben, Leo, Julio... et à Damien, parce qu'il est mon frère unique et préféré.

A una Mariquita que vuela por los aires.

A mi Marce querido que inventa cada día nuestra vida maravillosa.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION	10
PREMIÈRE PARTIE.	
<u>ENTRE THÉÂTRE ET PEINTURE : L'UNIVERS ESTHÉTIQUE ET PLASTIQUE DE LORCA</u>	28
CHAPITRE I	
L'EXPLOSION PICTURALE DANS LE THÉÂTRE EUROPÉEN D'AVANT-GARDE	29
I. Réflexions préliminaires. Le théâtre en Espagne au début du XX^e siècle	29
II. La peinture à la scène	36
1. La peinture, moteur de la rénovation théâtrale	36
Richard Wagner et l'utopie de l'œuvre d'art commune	37
Les Théâtres d'Art en France et en Espagne	40
Adrià Gual, peintre et homme de théâtre	45
2. Le théâtre de Federico García Lorca et les peintres	52
Le Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra	53
Barradas et la mise en scène de <i>El maleficio de la mariposa</i>	64
III. Théâtre, dessin, peinture : l'émergence de l'univers plastique de Federico García Lorca	73
1. L'exposition de la Sociedad de Artistas Ibéricos et le contexte de l' <i>Arte Nuevo</i>	75
2. Le dessin dans la trajectoire de Federico García Lorca	81
3. Lorca et Sebastià Gasch : une amitié esthétique	87
Sebastià Gasch et le contexte culturel catalan	87
L'exposition de dessins à la Galerie Dalmau	89
<i>Nueva pintura</i> et Figuration lyrique	95
Deux conférences : plastique poétique et poétique plastique	103
CHAPITRE II	
LORCA ET DALÍ. SOUS LE SIGNE DE SAN SEBASTIÁN, SANTA LUCÍA ET SAN LÁZARO	115
I. Santa Objetividad	116
1. Contacts avec la modernité. Les revues <i>L'Esprit Nouveau</i> et <i>Valori Plastici</i>	116
2. Géométrie et rationalité. La peinture de Dalí vers 1925	124
3. Lorca et l'« Ode à Salvador Dalí »	129

4. Les Dialogues de Lorca : profonds et superficiels	134
<i>Teatro planista</i>	136
<i>El paseo de Buster Keaton</i>	144
II. Le débat autour de Saint Sébastien	150
1. « L'extérieur est toujours un intérieur »	150
2. « Sant Sebastià » de Salvador Dalí : méduse et nickel	156
3. San Sebastián : une allégorie pour deux positions esthétiques	163
4. Asepsie contre poésie	168
5. Le <i>Manifest Groc</i> : Lorca et Dalí à la croisée des chemins	176
III. Putréfaction et astronomie	183
1. Un poème en prose : « Santa Lucía y San Lázaro »	184
2. « La bella sangrante del bosque de aparatos »	196
3. Myopie et astronomie	200
DEUXIÈME PARTIE.	
<u>UNE ÉCRITURE PLASTIQUE</u>	214
CHAPITRE III	
ENTRE IMAGES POÉTIQUES ET IMAGES PLASTIQUES : LE TEXTE COMME	
ÉCRAN DE PROJECTION	215
I. Baroque et Rococo : la mise en scène de l'artifice	219
1. Le jeu tragique et désinvolte de la vie	220
2. « Aleluya érotique » dans un boudoir	224
Plumes, perruques et crinolines : l'art du costume	224
Le plaisir de voir ou la chambre des révélations	231
L'art de la digression	239
II. De la beauté terrifiante et comestible du Modern Style	243
1. Chevelures, meringues et fioritures	246
2. Femmes fleurs et femmes venimeuses	252
Perversion et persécutions	255
Exquise volupté et sanglants enlacements	264
III. Chairs suppliciées, corps morcelés, poupées et automates : les différents états de l'anatomie surréaliste	275
1. Mannequins, poupées et statues de plâtre	277
2. Têtes coupées et mains tranchées, bouches dévorantes et plaies sanglantes	292
Corps 100 têtes	293
Insectes, squelettes, cloaques et excréments	304
Cannibalisme amoureux	323

CHAPITRE IV		
SOULEVER LE VOILE, CREVER L'ÉCRAN		337
I. Métamorphoses, masques et simulacres : l'Antiquité revisitée		338
1. La réutilisation de l'Antiquité et de la mythologie		340
2. Idoles et simulacres : le culte de la surface		346
Le rite de l'obscène en Grèce antique		347
« Un volumen son mil superficies »		351
Le masque comme visage		360
3. « ¿Cuál de los dos es uno? » ou l'impossible harmonie		371
II. Un Nu Rouge couronné d'épines bleues		382
1. Le retour aux sources primitives		383
Primitif et primitivisme		383
Gauguin et le primitivisme		387
L'Expressionnisme		389
2. Cène et Crucifixion : entre art primitif et Expressionnisme		395
3. La nudité comme épiphanie		413
La chair et le sacré : de l'idole à l'icône		414
La vérité nue		416
Le Poète crucifié		422
 TROISIÈME PARTIE.		
<u>QUAND L'IMAGE PREND CORPS</u>		433
 CHAPITRE V		
DERRIÈRE LE PARAVENT, LE THÉÂTRE... ET LA VIE		434
I. Le théâtre sous le sable : Dionysos contre Apollon		434
1. Nietzsche et la tragédie		437
2. Le dieu-masque		443
3. Arlequin et le Berger Simplet : les gardiens des masques		450
4. Dionysos comme modèle		471
II. Théâtre et Cruauté		474
1. La Cruauté		478
2. Quand le vieux théâtre primitif a l'avenir devant lui		483
3. Trouver la vie dans l'obscurité du tombeau		489
4. La quête d'un spectacle total		499
 CHAPITRE VI		
LA RÉINVENTION DE LA SCÈNE : À LA RECHERCHE D'UNE PLASTIQUE SCÉNIQUE		504
I. Le décor en question : du peintre au scénographe		505
1. Théâtre et peinture : la remise en cause du « cube » scénique		508

2. Quand le théâtre se libère du décor : de la peinture à l'architecture	513
Espace théâtral et espace scénique, en Europe, au début du XX ^e siècle	514
Scénographie et mise en scène dans l'Espagne des années 20. Le rôle de Cipriano de Rivas Cherif	519
Espace, couleur et lumière dans le théâtre de Lorca	528
II. La mise en scène des corps : une autre forme de plastique scénique	543
1. La redécouverte de l'expressivité du corps	545
Adolphe Appia et l'acteur vivant	545
Ballets russes et Ballets suédois : la mise en scène du corps	550
2. Une nouvelle gestuelle : le corps poétique	555
Le cirque et la Commedia dell'Arte pour régénérer le jeu de l'acteur	555
Masques, marionnettes et mannequins	567
Mime et pantomime : les langages du geste	575
3. L'œil et l'oreille : question de rythme	585
Poésie, peinture et musique : correspondances sensorielles	585
Danse et musique dans le théâtre de Lorca	589
Des mots, des corps et des voix	593
CONCLUSION	608
ILLUSTRATIONS	633
BIBLIOGRAPHIE	793
TABLE DES ILLUSTRATIONS	839
INDEX	856

INTRODUCTION

L'œuvre dramatique de Federico García Lorca, écrite entre 1923 et 1936, couvre l'une des périodes les plus fécondes et les plus effervescentes de l'histoire culturelle espagnole du XX^e siècle. Cette époque, que l'on désigne parfois par l'expression *Edad de Plata* (« Âge d'Argent »), se caractérise par une ouverture exemplaire vers l'étranger et c'est par l'entrecroisement même avec le riche faisceau des différentes cultures européennes que l'on cherche à affirmer la culture péninsulaire. La période est pourtant difficile, dans toute l'Europe, et notamment en Espagne. Malgré sa neutralité pendant la Première Guerre Mondiale et de substantiels profits réalisés grâce aux exportations massives vers de nombreux pays d'Europe, l'Espagne n'échappe pas aux difficultés économiques qui apparaissent à l'issue du conflit, envenimées par un contexte politique et social instable¹. On parle de « crise » partout et pour tout. Pourtant, depuis la fin du XIX^e siècle, l'Espagne n'a cessé de se moderniser et rattrape, au cours des années 10-20, le niveau des autres pays occidentaux. Pour beaucoup, cependant, le coup d'État du général Primo de Rivera, en 1923, représente l'espoir d'un apaisement des tensions sociales, d'un nouvel élan aussi, et, surtout, il vient balayer un régime parlementaire bipartite usé, incapable d'instaurer dans le pays les réformes qui s'imposent. Dans les faits, l'héritage de la dictature de Primo de Rivera sera lourd de conséquences pour la République de 1931 qui devra, de surcroît, faire face à la crise économique mondiale née du krach de 1929. Et, d'un point de vue culturel, pendant toute la durée de la Dictature, les artistes espagnols doivent parfois faire face à la rigueur d'une censure qui cautionne un régime puritain et traditionaliste².

¹ Pour un panorama de la situation politique, économique et sociale de l'Espagne autour de 1910-20, voir : Paul AUBERT, chapitre « Vers la modernisation », in Carlos SERRANO, Serge SALAÜN (éds), *Temps de crise et 'années folles'. Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 25-40.

² La première représentation de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca, est annulée, en février 1929, et le texte confisqué par la police, qui le dépose dans la section « Pornographie » de la Dirección General de Seguridad.

Pourtant, malgré tout, les années 20, ces « années folles », sont, en Espagne comme partout ailleurs en Europe, d'une extrême richesse culturelle. Elles témoignent des échanges incessants et des relations qui s'établissent entre tous les pays d'Europe par l'intermédiaire des revues ou par les voyages des uns et des autres à Paris, à Berlin, à New York. L'idée de « crise », là aussi, est un *leitmotiv*, une sorte de bannière qui fait planer la peur du déclin de l'Occident ou que l'on brandit dans l'espoir de créer une société nouvelle et plus juste. Partout, la fin de la Grande Guerre « marque la fin d'un monde et la naissance d'un autre »³, un monde qui oscille entre une immense admiration pour le progrès et une remise en cause radicale des principes intellectuels qui avaient fondé la pensée occidentale jusque-là. Un monde encore imprégné de l'optimisme progressiste hérité du XIX^e siècle, qui voit dans le moteur électrique, dans l'utilisation de nouveaux matériaux (acier, verre, nickel), dans les nouveaux moyens de transport, toujours plus rapides (automobile, avions, paquebots, chemin de fer) des moyens de créer une vie meilleure, de rapprocher les peuples et les cultures. Mais une société qui découvre aussi les théories de Karl Marx et le monde obscur de l'inconscient, mis à jour par Sigmund Freud, qui « paraissent ébranler les principes explicatifs des comportements humains, tels qu'ils s'étaient développés depuis les Lumières : l'histoire comme processus de raison, conscience claire et directe de ses actes par chaque individu, progrès continus vers un ordre rationnel »⁴. Les découvertes scientifiques ébranlent, elles aussi, les croyances positivistes et les fondements de la physique classique, de la logique et de la connaissance en général. La théorie de la relativité d'Albert Einstein, la théorie des quanta, de Max Planck, découverte en 1900, mais qui commence à être diffusée et vulgarisée autour de 1920, les recherches sur l'atome... Tout cela remet radicalement « en cause les postulats du déterminisme classique »⁵ et découvre un monde discontinu, fragmenté. La philosophie elle-même entre en crise. Les réflexions de Bergson, d'Husserl ou encore d'Heidegger sont autant de tentatives pour « élaborer des systèmes qui répondent à cette crise de la raison »⁶, déjà mise à jour par Nietzsche. Même le langage et l'approche formelle des textes et de la littérature sont l'objet de réévaluations : on pense aux travaux de Jakobson, de Propp ou de Bakhtine.

³ Carlos SERRANO, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Idem*, p. 15.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

L'art, on s'en doute, ne reste pas en marge de ces bouleversements fondamentaux. Une fois de plus, les choses sont complexes et l'évolution parfois contradictoire. En fait, comme le note Carlos Serrano,

la Grande Guerre constitue certainement une césure pertinente dans l'histoire de l'art européen contemporain, sans toutefois tracer une ligne de démarcation franche entre deux époques qu'on supposerait radicalement distinctes. Les écoles et les tendances s'entrecroisent et s'interpénètrent, pour constituer des ensembles plus complexes qu'il ne peut y paraître à première vue⁷.

Si l'entre-deux-guerres voit naître Dada et le Surréalisme – deux mouvements esthétiques nés directement du rejet des horreurs de la guerre et de la société qui les a rendues possibles –, la période est aussi celle d'un net « Retour à l'ordre ». Un retour à des valeurs classiques qui semblent, à première vue, bien sages faces aux remises en cause des codes esthétiques les plus radicales que représentent le Cubisme, le Fauvisme, le Futurisme ou encore les débuts de l'Abstraction, qui, tous, datent de l'avant-guerre. Mais c'est aussi l'époque du grand essor du cinéma, l'art « moderne » par excellence, qui fascine toute cette génération d'artistes, grands admirateurs de Charlot ou de Buster Keaton. C'est le temps de la généralisation des appareils photographiques maniables ; les disques et la radio permettent la diffusion de nouvelles musiques, comme le jazz. On découvre de nouveaux types de spectacles fondés sur des rythmes inédits, comme les « Revues Nègres » où l'on court voir les danses de Joséphine Baker, ou le music-hall, en provenance des États-Unis – New York, peu à peu, commence à supplanter Paris en tant que capitale culturelle mondiale.

Voici, rapidement brossé, le panorama culturel européen dans lequel se trouvent immergés les artistes espagnols de la génération de Federico García Lorca, et qu'ils intègrent et assimilent avec avidité. Une époque complexe où les esthétiques les plus radicalement innovantes côtoient l'héritage symboliste et moderniste, encore très présent dans la péninsule. Mais ces mélanges, ces entrecroisements esthétiques, ces interférences sont le signe même de l'époque et semblent être, plus largement, le mode d'existence de l'art moderne. Dans le contexte favorable que constitue une institution

⁷ *Idem*, p. 16.

comme la Residencia de Estudiantes, à Madrid, où se retrouvent des figures essentielles du monde artistique des années 20-30 comme Lorca, Dalí, Buñuel, Guillén ou encore Moreno Villa, les interrelations et les collaborations entre les arts et les artistes sont monnaie courante. Dalí illustre un recueil de poèmes d'Alberti traduit en français, Lorca collabore à diverses reprises avec les musiciens Ernesto Halffter, Adolfo Salazar ou, surtout, Manuel de Falla, Dalí et Buñuel réaliseront ensemble deux films... Les artistes eux-mêmes ne se contentent pas d'une seule modalité d'expression artistique : Lorca est poète, dramaturge, dessinateur, musicien, Dalí écrit de nombreux textes poétiques en prose, Buñuel aussi écrit et José Moreno Villa est tout autant poète que peintre. À qui s'intéresse aux interférences artistiques, l'époque offre toute sa complexité et toute sa richesse. Plus encore lorsqu'on choisit d'étudier le théâtre, puisque cet art se fonde précisément sur une interrelation très étroite de différents modes d'expression artistique.

Comme le note très justement John Crispin, c'est dans le domaine de la dramaturgie au sens large (théâtre, ballet, spectacles de marionnettes) que les interférences artistiques et les collaborations sont les plus fécondes, dans l'Espagne des années 20. « La reforma del espectáculo escénico es la creación en él de un arte plenamente inclusivo, sin duda el máximo logro de interrelación entre las artes bajo una estética común »⁸. C'est que le théâtre, art hybride, fondé sur les tensions qui naissent de sa double condition de texte et de spectacle, ne peut être pensé, à mon sens, en dehors de la notion d'échange, de croisement. D'autant plus au XX^e siècle, où le théâtre devient, plus qu'à toute autre époque de son histoire, un espace de création privilégié où collaborent des artistes des domaines les plus variés, particulièrement peintres, musiciens et chorégraphes. C'est là sans doute une révolution majeure, qui a permis peu à peu de sortir le théâtre de l'ornière du logocentrisme dans lequel il se trouvait jusque-là. Des théories de Wagner aux Ballets russes et suédois, en passant par les multiples Théâtres d'Art qui fleurissent partout en Europe autour de 1900, l'époque est à l'ouverture de la scène aux langages artistiques les plus variés et, plus généralement, au

⁸ [La réforme du spectacle scénique est la création, en son sein, d'un art qui inclut tous les autres, sans doute la plus grande réussite d'interrelation entre les arts sous une esthétique commune]. John CRISPIN, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos/ Vanderbilt University, 2001, p. 118. C'est là un ouvrage extrêmement éclairant. Son grand intérêt réside précisément dans le fait de s'attacher à montrer les liens qui unissent arts et artistes dans l'Espagne des années 20, à en découvrir les constantes et les points communs à travers un panorama culturel de l'époque qui dépasse le traditionnel cloisonnement des genres.

décloisonnement des arts. La scène devient le lieu même où l'art peut s'affranchir du carcan des normes conventionnelles, qu'elles soient picturales, musicales ou proprement poétiques, et échapper coûte que coûte à la représentation mimétique de la réalité. L'intervention des artistes au théâtre permet également de sortir l'art des catégories rigides dans lesquelles on avait enfermé chaque type d'expression artistique, entre arts du temps et arts de l'espace, entre arts nobles et arts mineurs ou populaires.

Tous deux arts de la représentation, théâtre et peinture ont toujours entretenu des rapports très étroits. Plus encore, semble-t-il, à la charnière des XIX^e et XX^e siècle. La peinture, qui se libère peu à peu du poids de la représentation mimétique du spectacle de la nature, se tourne désormais vers l'intériorité, vers la subjectivité des sensations ressenties par un artiste qui se fait pleinement créateur. À sa suite, elle entraîne les autres arts, particulièrement la poésie et le théâtre. L'art ne doit plus être désormais le reflet fidèle d'un monde objectivé, mais bien une représentation personnelle, miroir des sentiments que ce monde provoque en chacun. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible », nous dit Paul Klee. Il devient elliptique et métonymique, obligeant le spectateur à abandonner son rôle passif d'observateur, à faire des sauts d'un élément à un autre, grâce à son imagination. Celle-ci doit se faire totalisante ou totalisatrice. Les transitions ou les articulations qui permettaient la création d'une vision unitaire et homogène de la réalité disparaissent peu à peu, laissant place à une esthétique de la juxtaposition qui implique une accélération et un approfondissement des capacités imaginatives de celui qui contemple l'œuvre d'art. Il ne s'agit d'ailleurs plus de contempler, mais d'exercer ses capacités perceptives, de participer intérieurement et subjectivement à un art qui montre désormais un monde en formation, sans cesse mouvant et changeant.

Depuis une dizaine d'années, Serge Salaün a beaucoup contribué à montrer à quel point les peintres et la peinture, en particulier, ont joué un rôle essentiel dans la rénovation théâtrale et scénique en Espagne, autour de 1900. Pour lui, la peinture « est à l'origine de la rethéâtralisation du théâtre que tout le monde appelle de ses vœux, bien avant 1900, et qu'elle continuera de promouvoir ou d'accompagner tout au long du

siècle »⁹. En raison de la situation matérielle et institutionnelle alarmante dans laquelle se trouve le théâtre espagnol à la charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle, les dramaturges, par une sorte de « phénomène de compensation », « s’investissent dans la plasticité et la ‘visualité’ avec lesquelles ils peuvent quand même jouer »¹⁰. Toute l’époque semble marquée par le vague idéal d’un art « total », où « toute œuvre, même un poème ou un tableau, met en jeu une sorte de polyphonie sensorielle d’où jaillira le sens (y compris le plus métaphysique) et l’émotion »¹¹. C’est tout naturellement que le théâtre apparaît comme le lieu privilégié d’une application des théories développées par les peintres qui, les premiers, avant les poètes et les musiciens, se sont confrontés, dès la fin du XIX^e siècle, à leur propre matériau artistique, remettant radicalement en cause les procédés académiques et les normes conventionnelles (la perspective, l’attachement à la figuration, l’harmonie des tons et des proportions) qui constituent un frein à leur créativité.

L’apport des peintres, au théâtre, c’est avant tout celui de l’*image*, de la *visualité*, qui vient limiter le pouvoir absolu qui était confié jusque-là au seul mot, à la parole. Mais, en Espagne, l’attention portée à la vue, à la dimension visuelle, au théâtre, ne se manifeste pas uniquement dans la rénovation progressive de la conception du décor. Si le théâtre espagnol se fait peu à peu l’écho des expériences menées par Paul Fort ou Lugné-Poe dans leurs théâtres d’art, c’est surtout dans le texte, paradoxalement, que l’influence symboliste est la plus évidente. La figure du metteur en scène tarde à faire son apparition, en Espagne. Au début du XX^e siècle, ce sont surtout des dramaturges qui prennent en main la rénovation du théâtre, avec leurs armes propres, c’est-à-dire, une nouvelle fois... avec les mots. Mais les mots se trouvent investis d’une fonction nouvelle. Les écrivains et les dramaturges des années 1900-10 – Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez et, surtout, Ramón del Valle-Inclán – sont tous « des visuels et des plasticiens (et pas des auditifs, ni des architectes, ni des artistes du volume et de l’espace). D’ailleurs, un certain nombre

⁹ Serge SALAÜN, « Voir et entendre : peinture et théâtre autour de 1900 », in *Transitions, transgressions dans l’iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Sylvie MÉGEVAND et Jean-Michel MENDIBOURE (dir.), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2006, p. 79.

¹⁰ *Idem*, p. 85.

¹¹ Serge SALAÜN, « Voir et entendre : peinture et théâtre autour de 1900 », in *Transitions, transgressions dans l’iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Sylvie MÉGEVAND et Jean-Michel MENDIBOURE (dir.), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2006, p. 79-80.

d'entre eux sont d'abord des peintres avant de se consacrer à la littérature ou à la scène »¹² ou sont d'actifs critiques d'art. Suivant les principes poétiques symbolistes – et expressionnistes, surtout dans le cas de Valle-Inclán –, ce sont les mots qui se font porteurs d'images et de picturalité. Ils ne servent plus « à désigner un objet ou à représenter le réel mais à susciter des impacts rétinien, des imprégnations sensorielles directes, donc à produire des sensations ou des émotions psychiques immédiates sans le contrôle de la raison ou de la conscience »¹³. Dans la ligne du théâtre de Maeterlinck, en particulier, la grande originalité du théâtre espagnol du début du XX^e siècle réside dans ce rôle fondamental qui est accordé à la picturalité. Ce qui amène Serge Salaün à conclure que « les (rares) tentatives d'instaurer une scène moderne en Espagne, entre 1898 et 1930, sont précisément celles qui accordent à la peinture un rôle capital »¹⁴.

Ce sont là les prémisses de ce travail. En choisissant de travailler sur le théâtre de Federico García Lorca, je souhaitais aborder l'œuvre d'un dramaturge qui est l'héritier direct des expériences dramaturgiques et scéniques menées peu de temps avant lui par Gual, Martínez Sierra et, surtout, par Valle-Inclán. C'est précisément ce qui m'a incitée à m'intéresser aux pièces lorquiennes de la fin des années 20, les pièces antérieures aux grands succès que sont *Bodas de sangre*, *Yerma* ou *La casa de Bernarda Alba*. J'ai souhaité remonter aux sources de son écriture dramatique, tout en étudiant des œuvres qui tenaient particulièrement à cœur au dramaturge. J'ai écarté le malheureux *Maleficio de la mariposa*, première incursion – encore maladroite – de Lorca au théâtre, tout comme *Mariana Pineda* qui est une œuvre assez isolée dans la production lorquienne. J'ai donc travaillé sur les pièces expérimentales de Lorca écrites à l'orée des années 30, *El público* et *Así que pasen cinco años*, deux œuvres qu'il qualifiait lui-même d'« irreprésentables » et qui, pendant longtemps, ont été délaissées par les chercheurs et les metteurs en scène. Deux œuvres de maturité d'un dramaturge parfaitement conscient des moyens qu'il emploie et créateur d'images personnelles, synthèses complexes de tout ce qui a constitué son environnement culturel dans les années précédentes. Deux œuvres qui, par les thèmes qui les sous-tendent et par leurs

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 86.

¹⁴ *Idem*, p. 87.

orientations esthétiques et scénographiques, forment un duo homogène¹⁵. Je leur ai toutefois adjoint une troisième pièce, qui leur est antérieure : *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Ce choix peut paraître arbitraire, à première vue. Il me semble, au contraire, parfaitement justifié, dans la mesure où certains des thèmes fondamentaux de *El público* et *Así que pasen...* sont déjà présents, en germe, dans *Amor de don Perlimplín...*, courte pièce qui constitue un étonnant pont entre la farce burlesque qu'est *La zapatera prodigiosa* et les drames tragiques que sont *El público* et *Así que pasen...* Cela ne m'a cependant nullement empêchée de me référer, lorsque cela me semblait utile à la démonstration, aux autres œuvres dramatiques et poétiques de Lorca.

Les trois pièces de mon corpus, par les thèmes abordés et par les esthétiques qu'elles mettent en jeu, introduisent le lecteur et le spectateur dans un univers poétique et scénographique tout à fait inhabituel par rapport au théâtre qui avait accès aux scènes espagnoles dans les années 20-30. Un univers instable, parfois choquant, au regard de la morale de l'époque. En profond accord avec ce qui se fait dans les milieux les plus avancés du théâtre européen, Lorca montre dans ses œuvres sa réelle volonté de transformer la dramaturgie de l'intérieur, de la rénover, de lui donner un nouveau souffle, en utilisant tous les moyens artistiques et expressifs à sa disposition, n'hésitant pas à mêler les époques, les esthétiques et les arts. C'est une préoccupation qui est au centre de toute sa création de poète et de dramaturge, tout au long de sa vie, mais qui, à la fin des années 20 et au début des années 30, semble tenir une place prépondérante.

Étonnamment, malgré l'ampleur monumentale de la bibliographie lorquienne, la dimension visuelle de son théâtre, ses relations avec la peinture de son temps – et, plus généralement, avec les arts plastiques – ou les influences sur son œuvre de courants picturaux du passé, restent assez peu étudiées. Cela m'a semblé d'autant plus étonnant que Lorca a toujours pratiqué diverses formes d'expression artistique – poésie et théâtre, dessin et musique. Ses liens avec une multitude d'artistes son également bien connus et Marie Laffranque a beaucoup contribué à montrer combien ces relations ont compté dans l'élaboration progressive des idées esthétiques de Lorca¹⁶. Les dessins de Lorca

¹⁵ C'est sans aucun doute la raison pour laquelle ces deux pièces avaient été inscrites ensemble au programme de l'Agrégation d'espagnol, en 1998-99.

¹⁶ Marie LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

ont fait l'objet de nombreuses études monographiques ou d'articles, tout comme les relations entre son écriture et le cinéma. Récemment, on s'est intéressé de plus près aux points communs entre ses œuvres de la fin des années 20 et la peinture de Salvador Dalí¹⁷. Et l'intervention des peintres d'avant-garde dans la réalisation des décors de ses pièces mises en scène entre 1920 et 1935, ou de ceux des pièces classiques montées au sein de La Barraca, dans les années 30, ont fait l'objet de deux importantes monographies¹⁸. Mais, bien souvent, lorsque j'ai pu trouver des articles ou des ouvrages qui abordaient le travail dramatique de Lorca vu sous l'angle de ses relations avec les courants artistiques européens de son époque, cela ne faisait l'objet que d'observations sporadiques, bien souvent limitées à analyser la fonction symbolique des couleurs ou à remarquer que tel thème ou tel motif semblait emprunté au Surréalisme, au Symbolisme ou à l'Expressionnisme. Pourtant, dès mes premières lectures des pièces de Lorca, j'ai été saisie par la profonde dimension visuelle de son écriture dramatique, notamment par la valeur proprement picturale de ses images poétiques. Parfois, c'était un chromatisme, ou une atmosphère, ou encore une image particulière, le rapprochement insolite de deux mots qui évoquait d'autres lectures poétiques ou qui me renvoyait à certains tableaux vus lors d'expositions ou de visites de musées.

Il m'a semblé utile d'aborder l'œuvre dramatique de Lorca depuis un nouvel angle de vue, si je puis dire, d'apporter une nouvelle lecture, renouvelée et enrichie par une mise en perspective pluridisciplinaire et européenne qui, à mon sens, n'a pas été menée assez précisément, même dans le cas d'un auteur de premier plan comme Federico García Lorca. Une lecture qui montre à quel point son œuvre s'inscrit dans une nouvelle conception du théâtre et de la scène apparue, dans toute l'Europe, au cours des premières décennies du XX^e siècle. C'est une caractéristique de l'hispanisme actuel – et les travaux de nombreux groupes de recherche en témoignent –, qui tente d'effacer les frontières entre les pays et de détruire les barrières entre les disciplines artistiques, de resituer l'Espagne dans un contexte européen – et même mondial – cosmopolite, dont elle est – ou a souvent été – écartée. Du fait d'un certain retard – réel ou supposé – de l'Espagne par rapport aux autres pays d'Europe, celle-ci est souvent totalement ignorée

¹⁷ Pour prendre connaissance de tous ces travaux, se reporter à la bibliographie.

¹⁸ Je me réfère aux deux importants ouvrages de José Luis PLAZA CHILLÓN : *Escenografía y artes plásticas : el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, publié en 1998 et *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca. 1932-1937. (De teatro y pintura)*, publié en 2001. Pour les références complètes, se reporter à la bibliographie.

et absente des études consacrées au théâtre ou aux arts de la période de l'entre-deux-guerres. Mises à part quelques figures de proue, l'Espagne semble parfois ne pas exister, sur le plan artistique, en dehors de ses propres frontières. Pourtant, il me semble impossible, à l'heure actuelle, et d'autant plus lorsqu'on s'intéresse au XX^e siècle et qu'on en fait un sujet d'étude, de considérer un domaine, quel qu'il soit, en le coupant de son contexte – culturel, social ou temporel. Les domaines du savoir, tout comme les pays, sont liés les uns aux autres par des rapports et des interférences, plus ou moins proches, mais toujours existants. Aucun domaine, aucun pays – a fortiori en Europe –, n'est compartimenté, cloisonné ni séparé des autres par des barrières hermétiques. C'est pourquoi il m'a semblé intéressant d'étudier le théâtre espagnol des années 20-30, en particulier celui de Lorca, en le mettant en rapport avec un contexte culturel général : celui de l'Europe dans ces années-là, époque foisonnante à tous points de vue, notamment dans le domaine artistique, et celui des relations privilégiées que le théâtre a toujours entretenues avec les arts plastiques.

Mes recherches dans le domaine visuel, d'autant plus parce qu'elles sont en étroit rapport avec le théâtre, m'ont conduite à une définition assez large de la notion d'*image*. Car l'image, au théâtre, particulièrement dans le théâtre de Lorca, qui est un théâtre poétique – créateur d'images, précisément – est à la fois image poétique (née des mots, de leur impact dans l'esprit et l'imagination du lecteur-spectateur) et image plastique (née de la vision de la scène, de son impact physique sur la rétine du spectateur). La dimension visuelle du théâtre de Lorca repose ainsi tout autant sur les représentations mentales que les mots suscitent dans l'imaginaire du lecteur-spectateur, que sur les représentations concrètes, physiques, qu'implique le texte de théâtre, lui-même destiné à être porté à la scène.

Ce qui est intéressant, dans le théâtre lorquien, c'est que l'image ne se contente pas d'être picturale, c'est-à-dire de renvoyer à la peinture. L'évocation des couleurs et des formes ne reste pas un simple procédé poétique, fondement d'un drame qui ne se jouerait que dans l'esprit du lecteur ou du spectateur. Héritier de cette conception, centrale dans le théâtre symboliste, qui donne le premier rôle au mot, chargé de toutes les évocations, Lorca se tourne également du côté de la création d'images plastiques. Plastique, à l'origine, se rapporte au modelage, à ce qui est malléable et façonnable,

dans de la cire ou de l'argile. Sur scène, l'image simplement évoquée par l'intermédiaire du verbe devient image concrète, forme visible, plus proche, en fin de compte, de la sculpture que de la peinture. La profonde dimension visuelle de l'œuvre dramatique de Lorca me semble reposer sur ces deux pôles complémentaires, à la fois image poétique et image plastique, image mentale et image physique, destinée à être incarnée sur scène, où elle prend vie et se met en mouvement.

Il m'a paru essentiel, pour cette étude, de me maintenir toujours sur le fil tendu entre ces deux conceptions de l'image au théâtre. Car si l'étude des images poétiques présentes dans le texte dramatique me semblait essentielle pour cerner l'imprégnation picturale et plastique de l'écriture lorquienne, je percevais tout à la fois que la dimension visuelle de ce théâtre était loin de se limiter au mot, qu'elle allait au-delà, du côté de la scène et de la mise en scène, du côté du mouvement et du rythme scéniques. Profondément inspiré par la peinture, Lorca n'en est pas moins extrêmement attaché à ce qui fait la radicale spécificité du théâtre : la scène. Il me fallait donc également prendre en compte tout ce qui est propre à la scène et à la représentation, tout ce qui contribue à la création de la plastique scénique : l'élaboration et l'organisation de l'espace, la lumière, le geste, le mouvement des corps et même, plus généralement, le rythme. Car le rythme n'est pas une notion exclusivement réservée à la musique ou au domaine de l'acoustique. Le rythme est de l'ordre de la sensation, il relève à la fois du sonore et du visuel, qui entretiennent, au théâtre, des liens particulièrement étroits. Le rythme, au théâtre, naît autant de l'organisation des mouvements et de l'action que des échanges dialogiques entre les acteurs. Il est à la fois dans les corps et dans les mots. Il préside, fondamentalement, à toute représentation. Lorca en avait une conscience aiguë.

La démarche que j'ai adoptée pour cette recherche est assez simple. Je me suis placée en tant que lectrice des pièces de Lorca, mais une lectrice-spectatrice qui, comme un metteur en scène prenant connaissance du texte avant de le représenter, chercherait à mieux connaître l'univers visuel et plastique du dramaturge avant d'opérer ses propres choix. Cette « lecture » n'est donc pas exempte de subjectivité. Si j'analyse l'univers visuel tel qu'il apparaît dans le texte des trois pièces – dans les dialogues et dans les didascalies –, elle n'en est pas moins le résultat d'une approche, de choix et de rapprochements personnels, même si j'ai toujours pris soin de les étayer par les propos

tenus par le dramaturge dans ses conférences ou dans ses entrevues avec les journalistes, et par des comparaisons avec d'autres œuvres lorquiennes – dramatiques, poétiques ou plastiques. Afin de connaître le mieux possible les sources picturales et plastiques qui ont présidé à la création de l'univers visuel du théâtre de Lorca, je me suis tout d'abord attachée à côtoyer l'art des années 20-30, à m'imprégner, dans les musées et dans toute sorte d'ouvrages d'histoire de l'art ou de monographies d'artistes, des tableaux, des sculptures, des dessins et même de l'architecture de l'époque, de voir ce que les artistes et les intellectuels – et Lorca en particulier – voyaient, ce qui faisait leur culture visuelle, ce qui les avait inspirés pendant leur formation, les artistes du passé qui étaient leurs points de repère. Cette étude est également redevable de certaines mises en scène contemporaines auxquelles j'ai pu assister, qui m'ont permis d'éduquer mon œil et de prendre conscience de la valeur d'un geste ou d'un pas, d'un jeu de lumière, de l'importance de l'organisation de l'espace et du rythme, au théâtre.

Ce travail ne porte pas sur les mises en scène des œuvres de Lorca. Il est vrai que les pièces que j'ai choisies sont rarement montées, particulièrement *El público*. Mais travailler à partir du texte est aussi un choix. Le texte dramatique est une sorte de matrice. C'est à partir de lui que, selon les époques, la personnalité du metteur en scène ou ses orientations esthétiques, la pièce peut prendre des significations tout à fait particulières, parfois très éloignées des idées qui présidaient à sa création. Chaque mise en scène est une interprétation du texte. Je souhaitais, quant à moi, travailler sur Lorca, sur son époque, sur son propre univers plastique, persuadée que ses textes dramatiques sont déjà, en eux-mêmes, une sorte de poésie ou d'esthétique théâtrale, fondée sur la prééminence de l'image.

Toutefois, cette étude ne défend en aucun cas une conception du théâtre centrée sur le texte. Au contraire, elle s'inscrit dans la ligne des études théâtrales actuelles qui cherchent à aborder le théâtre dans un équilibre entre le texte et la représentation, à lire le texte en vue de sa représentation, en prenant en compte les divers éléments qui entrent en jeu dans l'élaboration de la future mise en scène. Cette recherche s'inscrit également dans la continuité d'une multitude d'autres études centrées sur la fonction ou la place de l'image au théâtre ou sur les relations du théâtre avec les arts plastiques. Le théâtre, par l'intermédiaire de la mise en scène, est réellement devenu, au XX^e siècle, un art à part entière, un art spécifique qui met en œuvre, en son sein, une multitude de

langages visuels et sonores, qu'il s'agit également de prendre en compte lorsque l'on étudie le texte.

La parole poétique n'est plus l'élément déterminant et dominant de l'art dramatique. Elle s'insère désormais dans un ensemble où les autres éléments ne lui sont plus soumis et ne sont plus réduits au rôle d'accessoires. L'art du décor, le jeu de l'acteur ne sont plus seulement des arts d'accompagnement, au service du texte, mais ils entretiennent, par l'entremise de la mise en scène, *un dialogue nouveau, artistique et créateur entre eux et avec le texte*. Le théâtre n'est plus seulement textuel, il est également scénique, et cette dimension scénique est partie prenante de l'art dramatique¹⁹.

C'est à partir de l'analyse des éléments visuels que je me suis attachée à étudier le fonctionnement de l'écriture dramatique lorquienne. Cela ne signifie pas seulement tenter de comprendre le sens d'images ou de références parfois obscures ou énigmatiques, et de les resituer dans l'économie générale des œuvres et dans le contexte culturel des années 20-30. C'est aussi tenter de percevoir leur fonction dramatique et l'effet qu'elles produisent sur le spectateur, le rôle que Lorca leur assignait. Cela suppose de prendre en compte le texte dans son ensemble, autant les didascalies que les dialogues, qui apportent différents types d'informations quant à l'univers visuel de la pièce. Si c'est une analyse textuelle qui m'a permis d'accéder aux images créées par Lorca, les images produites ne sont pas toutes des images verbales. Les didascalies, en donnant un certain nombre d'indications quant aux mouvements des personnages, aux variations de lumière ou encore à l'espace scénique ou au décor, donnent à voir – ou à imaginer – des images non verbales, purement visuelles, destinées à être produites sur scène, parfois sans le support de la parole, par les futurs acteurs.

La première partie de ce travail s'attache à situer Lorca dans le contexte culturel espagnol et européen des années 20-30. J'y étudie le rôle fondamental qu'a joué la peinture, dès la fin du XIX^e siècle, dans la rénovation de la scène, en m'intéressant particulièrement à la théorie de Wagner et aux divers théâtres d'art qui apparaissent en France et en Espagne. Des expériences dont Lorca est profondément redevable au début de sa carrière, puisque la première mise en scène d'une de ses pièces, *El maleficio de la*

¹⁹ Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 24-25. Je souligne.

mariposa, a lieu, en 1920, au sein du Teatro de Arte, de Gregorio Martínez Sierra, très inspiré par le travail de Paul Fort et de Lugné-Poe, en France. C'est au Teatro de Arte que Lorca fait la connaissance de Rafael Barradas, l'un des peintres essentiels de l'avant-garde picturale espagnole des années 20, chargé de réaliser les décors et les costumes de la pièce. C'est également là qu'il fait la connaissance des scénographes les plus importants de l'époque, Manuel Fontanals et Sigfrido Burmann, qui réaliseront les meilleures scénographies de certaines de ses pièces, dans les années 30. Les liens qu'entretient Lorca avec tous ces artistes, au milieu des années 20, influencent de manière décisive sa connaissance de l'art de son temps. Encouragé par un grand nombre de peintres et surtout par le critique d'art catalan Sebastià Gasch, Lorca accorde une importance toujours plus grande à ses dessins, qu'il expose, en 1928, à la galerie Dalmau, à Barcelone. Parallèlement, la profonde amitié qui le lie à Sebastià Gasch se traduit par une intense correspondance, où le dramaturge formule peu à peu une véritable esthétique, qui semble être le fondement de toutes ses recherches, autant plastiques que poétiques ou dramaturgiques, et qu'il résume, sous forme de chiasme, dans une formule devenue célèbre : « poesía plástica o plástica poética » [poésie plastique ou plastique poétique].

Une autre amitié décisive, dans l'évolution esthétique et plastique de Lorca, est celle qui le lie au peintre Salvador Dalí, autour des années 1925-28. À partir d'une étude approfondie de certains tableaux emblématiques réalisés par le peintre à cette période, je m'attache à montrer comment les idées de Dalí influent sur la production poétique et dramaturgique de Lorca. Étrangement, leurs idées esthétiques prennent les noms de saints, qui deviennent les figures allégoriques de leur rapport à l'art et à la vie : Saint Sébastien, Sainte Lucie et Saint Lazare. On en retrouve la trace dans de nombreux dessins et dans des poèmes en prose qui sont de véritables traités poétiques d'esthétique, dont l'importance est essentielle pour bien comprendre leurs orientations respectives, et les raisons de leur rupture vers la fin de l'année 1928. Ils influenceront directement sur certains thèmes et certaines images de la production dramatique lorquienne postérieure, particulièrement sur son théâtre « impossible ».

La deuxième partie de ce travail est consacrée à l'étude de l'écriture dramatique de Lorca, et s'attache à montrer sa profonde dimension plastique. Il s'agit tout d'abord

d'analyser les sources des différents réseaux d'images plastiques et poétiques présentes dans les trois pièces du dramaturge, qui font du texte un véritable écran de projection pour l'imagination du lecteur-spectateur. Baroque et Rococo, esthétique Modern Style ou Surréalisme. C'est la femme qui sert de lien à toutes ces références artistiques. La femme-fleur à la voluptueuse chevelure et aux robes de dentelle comme des vagues prêtes à engloutir des hommes sans défense. La femme cruelle et castratrice qui transforme les baisers en festins sanglants. Héritier de l'imagerie et des lieux communs qui courent du Symbolisme au Surréalisme, Lorca mêle les époques, subvertit les références, fait de ses personnages les supports des expériences plastiques et poétiques les plus audacieuses, triture les corps, explore le laid et l'immonde, propose des images qui n'ont rien à envier à celles de Georges Bataille, dont il est parfois étonnamment proche. Mais, au-delà, c'est le regard lui-même que Lorca met en scène, particulièrement dans *Amor de don Perlimplín...* La scène devient le lieu des révélations les plus profondes mais qui restent toujours secrètes, qui ne sont jamais montrées. Le spectateur doit voir au-delà de la scène, il doit crever l'écran.

Un étrange souterrain mène alors du Baroque et du Rococo, du Modern Style et du Surréalisme à l'art antique, à ses idoles et à ses simulacres, présents, en filigrane, tout au long de *El público*. La surface devient le lieu même de la révélation. L'apparence sans cesse changeante des personnages et le jeu des masques sont l'occasion d'un questionnement métaphysique sur la vérité et l'identité. L'image devient symbole, symbole d'un au-delà qu'on ne voit pas avec les yeux mais avec l'esprit ou avec le cœur. L'image plastique, scénique, devient la métaphore du théâtre. Ce que le spectateur a devant les yeux n'est pas la réalité mais un reflet qui, pour n'être qu'un reflet, n'en a pas moins quelque chose à révéler. Le Nu Rouge n'est pas le Christ. C'est une figure distordue, vue à travers le prisme déformant de l'art primitif et de l'Expressionnisme. Là encore, ce qui intéresse Lorca, c'est le jeu entre surface et profondeur. Il cherche à faire de son personnage une sorte d'icône, à lui donner l'apparence d'une image peinte. Sa nudité elle-même n'est pas dévoilement, monstration. C'est une métaphore. Le Nu Rouge n'est pas un homme nu sur scène. Il est un symbole, le signe d'autre chose, qui dévoile, à qui sait voir au-delà des apparences, le Poète lui-même et sa création.

Dans la troisième partie, enfin, je m'attache à montrer en quoi toute l'élaboration visuelle des pièces de Lorca est destinée à la représentation et à faire du théâtre un véritable spectacle, en prise sur la vie. Lorca, en cela, est profondément héritier des idées de Nietzsche sur la tragédie. Il cherche à libérer le théâtre de ses procédés fallacieux. Le théâtre redevient le domaine de Dionysos, dieu des masques et des métamorphoses, il redevient cérémonie participative. Il se fait le reflet de la vie elle-même, avec tout ce qu'elle comporte de douleur et de cruauté. C'est là ce qui relie l'esthétique théâtrale développée par Lorca dans son théâtre expérimental aux idées défendues par Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*. Tous deux semblent être en quête d'un théâtre qui ne soit plus re-présentation mais qui soit, comme la vie elle-même, sans cesse en création. Le théâtre doit devenir spectacle total, en prise sur tous les sens éveillés du spectateur sans cesse sollicité, jamais passif. Dès lors, images et sons deviennent les moyens d'une communication totale avec lui, et permettent de dépasser les limitations du langage rationnel.

Lorca, comme Artaud, comme un grand nombre de metteurs en scène de son époque, s'attache à réinventer la scène de théâtre et le théâtre lui-même. Cela passe par une utilisation différente de l'espace scénique et dramatique. Remettant en cause le traditionnel « cube » de la scène à l'italienne, Lorca crée dans ses œuvres des espaces plastiques, mouvants, qu'il élabore et construit selon des principes semblables à ceux employés à la même époque par Reinhardt, Copeau ou Meyerhold. Il ne s'agit plus de demander au peintre de réaliser des décors sur des toiles ; c'est l'espace scénique dans son ensemble qui devient l'objet d'une réélaboration. Les volumes des praticables sont définis par la lumière, tout comme les corps des acteurs qui deviennent, eux-mêmes, les outils d'une nouvelle plastique scénique. Gestes, mouvements, jeux avec les masques. C'est la plastique corporelle des acteurs qui permet également, dans le théâtre de Lorca, la création d'images plastiques saisissantes. Mais, au-delà, ils permettent au dramaturge de travailler sur une dimension essentielle de la représentation théâtrale : le rythme. Le rythme, notion trans-sensorielle qui s'applique autant au domaine du son qu'au domaine de l'image, est ce qui sous-tend le spectacle et permet l'instauration d'une communication globale et totale avec le spectateur, autant physique que métaphysique. Son et image sont l'objet d'une « instrumentalisation » parallèle. Ils sont les fondements de la création d'une totalité sensorielle destinée à l'émouvoir, au sens fort du terme.

Images plastiques et réinvention du langage deviennent les moyens de libérer le théâtre de la tyrannie de la parole rationnelle. Réconciliant le corps et l'esprit, l'image et les mots, le théâtre devient le moyen d'interroger les choses et les êtres. Il devient un art vivant, destiné à nous faire appréhender le monde de manière différente, à nous arracher à notre quotidien pour nous faire entrevoir la Vie, dans toute sa beauté et sa cruauté.

PREMIÈRE PARTIE

ENTRE THÉÂTRE ET PEINTURE :
L'UNIVERS ESTHÉTIQUE ET CRÉATIF DE
LORCA

CHAPITRE I

L'EXPLOSION PICTURALE DANS LE THÉÂTRE EUROPÉEN D'AVANT-GARDE

I. Réflexions préliminaires. Le théâtre en Espagne au début du XX^e siècle

À la charnière des XIX^e et XX^e siècles, le monde connaît des bouleversements économiques, sociologiques et politiques tels, que l'ensemble des arts, littérature, théâtre, peinture, sculpture ou musique, s'en trouvent eux aussi rapidement transformés. Développement des machines et essor de l'industrialisation, invention de nouvelles matières, extension progressive de l'électricité. Les innovations techniques sont loin de ne toucher que le domaine économique. Elles frappent l'imaginaire collectif de générations d'Européens, empreints désormais de nouveaux idéaux, de nouvelles aspirations. Le mouvement et la vitesse, l'image et le son, qu'incarnent le cinéma, le téléphone ou la TSF, font de plus en plus partie du quotidien. Et l'art, progressivement, commence à s'en faire le reflet. L'architecture adopte l'acier et le verre, la peinture bénéficie des progrès de la chimie, qui met au point de nouveaux pigments. Au théâtre, l'innovation technique la plus déterminante, c'est l'éclairage électrique. Car avec la lumière électrique, c'est toute la dimension du rêve, de la suggestion et de l'enchantement qui peut désormais prendre possession de la scène²⁰.

À l'image de ce qui se passe dans la société européenne tout entière, les artistes commencent également à remettre en cause les principes qui avaient, jusqu'alors, régi leurs différents domaines de création. Se libérant progressivement des modes d'expression imposés par la tradition académique, nombreux sont ceux pour qui les

²⁰ L'invention de la lampe à incandescence par Edison, en 1879 (mais celle-ci n'arrive en Espagne qu'en 1881) marque le début d'un réel bouleversement des pratiques scéniques, qui tarderont toutefois plusieurs décennies à se transformer en profondeur.

thèmes et l'esthétique réalistes sont devenus impropres à traduire la réalité et le monde nouveau en train de s'ébaucher. Écrivains et peintres font ainsi peu à peu l'expérience de la relativité de nos perceptions et tentent de les traduire en élaborant un nouveau langage fondé davantage sur l'évocation et la suggestion, et par là même plus apte, à leurs yeux, à rendre compte de cette sensibilité nouvelle en train de naître. Le théâtre ne reste pas en marge de ce vaste mouvement de remises en cause et de tentatives de réforme. Dès le début du XX^e siècle, un certain nombre de dramaturges européens engagent de multiples réflexions sur le théâtre, jugé en crise, et sur les moyens de le sauver de sa sclérose. Face à un théâtre commercial et bourgeois, enfermé dans ses systèmes et ses schémas préétablis et répétitifs, à la merci du jeu insipide, récitatif et artificiel d'acteurs qui ne représentent bien souvent sur scène que leur propre rôle, face à un théâtre trop souvent incapable de créativité et d'originalité, ces artistes partent à la recherche de nouveaux moyens d'expression au service d'œuvres véritables qui renoueraient avec la grandeur passée de leur art. Tous, selon des modalités et à des degrés divers, prônent la nécessité de redonner un rôle prépondérant à l'image – par la couleur, l'agencement du décor ou encore la gestuelle de l'acteur – et au son.

Dans les années 20-30, à l'époque où Lorca fait son entrée dans le monde du théâtre et de l'écriture dramatique, il y a donc longtemps, déjà, que l'on parle, dans toute l'Europe, d'une *crise* du théâtre et de la nécessité de le réformer. Dès la fin du XIX^e siècle, en Espagne, la nécessaire « rénovation » de la scène ou la fameuse *rethéâtralisation* du théâtre en général, deviennent des *leitmotiv* chez tous les hommes de lettres, et il n'est pas un journal ou une revue qui ne consacre d'article à ces questions jugées cruciales. Comme le note Serge Salaün, tout le monde s'en mêle, « y compris (ou surtout) [...] ceux, comme Unamuno, Ganivet, *Azorín*, José Francés, Pérez de Ayala, Baroja ou même Ortega [y Gasset] qui n'y connaissent au fond pas grand-chose, mais ne s'en mêlent pas moins, pour des raisons morales, esthétiques ou même platement financières [...] »²¹. Plus de vingt ans plus tard, la question est pourtant toujours d'actualité en Espagne, car les pesanteurs sociales, commerciales et esthétiques qu'y subit le monde du spectacle l'emportent sur l'esprit d'inventivité et le souci de

²¹ C'est ainsi qu'Unamuno, en 1896, aborde ce problème dans un article significativement intitulé « La regeneración del teatro español », mais en se tournant bien plus du côté du public et des moyens de l'éduquer que de celui de la rénovation de la mise en scène. Serge SALAÜN, « Les mots et le corps : la rénovation du théâtre espagnol vers 1900 », in *Le spectacle au XX^e siècle*, Éliane LAVAUD (dir.), *Hispanística XX*, 1997, Université de Bourgogne, Dijon, n° 15, p. 4.

trouver de nouveaux thèmes et de nouveaux modes d'expression. Les véritables idées rénovatrices, telles qu'elles s'imposent peu à peu dans tout le reste de l'Europe – tout en restant la plupart du temps très minoritaires, même en France –, ne trouvent pas (ou très peu) d'espace où se concrétiser. Comme au XIX^e siècle, c'est le théâtre dit « commercial », issu du théâtre de boulevard né à Paris²², qui rencontre le plus vif succès auprès d'une classe bourgeoise qui impose à la société entière ses goûts en matière d'arts. Un théâtre bourgeois réaliste, souvent léger ou, au contraire, moralisateur, qui offre aux classes dominantes le patrimoine identitaire et culturel qui leur manque. Un théâtre où règnent en maîtres des dramaturges comme Pedro Muñoz Seca, les frères Álvarez Quintero, Carlos Arniches ou Jacinto Benavente qui « résiste » encore, envers et contre tout.

Ainsi, au cours de la seule saison 1919-1920, l'année où Lorca porte à la scène du Teatro Eslava, dirigé par Gregorio Martínez Sierra, son *Maleficio de la mariposa* si mal accueilli, les Quintero présentent rien moins que 46 œuvres, dont trois nouvelles pièces, suivis par Arniches, avec 38 œuvres représentées, et Muñoz Seca, avec 39 œuvres, parmi lesquelles 12 nouvelles !²³ Dix ans plus tard, pendant la saison 1929-1930, alors que Lorca, installé aux États-Unis, écrit *El público*, le panorama n'a guère évolué. Bien sûr, il y a la représentation de la pièce *Los medios seres*, de Gómez de la Serna et on note qu'un nombre croissant de jeunes auteurs dits « avant-gardistes » (pour la plupart bien oubliés...) accèdent aux planches. Bien sûr, Madrid compte désormais avec des groupes expérimentaux comme El Caracol, dirigé par Cipriano de Rivas Cherif, qui offrent à la péninsule les seules mises en scène dignes de ce nom d'œuvres contemporaines, tant espagnoles qu'étrangères. Mais comment oublier que les spectacles plébiscités cette année-là par le public madrilène s'intitulent *Los Duendes de Sevilla*, des frères Quintero (101 représentations), *¡Pégame Luciano!*, de Pedro Muñoz Seca (198 représentations) ou *Para ti es el mundo*, de Carlos Arniches (224 représentations). Et encore tout cela n'est-il rien face aux 356 représentations de la

²² Jusqu'à la fin des années 30, Paris reste le centre névralgique de tous les arts et dicte les modes que les autres pays suivent ensuite, en les adaptant plus ou moins à leur identité propre.

²³ Sur ces questions, consulter l'incontournable et impressionnante étude de Dru DOUGHERTY et María Francisca VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990, p. 68-70.

« historieta cómico-lírica-vodevillesca » intitulée *¡Por si las moscas...!*, de Joaquín Vela et José Luis Campúa, sur des musiques de Francisco Alonso²⁴.

Car la grande particularité de la scène espagnole, depuis le XIX^e siècle, et encore au début des années trente, c'est que le théâtre proprement dit coexiste avec une multitude de genres et de sous-genres relevant du répertoire lyrique, notamment ce fameux *género chico* qui exerce un quasi monopole, surtout à travers sa modalité la plus appréciée : *la zarzuela*. Si crise du théâtre il y a en Espagne, il ne s'agit donc en aucun cas d'une crise du nombre de représentations ou d'une crise de fréquentation des théâtres. Et le constat de Serge Salaün, à propos de la période 1900, est encore largement valable à Madrid dans les années 20-30 :

Hacia 1900, habrá mucha crisis de todo tipo, pero el teatro español es indiscutiblemente uno de los teatros más nutridos de Europa. Ningún otro país dispone de tantos autores, compositores, actores, salas, tropas, estrenos. En ningún otro país, por ejemplo, hay centenares de teatros que dan entre cuatro y siete funciones diarias, lo que implica una producción y un consumo realmente considerables, aunque el acceso a los espectáculos sea, sin duda, mucho menos 'popular' de lo que se suele pretender²⁵.

Ce n'est pas autre chose que déclare Lorca dans de multiples entrevues accordées à la presse, pourfendant l'organisation du théâtre en Espagne et la tyrannie qu'y exerce l'argent, n'épargnant ni les propriétaires de théâtres, ni ceux qui se chargent de la mise en scène – et que l'on ne peut encore que difficilement qualifier de metteurs en scène –, ni certains dramaturges comme les Quintero ou Muñoz Seca, ni les acteurs qui leur imposent trop souvent leurs moindres caprices :

²⁴ Voir María Francisca VILCHES DE FRUTOS, Dru DOUGHERTY, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997, p. 364-369.

²⁵ [Vers 1900, il y a sans doute de nombreuses crises de toutes sortes, mais le théâtre espagnol est indiscutablement l'un des théâtres les plus nourris d'Europe. Aucun autre pays ne dispose de tant d'auteurs, de compositeurs, d'acteurs, de salles, de troupes, de nouveaux spectacles. Dans aucun autre pays, par exemple, il n'y a des centaines de théâtres qui donnent entre quatre et sept représentations par jour, ce qui implique une production et une consommation réellement considérables, même si l'accès aux spectacles n'est sans aucun doute pas aussi 'populaire' que ce que l'on prétend bien souvent]. Serge SALAÜN, « Autopsia de una crisis proclamada », in *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Serge SALAÜN, Évelyne RICCI, Marie SALGUES (eds.), Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, p. 9. Sur la situation du théâtre à cette période, consulter également : Serge SALAÜN, « Le théâtre espagnol vers 1900 », in *1900 en Espagne. Essai d'histoire culturelle*, Carlos SERRANO, Serge SALAÜN (éd.), Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 105-115.

En parte tienen la culpa los actores. No es que sean malas personas, pero... ‘Oiga, Fulanito – aquí un nombre de autor –, quiero que me haga usted una comedia en la que yo... haga de yo. Sí, sí ; yo quiero hacer esto y lo otro. Quiero estrenar un traje de primavera. Me gusta tener veintitrés años. No lo olvide’. Y así no se puede hacer teatro. Así, lo que se hace, es perpetuar una dama joven a través de los tiempos y un galán a despecho de la arteriosclerosis²⁶.

Tout au long des premières décennies du XX^e siècle, la programmation des salles madrilènes²⁷ reste sous l’emprise du théâtre comique et lyrique, de ces *zarzuelas arrevistadas* ou autres spectacles de *cuplés*, qui mêlent texte parlé, chansons, danse et musique et qui rencontrent un succès extraordinaire. Et il ne faut pas s’en étonner. Car, trop souvent, le public s’ennuie au théâtre. Et on comprend qu’il se tourne vers ces modèles *saineteros* et *zarzueleros*, malgré leurs recettes réchauffées et les clichés qu’ils véhiculent, plutôt que vers les drames moralisateurs, didactiques ou pédagogiques qui se partagent également l’affiche. Le paradoxe du théâtre espagnol – et la raison de la crise qu’il traverse – semble tenir au fait qu’il est presque exclusivement un théâtre de parole, de verbe, un théâtre à thèse (traditionaliste) qui va à l’encontre de toute l’évolution du théâtre européen, désormais engagé sur la voie d’une rénovation par la scène. Et, en effet, l’intérêt des dramaturges, ainsi que des intellectuels et des critiques espagnols, ne se tourne encore que trop peu souvent du côté de la scène ou du jeu de l’acteur, et sans doute doit-on voir là l’une des multiples raisons qui expliquent l’écho restreint que rencontrent les idées avant-gardistes qui se développent partout en Europe, de Paris à Berlin et de Moscou à Genève.

Néanmoins, la situation dans laquelle se trouve le théâtre en Espagne n’est pas si différente de celle du théâtre français, par exemple. Comme le note très justement Jean-

²⁶ [C’est en partie la faute des acteurs. Ce ne sont pas de mauvaises personnes, bien sûr, mais... ‘Dites, Trucmucho – ici le nom d’un auteur –, je veux que vous m’écriviez une pièce dans laquelle je jouerais... mon propre rôle. Oui, oui ; je veux faire ça et puis ça. Je veux étrenner un costume de printemps. J’aime bien avoir vingt-trois ans. N’oubliez pas’. Et ce n’est pas comme ça qu’on peut faire du théâtre. Comme ça, tout ce qu’on fait, c’est perpétuer une jeune première à travers les âges et un jeune premier en dépit de l’artériosclérose]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Felipe Morales, publiée dans *La Voz* (Madrid), 7 avril 1936, in *Obras completas IV*, p. 630-631.

²⁷ Serge Salaün a montré que la situation était relativement identique à Barcelone. Voir, Serge SALAÜN, « Autopsia de una crisis... », p. 19-20.

Jacques Roubine, la « tradition de sacralisation du texte »²⁸ qui caractérise, depuis le XVII^e siècle, le théâtre et la représentation occidentale, est aussi une spécificité française. Que ce soit du côté des dramaturges ou du côté des metteurs en scène, c'est le texte qui continue à être au centre du théâtre. Et cette tradition, si profondément ancrée, continue à avoir des incidences sur la théorie et la pratique de la scénographie, sur le jeu de l'acteur et même sur la diction. L'abandon du texte, au profit de la mise en scène et du jeu, ne se fait que de façon progressive, même en France où, pourtant, émergent des metteurs en scène de premier plan. De même,

il n'y a pas eu davantage opposition entre un académisme adossé à la suprématie du texte et un avant-gardisme qui aurait cherché à la ruiner. Au contraire, le XX^e siècle a vu se multiplier les recherches dans l'un et l'autre sens. À la même époque – les trente premières années du siècle, *grosso modo* –, Craig et Artaud ont pu dénier au texte la place cardinale qu'il prétendait occuper dans la représentation, tandis que Copeau et Dullin lui renouvelaient, avec éclat, leur allégeance²⁹.

Les premières tentatives qui marquent, en Europe, l'avènement de la mise en scène telle qu'on la conçoit aujourd'hui, ne mettent donc pas en cause le texte en tant que source et fin de la représentation. Et on ne saurait dire que les rares exceptions que sont Craig, Meyerhold ou Artaud aient largement influencé le théâtre de leur temps.

La « crise » indéniable que traverse le théâtre en Espagne pendant les premières décennies du siècle ne doit donc pas empêcher de considérer à leur juste valeur, au regard des autres productions européennes, certaines productions dramatiques espagnoles et les quelques tentatives de rénovation de la scène qui y sont menées. Pas plus qu'elle ne doit servir à dénigrer l'impact – même limité – qu'ont pu y avoir certaines expériences déterminantes menées dans toute l'Europe dès la fin du XIX^e siècle. Serge Salaün, par exemple, a beaucoup contribué à montrer à quel point l'utopie d'un « art total », inspirée par Richard Wagner, a influencé l'écriture de Ramón del Valle-Inclán, ce fleuron du théâtre espagnol dont les œuvres offrent une richesse et des

²⁸ Jean-Jacques ROUBINE, *Théâtre et mise en scène (1880-1980)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 45.

²⁹ *Idem*, p. 48.

potentialités scéniques extraordinaires³⁰. D'autres expériences ont également rendu possible l'émergence de nouvelles propositions en Espagne. Pensons, notamment, au Théâtre d'Art, de Paul Fort, et au Théâtre de l'Œuvre, de Lugné-Poe, qui ont suscité la naissance de divers théâtres d'arts dans la péninsule : le Teatro artístico, de Alejandro Miquis (1897-99), le Teatro de Arte, de Jacinto Benavente (1908-09) et, surtout, les diverses entreprises menées par Adrià Gual à Barcelone, entre la fin du XIX^e siècle et la fin des années 20, et le Teatro de Arte, de Gregorio Martínez Sierra, de 1916 à 1930. On pourra, bien sûr, critiquer le manque d'envergure de ces expériences ainsi que leur extrême fugacité ou leur caractère confidentiel – du moins en ce qui concerne les premières. Elles n'en restent pas moins d'intéressantes tentatives visant à instaurer une autre façon d'entendre et de pratiquer le théâtre et annoncent déjà, d'une certaine manière, le travail entrepris par Cipriano de Rivas Cherif dans ses groupes expérimentaux créés entre 1926 et 1929, ou au cours de ses collaborations avec la compagnie Xirgu-Borrás au Teatro Español, pendant les années 30³¹.

Lorca, en tant que dramaturge, se situe dans la lignée de toutes ces expériences et des réflexions multiples et parfois contradictoires des metteurs en scène qui marquent ce début de siècle : Appia, Craig, Reinhardt, Dullin, Baty, Copeau. Il les assimile de façon très personnelle – sans doute par l'intermédiaire de Rivas Cherif – et en applique certains aspects dans son propre travail d'homme de théâtre tout en contribuant, du même fait, à les approfondir et à les dépasser. Si, comme cela a été maintes fois souligné, les œuvres du poète témoignent de l'immense intérêt qu'il accorde au mot, au verbe poétique, la rénovation théâtrale à laquelle il nous convie n'en est cependant pas moins une rénovation par la scène. Le théâtre de Lorca, à l'instar de celui de Valle-Inclán, naît véritablement « de una osmosis entre una Poética y una plástica »³². Peut-être doit-on voir là l'une des particularités de cette rénovation théâtrale espagnole, prise en main par les dramaturges eux-mêmes et qui, à défaut de pouvoir se manifester

³⁰ Voir : Serge SALAÛN, « Teatro y pintura. La renovación teatral a principios del siglo XX », in *Literatura hispánica y artes plásticas*, Studi Ispanici, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 2000, p. 151-164, et « Valle-Inclán y la pintura », in *Hecho teatral*, 2001, Valladolid, n° 1, p. 115-135.

³¹ Sur les différentes réflexions et recherches menées autour de 1900 en matière de rénovation théâtrale, consulter l'ouvrage *La renovación teatral española de 1900*, edición de Jesús RUBIO JIMÉNEZ, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998, anthologie d'écrits de l'époque difficiles d'accès car publiés à l'origine, pour la plupart, dans la presse.

³² [... d'une osmose entre une Poétique et une plastique]. Serge SALAÛN, « Teatro y pintura... », p. 164.

concrètement sur la scène, faute de moyens ou faute d'appuis, se trouve en germe, prête à éclore et à briller de tous ses feux, dans le texte lui-même. Chez Lorca en particulier, le seul à n'avoir cessé, durant toute sa vie, d'affirmer son profond attachement au théâtre et à la représentation théâtrale, la scène est désormais pleinement le lieu privilégié d'une convergence entre couleur, son et mouvement, au service d'un spectacle fondé sur la suggestion et l'émotion.

II. La peinture à la scène

1. La peinture, moteur de la rénovation théâtrale

Tout au long du XX^e siècle, les collaborations entre musiciens, peintres, chorégraphes, poètes et, dans le meilleur des cas, metteurs en scène, ont été nombreuses et souvent riches, voire très fructueuses, au point de transformer radicalement la conception que l'on se faisait jusque-là du théâtre et d'ouvrir la voie à la mise en scène telle que nous la connaissons aujourd'hui. C'est là l'une des évolutions majeures qu'a connues le théâtre au cours des premières décennies d'un siècle foisonnant d'expériences novatrices en matière de scénographie. Jusqu'au XIX^e siècle, en effet, la création des décors et des costumes était restée entre les mains d'artisans professionnels spécialisés, dont le travail consistait à reproduire le plus fidèlement possible, c'est-à-dire de la façon la plus réaliste et mimétique possible, l'espace dramatique évoqué dans l'œuvre. D'une virtuosité souvent étonnante, leurs décors obéissaient à toutes les lois de l'illusionnisme afin de créer un univers scénique en trompe-l'œil, destiné à faire oublier au spectateur qu'il se trouvait au théâtre et, en fin de compte, à lui faire prendre la fiction pour la réalité. L'histoire du décor de théâtre a été, pendant de longs siècles, intimement liée à la présence de ces peintres-décorateurs professionnels et à leurs multiples recettes, depuis la traditionnelle toile de fond peinte en trompe-l'œil jusqu'à la création des décors surchargés et encombrés du XIX^e siècle, marques d'une inlassable quête de la vraisemblance³³. Peu à peu, néanmoins, on commence à percevoir que le

³³ Au sujet du décor de théâtre, je renvoie à l'ouvrage incontournable de Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965. Sur la décoration théâtrale traditionnelle, voir p. 5-46. Sur les apports et les limites de l'esthétique naturaliste au théâtre, voir p. 105-

théâtre, en tant qu'art, ne peut plus se contenter de ces recettes routinières et de ce savoir-faire de technicien, qui chasse de la scénographie toute dimension créatrice. Délaissant progressivement ces artisans, certains metteurs en scène prennent conscience de ce que les artistes, particulièrement les peintres, peuvent apporter à la création de l'univers scénique, au théâtre. L'apparition d'une conception véritablement esthétique de la scène, au cours des dernières décennies du XIX^e siècle, marque donc une césure dans l'histoire de la scénographie. Elle fait partie de ce mouvement général de réforme du théâtre et de *rethéâtralisation* de la scène, dont le but ultime est de redonner à cet art son caractère primordial de cérémonie communicative. Et c'est Richard Wagner qui est, autour de 1850, l'un des précurseurs en la matière, suivi, plus tard, par nombre d'artistes qui, tout en approfondissant ses théories, permettront également d'en dépasser les limites et les contradictions. Il est néanmoins indéniable qu'il est l'un des premiers à introduire l'idée d'une œuvre d'art *commune* où peinture, musique, poésie et geste s'uniraient et trouveraient sur scène le lieu de leur plein épanouissement.

Richard Wagner et l'utopie de l'œuvre d'art commune

Énoncée, au milieu du XIX^e siècle, dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1850) et *Opéra et Drame* (1851), la théorie du *Gesamtkunstwerk* (« les arts ensemble ») apparaît, en réalité, comme l'expression d'une théorie idéale qui, du vivant de Richard Wagner, n'a jamais trouvé les conditions d'une concrétisation scénique satisfaisante, même au Festspielhaus, le théâtre qu'il s'était fait construire à Bayreuth, et dans lequel il présenta ses œuvres entre 1860 et 1890. Plus que les réalisations de Wagner, ce qui est déterminant pour l'avenir de la mise en scène au théâtre, ce qui inspire les multiples propositions qui voient le jour dès les premières années du XX^e siècle, c'est sa conviction que l'union de différents arts peut donner naissance à des spectacles d'un genre nouveau. C'est une idée que l'ont trouvait déjà chez certains romantiques allemands, notamment chez Goethe :

Au théâtre, il y a la poésie, la peinture, le chant, la musique, le jeu des acteurs
et bien d'autres choses encore. Si tous ces arts et toutes ces séductions de la

138 – même si certaines appréciations de Denis Bablet ont parfois perdu de leur pertinence, notamment en ce qui concerne les apports d'André Antoine au théâtre et à la mise en scène. Voir également l'ouvrage de Jean-Jacques ROUBINE, *Théâtre et mise en scène...*, p. 126-140.

jeunesse et de la beauté agissent d'un commun accord dans la même soirée, et surtout à un haut degré, il en résulte une fête comparable à aucune autre³⁴.

Le principe n'est donc pas nouveau, mais c'est à Wagner que l'on doit de l'avoir exposé de façon claire et précise. Et c'est sans aucun doute pour cela que son nom y est resté attaché, jusqu'à aujourd'hui.

Wagner ne conçoit le théâtre « de l'avenir » ni comme un genre musical, ni comme un genre littéraire. Il prône, au contraire, l'union de tous les arts dans la création d'un spectacle commun, « trinité de la poésie, de la musique et de la mimique, à laquelle s'ajoutent architecture et peinture »³⁵.

Ainsi, se complétant mutuellement dans leur ronde alternée, les arts frères réunis se feront voir et valoir, tantôt [tous] ensemble, tantôt isolément, selon le besoin de l'action dramatique qui, seule, fait mesure et loi. Tantôt la pantomime plastique écoute les raisonnements sans passion de la pensée, tantôt la volonté de la pensée décidée s'épanchera dans l'expression immédiate du geste ; tantôt la musique aura seule à exprimer le cours du sentiment, le frisson de l'émotion ; mais tantôt, aussi, dans un enlacement commun, tous les trois élèveront la volonté du drame à l'acte direct, puissant³⁶.

Loin de songer à priver chaque art de son autonomie dans une fusion indifférenciée, le drame doit être, pour lui, « un art homogène », au sein duquel chacun des arts contribue, alternativement ou dans une intime communion, à la création d'un spectacle harmonieux, qui s'adresse à tous les sens à la fois. Ce qui est véritablement nouveau dans cette conception de l'art dramatique, c'est cette conscience de la scène comme lieu de convergence entre différents modes d'expression, entre différents langages, plastiques et auditifs, qui doivent tous contribuer à la création d'un tout homogène. Ce qui doit aussi être porté au crédit de Wagner, et qui constitue une révolution scénographique, c'est d'avoir compris que le spectacle gagnait en intensité si on éteignait les lumières de la salle et si on « cachait » l'orchestre dans la « fosse ». Car ce qui n'a l'air que d'un simple détail, et qui mettra encore des décennies à se

³⁴ Johann Wolfgang von GOETHE, *Entretiens avec Eckermann*, cité par Denis BABLET, *Esthétique générale du décor...*, *op. cit.*, p. 58.

³⁵ Denis BABLET, *ibidem*.

³⁶ Richard WAGNER, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, cité par Denis BABLET, « Adolphe Appia : musique, espace, lumière », in *Théâtre public*, VI, 1979, Genevilliers, n° 27, p. 36.

généraliser – notamment en Espagne –, implique d’importants bouleversements. D’une part, il transforme la pratique théâtrale en tant que telle et le rapport au public, en séparant le monde idéal du drame du monde réel de la salle. D’autre part, il donne, sur scène, un rôle essentiel à l’un des éléments qui déterminera l’avenir de la scénographie : la lumière.

Pourtant, malgré la multitude de spectacles et de mises en scène proposées par Wagner tout au long de sa vie, les idées qui fondaient sa conception de l’art dramatique ne se sont jamais vraiment concrétisées sur scène. En fait, Wagner n’a cessé de se trouver en butte aux « techniques théâtrales du temps, [à] l’imagination des contemporains et [à] sa propre imagination visuelle »³⁷. Ce que le compositeur a réussi à révolutionner, du point de vue de la musique, il a échoué à le réaliser du point de vue des autres arts. C’est particulièrement le cas dans l’élaboration des décors. Prisonnier des modes de représentation illusionnistes et des techniques décoratives encore en vigueur au théâtre, les scénographies de ses spectacles sont identiques à celles que l’on trouve dans l’ensemble des théâtres européens de l’époque. Toiles peintes réalisées par des peintres-décorateurs de métier sans imagination – maîtres des conventions académiques et de la perspective – et paysages illusionnistes en carton-pâte, forment encore le fond devant lequel les corps des acteurs se déplacent. Ce qui fera dire à Appia que, « si tout dans la salle de Bayreuth exprime son génie, au-delà de la rampe, tout y contredit »³⁸. Même son utilisation de la lumière, si prometteuse, reste limitée. Il est bien à l’origine de la naissance de l’éclairage symbolique, mais il n’en reste qu’à de timides essais et ne semble pas avoir perçu toutes les possibilités qu’offrait l’éclairage électrique.

Pendant, malgré ces sérieuses limites matérielles, les idées de Wagner ont influencé de manière décisive une grande partie de ceux qui ont contribué, au début du siècle suivant, à rénover le théâtre et la mise en scène. Leur apport, c’est d’avoir « repensé la notion d’œuvre d’art commune, [de l’avoir] confrontée à la réalité scénique et [d’avoir tiré] de cette confrontation la leçon qui leur parut nécessaire : l’union des arts est irréalisable, mais le théâtre implique l’union des *moyens d’expression artistique* »³⁹.

³⁷ Denis BABLET, *Esthétique générale du décor...*, p. 65.

³⁸ Adolphe APPIA, « Richard Wagner et la mise en scène » (Genève, mars 1925), cité par Denis BABLET, *idem*, p. 66.

³⁹ Denis BABLET, *idem*, p. 67. Je souligne.

De là naît l'idée d'une « synthèse hiérarchisée » proposée par Appia qui a trouvé, dans cet échec du passage à la pratique, dans le manque de hardiesse et les contradictions que renfermaient les spectacles de Wagner, le ferment de ses premières réflexions. C'est également cette idée d'union des moyens d'expression scénique qui sous-tend le travail de Reinhardt. Ce qui change aussi radicalement, à partir de cette époque, c'est le rôle accordé au décorateur. De même que Wagner ne se contentait pas de commander un décor réalisé indépendamment du reste du spectacle, le metteur en scène impliquera désormais de façon active le décorateur dans le processus de création global, afin de créer une réelle unité artistique, une harmonie de tous les moyens d'expression scénique employés. La scène est désormais considérée comme un véritable tableau dont le metteur en scène doit assurer la parfaite cohésion. Voilà qui caractérise le travail des Symbolistes au théâtre et qui annonce l'avènement, sur scène, du travail des peintres-artistes.

Les Théâtres d'Art en France et en Espagne

S'il est un point commun, aux alentours de 1900, entre toutes les tentatives de rénovation des expressions artistiques, qu'elles soient plastiques, poétiques ou musicales, c'est leur radical rejet du réalisme ou du mimétisme, ainsi que de toute forme de sentimentalisme ou de psychologie. L'art, désormais, fuit le réel, se détourne du monde environnant et part à la découverte d'autres univers inexplorés, inaccessibles à la raison.

Todos, pintores y escritores, comulgan en el antirrealismo y denuncian 'la mentira naturalista', como dice Maurice Denis ; el arte no copia la naturaleza y debe ser emoción directa, sugestión como exige Mallarmé, primitivo hasta lo salvaje o lo « bárbaro », para acceder a las profundidades síquicas o a los grandes problemas metafísicos del hombre, a lo divino o a lo profano según los individuos⁴⁰.

⁴⁰ [Tous, peintres et écrivains, communient dans l'antiréalisme et dénoncent 'le mensonge naturaliste', selon l'expression de Maurice Denis ; l'art ne copie pas la nature et doit être émotion directe, suggestion, comme l'exige Mallarmé, primitif jusqu'à la sauvagerie ou la 'barbarie', pour accéder aux profondeurs psychiques ou aux grands problèmes métaphysiques de l'homme, au divin ou au profane selon les individus]. Serge SALAÜN, « Teatro y pintura... », p. 153.

Poètes et dramaturges, grâce à Baudelaire, grâce au Symbolisme, à Mallarmé ou à Rimbaud, redécouvrent ainsi le pouvoir évocateur et poétique du Mot. Ce dernier (re)devient désormais pour l'artiste une totalité émotionnelle, à la fois sensuelle et conceptuelle, passant du statut de pure abstraction, représentation d'une idée, « pont transparent vers la chose »⁴¹, à celui d'objet matériel, presque charnel. Forme poétique et rythme donnent ainsi vie au mot et celui-ci incarne et assure la continuité entre le corps, l'esprit et l'univers, dans ce que Maeterlinck nomme une « constellation » de sens, c'est-à-dire « une somme infinie de potentialités référentielles sensibles, abstraites, immédiates ou métaphysiques, que la raison analytique et logique ne pourra jamais épuiser »⁴². Le mot redevient véritablement *symbole*, objet concret qui représente un lien spirituel et physique entre les êtres. Et l'on comprend, dès lors, le rôle primordial que les poètes accordent au principe de l'analogie, et à toutes les figures de style qui en découlent. À la suite des « correspondances » évoquées par Baudelaire, les artistes opèrent une véritable fusion de tous les sens au cœur du mot, une fusion qui passe par tous les procédés combinatoires qu'offre le langage.

Cette révolution, à l'œuvre au cœur des mots et de la poésie, s'inscrit dans un mouvement général qui touche tous les domaines de la vie artistique. Au théâtre – à la scène, plus précisément –, elle se manifeste par la recherche de nouvelles formules décoratives qui visent à en finir avec l'illusion scénique et la reproduction mimétique. « À la reproduction exacte on substitue la suggestion, l'évocation. À la représentation illusionniste, on oppose la convention théâtrale »⁴³. C'est en France que prend corps cette révolte contre la tradition scénique, d'abord au sein du Théâtre d'Art, de Paul Fort, puis au Théâtre de l'Œuvre, que dirige Lugné-Poe, avant d'essaimer dans de nombreux pays d'Europe : la Suisse, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie. Il s'agit d'en revenir à un théâtre de création, un théâtre où la convention permet de transfigurer la réalité, un théâtre qui soit « fête ou religion », selon l'expression de Denis Bablet, c'est-à-dire un théâtre qui, comme dans les temps primitifs, permette la communion de tous dans le spectacle, qui soit une invitation au rêve et suscite l'éveil de l'imagination. Dès lors, nous voilà confrontés à la principale contradiction qui caractérise le théâtre symboliste. Car il est des poètes et des dramaturges, tels Mallarmé ou Maeterlinck, à ses débuts, qui

⁴¹ Serge SALAÛN, « Les mots et le corps », *op. cit.*, p. 10.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Denis BABLET, *Esthétique générale du décor...*, *op. cit.*, p. 139.

poussent ce culte de l'imagination créatrice et leur idéalisme jusqu'à renoncer à l'idée même de représentation théâtrale, au nom du refus des procédés matériels, forcément imparfaits et limités, dont le théâtre dépend. Attitude extrême qui les conduit à n'accepter de théâtre que « mental », seul capable, à leurs yeux, de permettre à l'œuvre dramatique de s'exprimer dans sa totalité. C'est ainsi que Mallarmé écrit, dans des « Notes sur le théâtre » publiées en 1886, que seule la lecture est susceptible de permettre de saisir la totalité de l'œuvre, « aidé de sa personnalité multiple, chacun pouvant se la jouer dedans »⁴⁴. C'est bien aussi la conception du théâtre que défend Pierre Quillard lorsqu'il écrit, en 1891 : « La parole crée le décor comme le reste ». Ajoutant : « ... et le théâtre sera ce qu'il doit être : un prétexte au rêve »⁴⁵. Quant à Maeterlinck, il va jusqu'à rejeter l'acteur, qu'il considère comme un « usurpateur de nos rêves »⁴⁶ puisqu'il empêche le spectateur, assistant aux artifices de la scène, de faire vivre l'univers de l'œuvre dans son esprit et son imagination. On perçoit aisément, me semble-t-il, ce qu'une telle attitude a de sclérosant de la part de ceux-là mêmes, poètes, dramaturges, artistes en général, qui devraient tout tenter pour faire évoluer les conditions de la représentation.

Au-delà d'un tel idéal, qui condamne l'artiste à l'immobilisme et au silence, tous – même Maeterlinck – se lancent néanmoins à l'assaut du vieux théâtre illusionniste et donnent à voir à leur petit cercle de spectateurs une nouvelle manière de faire du théâtre. C'est là que prennent place les entreprises de Paul Fort et Lugné-Poe, qui, tout en étant très différentes, sont toutes deux placées sous le patronage de poètes comme Mallarmé

⁴⁴ Stéphane MALLARMÉ, « Notes sur le théâtre », in *La Revue indépendante* (Paris, décembre 1886), cité par Denis BABLET, *idem*, p. 143-144.

⁴⁵ Pierre QUILLARD, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », in *Théâtre d'Art*, Paris (27 mars 1891), p. 180. Pierre Quillard n'a pas de mots assez durs contre l'esthétique naturaliste et contre André Antoine, en particulier. « Pour donner l'illusion complète de la vie, on crut habile d'établir des décors scrupuleusement exacts, de véritables fontaines murmurèrent entre le côté cour et le côté jardin et de la viande enseigna à l'étal des bouchers. Et cependant, malgré le soin méticuleux avec lequel on représentait tout l'extérieur des choses, le drame était perdu et énigmatique, et l'illusion faisait entièrement défaut. C'est que le naturalisme, c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre ». *Ibidem*. Ce sont des arguments qui feront long feu du côté des opposants au Naturalisme. Mais c'est, on s'en doute, un parti pris simpliste. C'est nier à André Antoine son rôle dans l'invention de la mise en scène en tant qu'« organisation signifiante », c'est-à-dire, comme l'écrit Mireille Losco, comme « l'art de penser et de construire le lieu scénique comme système de signes », comme une reconstruction artistique de la réalité. Mireille LOSCO, *La réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-Pierre SARRAZAC, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 477.

⁴⁶ Maurice MAETERLINCK, « Le théâtre », article publié dans *La Jeune Belgique* (1890), in *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, choix de textes établi et commenté par Paul GORCEIX, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 458.

et Verlaine, et qui confieront la réalisation de leurs mises en scène, ainsi que l'illustration des programmes et des revues *Le Théâtre d'Art* et *L'Œuvre*, à de nombreux peintres : les peintres Nabis, en premier lieu (Maurice Denis, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Sérusier ou Paul Ranson), ainsi qu'Odilon Redon, Steinlen, Toulouse-Lautrec ou encore Edvard Munch.

Cette participation des peintres au théâtre est un jalon essentiel dans la réforme scénique qui se joue à cette période et elle marquera tout le XX^e siècle, préfigurant déjà le rôle central qui sera attribué aux peintres dans les expériences théâtrales du Bauhaus ou dans les créations des Ballets russes et des Ballets suédois. Ainsi, ce sont les peintres, toujours en avance sur les autres dans la recherche de nouveaux langages, qui semblent entraîner à leur suite les autres arts. À la fin du XIX^e siècle, lorsque la peinture réussit peu à peu à se libérer des chaînes de la reproduction mimétique du monde et rompt avec les savoir-faire académiques, lorsque des peintres comme Gauguin commencent à construire l'espace pictural de la toile avec la couleur directement, renonçant aux artifices de la perspective et affirmant, au contraire, la planéité de la toile et la convention picturale, c'est la poésie qui, à son tour, donne un nouveau rôle au Mot et commence à bousculer les règles rigides de la syntaxe, et c'est aussi le théâtre qui se tourne de nouveau, après des siècles d'illusionnisme, du côté de la convention et de la suggestion⁴⁷.

Les spectacles symbolistes montés dans les années 1890-95 marquent donc le commencement d'une ère où la fonction du décor cesse de se borner à n'être qu'un cadre référentiel pour l'action dramatique, comme c'était jusqu'alors le cas. Désormais, « il constitue l'*accompagnement pictural* du drame dont il symbolise la signification et suggère l'atmosphère par le jeu des tonalités »⁴⁸. Ce qui explique l'immense importance accordée par les symbolistes à l'utilisation des couleurs, sur scène : par le jeu des analogies, elles sont chargées de créer des équivalences visuelles aux émotions suscitées par la parole ou par la musique. Leur fonction n'est donc plus descriptive ou dénotative, mais bien symbolique. Du fait même de la collaboration des peintres, la mise en scène se transforme en véritable composition de lignes et de couleurs « en un certain ordre

⁴⁷ Ironie de l'histoire ? Ce sont également les peintres qui, en mettant au point les procédés de la perspective, à la Renaissance, avaient rendu possible, au cours des siècles suivants, l'apparition progressive de l'espace scénique fermé, de ce cube scénique que l'on connaît plus généralement sous le nom de scène « à l'italienne ».

⁴⁸ Denis BABLET, *idem*, p. 150. Je souligne.

assemblées » – selon la célèbre formule de Maurice Denis⁴⁹ –, d'une scène-tableau. Comme l'écrit Denis Bablet, « vision picturale et vision scénique se rejoignent »⁵⁰, histoire du décor et histoire des arts plastiques aussi. Le théâtre devient le lieu de toutes les associations, de toutes les correspondances, entre idées, états d'âme, couleurs, sons et même, parfois, odeurs⁵¹. Que des courants contradictoires se manifestent dans les mises en scène symbolistes proposées par Paul Fort, d'un côté, par Lugné-Poe, de l'autre, importe finalement peu. Que les uns mettent toute leur confiance dans le Mot, dans la parole poétique, chargée de mettre en éveil l'imagination du spectateur et d'évoquer le temps, les lieux, tandis que le décor se limite à des atmosphères lumineuses et colorées, et que les autres veuillent faire du spectacle une synthèse des arts – ou plutôt des moyens d'expression scénique – où parole, couleurs, mouvement et musique agissent à part égale dans la création d'un spectacle harmonieux et complet, dans la ligne de l'esthétique wagnérienne, importe également peu. Comme le souligne Denis Bablet, ce qui est réellement fondamental, c'est que « ces deux conceptions sont à la base de la mise en question et de la réforme du décor au vingtième siècle, quels que soient les styles et les modes successifs »⁵².

L'esthétique symboliste, au théâtre, a permis de dépouiller la scène, de simplifier à l'extrême le décor, de s'affranchir de la perspective, du trompe-l'œil ou de la vérité archéologique pour se tourner du côté de la suggestion, de l'évocation d'atmosphères, de sensations, et créer de nouveaux univers imaginaires et symboliques. Quant aux peintres, en prenant le risque de sortir de l'espace de l'atelier et de se confronter à l'espace de la scène, ils ont assuré le renouvellement de la scénographie et de la mise en scène et ont, en quelque sorte, sauvé le théâtre de ses plus grands ennemis : le manque d'imagination, la technicité, la routine et le quotidien.

⁴⁹ « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Maurice DENIS (sous le pseudonyme de Pierre Louis), « Définition du Néo-Traditionnisme », in *Art et Critique* (août 1890), cité par Denis BABLET, *idem*, p. 87.

⁵⁰ Denis BABLET, *idem*, p. 162.

⁵¹ Paul Fort alla jusqu'à mettre en scène, en décembre 1891, un spectacle conçu à partir du *Cantique des cantiques*, de Salomon, qui était une tentative de synthèse des arts directement inspirée d'un vers du sonnet « Correspondances », de Baudelaire (« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ») et du poème « Voyelles », de Rimbaud. Il était composé de récitation, de musique, de projections lumineuses qui changeaient de couleur et de parfums qui se répandaient dans la salle et sur la scène. Voir Denis BABLET, *idem*, p. 154-155.

⁵² Denis BABLET, *idem*, p. 155.

Adrià Gual, peintre et homme de théâtre

Et en Espagne, qu'en est-il à la même période ? En vérité, contrairement à l'Allemagne, où Reinhardt travaille à plusieurs reprises avec des peintres, notamment avec Munch, ou à la Russie (pensons au Théâtre d'Art de Stanislavski), l'Espagne reste très en marge de ces expériences novatrices. Le modèle le plus moderne qui réussisse véritablement à s'implanter dans les théâtres espagnols, c'est celui du théâtre naturaliste, encore que les idées appliquées par André Antoine dans son « Théâtre Libre » soient souvent simplifiées et parfois même caricaturées. Pourtant, l'Espagne n'est pas plus isolée du reste de l'Europe qu'un quelconque autre pays. Les informations circulent, les artistes et les intellectuels voyagent, mais il semble que rien ne puisse venir à bout du conservatisme généralisé de la société espagnole et d'un système théâtral plus tourné vers le commerce que vers la création artistique.

La modernidad teatral en España tiene una relación ambigua con las múltiples facetas de la modernidad estética europea. Por un lado, la obsesión de reforma es un *leitmotiv*, por lo menos desde principios de los años 90, y la voluntad de mirar allende los Pirineos es una constante. Las informaciones circulan porque la prensa, que tiene corresponsales en París (sobre todo, pero llegan noticias de todas partes), es activa [...]. Los intelectuales viajan y entablan relaciones con el extranjero. Por otra parte, la tan cacareada renovación del teatro es confusa, tanto teórica como prácticamente, quizás precisamente porque el aluvión de informaciones no discrimina siempre bien entre tantas tendencias e ismos nuevos. La crítica teatral española revela así su conservadurismo político y artístico, cuando no su falta de criterios y de preparación (un reproche constante en la época)⁵³.

À Madrid, la rénovation théâtrale, qui semble pourtant si désirée, n'est donc en réalité qu'un vœu pieux et elle ne se laissera vraiment entrevoir que dans les années

⁵³ [La modernité théâtrale, en Espagne, entretient une relation ambiguë avec les multiples facettes de la modernité esthétique européenne. D'une part, l'obsession de réforme est un *leitmotiv*, au moins depuis le début des années 90, et la volonté de regarder de l'autre côté des Pyrénées est une constante. Les informations circulent car la presse, qui a des correspondants à Paris (principalement, mais les nouvelles arrivent de toutes parts), est active. Les intellectuels voyagent et établissent des relations avec l'étranger. D'autre part, cette fameuse rénovation du théâtre, dont on ne cesse de parler, est confuse, aussi bien en théorie qu'en pratique, peut-être précisément parce que le flux d'information ne fait pas toujours bien la différence entre tant de tendances et d'ismes nouveaux. La critique théâtrale espagnole révèle son conservatisme politique et artistique, quand ce n'est pas de son manque de discernement et de préparation (un reproche constant à l'époque)]. Serge SALAÜN, « Teatro y pintura... », p. 154-155.

vingt. Pour l'heure, la capitale compte bien avec les tentatives de Teatro artístico, de Benavente, entre 1897 et 1899, ou de Teatro artístico, de Alejandro Miquis, entre 1908 et 1909, inspirées du travail de Lugné-Poe. Mais, comme le note Serge Salaün, ces expériences « no pasan de episodios rigurosamente confidenciales [...] y son incapaces de crear un impacto mediático duradero o de condicionar una recepción nueva »⁵⁴. Benavente, le seul à avoir publié, en 1892, un recueil de quatre courtes œuvres intitulé *Teatro fantástico*, manifestement inspiré de l'esthétique moderniste et symboliste, ne montera jamais ces œuvres et se tourne, dès 1894, du côté d'un théâtre commercial qui lui apportera, tout au long de sa vie, succès et fortune.

Une fois de plus, c'est en Catalogne, et plus particulièrement à Barcelone, que la modernité artistique trouve le plus grand écho. La modernité picturale se voit ouvrir les pages de revues prestigieuses comme *Luz*, *Joventut* et surtout *Pèl y Ploma*. Et, comme le note Serge Salaün, « no es ninguna casualidad si las dos grandes esperanzas de la renovación teatral del momento sean [sic] precisamente dos pintores : Santiago Rusiñol y Adrià Gual »⁵⁵. Rusiñol, « pintor supremo de la melancolía de los jardines abandonados [...], los callados jardines del alma »⁵⁶, est sans doute le principal représentant du Symbolisme pictural, en Espagne. Mais, malgré son intérêt pour le théâtre, particulièrement pour Maeterlinck – il est le premier à mettre en scène *L'Intruse*, en 1893, à Sitges –, et bien qu'il ait écrit diverses pièces (*L'alegría que passa*, *Buena gente* ou *El jardí abandonat*, « Quadro poemàtic en un acte »), ce n'est néanmoins pas là qu'il est le plus convaincant. Pour Serge Salaün, son théâtre « no evita cierta verborrea lírica y [...] cae casi siempre en la moral edificante y en el sermón [...] »⁵⁷. Si l'on doit chercher quelqu'un qui a réellement offert à l'Espagne les principes d'une rénovation théorique et scénique fondés sur l'esthétique symboliste, il faut se tourner du côté d'un personnage beaucoup moins connu : Adrià Gual.

⁵⁴ [...] ne sont que des épisodes strictement confidentiels et sont dans l'incapacité de créer un impact médiatique durable ou de créer les conditions d'une nouvelle réception]. *Idem*, p. 157-158.

⁵⁵ [...] ce n'est pas du tout un hasard si les deux grands espoirs de la rénovation théâtrale du moment sont précisément deux peintres : Santiago Rusiñol et Adrià Gual]. *Idem*, p. 155.

⁵⁶ [...] peintre suprême de la mélancolie des jardins abandonnés, les silencieux jardins de l'âme]. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, prologue de *Santiago Rusiñol* (Madrid, Editorial Calleja), cité par Serge SALAÜN, *idem*, p. 156.

⁵⁷ [...] n'évite pas une certaine logorrhée lyrique et il tombe presque toujours dans la morale édifiante et dans le sermon]. *Ibidem*.

Adrià Gual débute sa carrière comme peintre et il est l'un de ceux qui contribuent à l'introduction du *Modernismo* à Barcelone. Il est également affichiste, graphiste et décorateur. Son apport au théâtre et à la scène prend la forme à la fois d'essais et d'œuvres dramatiques dont le point commun – une constante dans son travail – est de tenter de mettre en étroit rapport théâtre et peinture. En 1894, dans un essai intitulé *Blanc i Negre. Assaig de color escènic* [Blanc et Noir. Essai de couleur scénique], il propose un nouveau type de scénographie fondée sur l'opposition de deux couleurs, le blanc et le noir, chargées de structurer l'espace et la lumière. L'année suivante, dans *Nocturn. Andante morat* [Nocturne. *Andante* violet], c'est à la couleur violette – couleur emblématique du Symbolisme – qu'il s'intéresse, mais, entre-temps, il a également perçu l'importance de la musicalité dans la création sur scène d'un univers sensoriel complet. C'est donc à ces deux éléments qu'il consacre le prologue de cette pièce, conçu comme une véritable « théorie scénique »⁵⁸. Gual apparaît ainsi véritablement comme le premier à renverser la hiérarchie entre texte et scène, dans le théâtre espagnol, à s'intéresser plus à la couleur qu'à la parole, plus à la parole qu'à l'anecdote : « M'interessava més el color que la paraula, la paraula que el fet en si »⁵⁹. La couleur et la musique, musique des mots, musique des voix, deviennent ainsi les piliers de cette nouvelle dramaturgie et d'une nouvelle scénographie. Dans *Nocturn. Andante morat*, on peut d'ailleurs lire, dans le prologue :

Como todo el que pinta, creo de forma evidentísima en la influencia del color, y una de las cosas que más me gustarían es saber aprovecharla para aplicarla al drama de una forma completa.

Si la del color me enamora, no menos me atrae la influencia de la música que puede desprenderse de las palabras a través de las situaciones dramáticas.

⁵⁸ *Nocturn. Andate morat* a récemment été traduite en castillan et publiée, conjointement à une autre pièce de Gual, *Silenci* [Silence], par la Asociación de Directores de Escena de España (ADE). Les deux pièces sont précédées d'une étude de Carles BATLLE I JORDÀ, extraite de sa thèse de Doctorat : *Adrià Gual (1891-1902) : per un teatre simbolista*. Cette édition, bien qu'elle ne présente qu'une petite partie du travail d'Adrià Gual, n'en a pas moins l'immense intérêt de mettre à la portée de tous des textes qui n'étaient accessibles, jusqu'à il y a peu, qu'à la bibliothèque de l'Institut del Teatre de Barcelone. Je renvoie donc à cet ouvrage : Adrià GUAL, *Nocturno. Silencio*, edición de Carles BATLLE I JORDÀ, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2001. Au sujet d'Adrià Gual et de son travail autour de 1900, je renvoie à l'article de Valentina GARCÍA PLATA, « Primeras teorías españolas de la puesta en escena : Adrià Gual », in *ALEC*, Madrid, 1996, n° 3, vol. 21, p. 291-312.

⁵⁹ Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre* (Barcelona, Aedos, 1957), cité par Serge SALAÜN, *idem*, p. 156-157.

Estos dos conceptos, unidos a un fondo, los he tomado como base de una teoría que aquí trato de exponer⁶⁰.

La filiation symboliste est, me semble-t-il, on ne peut plus claire et la pièce *Nocturn*, qui suit ce prologue et qu'il qualifie lui-même de drame « musical », est une tentative d'application de ces principes. Gual va même jusqu'à inventer une notation, très semblable à la notation de la musique, pour indiquer les différents sentiments que doivent exprimer les acteurs, les variations d'intensité des voix, les changements de rythme ainsi que les différents types de pauses, ces silences qui l'intéresseront tant dans sa pièce *Silenci*, de 1898. Par tous les moyens qui sont à sa disposition, et en inventant d'autres, Gual poursuit l'idéal symboliste, celui de s'adresser « por el asunto, al alma ; por el color, a los ojos ; por la música, al oído »⁶¹.

Gual ne s'intéresse donc pas qu'à la rénovation dramatique, textuelle, du théâtre. Il porte une attention particulière et étonnante, en Espagne, à la scène et au jeu de l'acteur. À tel point que les deux pièces que je viens d'évoquer sont accompagnées de notes concernant l'interprétation, la gestuelle ou les mouvements. C'est au sein du Teatre Íntim, de 1898 à 1905, qu'il tente d'appliquer ses théories à un répertoire composé d'œuvres personnelles et de classiques. Malheureusement, il semble que cette compagnie indépendante, uniquement composée d'amateurs et dont le but était précisément de se démarquer des pratiques du théâtre commercial, n'ait pas permis à Gual de concrétiser de façon satisfaisante la théorie idéale exposée, quelques années auparavant, dans *Blanc y Negro* et dans *Nocturn*. Les rares traces qui nous restent de ses réalisations, pendant la courte existence du Teatre Íntim, et aussi par la suite, témoignent d'une pratique théâtrale finalement assez conventionnelle, au service d'un répertoire de drames de plus en plus souvent « réalistes », en rien comparable à l'audace et à l'ambition de ses propositions théoriques de 1894-95. Et, en tant que peintre, il semble que sa conception du décor en soit toujours restée à la toile de fond peinte, dans la lignée des réalisations symbolistes, loin des réflexions sur l'espace scénique menées

⁶⁰ [Comme tout peintre, je crois de manière toute naturelle en l'influence de la couleur, et l'une des choses qui me plairait le plus ce serait de l'utiliser pour l'appliquer au drame de façon complète. Mais si l'influence de la couleur m'enchantait, je ne suis pas moins attiré par la musique qui peut émaner des mots à travers les situations dramatiques. Ces deux concepts, alliés à un fond, je les ai pris comme base d'une théorie que j'essaie d'exposer ici]. Adrià GUAL, « Teoría escénica », in *Nocturno. Andante morado, in Nocturno. Silencio*, edición de Carles BATLLE I JORDÀ, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹ [...à l'âme, par le sujet ; aux yeux, par la couleur ; à l'oreille, par la musique]. *Idem*, p. 74.

ailleurs en Europe. Mais, malgré cela et malgré les difficultés rencontrées dans le contexte théâtral espagnol, il reste l'un des rares à avoir vraiment tenté de lutter contre les maux endémiques du théâtre espagnol, en instaurant des répétitions régulières et obligatoires, en refusant le système du « vedettariat » et en imposant une réelle organisation de la mise en scène dont tous les aspects restaient subordonnés à la vision d'ensemble du metteur en scène. C'est pour ces raisons que

la labor de Gual [...] es la más homogénea y concreta llevada a cabo en España ; corresponde al proyecto de renovación teatral más ambicioso, y así lo entendieron algunos como Benavente, que entabló una efímera colaboración con Gual y, por lo menos, dio a conocer en Madrid su labor⁶².

Car, tout au long de sa vie, Adrià Gual ne semble rien faire pour vraiment diffuser ses théories – la plupart de ses écrits n'en sont encore, à l'heure actuelle, qu'à l'état de manuscrits – et c'est à la formation d'acteurs qu'il consacre la plus grande partie de sa carrière, notamment au sein de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, à Barcelone⁶³.

Il semble que, malgré tout, il ait bénéficié, au cours des années vingt, d'une reconnaissance de la part de ceux qui, à leur tour, se lancent dans la bataille de la rénovation théâtrale. C'est le cas de Cipriano de Rivas Cherif. En 1923, suite à une conférence intitulée « Hacia un teatro nuevo », donnée par Gual à l'*Ateneo* de Madrid – et qui fait forte impression à Rivas Cherif –, les deux hommes auraient projeté de créer un Teatro Íntimo à Madrid. Le projet ne voit pas le jour à Madrid, mais on peut penser qu'il est à l'origine des groupes expérimentaux (amateurs) créés par Rivas Cherif dans les années suivantes : El Mirlo Blanco et El Cántaro Roto, en 1926-27, et El Caracol, en 1928-29. Quant à Gual, il décide de faire renaître le Teatro Íntim à Barcelone, pour une série de représentations données en 1926-27⁶⁴. Cette reprise n'est pas un franc succès, peut-être en raison d'erreurs dans le choix du répertoire et dans certaines mises en

⁶² [...] le travail de Gual est le plus homogène et [concret] mené à bien en Espagne ; il correspond au projet de rénovation théâtrale le plus ambitieux, et c'est ainsi qu'il fut compris par certains, comme Benavente, qui établit une éphémère collaboration avec Gual et qui, au moins, fit connaître son travail à Madrid]. Serge SALAÜN, « Teatro y pintura... », p. 157.

⁶³ Voir : Hermann BONNÍN, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1976.

⁶⁴ Voir à ce sujet : Enric GALLÉN, « La reanudación del *Teatre Íntim*, de Adrià Gual, en los años veinte », in *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Dru DOUGHERTY, María Francisca VILCHES (eds.), Madrid, CSIC/ Fundación Federico García Lorca, Tabapress, 1992, p. 165-173.

scène, sans doute aussi à cause de l'attitude souvent conservatrice du public et de la critique. Ce que l'on peut néanmoins retenir de cette seconde période du Teatre Íntim, c'est qu'elle donne l'opportunité à un jeune peintre, Salvador Dalí, de réaliser sa deuxième scénographie pour le théâtre, après celle de *Mariana Pineda*, de Lorca, en 1925. Dalí réalise les décors pour la pièce de Gual, *La Família d'Arlequí*, jouée le 12 mars 1927 (ill. 1). Qualifiée par l'auteur de « vetllada d'investigació teatral » [soirée de recherche théâtrale], le spectacle comprenait une conférence introductive, lue par Gual, sur l'histoire de la Commedia dell'arte et de ses personnages. Suivait une lecture de poèmes puis,

acto seguido, Arlequín y su numerosa familia invadían el escenario, que se convertía en un 'ferial ruidoso y multicolor' con las 'travesuras de Arlequín y los suyos, las picardías de Colombina, en fin, la comedia con todas sus cosas'. Era en este momento, cuando el conjunto de la figuración ruidosa y colorística había aparecido en escena, que se levantaba la cortina negra y aparecía 'un cuadro de Salvador Dalí, realizado escénicamente por Joan Morales, de una gracia y una modernidad encantadoras'⁶⁵.

Le fond de la scène – car, plus que d'un décor, c'est bien encore d'une toile dont il s'agit – est une synthèse des thèmes et des motifs développés par Dalí dans ses toiles de la même époque, qualifiée de façon très approximative par la critique de « surrealista ».

En tout état de cause, cette participation de Dalí à un projet tel que ce Teatre Íntim, de Gual, suscite plusieurs observations. Tout d'abord, on remarque que Gual a beaucoup évolué, depuis ses premiers projets symbolistes. S'il reste fidèle au décor pictural et à la toile de fond, il témoigne, dans le spectacle *La Família d'Arlequí*, d'un intérêt pour des thèmes propres à ces années vingt, particulièrement celui de la Commedia dell'arte, si lié, dans l'imaginaire de la jeune génération, aux thèmes de la

⁶⁵ [...] tout de suite après, Arlequin et sa nombreuse famille envahissaient la scène, qui se transformait en une 'foire bruyante et multicolore' avec les 'espiègleries d'Arlequin et des siens, les friponneries de Colombine, enfin, la comédie dans ses moindres détails'. C'est à ce moment, une fois que l'ensemble de la figuration bruyante et colorée était apparue sur scène, que le rideau noir se levait et qu'apparaissait 'un tableau de Salvador Dalí, réalisé pour la scène par Joan Morales, d'un charme et d'une modernité qui enchantent'. Fèlix FANÈS, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge (1925-1930)*, Madrid, Electa/Fundación Gala-Salvador Dalí, 1999, p. 72-73. Fèlix Fanès cite, dans sa description du spectacle, les commentaires de deux critiques de l'époque : Joan Puig i Ferrer, « *La Família d'Arlequí* al Teatre Íntim » (entrevue avec Adrià Gual), *La Publicitat* (11 mars 1927), puis Josep M. de Sagarra, « El teatre », *La Publicitat* (15 mars 1927).

feria, de la *verbena* ou du cirque⁶⁶. Des thèmes qui sont évoqués – quoique de façon détournée et lointaine – dans le décor de Dalí, par la présence des mots « BAR » ou « METRO », qui se réfèrent à la vie moderne, à la vitesse et à une certaine forme de culture populaire. Par ailleurs, cette collaboration avec un jeune peintre qui, en 1927, est encore considéré, à Barcelone, comme un artiste prometteur, et donc acclamé comme tel – cela ne tardera pas à changer – situe l'entreprise du Teatre Íntim – toutes proportions gardées, bien entendu – dans la ligne des Ballets russes qui sont si appréciés dans toute l'Europe et suscitent tant d'admiration. Une admiration qui est justement due, entre autres, à la participation active de peintres « d'avant-garde » comme Picasso, Matisse, Juan Gris ou Derain.

Tout comme les divers théâtres d'art de la fin du XIX^e siècle ou les Ballets russes, diverses entreprises, plus humbles, ont fait appel à des peintres dans l'élaboration des décors et des costumes. Et ce sont ces derniers, précisément, qui, pendant les vingt premières années du siècle, semblent, pour beaucoup, incarner la modernité théâtrale. On voit que, de ce point de vue-là, l'Espagne n'est plus en reste par rapport aux autres pays d'Europe. Avec les diverses tournées réalisées par les Ballets russes en Espagne, à partir de 1917, la participation des peintres à la création scénique n'apparaît plus comme une étrangeté. Au contraire, les gens apprécient de plus en plus les scénographies colorées et originales qu'ils offrent au théâtre. Voilà, sans doute, l'une des raisons de la longévité du seul théâtre d'art qui ait vraiment réussi à s'implanter en Espagne et à survivre – au prix, parfois, d'une moindre prise de risque dans le choix du répertoire, souvent très « commercial » – : le Teatro de Arte, de Gregorio Martínez Sierra.

C'est précisément chez Martínez Sierra que Lorca fait son entrée dans le monde du théâtre et de la scène, en 1920. Une entrée qui est un cruel échec, mais qui marque néanmoins une grande partie de la trajectoire artistique et théâtrale du jeune dramaturge dont l'œuvre sera, pour longtemps, placée sous le signe des peintres et des arts plastiques.

⁶⁶ Étrangement, le spectacle de Gual porte le même titre, en catalan, que la toile de Miró *La familia d'Arlequí* (titre traduit, en français, par *Carnaval d'Arlequin*), de 1924-25 (ill. 82). Une toile tout aussi bouillonnante que la mise en scène de Gual, et foisonnante de ces êtres imaginaires multicolores créés par le peintre à cette époque. La parenté entre ces titres n'est peut-être pas due au hasard. En 1927, Miró est depuis plusieurs années déjà un artiste connu et admiré en Espagne. Ses toiles sont présentées dans un grand nombre d'expositions à la Galerie Dalmau de Barcelone et, en 1926, au Círculo de Bellas Artes de Madrid. Elles sont aussi très souvent reproduites dans les pages de *L'Amic de les Arts* et de *La Gaceta Literaria*.

2. Le théâtre de Federico García Lorca et les peintres

Les relations que Lorca a entretenues tout au long de sa vie avec les peintres et les scénographes, dès sa toute première incursion dans le monde du théâtre, en 1920, ont déjà été souvent commentées et étudiées⁶⁷. C'est sans doute José Luis Plaza Chillón qui a consacré à cet aspect de la vie artistique du dramaturge l'étude la plus approfondie, sous la forme de deux ouvrages, tous deux fruits d'une thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, préparée sous la direction d'Ignacio Henares Cuéllar et soutenue, en 1996, à l'Université de Grenade. Le premier, publié en 1998, s'intitule *Escenografía y artes plásticas : el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*⁶⁸. L'auteur y analyse le travail des peintres et des scénographes qui ont réalisé, tout au long de la carrière de Lorca, les scénographies⁶⁹ et les costumes de ses différentes pièces portées à la scène, depuis le malheureux *Maleficio de la mariposa*, en 1920, jusqu'à *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, en 1935. Le second, intitulé *Clasicismo y vanguardia en 'La Barraca' de Federico García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*⁷⁰, et publié en 2001, porte sur l'intervention des peintres au sein de cette *Barraca*, créée par Lorca et Eduardo Ugarte, et lancée sur les routes d'Espagne

⁶⁷ Voir, entre autres : *Federico García Lorca y su teatro*, Miguel NARROS (dir.), catalogue d'exposition, Madrid, Teatro Español/ Ayuntamiento de Madrid, 1984-85 ; María Francisca VILCHES DE FRUTOS, Dru DOUGHERTY, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Tabapress, 1992 ; Ángel MARTÍNEZ ROGER, « Sobre la plástica escenográfica en tiempos de Federico », in *ADE-Teatro*, Madrid, n° 68-69 (1998), p. 38-48.

⁶⁸ José Luis PLAZA CHILLÓN, *Escenografía y artes plásticas : el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.

⁶⁹ Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis donne une définition précise du terme *scénographie*, qu'il tend à distinguer radicalement de la notion de *décor* : « Au sens moderne, c'est la science et l'art de l'organisation de la scène et de l'espace théâtral. C'est aussi, par métonymie, le décor lui-même, ce qui résulte du travail du scénographe. Aujourd'hui, le terme s'impose de plus en plus à la place de décor, pour dépasser la notion d'ornementation et d'emballage qui s'attache encore souvent à la conception désuète du théâtre comme décoration. [...] Si le décor se situe dans un espace à deux dimensions, matérialisé par la toile peinte, la scénographie est une écriture dans un espace à trois dimensions. C'est comme si l'on passait de la peinture à la sculpture ou à l'architecture ». Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004 (1996), p. 314. Si j'emploie ici le mot scénographie, il est néanmoins difficile, pour l'époque dont il est question, de bien distinguer cette notion de décor à proprement parler, tant il est vrai que la scénographie est encore souvent synonyme de toile peinte, dans les théâtres espagnols des années 20. Tout au long de ce travail, j'emploierai donc le terme *décor* pour parler des modalités traditionnelles et illusionnistes de décoration théâtrale, de ces fameuses toiles peintes bidimensionnelles, même lorsqu'elles auront été réalisées par des artistes dits « d'avant-garde ». Je réserverai le mot *scénographie* pour toutes les tentatives, même timides, de prise en compte de l'espace scénique dans toutes ses dimensions.

⁷⁰ José Luis PLAZA CHILLÓN, *Clasicismo y vanguardia en 'La Barraca' de Federico García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada, Editorial Comares, 2001.

pour faire connaître le théâtre – et la peinture « moderne », par l'intermédiaire des décors – aux habitants de la campagne castillane. Ces deux ouvrages, très documentés, sont deux références incontournables pour qui s'intéresse à l'influence des arts plastiques sur l'esthétique des décors et sur leur évolution dans les diverses mises en scène réalisées du vivant de Lorca. José Luis Plaza Chillón, en étudiant la multitude d'ébauches, de photographies, de costumes, d'affiches ou de programmes qui témoignent de ces diverses collaborations, montre ce qui les relie aux mouvements artistiques qui coexistent et s'entremêlent à l'époque, et fait le portrait d'un grand nombre de peintres et de scénographes qui ont véritablement compté dans la rénovation théâtrale espagnole des années 20-30.

Les lignes qui vont suivre n'ont pas pour but de redire ce qui a déjà été analysé, et qui sort du cadre de cette étude. Il me semble néanmoins incontournable de revenir brièvement sur cet aspect de la trajectoire artistique de Lorca, sur les relations qui l'ont uni à quelques-uns des plus grands artistes de son époque, tant il est vrai que tout cela a profondément marqué sa conception de la mise en scène et sa dramaturgie, et a déterminé tout un pan de sa création, inséparable de son théâtre et de sa poésie : le dessin.

Le Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra

Dans le panorama théâtral espagnol des premières décennies du XX^e siècle, Gregorio Martínez Sierra doit être considéré, avec Adrià Gual, comme l'un des pionniers de la mise en scène et de la rénovation scénique. Son Teatro de Arte, fondé en 1916 et installé au Teatro Eslava, à Madrid, devient, pendant une quinzaine d'années, l'un des seuls lieux en Espagne qui donne un rôle essentiel au metteur en scène et au scénographe, en réhabilitant la dimension spectaculaire du théâtre. Le travail de Martínez Sierra au sein de sa compagnie n'a cependant rien de très avant-gardiste, au regard de ce qui se fait dans le reste de l'Europe. Martínez Sierra n'a pas l'envergure d'un Craig, d'un Appia, d'un Meyerhold ou d'un Reinhardt ; jamais il n'énonce une théorie personnelle de la mise en scène et il ne révolutionne pas le jeu de l'acteur. Quant à la programmation du théâtre, elle ne sera pas toujours des plus ambitieuses et cèdera parfois à l'attrait du succès commercial facile. Mais ce personnage aux multiples

facettes, à la fois dramaturge⁷¹, adaptateur, directeur de théâtre, metteur en scène et traducteur⁷², voyage beaucoup, particulièrement à Paris, où il rencontre Lugné-Poe et Paul Fort. C'est à l'occasion de ces voyages qu'il assiste, fasciné, aux premiers spectacles des Ballets russes, à l'Opéra de Paris, avant même que ceux-ci n'entament leurs tournées en Espagne, entre 1917 et 1920. Martínez Sierra est également très attentif aux recherches et aux nouvelles propositions qui surgissent dans le domaine de la mise en scène et de la scénographie. Il est au courant des activités de Meyerhold et de Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou, et connaît les théories d'Appia, de Craig, de Georg Fuchs ou encore de Fritz Erler. Tomás Borrás, avec une verve lyrique et sur un ton prophétique et grandiloquent, n'hésite d'ailleurs pas à en faire le catalogue dès les premières lignes du livre-manifeste *Un Teatro de Arte en España (1917-1925)*, publié en 1926 aux éditions *La Esfinge*, créées par Martínez Sierra lui-même :

Los amigos del Teatro mucho amamos los felices esfuerzos de esas empresas titánicas en que, como en el Deutsches Theater, oficia un Max Reinhardt de Papa teatral, con su Vaticano tan mayestático como el católico ; mucho amamos también esos teatros de estilización, el Teatro de Arte de Moscú, de Meyerhold y Stanislavsky o El Murciélagos, creado por Balief, donde se depuran y adelgazan las líneas más sutiles del arte escénico ; somos

⁷¹ Gregorio Martínez Sierra se consacre à l'écriture dramatique dès les années 1900. Ses meilleurs textes sont, sans aucun doute, ceux qui composent son recueil intitulé *Teatro de ensueño* (1905), d'inspiration clairement moderniste et aux accents maeterlinckiens. Retenons, en particulier, les pièces *Por el sendero florido* et *Pastoral* dont l'intérêt réside surtout dans l'emploi, dans les didascalies, de couleurs franches et contrastées qui, pour Serge Salaün, évoquent la peinture de Gauguin et des Fauves (Serge SALAÜN, « Teatro y pintura... », *op. cit.*, p. 158-159). À partir de 1910, Martínez Sierra se tourne de plus en plus du côté d'un théâtre commercial, dans la ligne des pièces de Benavente. C'est ce théâtre qui lui vaut le plus grand succès, notamment la pièce *Canción de cuna*, montée en 1911, d'une sensiblerie un peu naïve, il faut bien l'avouer. Un théâtre écrit en (très) grande partie par sa femme, María de la O Lejárraga, ou en collaboration avec elle, et qu'il signe toujours de son seul nom. Sur les premières œuvres de Martínez Sierra, consulter la très éclairante introduction critique de Serge Salaün, in Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, *Teatro de ensueño*, edición de Serge SALAÜN, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. Au sujet du Teatro de Arte, je renvoie à : *Un Teatro de Arte en España (1917-1925)*, edición proyectada, dirigida y editada por Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, Madrid, La Esfinge, 1926 ; Carlos REYERO HERMOSILLA, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1980 ; Begoña RIESGO DEMANGE, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité : la scène madrilène entre 1915 et 1930*, thèse de Doctorat sous la direction de Carlos SERRANO, Université Paris IV, 1993 (voir la première partie, entièrement consacrée au travail de Martínez Sierra) ; Julio Enrique CHECA PUERTA, « Los teatros de Gregorio Martínez Sierra », in *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, p. 121-126, article développé et approfondi dans *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

⁷² Il traduit Rusiñol, Ibsen ou encore Tristan Bernard. C'est aussi, et surtout, lui (enfin... plutôt sa femme, encore une fois) qui a traduit l'intégralité du théâtre de Maeterlinck en espagnol et a le plus contribué à sa diffusion dans la péninsule.

fervorosos de los innovadores, llámense Craig o Appia, Fortuny, Georg Fuchs o Fritz Erler. Admiramos, sí, el ímpetu, la imaginación desbordante, la grandeza a lo heleno, la religiosidad, la intención penetrante y aguda, el sentimiento de lo plástico, la exquisitez depurada, la teoría original, la reforma arquitectónica, la vena novísima abierta en la cantera eterna. Envidiamos el teatro social de masas mezcladas con el espectador, el espectador actor, la luz elocuente dentro de la gama de valores escénicos, el arabesco quintaesenciado, el actor-máscara, el teatro instantáneo, la cúpula, la escena giratoria⁷³.

Mais, les mises en scène du Teatro de Arte, tout en étant très nouvelles sur la scène espagnole, se situeront toujours dans la ligne du théâtre symboliste, et les scénographies des spectacles qui remportent le plus de succès sont directement inspirées du faste décoratif et de la magnificence des décors des Ballets russes. Le Teatro de Arte de Martínez Sierra est l'héritier direct du Théâtre de l'Œuvre, de Lugné-Poe, dont il adopte, et revendique, l'esprit et le fonctionnement, toujours avec le même ton prophétique de l'artiste incompris par sa société, même si, en 1916, cela fait déjà plus de vingt-cinq ans que L'Œuvre a été créé...

Pero – íntimamente – permitidnos que nuestra mayor devoción vaya a otros hombres de labor más obscura, al parecer, y a otros teatros, aparentemente más modestos. [...] Ellos laboran en silencio ; a veces, entre la hostilidad del ambiente ; su obra es de sacrificio y precursión ; carecen del apoyo y del entusiasmo ajenos ; son humildes, trabajadores, comprensivos, agudos ; se llaman Lugné-Poe, en Francia ; Martínez Sierra, en España. Hacen L'Œuvre, en París, y en Madrid, Eslava⁷⁴.

⁷³ [Nous, les amis du théâtre, nous apprécions beaucoup les louables efforts de ces entreprises titanesques dans lesquelles, à l'image de ce qui se fait dans le *Deutsches Theater*, un Max Reinhardt fait office de Pape théâtral, entouré d'un Vatican aussi majestueux que celui de Rome. Nous apprécions beaucoup, aussi, ces théâtres de stylisation, le théâtre d'art de Moscou, celui de Meyerhold et Stanislavski ou encore, celui de la Chauve-souris créée par Balief. Là, on épure et on affine les lignes les plus subtiles de l'art scénique. Nous admirons avec ferveur les innovateurs, qu'ils s'appellent Craig ou Appia, Fortuny, Georg Fuchs ou Fritz Erler. Nous admirons résolument l'élan, l'imagination débordante, la grandeur qui s'inspire de la Grèce Antique, la religiosité, l'intention aiguë et subtile, le sentiment d'une esthétique plastique, la délicatesse épurée, la théorie originale, la réforme architecturale, le nouveau filon ouvert dans le gisement éternel. Nous envions le théâtre social de masse qui se mêle aux spectateurs, le spectateur-acteur, la lumière utilisée à propos, au sein d'une gamme de valeurs scéniques, la quintessence de l'arabesque, l'acteur-masque, le théâtre instantané, la coupole, la scène giratoire]. Tomás BORRÁS, in *Un Teatro de Arte en España...*, p. 9.

⁷⁴ [Mais, dans l'intimité, permettez que notre plus grande dévotion soit pour d'autres. Pour des hommes qui accomplissent un travail, semble-t-il, plus obscur ; pour des théâtres en apparence plus modestes. Eux,

Cela explique le rôle essentiel que le metteur en scène espagnol accorde aux peintres dans l'élaboration de ses scénographies et aussi dans l'illustration des ouvrages publiés dans ses propres éditions, *Renacimiento*, *Estrella* et *La Esfinge*. Dans la droite ligne des poètes symbolistes, il témoigne ainsi d'un goût immodéré pour les arts plastiques et, de façon générale, pour le *visuel*. Un goût dont il ne se défait jamais, tout au long de sa vie. Tout comme les œuvres de son *Teatro de ensueño* « se inspiraban directamente en la pintura, que le gusta, en particular, por el cromatismo (la gama de colores simbolistas con finalidades síquicas), las masas y las líneas que configuran espacios simbólicos, antirrealistas »⁷⁵, il souhaite que les scénographies des spectacles qu'il monte frappent l'œil du spectateur pour mieux stimuler son imagination et ses émotions. Un intérêt pour la peinture et pour les possibilités qu'elle offre sur scène qu'il confirme encore en 1932 :

Teatro y Pintura, formas de arte mucho más hermanas de lo que parece ; artes las dos de representación, de visión ; triunfo ambas del intrincado y sutil artificio que hace de la inmovilidad, movimiento ; de la línea, palabra ; del gesto, elocuencia ; de la proporción, emoción⁷⁶.

Martínez Sierra, suivant l'exemple de Lugné-Poe, de Paul Fort et de Jacques Rouché, s'entoure donc de peintres et de dessinateurs. Non pas des professionnels de la réalisation de décors dépourvus d'imagination, mais, au contraire, des artistes, des peintres de chevalet, que rien ne rattache au monde du théâtre.

C'est d'abord Manuel Fontanals qu'il intègre à son équipe de l'Eslava. Fontanals est un artiste catalan spécialisé dans le dessin d'ornements – dans le plus pur style *noucentiste*, modalité spécifiquement catalane de l'Art Nouveau. Lorsqu'il fait la connaissance de Martínez Sierra, il travaille pour l'architecte Josep Puig i Cadafalch,

ils travaillent en silence ; parfois en subissant l'hostilité de leur entourage. Leur œuvre est celle du sacrifice et celle des précurseurs. Ils n'ont ni l'appui ni l'enthousiasme de leurs semblables. Ils sont humbles, travailleurs, compréhensifs, subtiles. Ils s'appellent Lugné-Poe en France, Martínez Sierra, en Espagne. Ils ont construit l'œuvre à Paris et l'Eslava à Madrid]. *Idem*, p. 9-10.

⁷⁵ [... s'inspiraient directement de la peinture, qu'il apprécie, en particulier, pour le chromatisme (la gamme de couleurs symbolistes avec leur finalité psychique), les masses et les lignes qui configurent des espaces symboliques, antiréalistes]. Serge SALAÛN, « Teatro y pintura... », p. 158.

⁷⁶ [Théâtre et Peinture, deux formes d'art beaucoup plus proches qu'il n'y paraît ; deux arts de représentation, de vision ; deux arts qui sont le triomphe de l'artifice complexe et subtil qui transforme l'immobilité en mouvement ; la ligne en mot ; le geste en éloquence ; la proportion en émotion]. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, Prologue de *Margarita la Tanagra*, pièce de théâtre de Ángel Torres del Alamo et Antonio Asenjo, in *La Farsa* (27 août 1932), Madrid, cité par Julio Enrique CHECA PUERTA, « Los teatros de Gregorio Martínez Sierra », p. 124.

qui s'occupe aussi d'ameublement et de décoration intérieure, à Barcelone. Rien ne prédisposait donc Fontanals à se consacrer au théâtre, si ce n'est qu'il avait réalisé, à l'occasion, des affiches pour des spectacles de théâtre et illustré quelques ouvrages.

Le style et les références de Fontanals coïncident parfaitement avec les goûts de Martínez Sierra. Les décors et les costumes qu'il imagine, en 1922, par exemple, pour *El Pavo Real*, d'Eduardo Marquina, l'un des plus grands succès du Teatro Eslava (ill. 2), évoquent beaucoup ceux créés par Natalia Gontcharova pour *Le Coq d'Or*, monté par les Ballets russes en 1914 (ill. 3), ou ceux créés auparavant par Léon Bakst pour *Schéhérazade* et pour *L'oiseau de feu*, en 1910⁷⁷. En quête de décors fastueux et éblouissants, Fontanals n'en est pas moins attentif à créer un spectacle harmonieux, où décors et costumes, lignes et couleurs, se complètent en un tout unitaire. Son travail est toujours d'une grande recherche chromatique et d'une grande élégance, même dans l'abondance de détails et d'ornements. Ses couleurs riches et brillantes rappellent aussi beaucoup la peinture d'Hermen Anglada Camarasa, peintre symboliste catalan qui modèle la matière picturale elle-même afin de faire jouer la lumière à la surface de la toile et en faire une sorte de joyau ou d'étoffe rutilante (ill. 4). Cependant, c'est dans les affiches et dans les illustrations que Fontanals réalise pour les œuvres publiées aux éditions *Estrella* et *La Esfinge*, que l'on perçoit le mieux la grande qualité plastique et graphique de son travail (ill. 5 à 8). L'allongement systématique auquel il soumet les figures, son goût pour le clair-obscur et pour les contrastes entre lignes sinueuses et lignes droites, sa recherche du détail décoratif qu'il parvient néanmoins à allier à une extrême sobriété et à une grande stylisation. Tout cela évoque beaucoup les illustrations d'Aubrey Beardsley, mais situe également Fontanals au cœur de l'esthétique Art Déco, célébrée à la fameuse Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris, en 1925, où le livre *Un Teatro de Arte en España* remporte le Grand Prix. Voici comment Manuel Abril décrit l'œuvre graphique de Fontanals :

Así, determinadas ilustraciones de Manuel Fontanals, se engalanan con un boato macizo de barroquismo opulento, acorde con la retórica magnificencia de un D'Annunzio ; y otras, en cambio, se depuran sobriamente hasta

⁷⁷ *Shéhérazade*, de Rimsky-Korsakov, ainsi que *L'oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le sacre du printemps*, de Stravinsky, sont précisément les premiers spectacles des Ballets russes présentés en Espagne, au Teatro Real, au printemps 1916. Le public madrilène est subjugué. L'événement fait véritablement date dans la lente transformation du théâtre espagnol.

reducirse a un esquema de emoción : en medio de la castidad blanca de un fondo limpio, una línea negra, temblorosa, una mancha de oro⁷⁸.

Le travail de Fontanals donne à Martínez Sierra la possibilité d'introduire sur la scène espagnole une nouveauté plastique qui ne choque pas outre mesure la sensibilité de ses spectateurs, et lui permet de maintenir son théâtre sur l'instable frontière entre succès commercial et création originale. C'est ainsi qu'il convient également de comprendre les interventions du peintre Fernando Mignoni, scénographe très peu connu, presque oublié, mais très apprécié par Martínez Sierra. Dans son travail, qui suit la ligne symboliste, et qui est parfaitement accepté par le public madrilène de l'époque, lui aussi accorde une attention toute particulière au chromatisme, mais il semble avoir privilégié les harmonies de tons rompus et avoir joué plus sur la suggestion que sur l'impact visuel⁷⁹.

Fontanals est, dans le panorama théâtral madrilène des années 20 et 30, et plus particulièrement dans le domaine de la scénographie, une figure essentielle. Et c'est à Martínez Sierra que l'on doit d'avoir découvert et révélé au théâtre celui qui réalisera les décors de six œuvres de Federico García Lorca et qui le suivra même en Argentine, en 1933-34. C'est lui qui réalisera, notamment, la nouvelle scénographie pour *La zapatera prodigiosa* présentée au Teatro Avenida, de Buenos Aires, prenant la suite de Salvador Bartolozzi, autre scénographe important de la période, qui en avait été chargé à Madrid, au Teatro Español, en 1930.

À la fin de l'année 1918, un autre artiste fait son entrée dans la compagnie de Martínez Sierra. C'est Rafael Barradas⁸⁰, peintre uruguayen installé en Espagne depuis

⁷⁸ [C'est ainsi qu'en accord avec la magnificence rhétorique d'un D'Annunzio, certaines illustrations de Manuel Fontanals, se parent du faste massif du baroque opulent. D'autres, en revanche, s'épurent sobrement et se résument à un schéma d'émotion : au milieu de la chasteté blanche d'un fond net, une ligne noire, vibrante, et une tache d'or]. Manuel ABRIL, in *Un teatro de Arte en España*, p. 171.

⁷⁹ Il n'y a que très peu de documentation et de témoignages sur Mignoni et son travail. Voir toutefois le bref commentaire que lui consacre José Luis PLAZA CHILLÓN, *Escenografía y artes plásticas...*, p. 67-70.

⁸⁰ Sur Rafael Barradas, je renvoie aux ouvrages et articles suivants, parmi bien d'autres : Raquel PEREDA, *Barradas*, Montevideo (Uruguay), edición Galería Latina, 1989 ; *Barradas. Exposición antológica (1890-1929)*, Zaragoza, 1992 ; *Barradas*, catalogue d'exposition, Madrid, Galería Jorge Mara, 1992 ; *Barradas/ Torres García*, catalogue d'exposition, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992 ; Élisée TRENC BALLESTER, « L'avant-garde plastique à Barcelone. Le *vibracionisme*, Barradas et Torres García (1916-1920) », in *Les avant-gardes en Catalogne*, Serge SALAÛN et Élisée TRENC (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 91-113. Au sujet du travail de Barradas au *Teatro de Arte* de Martínez Sierra, voir plus particulièrement : Andrés PELÁEZ MARTÍN, « Barradas en el Teatro de Arte : tradición y vanguardia (1917-1925) », in *Barradas. Exposición antológica...*, *idem*, p. 83-

1914, après un passage par l'Italie, à Milan – où il a pu entrer en contact avec les peintres futuristes –, et un bref séjour à Paris, où il découvre les œuvres cubistes et fauves. Futurisme, Cubisme et Fauvisme. Trois « ismes » que Barradas assimile et synthétise de façon très personnelle, entre 1916 et 1920, dans ce nouveau style créé avec un autre peintre uruguayen installé à Barcelone, Joaquín Torres García, et qu'ils nomment *Vibracionismo* [« Vibracionisme »]⁸¹. C'est à ce moment que commence sa courte et intense carrière – il meurt en 1929, à 39 ans à peine –, entre peinture, dessin et illustration de livres pour adultes et pour enfants.

Mélange original de Cubisme, de Futurisme et de Fauvisme⁸², le Vibracionisme est une technique ou un style – en tout cas pas un mouvement à proprement parler. C'est un apport méconnu et modeste, mais néanmoins original, à l'Avant-garde européenne et espagnole, issu de ces mouvements artistiques essentiels dans l'évolution de la peinture au début du XX^e siècle, et favorisé par la présence, entre 1914 et 1918, d'artistes de tous horizons venus se réfugier en Catalogne. Comme ces trois mouvements, c'est un art anti-imitatif et anti-naturaliste qui privilégie les thématiques urbaines et il se caractérise par « une accumulation de notations colorées, de rythmes de formes et de lignes abstraites aux couleurs vives qui déstabilisent la vision du spectateur »⁸³. Si les œuvres vibracionistes empruntent au Cubisme synthétique la décomposition de la surface de la toile en différents plans, elles s'apparentent néanmoins beaucoup plus au Futurisme dans l'utilisation de couleurs vives et contrastées, très souvent des couleurs primaires,

97 et Pilar GARCÍA-SEDAS, « De *El maleficio de la mariposa* al vuelo de un pegaso : Barradas-Lorca-Dalí », in *Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*, catalogue de l'exposition au Museu d'Història de Catalunya, Barcelona, Viena Ediciones/ Museu d'Història, 2004, p. 173-187.

⁸¹ Signalons le rôle essentiel que joue également le poète barcelonais Joan Salvat-Papasseit, grand ami de Barradas et surtout de Torres García, dès 1916, dans l'apparition de l'esthétique vibracioniste. Il est le fondateur de trois revues d'avant-garde essentielles dans le panorama catalan, *Un enemic del Poble* (1917), *Arc-Voltaic* (1918) et *Proa* (1921). La poésie de Salvat-Papasseit témoigne de sa fascination pour les thèmes de la « modernité » : vitesse, machines, électricité, moyens de transport, cinéma, jazz, etc. Son premier recueil, publié en 1919, s'intitule précisément *Poemes en ondes Hertzianes* [Poèmes en ondes Hertiennes]. Il est constitué de poèmes dans lesquels Salvat accorde une importance majeure à la présentation plastique (occupation spatiale, alternance de différentes typographies, etc.), propre à transcrire visuellement sur la page le dynamisme de la vie urbaine moderne. Au sujet de Salvat-Papasseit et de sa poésie, je renvoie à l'article de Nuria OLIVER, « La métaphore électrique, fil conducteur des premières avant-gardes », in *Les avant-gardes en Catalogne*, p. 13-49.

⁸² Il convient d'ajouter à ces influences majeures, celle, bien plus modeste, du peintre catalan Celso Lagar et de son *Planismo* [« Planisme »], autre mélange de principes cubistes et futuristes avec, en plus, un zeste de primitivisme et de cézannisme.

⁸³ Élisée TRENCH, « L'avant-garde plastique à Barcelone... », p. 104.

en aplats, « jusqu'à aboutir parfois, à l'anamorphisme d'une mosaïque »⁸⁴. De 1916 à 1918, les toiles de Barradas ont presque exclusivement pour thème des scènes de café, des types populaires ou des objets quotidiens. Barradas a un goût beaucoup moins prononcé que Torres García pour cette fameuse « modernité » qui attire tant les artistes, depuis la fin du XIX^e siècle : bateaux, avions, automobiles, tramways ou locomotives. En revanche, la rue les fascine tous deux et leur inspire « une même vision où domine le dynamisme et l'extraordinaire densité des éléments iconographiques qui se superposent et s'enchevêtrent à la manière cubiste »⁸⁵, mêlés à des horloges, des onomatopées, des lettres ou des chiffres, des annonces publicitaires, des vitrines, des journaux ou des boîtes d'allumettes. Cela ne l'empêche cependant pas de consacrer un certain nombre de toiles à ces thèmes (ill. 9), avec des procédés très proches de ceux qui apparaissent au même moment dans les œuvres des artistes ultraïstes madrilènes, avec lesquels Barradas ne tarde d'ailleurs pas à se lier⁸⁶.

Barradas quitte Barcelone et s'installe à Madrid en 1918. C'est là qu'il fait la connaissance de Martínez Sierra, qui parvient à le convaincre d'intégrer l'équipe de l'Eslava. Il collabore aux projets du Teatro de Arte jusqu'à 1925, mais de façon discontinue, et son rôle y est bien différent de celui de Fontanals. Lorsque Martínez Sierra fait appel à lui, peut-être cherche-t-il à donner une nouvelle orientation à sa compagnie et à suivre au plus près l'évolution des Ballets russes. N'oublions pas que *Parade* date de 1917 et que ce spectacle marque, non seulement pour la compagnie de Diaghilev, mais aussi pour l'ensemble du monde du spectacle, le début d'une nouvelle

⁸⁴ *Idem*, p. 106.

⁸⁵ *Idem*, p. 102-103.

⁸⁶ Mouvement fondé en 1918, à Madrid, par Rafael Cansinos-Assens, l'*Ultraïsmo* [« Ultraïsme »] attire à lui les principaux représentants de l'avant-garde espagnole (de langue castillane), jusqu'à 1925. Son membre le plus actif est Guillermo de Torre, poète et critique d'art, auteur du fameux *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, Caro Raggio, 1925), qui exerce une grande influence dans les cercles artistiques et littéraires de la fin des années 20, et dans les années 30, en Espagne et en Amérique Latine. Poètes et prosateurs ultraïstes publient dans un grand nombre de revues, généralement très minoritaires et éphémères, comme *Ultra*, *Grecia*, *Horizonte*, *Reflector*, *Tableros* ou *Vértices*, ainsi que dans des revues non spécifiquement ultraïstes comme *Alfar*, *Cosmópolis* ou *Ronsel*. Comme le souligne Juan Manuel BONET dans son *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, la plupart d'entre-eux « no pasaron nunca de ser modernistas tardíos levemente contagiados de vanguardia » [... ne furent rien de plus que des modernistes tardifs légèrement contaminés par l'avant-garde]. Il n'existe pas à proprement parler de peinture ultraïste, mais les revues du mouvement comptent avec la collaboration de nombreux artistes de grand talent : Francisco Bores, Norah Borges (sœur de Jorge Luis Borges, qui publie également quelques textes dans ces revues), Robert et Sonia Delaunay et Rafael Barradas (ses dessins paraissent dans *Ultra*, dans *Reflector*, ou encore dans *Alfar*, dont il est le directeur artistique), entre autres.

ère, toujours plus ouverte à l'expérimentation et à l'audace. Avec *Parade*⁸⁷, c'est l'avant-garde qui monte sur scène, prête à en découdre avec les recettes traditionnelles encore trop souvent utilisées sur les scènes européennes, et désireuse de désorienter les spectateurs, de bouleverser leurs habitudes. Picasso ouvre ainsi la voie à une foule d'autres peintres qui mettront leur art au service de la scène, tant pour les Ballets russes – pensons à Matisse, qui imagine les décors et les costumes pour *Le chant du Rossignol*, en 1920, à Derain qui travaille pour *Jack in the box*, en 1926, ou encore à Miró, dans *Jeux d'enfants*, en 1932 –, que pour les Ballets suédois, qui font appel à Fernand Léger, Giorgio de Chirico et Picabia.

Pour Martínez Sierra, Barradas représente sans doute l'opportunité de placer son travail dans la continuité des réalisations européennes et d'ouvrir la scène madrilène à de nouvelles esthétiques. Mais, dans les faits, après le cuisant échec de *El Maleficio de la mariposa*, de Lorca, en 1920, qui ne reste à l'affiche que quatre jours et suscite les sifflets et les sarcasmes du public, Barradas ne réalisera que quelques décors pour les spectacles de l'Eslava, notamment *Viaje al portal de Belén*, de Manuel Abril, *Matemos al lobo*, de Luis de Tapia et *Viaje al país de los animales*, de Martínez Sierra, tous trois montés en janvier-février 1922. En revanche, c'est lui qui prend en charge les scénographies des spectacles pour enfants du Teatro de los Niños qui, depuis les débuts du Teatro de Arte, avait pour objectif d'attirer de nouveaux publics au théâtre et de former les futures générations de spectateurs, en les sensibilisant à de nouvelles esthétiques et en les habituant à une nouvelle façon de faire du théâtre.

Reste un troisième personnage, un personnage essentiel au Teatro de Arte, celui qui a réellement permis de réaliser les scénographies de qualité dont se prévalait la compagnie. Il s'agit de Sigfrido Burmann⁸⁸, scénographe né en Allemagne, en 1892, et arrivé en Espagne en 1910, grâce à une bourse qui lui avait été accordée pour suivre des

⁸⁷ Ballet en un acte. Livret de Jean Cocteau. Musique d'Erik Satie. Chorégraphie de Léonide Massine. Décors et costumes de Pablo Picasso. Spectacle inauguré à Paris, au Théâtre du Châtelet, le 18 mai 1917, sous la direction d'Ernest Ansermet. Il fut présenté par les Ballets russes au Liceu, à Barcelone, dès le mois de novembre 1917.

⁸⁸ Au sujet de Sigfrido Burmann, je renvoie à la seule étude monographique qui lui soit consacrée à ce jour, et que je n'ai malheureusement pas pu consulter : Ursula BECKERS, *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*, thèse de Doctorat sous la direction de Andrés AMORÓS GUARDIOLA, Madrid, Universidad Complutense, 1992. Voir également les commentaires qui lui sont consacrés dans : *Un Teatro de Arte en España...*, p. 24-30 ; Julio Enrique CHECA PUERTA, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra* ; Andrés PELÁEZ MARTÍN, « Barradas en el Teatro de Arte... », p. 91-92, et, de façon générale, dans toutes les études consacrées au Teatro de Arte de Martínez Sierra.

études de peinture. Comme Martínez Sierra, Burmann voyage beaucoup, de Munich, à Istanbul, en passant par Vérone et Stockholm, avant de s'installer en Espagne et de se consacrer à la scénographie. Il séjourne également à Paris, où il entre en contact avec les groupes d'avant-garde des premières années du XX^e siècle, admire les spectacles des Ballets russes et reçoit l'influence décisive de la peinture expressionniste, dans son sens large, depuis Van Gogh et Gauguin jusqu'aux Fauves. Son style pictural s'en trouvera définitivement marqué et il ne sera pas rare de retrouver dans ses ébauches, les fausses perspectives et les distorsions qui caractérisent les décors du cinéma expressionniste allemand (ill. 10). Tout cela allié à une utilisation de couleurs outrées, contrastantes, cernées de noir, à la manière des vitraux ; une technique chère aux artistes expressionnistes. C'est ce que souligne Ana María Arias de Cossío, au sujet des décors qu'il réalise au Teatro de Arte pour *El Pavo Real*, à partir des croquis de Fontanals, et pour *Los gorriones del Prado*, en 1923 :

Acumulación de formas fantásticas perfectamente encuadradas por un trazo oscuro que las compartimenta, como en la técnica de los esmaltes cloisone [sic], predominio estático del color rojo, o la deleitación minuciosa del artista en el decorativismo extraordinario de esos dos elefantes enfrentados dibujados con línea precisa, mezcla de azules y dorados de cromatismo plano propio de las estampas japonesas que tanto interés y curiosidad despertaban entre los jóvenes artistas de entonces. La orgía de color y subjetivismo que se ve en la decoración de *Los gorriones del Prado* está dentro de la esencia de un uso revolucionario del color, a fin de definir las formas y expresar el sentimiento⁸⁹.

En Espagne, après un bref séjour à Barcelone, Burmann se rend à Grenade où il séjourne près de deux ans. C'est là qu'il fait la connaissance, en 1916, de Martínez

⁸⁹ [Accumulation de formes fantastiques parfaitement encadrées par un tracé sombre qui les compartimente. C'est une technique semblable à celle de l'émaillage : prédominance statique de la couleur rouge ou de la délectation minutieuse de l'artiste centré sur l'extraordinaire 'décorativisme' de ces deux éléphants qui se font face et qui sont dessinés d'un trait précis. Un trait où l'on retrouve un mélange de bleus et de dorés au chromatisme plat propres aux estampes japonaises qui éveillaient tant l'intérêt et la curiosité chez les jeunes artistes d'alors. L'orgie de couleurs et le subjectivisme que l'on perçoit dans la décoration de *Los gorriones del Prado* est l'essence d'une utilisation révolutionnaire de la couleur. Celle-ci a pour but la définition des formes et l'expression des sentiments]. Ana María ARIAS DE COSSÍO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 258-259.

Sierra⁹⁰, qui lui confie la réalisation des décors et, plus important encore, la gestion de tous les aspects techniques liés à la scène. Car Burmann est le seul de tous les décorateurs du Teatro Eslava à avoir suivi une véritable formation théâtrale, et pas des moindres, puisque son maître n'était autre que Max Reinhardt, à Berlin. Pendant de nombreuses années, Burmann travaille donc en étroite collaboration avec Fontanals et les autres scénographes du Teatro de Arte, avec la mission de construire des décors efficaces et fonctionnels qui, avec le temps, prendront de plus en plus la forme de véritables scénographies. Et pour se donner les moyens d'un tel travail, il ouvre un atelier, qui lui sert aussi d'entrepôt pour les praticables et autres éléments volumineux qu'il construit pour certains spectacles.

D'un point de vue technique, la plupart des scénographies réalisées à l'Eslava se situent encore dans la ligne des décors symbolistes et restent souvent fidèles aux fameuses toiles peintes. Bien que réalisées par des artistes de talent, parfaitement en phase avec les thèmes et les techniques de l'art de leur temps, leurs toiles peintes n'en restent pas moins des décors bidimensionnels, des écrans devant lesquels jouent les acteurs mais qui ne « participent » pas de l'action scénique. On doit toutefois à Burmann d'avoir proposé au cours de ces années, pour la première fois en Espagne – en digne disciple de Reinhardt, et dans la continuité des recherches sur l'espace scénique menées par Craig ou Appia –, quelques décors construits. On lui doit aussi d'avoir créé des scénographies disposant de plusieurs aires de jeu à des niveaux différents reliées par des escaliers, pour dynamiser l'espace et multiplier les possibilités de déplacement des acteurs, et d'avoir utilisé de façon plus poussée et audacieuse les possibilités expressives et suggestives de la lumière.

L'expérience du Teatro de Arte ouvre à Burmann une belle carrière consacrée à la scénographie de théâtre – et de cinéma, à partir de la fin des années 30 – aux côtés de quelques-unes des plus grandes figures du théâtre espagnol du XX^e siècle, particulièrement Margarita Xirgu et Cipriano de Rivas Cherif – le seul, en Espagne, à connaître aussi bien que lui les innovations scéniques européennes. Sous la direction de Rivas Cherif, c'est Burmann qui conçoit l'espace scénique – construit ensuite par Fontanals – pour *La Dama Boba*, de Lope de Vega, mis en scène, en 1935, dans le parc

⁹⁰ Et probablement aussi de Federico García Lorca. C'est en tout cas ce que suggère José Luis PLAZA CHILLÓN, in *Escenografía y artes plásticas...*, p. 258.

du Retiro, à Madrid, dans une adaptation de Lorca. Et, la même année, c'est encore lui qui imagine et dessine la scénographie de *Bodas de sangre*, que le jeune peintre José Caballero réalise ensuite.

Burmann et Fontanals, au-delà de leur collaboration chez Martínez Sierra, continuent donc à travailler ensemble aux côtés de Rivas Cherif dans les années 30⁹¹. Ils prennent ainsi activement part aux mises en scène des œuvres de Lorca, lorsque celui-ci, grâce à l'appui de Rivas Cherif et de Margarita Xirgu, a accès aux grandes scènes madrilènes et commence à rencontrer un franc succès avec *Bodas de sangre*. Mais c'est bien avant, en 1920, que Lorca les avait rencontrés pour la première fois. Précisément au Teatro de Arte, lorsque Martínez Sierra lui ouvrait les portes de son théâtre pour représenter sa première pièce : *El maleficio de la mariposa*. Et c'est Rafael Barradas qui était chargé des décors et des costumes.

Barradas et la mise en scène de 'El maleficio de la mariposa'

El maleficio de la mariposa est la première œuvre dramatique écrite et présentée publiquement par Federico García Lorca, alors qu'il n'a que vingt-deux ans. Fortement influencée par le théâtre symboliste, celui de Maeterlinck, en particulier, elle témoigne du grand manque d'expérience du jeune poète en matière théâtrale. C'est un texte qui, déjà, porte en lui les thèmes et les images qui peupleront l'ensemble de la production dramatique et poétique de Lorca, mais qui manque cruellement d'éléments proprement scéniques, autrement dit de « théâtralité ». Inauguré le 22 mars 1920, au Teatro Eslava, le spectacle fait scandale et provoque un terrible chahut, dans la salle, et à la sortie du théâtre, entre opposants et partisans de Lorca – principalement des amis connus à Madrid, alors qu'il réside à la Residencia de Estudiantes, parmi lesquels Manuel Abril, José Moreno Villa, Rafael Alberti et Regino Sáinz de la Maza.

El maleficio de la mariposa est une sorte de long poème dramatique en vers, très lyrique, contant les amours impossibles de *Curianito el nene*, un jeune cafard, pour une demoiselle Papillon – *Mariposa*, mot féminin, en espagnol. Ce drame allégorique aux forts accents modernistes présente, pour mon propos, un grand intérêt. Au-delà du

⁹¹ À ce sujet, consulter : José Luis PLAZA CHILLÓN, *Escenografía y artes plásticas...*, p. 255-275. Au sujet du rôle de Rivas Cherif aux côtés de Federico García Lorca, dans les années 30, voir : *idem*, p. 275-287.

thème en soi et du choix fait par Lorca de faire parler des animaux, la grande valeur de ce texte se trouve dans ses didascalies. Chacune d'elles se présente comme une sorte de tableau où il est accordé une grande attention au chromatisme, à la lumière et à la recréation de l'univers microscopique d'un pré, comme vu à travers la lunette grossissante d'un appareil photographique.

La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra densa de un gran ciprés. Una veredita casi invisible borda sobre la hierba un ingenio arabesco. Más allá del pradito, una pequeña charca rodeada de espléndidas azucenas y unas piedras azules... Es la hora casta del amanecer. Y todo el prado está cubierto de rocío. A la vera del camino se ven las madrigueras de los insectos como un minúsculo y fantástico pueblo de cuevas. [...] Los martillos formidables de la aurora ponen al rojo la plancha fría del horizonte⁹².

Ou encore :

Jardín.
En el fondo de la escena hay una gran cascada de yedras. Y todo el suelo estará plantado de margaritas gigantescas. Es un verdadero bosque de florecillas. A la izquierda del teatrino, y en parte del fondo, perdiéndose en la espesura, brilla el agua de un manantial... Todas las plantas están pintadas con luz suave del crepúsculo maduro⁹³.

Lorca, en véritable peintre, décrit le décor comme un *tableau* et utilise la lumière pour peindre les plantes aux couleurs du crépuscule. Il attribue à ses indications scéniques une valeur poétique propre, semblable à celle que l'on retrouve dans les premiers textes de Martínez Sierra et, plus encore, chez Valle-Inclán⁹⁴. On n'est pas

⁹² Federico GARCÍA LORCA, *El maleficio de la mariposa*, in *Obras completas IV*, p. 170.

⁹³ *Idem*, p. 195. Je souligne.

⁹⁴ Les didascalies de Valle-Inclán ont toujours semblé problématiques à tous ceux qui envisageaient une mise en scène de ses œuvres dramatiques. À tel point que son théâtre a longtemps été qualifié d'« impossible » et que ses pièces n'ont accédé aux scènes espagnoles que très rarement du vivant de leur auteur. Ce n'est qu'à notre époque qu'elles suscitent (enfin) un grand nombre de mises en scène, dans lesquelles le soi-disant « problème » des didascalies a pu trouver deux types de solutions. La plupart du temps, le metteur en scène interprète librement les indications foisonnantes de l'auteur, afin d'en tirer une « ambiance ». Mais, il est parfois arrivé que certains décident de faire entendre aux spectateurs, tout au long de la représentation, le texte didascalique, comme s'il formait un tout avec le texte dialogique. La difficulté que posent les didascalies de Valle-Inclán tient donc au fait qu'elles ne sont pas conçues comme de simples indications scéniques purement utilitaires. Elles fonctionnent comme ces « romans didascaliques » dont parle Jean-Pierre Sarrazac, à propos des didascalies de dramaturges « naturalo-

étonné non plus d'y retrouver un ton – assez maladroit – qui rappelle l'écriture de Rubén Darío. On y décèle le chromatisme de sa poésie – un camaïeu de vert, de blanc, de bleu, mêlé aux teintes du coucher de soleil – dans une ambiance irréaliste, fantasque et néanmoins délicate, presque précieuse⁹⁵. Semée de marguerites gigantesques, peuplée de personnages-insectes, la scène devient subitement *teatrino* et évoque de façon explicite le théâtre de marionnettes, échappe aux conventions et à toute prétention réaliste.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que la pièce laisse les spectateurs dans la consternation la plus totale et qu'elle soit huée avec tant de virulence, à tel point qu'elle ne reste pas plus de quatre jours à l'affiche. Habitué au théâtre de boulevard et à des décors réalistes, comment les spectateurs venus assister au spectacle pouvaient-ils se laisser séduire par des comédiens cafards, vers de terre ou papillons, évoluant au

symbolistes » comme Ibsen ou Hauptmann. Échappant à son rôle « prescriptif », la didascalie devient une sorte de « roman virtuel » qui, du reste, n'est pas dénué de valeur dramatique. Pour Jean-Pierre Sarrazac, « la médiation romanesque – ces brèches que l'auteur-rhapsode fait dans le drame – prend en quelque sorte le relais de la médiation picturale. La voix de l'auteur se voue à l'*hypotypose* permanente : elle cherche, tout au long de la représentation, à nous faire entendre et voir le 'tableau'. Dans sa double dimension visionnaire et exemplaire ». Rien de plus vrai, me semble-t-il, pour Valle-Inclán dont chaque pièce foisonne de références picturales et qui conçoit chaque scène comme un véritable tableau. Voir : Jean-Pierre SARRAZAC, article « Roman didascalique », in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain/ Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, n° 22 (2001), p. 107-109. Au sujet des différents types et fonctions des didascalies au théâtre et leur interprétation, voir également : Monique MARTINEZ THOMAS et Sanda GOLOPENTIA, *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, 1994 ; *Jouer les didascalies : théâtre contemporain espagnol et français*, Monique MARTINEZ THOMAS (éd.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.

⁹⁵ L'extrême attention que Lorca accorde dans cette pièce aux couleurs, dans la droite ligne des poètes symbolistes, nous rappelle un étrange texte qu'il avait écrit en 1917. Intitulé « Estado sentimental », le texte (en prose poétique) est composé de différentes parties correspondant chacune à une couleur – rose, bleu, gris, rouge. Chaque couleur, qui est personnifiée et parle à la première personne du singulier, est associée à un état d'âme ou « sentimental ». Le rose est « felicidad, amor, ilusión. Yo soy el color de los novios y de los adolescentes ». Le bleu est la couleur de la mort : « Conmigo no verás nada... porque mi reino es ultraterreno... Yo soy languidez y mármol. Mi seno es el corazón de una muerta virgen. El paisaje no lo verás porque como es tan triste yo lo tapo con mi manto de misericordia. Soy frío y mortecino. A mi lado triunfan los demás colores. Soy lágrimas y desconsuelo ». Plus loin, la vision devient cauchemardesque et rappelle les toiles de Félicien Rops, de Frantisek Kupka ou d'Alfred Kubin : « Yo soy la gran verdad... [...] Los hombres y las mujeres con su carga de hipocresía y falsedad. Máscaras con risas escalofriantes y en el aire una gran cruz hecha pedazos. Sobre ella un monstruo violáceo con un falo gigante en la mano ». Le rouge, enfin, est l'amour charnel : « Yo tengo cadenas agradables para ligar a los hombres. El espasmo y el beso son mis hijos. Yo quité la careta imbécil a muchos que son la hipocresía misma. La noche es mi sacerdotisa. Todos los hombres me rinden culto. [...] Soy el pecado. Soy la pasión. Soy la carne ». Federico GARCÍA LORCA, « Estado sentimental », in *Obras completas IV*, p. 636-638. Lorca semble bien être héritier de la nature double du Symbolisme, entre Symbolisme *blanc* et Symbolisme *noir*, entre vision idéaliste et désir de pureté, et vision de cauchemar, plongée dans le monde des fantômes et des obsessions refoulées.

milieu de marguerites géantes ? Sans oublier que les comédiens, bien peu habitués au théâtre poétique, récitaient tant bien que mal ce texte lyrique dépourvu de véritable action. Seule Encarnación López Julvez, *La Argentinita*, célèbre *bailaora* et *cantaora* de flamenco, qui interprétait le personnage du papillon avec une grâce indéniable, introduisait sur scène une pointe de mouvement sur des musiques de Grieg. Le jugement de la critique est sans appel.

Despertaba cierta curiosidad la comedia de insectos, de Eslava. Hay que confesar que ha sido un fracaso. La protesta del público fue descomedida y cruel en algunos momentos. Hay que oír con calma y moderación lo bueno y lo malo. Pero *El maleficio de la mariposa* no podía triunfar en el teatro, porque carece no sólo de contextura dramática, sino hasta de elementos dramáticos. Los elementos alegóricos están mal elegidos ; es dificilísimo que convirtamos a una curianita en un símbolo poético...⁹⁶

Sous l'influence très probable des Ballets russes, il semble que Gregorio Martínez Sierra ait particulièrement insisté pour représenter la pièce de Lorca sous une forme scénique, avec de vrais comédiens, allant même jusqu'à y introduire des morceaux chorégraphiés et dansés, pour en faire véritablement une sorte de ballet. Il écrit à Lorca, en janvier 1920 :

Es el caso que he decidido hacer muy pronto *La infima comedia* [*El maleficio...*], pero no en el *guignol*, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos. Ya tiene hechos los bocetos Barradas y mañana probará algunos trajes ya confeccionados⁹⁷.

Mais, malgré l'indéniable intérêt des costumes imaginés par Rafael Barradas – dont on ne peut malheureusement juger que d'après une photographie (ill. 11), quelques croquis et de rares témoignages –, la pièce de Lorca n'est, sur la scène de l'Eslava,

⁹⁶ [La comédie des insectes de l'*Eslava* éveillait une certaine curiosité. Il faut confesser que cela a été un échec. Les protestations du public furent excessives et parfois cruelles. Il faut écouter calmement et avec modération aussi bien ce qui est bon que ce qui est mauvais. Mais, *El maleficio de la mariposa* ne pouvait pas avoir de succès au théâtre. Cette pièce manque non seulement d'une forme dramatique mais aussi d'éléments dramatiques. Il est extrêmement difficile de parvenir à transformer une petite blatte en symbole poétique]. ANDRENIO, « Veladas teatrales », in *La Época*, Madrid (23 mars 1920), cité par Pilar GARCÍA SEDAS, « De *El maleficio de la mariposa* al vuelo de un pegaso... », p. 178.

⁹⁷ [Voilà, j'ai décidé de monter très prochainement *L'infime comédie*, non pas en guignol mais dans les règles de l'art. C'est-à-dire, avec des acteurs déguisés en petits animaux. Barradas a déjà préparé les ébauches et demain il fera essayer les costumes qui sont déjà prêts]. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, lettre à Federico García Lorca, Madrid, janvier 1920, in *ibidem*.

qu'un pâle et (presque) ridicule reflet des grandioses mises en scène de Diaghilev, rutilantes et tournoyantes, qui avaient frappé l'imagination de milliers de spectateurs à travers toute l'Europe⁹⁸. Martínez Sierra n'est pas Diaghilev, le Teatro de Arte n'a ni les moyens ni l'aura des Ballets russes, la pièce de Lorca n'est pas un ballet et le travail de Barradas n'obtient pas le succès réservé à Picasso, même au sein du Teatro de Arte. Lui qui devait se charger de toute la partie plastique de la mise en scène, doit finalement abandonner à Mignoni la réalisation des décors.

Personne ne sait réellement pourquoi le décor de Barradas est rejeté et remplacé par celui de Mignoni. L'un comme l'autre ont recours aux traditionnelles toiles de fond peintes, technique habituelle et encore bien implantée au Teatro Eslava. Le support lui-même ne semble donc pas être en cause. L'explication se trouve alors peut-être du côté du traitement pictural. En 1920, Barradas n'a pas encore totalement abandonné le Vibracionisme. Si ses œuvres sont moins exclusivement tournées vers les thématiques urbaines et témoignent plus souvent de l'intérêt du peintre pour des scènes plus intimistes, son emploi de la couleur et son recours à la fragmentation de l'espace de la toile en différents plans persistent. Le peintre évacue systématiquement toute perspective et toute représentation illusionniste du volume. Au contraire, la toile s'impose au regard comme une surface plane, un fond. C'est probablement la même technique qu'il emploie pour les décors de *El maleficio de la mariposa*, notamment lorsqu'il représente, en aplat, une série d'insectes multicolores, « grandes escarabajos,

⁹⁸ Le souvenir de ces Ballets était sans doute encore très présent pour de nombreux madrilènes, puisque l'année précédente, en 1919, avait eu lieu la représentation du *Tricorné* [*El sombrero de tres picos*], de Manuel de Falla, au Teatro Real de Madrid, sur un livret de Gregorio Martínez Sierra, d'après l'œuvre de Pedro Antonio de Alarcón, avec une chorégraphie de Léonide Massine ainsi que des décors, des costumes et un rideau de scène de Pablo Picasso. Lorca l'a peut-être vue, mais rien n'est sûr. En tout cas, Rafael Alberti a laissé un témoignage émerveillé de ce spectacle. Il ne dit pas si Lorca a personnellement assisté à la représentation madrilène et il ne se souvient pas s'il a eu l'occasion d'évoquer avec lui « la rotunda sensación producida por aquellos Ballets rusos y su impacto estético en la historia de la música española » [... l'immense sensation produite par ces fameux Ballets russes et leur impact esthétique dans l'histoire de la musique espagnole]. Mais il ajoute : « Pero creo que Federico debió verlos en su Granada, cuando fueron con Falla para bailar en los jardines de la Alhambra. Debí sentirse arrebatado plenamente, como siempre lo arrebatava la música, sobre todo si unía elementos populares y cultos » [Mais je crois que Federico a dû les voir dans sa Grenade, lorsqu'ils s'y sont rendus avec Falla pour danser dans les jardins de l'Alhambra. Il a dû se sentir totalement transporté, comme il l'était toujours avec la musique, surtout quand celle-ci alliait des éléments populaires et savants]. Rafael ALBERTI, *in España y los Ballets rusos*, Granada, Ministerio de Cultura/ Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1989, p. 21. Sur les Ballets russes en Espagne, voir également : Yvan NOMMICK y Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO, *Los Ballets rusos de Diaghilev y España*, Granada, Fundación-Archivo Manuel de Falla/ Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2001.

mariposas y otros animalitos, pintados con colores brillantes »⁹⁹, appliquant ainsi aux toiles peintes du théâtre ce qu'il fait depuis plusieurs années sur ses propres toiles de petit format. Comme l'indique José Luis Plaza Chillón, l'idée de Barradas devait être

de oponer a los personajes reales como cromos pegados en un lienzo, personajes *inhumanos* o *sobrehumanos* que se convertirían en una falsa realidad escénica hasta reducir a los auténticos personajes al estado de muñecos, los cuales fueron pareciéndose rápidamente a los insectos lorquianos¹⁰⁰.

Parfaitement complémentaires d'un décor volontairement aplati, qui manifeste sa véritable condition d'écran de fond, les costumes rigides obligent également les comédiens à se déplacer de manière différente, les *marionnettisent*, en quelque sorte. Sans doute cela allait-il trop loin pour Martínez Sierra et ses comédiens. Non seulement Barradas introduisait sur scène des couleurs franches et une technique picturale inhabituelles sur les scènes espagnoles, mais il obligeait les acteurs à le suivre dans sa proposition de stylisation du geste et des mouvements. Dépassant le cadre du théâtre d'art, suggestif, propice au rêve et à l'imagination, tel que le concevait Martínez Sierra, sa proposition scénographique allait dans le sens de certaines recherches très avant-gardistes sur les personnages-marionnettes, et se situait parfaitement dans la ligne des décors de Picasso pour *Parade*, ou encore des scénographies futuristes de Fortunato Depero, qu'il connaissait peut-être. Mais tout cela n'était absolument pas approprié aux attentes de Martínez Sierra et au jeu traditionnel et sans doute assez statique de ses comédiens. Et la chorégraphie de *La Argentinita* ne pouvait suffire à venir à bout de cette routine bien installée et des faiblesses du texte lorquien, lui-même trop lyrique. Lorca l'avait senti au cours des répétitions, et semble avoir beaucoup insisté auprès de Martínez Sierra pour remplacer les comédiens par de vraies marionnettes et la grande scène de l'Eslava par un petit castelet. Mais les costumes étaient prêts, Mignoni s'était

⁹⁹ [... de grands scarabées, des papillons et d'autres petits animaux, peints dans des couleurs brillantes]. José Luis PLAZA CHILLÓN, *Escenografía y artes plásticas...*, p. 32.

¹⁰⁰ [... d'opposer aux personnages réels qui seraient comme des images collées sur une toile, des personnages inhumains ou surhumains. Ces derniers se transformeraient en une fausse réalité scénique qui irait jusqu'à réduire les vrais personnages à l'état de pantins. Ces pantins ressembleront très rapidement aux insectes de Lorca]. José Luis PLAZA CHILLÓN, *Escenografía y artes plásticas...*, p. 79. On retrouvera cette idée de planéité, cette volonté de faire des personnages de théâtre des sortes d'images à deux dimensions, se détachant sur un fond, dans plusieurs œuvres que Lorca écrira autour de 1925, notamment dans *Amor de don Perlimplín...*

chargé de peindre, dans l'urgence, un décor moins détonnant – bien que non réaliste et composé de taches de couleur, dans un camaïeu de verts –, et Martínez Sierra persista dans son idée.

On a longtemps dit, à la suite de Carlos Reyero¹⁰¹, que c'est Lorca qui avait refusé les décors de Barradas, quelques jours à peine avant la première. C'est une hypothèse qui semble difficile à croire, étant donné la profonde affinité entre les recherches du peintre et l'intérêt que Lorca portait déjà à la marionnettisation. L'explication la plus plausible à ce refus me paraît plutôt être celle d'Andrés Peláez Martín, qui affirme que

aunque Carlos Reyero señala que el rechazo vino de Lorca, según le contó Burmann, en anterior conversación conmigo afirmó que fue *La Argentinita* la que convenció a Martínez Sierra para que sustituyera los decorados por otros encargados a Mignoni. Esta historia me fue confirmada en 1985 por la actriz Cándida Losada, que intervino en el estreno¹⁰².

La représentation de *El maleficio de la mariposa* est un échec à plusieurs titres. Pour Martínez Sierra, elle montre les limites du public madrilène, encore peu enclin à accepter de nouvelles modalités d'expression théâtrale et des scénographies plus en phase avec les avant-gardes plastiques européennes. Elle montre certainement aussi les limites de sa propre compagnie, attachée aux décors suggestifs, dans la veine du Symbolisme, et plus à l'aise avec les dramaturgies traditionnelles qu'avec l'œuvre fantasque d'un jeune poète encore inexpérimenté, qui ne pouvait en aucun cas se contenter d'un jeu réaliste. Cette représentation est surtout un échec cuisant pour Barradas qui, à partir de ce moment, ne participe que rarement, et à contrecœur, à la réalisation de décors pour les spectacles de l'Eslava (ill. 15). En revanche, il se tourne avec enthousiasme du côté du théâtre pour enfants, dont il réalise tous les décors jusqu'à 1925. Sa technique « planiste » et son emploi de couleurs vives associées à un dessin tout en rondeur, volontairement stylisé et candide, s'adapte parfaitement à l'univers du théâtre de marionnettes (ill. 14 et 15), et les affiches qu'il réalise pour le Teatro de los

¹⁰¹ Voir : Carlos REYERO HERMOSILLA, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*.

¹⁰² [... bien que Carlos Reyero fasse remarquer que le refus est venu de Lorca, d'après ce que lui a raconté Burmann, il m'a affirmé dans une conversation antérieure, que c'était *La Argentinita* qui avait convaincu Martínez Sierra de substituer les décors de Barradas par ceux qui avaient été commandés à Mignoni. En 1985, l'actrice Cándida Losada, qui avait participé à la première de la pièce, m'a confirmé cette version]. Andrés PELÁEZ MARTÍN, « Barradas en el Teatro de Arte... », note 37, p. 97.

Niños (ill. 12), avec leurs tons bleus, rouges, jaunes ou verts intenses, restent de très beaux témoignages de son talent.

Quant à Lorca, s'il reste plus de sept ans sans porter de nouvelle pièce à la scène, il n'abandonne pas pour autant le théâtre. Au contraire, les idées en germe dans *El maleficio...* s'affirment, prennent de l'ampleur et trouvent leur expression dans le fameux spectacle de marionnettes donné par le dramaturge dans sa maison familiale de Grenade, en 1923, le jour de l'Épiphanie, en compagnie du musicien Manuel de Falla et du peintre Hermenegildo Lanz, ainsi que dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, écrit autour de 1925. Dans les deux cas, le théâtre de marionnettes apparaît comme une référence essentielle dans son théâtre, associé à ces fameux décors planistes qui semblaient déjà l'intéresser en 1920. La peinture de Barradas n'est jamais très loin des préoccupations esthétiques et dramaturgiques de Lorca, à cette période, et leur amitié ne fait que grandir dans les années suivantes. Elle culmine autour de 1927, lorsque le peintre, de retour en Catalogne, crée, dans son propre appartement, le fameux *Ateneillo de L'Hospitalet*, une *tertulia* qui accueille quelques-uns des plus grands poètes, peintres et critiques d'art que compte la Catalogne – et l'Espagne – à l'époque. Même le jeune Dalí passera par une période fortement influencée par le travail de Barradas et se rendra à plusieurs reprises à l'*Ateneillo*, en compagnie de Lorca.

Sa rencontre avec le peintre uruguayen est certainement, pour Lorca, l'un de ses premiers contacts, à Madrid, avec les avant-gardes plastiques. Cette rencontre marque le début d'un intérêt, jamais démenti, du dramaturge pour la peinture et pour le dessin, qu'il commence précisément à pratiquer autour de 1921. Quant à l'expérience malheureuse du Teatro de Arte, elle aussi a sans doute été décisive dans la trajectoire de Lorca. C'est aux côtés de Martínez Sierra qu'il fait la connaissance des deux plus grands scénographes espagnols des années 20-30 : Fontanals et Burmann. C'est là qu'il découvre sans aucun doute l'importance de la mise en scène, qu'il entend peut-être également les noms de Craig, d'Appia, de Reinhardt et d'autres, et qu'il entrevoit le rôle que peuvent jouer les peintres d'avant-garde dans la création des scénographies au théâtre.

L'expérience de La Barraca, menée à partir de 1932, outre sa dimension sociale et éducative, propre à cette nouvelle période de l'histoire européenne, apparaît, à cet égard, comme une continuité du Teatro de Arte de Martínez Sierra, ou même des Ballets

russes. Lorca fera appel à certains des plus grands artistes de son temps, qui réaliseront des costumes et des décors, parfois très hardis, toujours d'une très grande qualité plastique. Je citerai, entre autres, le peintre et sculpteur Alberto Sánchez (*Alberto*), dont les toiles de fond pour la mise en scène de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en 1933, témoignent de ses recherches plastiques aux côtés de Benjamín Palencia – qui réalisera aussi des décors pour *La Barraca* – au sein de leur *Escuela de Vallecas* : des paysages *surréalistes* faits de formes à la fois minérales et molles, ossifiées et caoutchouteuses. Pensons également à José Caballero, l'un des collaborateurs les plus assidus de *La Barraca*, ou encore à Alfonso Ponce de León, qui intervient en 1932, lorsque Lorca met en scène l'*entremés* de Cervantes, *La guarda cuidadosa*. À cette occasion, il crée un costume tout à fait étonnant pour le personnage principal, qui évoque étrangement les costumes réalisés, en 1922, par Oskar Schlemmer pour ses *Ballets Triadiques*, au Bauhaus (ill. 16 et 17) – bien que, comme l'indique José Luis Plaza Chillón, on ne puisse en aucun cas affirmer qu'il connaissait les dessins de Schlemmer¹⁰³.

Dès *El maleficio de la mariposa* et dès cette première mise en scène manquée, la dimension visuelle prend une importance fondamentale dans la création dramatique de Lorca et dans les mises en scène qu'il dirige. Son attention se porte prioritairement vers la création d'un univers d'images à la fois poétiques et plastiques, chargées de soutenir l'attention d'un public qui est et sera toujours au centre de ses préoccupations. Le théâtre représente ainsi, dans la trajectoire de Lorca, un véritable point de rencontre avec les arts plastiques, qui enrichissent toujours plus sa création poétique et dramatique, et qu'il expérimente à son tour dans ses propres dessins.

¹⁰³ José Luis PLAZA CHILLÓN, *Clasicismo y vanguardia en 'La Barraca'...*, p. 207.

III. Théâtre, dessin, peinture : l'émergence de l'univers plastique de Federico García Lorca

Los dibujos de Lorca,
me parecen obra de un poeta,
que es el mejor elogio
que puedo hacer
a toda expresión plástica.

Joan Miró¹⁰⁴

Si les dessins de Federico García Lorca ont, pendant longtemps, été considérés comme un pan à part de son travail et, parfois, comme un simple divertissement sans véritable lien et sans commune mesure avec ses œuvres poétiques ou dramatiques, tout le monde s'accorde aujourd'hui à dire qu'ils font, au contraire, partie intégrante de sa création. Réhabilitée avec raison par un grand nombre de critiques depuis les années 80, cette facette de son travail apparaît même comme absolument indissociable de son écriture et de ses préoccupations en tant que dramaturge et metteur en scène. À tel point qu'Antonio Gallego Morell, dans une conférence prononcée en 1979 à la Fundación Universitaria Española, se félicitait de la publication de soixante dessins de Lorca dans l'édition de ses œuvres complètes aux éditions Aguilar, et terminait par ces mots :

Al editar los dibujos de Lorca – como se viene haciendo – entre el *corpus* de sus *Obras completas* estos no se incorporan simplemente como ilustraciones de los volúmenes. Son un capítulo más de sus obras literarias. No son la otra faceta del poeta sino la creación literaria de un autor indivisible¹⁰⁵.

¹⁰⁴ [Les dessins de Lorca me semblent être l'œuvre d'un poète ; c'est le plus grand éloge que je puisse faire à toute expression plastique]. Joan MIRÓ, « Composición » (26 février 1976), publié in *Trece de Nieve*, Madrid, 2^{da} época, n° 1-2 (décembre 1976), p. 156.

¹⁰⁵ [En publiant les dessins de Lorca – comme nous avons entrepris de le faire – dans le *corpus* de ses *Œuvres complètes*, ceux-ci ne seront pas une simple illustration des volumes. Il s'agit d'un chapitre supplémentaire de ses œuvres littéraires. Ils ne constituent pas une autre facette du poète, mais la création littéraire d'un auteur indivisible]. Antonio GALLEGO MORELL, « Dimensión literaria del García Lorca

Depuis, les dessins ont fait l'objet d'un véritable catalogage, réalisé par Mario Hernández¹⁰⁶, qui a permis au public d'accéder à quelque quatre cents dessins. Impossible, désormais, de continuer à considérer cette part de la création lorquienne comme une pratique marginale et subalterne. Un grand nombre d'analyses – de qualité et d'intérêt divers, il faut bien l'avouer – ont également été proposées dans de nombreux articles et ouvrages, et permettent de mieux appréhender le rôle assigné par Lorca à ses dessins, de mieux les interpréter et de mieux les situer dans l'ensemble de son œuvre, extrêmement variée¹⁰⁷. Il apparaît désormais que la création graphique de Lorca est indissociable de sa création poétique. Lui-même ne cessait de les relier. L'étude de la dimension visuelle de son théâtre ne pouvait donc passer outre une étude de ces dessins, dont certains ont précisément été réalisés pour le théâtre, ébauches de décors et de costumes qui, dès 1923, témoignent d'une rare capacité à visualiser l'espace et d'une immense attention accordée au chromatisme. Mais, justement parce que ses dessins sont inséparables de son écriture et de son travail de metteur en scène, l'analyse de la production graphique de Lorca retiendra mon attention au fur et à mesure de mon analyse de ses textes dramatiques et poétiques. Il me semble néanmoins nécessaire ici de dresser un tableau rapide du contexte culturel qui a favorisé l'éclosion de ce talent polyvalent chez Lorca et d'en présenter les caractéristiques générales.

dibujante », in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, n° 9 (1988), p. 206.

¹⁰⁶ Mario HERNÁNDEZ, *Libro de dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress/ Fundación Federico García Lorca, 1990.

¹⁰⁷ Sans prétendre nullement à l'exhaustivité, je renvoie aux études suivantes : Patrick FOURNERET, « Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca », in *Trece de Nieve*, Madrid, 2nda época, n° 1-2 (diciembre 1976), p. 158-164 ; Francisco GARCÍA LORCA, « El arte del dibujo », in *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 431-437 ; Mario HERNÁNDEZ, « El arte del dibujo en la creación de García Lorca », in André BELAMICH (coord.), *Federico García Lorca : saggi critici nel cincuantenario della morte*, Fasano, Schena Editores, 1988, p. 117-134, article repris sous le même titre, en introduction au catalogue de l'exposition *Federico García Lorca. Dibujos*, Mario HERNÁNDEZ (dir.), Málaga, 1990, p. 15-23 ; Francisco CAO, « Tradición y originalidad en la iconografía lorquiana », in *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca*, Universidad de Oviedo, 1990, p. 21-41 ; Raquel MEDINA, « 'Poesía-plástica' o 'plástica-poética' : elaboración metafórica de la conciencia del yo en García Lorca », in *ALEC*, Lincoln (Nebraska), XIX, n° 1-2 (1994), p. 85-101 ; Cecelia J. CAVANAUGH, *Lorca's Drawings and Poems. Forming the Eye of the Reader*, Lewisburg/ London, Bucknell University Press/ Associated University Presses, 1995 ; Daniel GIRALT-MIRACLE, « El dibujo, la otra cara de Federico García Lorca », in *Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*, catalogue d'exposition, Barcelona, Viena Ediciones/ Museo d'Història de Catalunya, 2005, p. 95-113.

1. L'exposition de la Sociedad de Artistas Ibéricos et le contexte de l'Arte Nuevo

En 1925 a lieu, à Madrid, la célèbre exposition de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI)¹⁰⁸. Nées de l'initiative du peintre Gabriel García Maroto et soutenues par les critiques d'art Manuel Abril et Juan de la Encina, la Société et l'exposition ont pour but de favoriser la diffusion et l'implantation des nouvelles tendances de l'art, à Madrid. Quelques temps avant l'exposition, la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) avait publié un manifeste, dans la revue *Alfar*. Ses objectifs y étaient clairement annoncés :

Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

[...]

De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido o celebrado – o simplemente discutido en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Au sujet de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) et de son exposition, voir, particulièrement : « Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto », in *Alfar*, La Coruña, 1925 (n° 51), repris dans Jaime BRIHUEGA, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 114-118 ; *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*, catalogue de l'exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, notamment l'article de Jaime BRIHUEGA, « La ESAI y el arte español de la bisagra de 1925 », p. 17-31. Voir également : Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1981, p. 256-262 ; Eugenio CARMONA, « 'Sin tortura ni sueño'. La renovación plástica española de los años 20 y García Lorca dibujante », in *Homenaje a Federico García Lorca*, Manuel ALVAR (coord.), Málaga, 1988, p. 111-125 ; *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 21-25.

¹⁰⁹ [Nous sommes nombreux à constater, et à regretter, que la capitale espagnole ne puisse se tenir au courant du mouvement plastique qui a lieu dans le reste du monde, et parfois au sein même de notre pays. La raison est qu'on n'organise pas ici les Expositions d'art nécessaires, pour que Madrid puisse connaître tout ce que l'effort des artistes de notre époque produit d'intéressant, ici comme ailleurs. Voilà pourquoi, nous, les signataires, nous avons essayé de nous constituer en société, afin de prendre en charge les formalités administratives, de rechercher et d'aplanir toutes les difficultés. Ceci, pour que Madrid se rende compte que tout ce qui est reconnu, célébré, ou simplement débattu ailleurs, reste toujours éloigné de la capitale, sans qu'il n'y ait aucune justification à cet état de fait]. « Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto », in Jaime BRIHUEGA, *Manifiestos, panfletos...*, p. 114-115.

Il était signé, entre autres, par d'importantes personnalités du monde artistique, comme Joaquim Sunyer, Daniel Vázquez Díaz ou Gabriel García Maroto, par des musiciens comme Manuel de Falla et Adolfo Salazar et par deux poètes, José Bergamín et Federico García Lorca qui prouve, par cet engagement, son grand intérêt pour les questions plastiques et pour la diffusion des nouvelles esthétiques, en Espagne¹¹⁰.

Comme le souligne Jaime Brihuela, l'ensemble de peintures, sculptures et dessins présentés lors de l'ESAI est totalement dépourvu d'unité, tant programmatique qu'esthétique.

Había de todo, desde artistas más o menos consagrados como los Zubiaurre, Echevarría, Arteta o incluso Solana hasta completos desconocidos como lo eran en realidad lo grueso de los expositores. Desde representantes de las tendencias más avanzadas de la pintura española como Dalí, Moreno Villa, Bores, Cossío, Palencia, Barradas, Pelegrín o Norah Borges, hasta artistas relativamente asimilados como Piñole, Pichot o Fernández Balbuena¹¹¹.

Parmi les exposants, on retrouve tous les artistes fréquentés par Lorca à Madrid : Barradas, qui présente trente œuvres, Bores, Norah Borges, qui expose plusieurs gravures, Palencia, Moreno Villa et, bien sûr, Dalí, qui présente pour la première fois au public dix de ses toiles¹¹² et apparaît en première page du journal *ABC*, en compagnie de Francisco Bores et de personnages éminents venus inaugurer l'exposition – Eduardo Marquina et Eugenio d'Ors, entre autres.

Bien que la SAI ait eu un rôle somme toute assez limité – elle est dissoute juste après l'exposition –, et malgré l'hétérogénéité des œuvres et des artistes exposés, qui sont loin d'appartenir tous à cet *Arte Nuevo* qu'elle était sensée promouvoir, on doit

¹¹⁰ Un intérêt jamais démenti puisque Lorca participera, quoique de façon indirecte, à l'élaboration du *Manifest Antiartistic Català* publié dans *L'Amic de les Arts* par Dalí, Gasch et Montanyà, en 1928, et qu'il collaborera aux activités d'ADLAN (« Amics de l'Art Nou »), association fondée à Barcelone en 1932, principale plate-forme des avant-gardes catalanes des années 30, en organisant plusieurs lectures de ses poèmes.

¹¹¹ [Il y avait de tout. Depuis les artistes plus ou moins consacrés comme les Zubiarre, Echevarría, Arteta ou même Solana, jusqu'à de parfaits inconnus comme l'étaient, en réalité, la plupart des exposants. Depuis les représentants des tendances les plus avancées de la peinture espagnole tels que Dalí, Moreno Villa, Bores, Cossío, Palencia, Barradas, Pelegrín ou Norah Borges, jusqu'à des artistes relativement assimilés tels que Piñole, Pichot ou Fernández Balbuena]. Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España...*, p. 260-261.

¹¹² Au sujet de la participation de Dalí à l'ESAI, voir en particulier : Rafael SANTOS TORROELLA, « Salvador Dalí en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Catalogación razonada », in *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*, p. 33-67.

néanmoins considérer cet événement « como el punto de arranque definitivo del Movimiento Renovador de las artes plásticas en España tras una larga e intrincada ‘prehistoria’, en la que la cultura catalana llevaba una década de ventaja »¹¹³. L’exposition obtient un très grand écho dans la presse et, par son éclectisme même, parvient à être acceptée et à faire prendre conscience à un large public des profonds changements en train de s’opérer dans l’art contemporain espagnol.

En réalité, les caractéristiques de l’exposition de la SAI ne sont pas véritablement propres à l’Espagne. Elles s’inscrivent dans le mouvement beaucoup plus général de ce fameux « Retour à l’ordre » qui caractérise le milieu des années 20 et qui se manifeste dans plusieurs pays d’Europe, particulièrement en France. Les œuvres présentées lors de l’exposition sont, c’est vrai, d’une modernité maîtrisée, souvent atténuée, loin de l’éclat, des ruptures fracassantes et des provocations des premières avant-gardes du siècle. Mais, à ce titre, l’exposition madrilène se situe dans la même ligne que celle qui a lieu, la même année, à Paris : la fameuse Exposition Internationale des Arts Décoratifs. Cette autre exposition, dont l’objectif est de faire découvrir au grand public les recherches et les réalisations des jeunes architectes et décorateurs de divers pays d’Europe, et de promouvoir les industries modernes, témoigne de la même ambiguïté et de la même ambivalence que l’exposition de la SAI, en Espagne. Bien sûr, l’exposition parisienne donne à Le Corbusier une opportunité de présenter son travail, son fameux « Pavillon de l’Esprit Nouveau », qui fait véritablement scandale – bien qu’on ait pris le soin de le cacher derrière une palissade pendant toute la durée de l’exposition. Bien sûr, les Soviétiques parviennent à obtenir la médaille d’or de l’invention grâce à leur pavillon imaginé par les artistes constructivistes Melnikov et Rodtchenko. Mais les pavillons qui obtiennent le plus grand succès et qui occupent le plus d’espace sont ceux qui proposent des réalisations luxueuses, souvent foisonnantes, décorées d’objets uniques d’un raffinement sans égal, à l’image de la lampe sauterelle

¹¹³ [... comme le départ définitif du mouvement des arts plastiques en Espagne, après une « préhistoire » longue et confuse, pendant laquelle la culture catalane avait une décennie d’avance]. Eugenio CARMONA, « ‘Sin tortura ni sueño’. La renovación plástica... », p. 114. Comme le souligne Élisée Trenc, « malgré l’activité précoce dans le domaine de l’avant-garde de Ramón Gómez de la Serna, à Madrid, Barcelone fut le premier foyer de la modernité dans la péninsule, grâce à l’activité infatigable du marchand Josep Dalmau, que nous trouvons à l’origine de toutes les manifestations d’avant-garde à Barcelone, qui leur permet d’avoir un certain retentissement, ce qui ne fut pas la cas, au début, à Madrid ». Élisée TRENC, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », in Carlos SERRANO, Serge SALAÛN (éds.), *Temps de crise et ‘années folles’...*, p. 186.

en verre dépoli, présentée dans le pavillon Lalique, ou de la pendule en cristal de roche et diamants présentée par Cartier dans la « Rue des joalliers », ou des décors intérieurs Art Déco de Maurice Dufrene réalisés pour le pavillon des Galeries Lafayette, ou encore du mobilier imaginé par Pierre Chareau ou Ruhlmann pour le décor d'une Ambassade de France idéale – bureau en ébène de macassar, secrétaire en ébène, ivoire et marquetterie ou commode en parchemin. Il est aussi tout à fait significatif que Gregorio Martínez Sierra obtienne un prix lors de cette exposition, une récompense pour son ouvrage *Un Teatro de Arte en España*, dans une édition héritière des luxueuses publications modernistes du début du siècle. Ce qui ressort de l'Exposition des Arts Décoratifs, c'est que les réalisations valorisées sont celles qui, tout en prenant en compte certains matériaux nouveaux ou certains principes de simplification des formes et de dépouillement de l'espace, se situent dans la ligne traditionnelle d'une décoration intérieure et d'une architecture classique, reconnaissable, acceptable par un public bourgeois, une élite fortunée. Nous sommes loin de l'architecture utilitaire et bon marché revendiquée par Le Corbusier pour lutter contre le manque de logements, contre l'insalubrité d'une grande partie des immeubles parisiens ou contre l'asphyxie des villes.

On perçoit, par cet exemple, à quel point parler de l'art européen des années 20 n'est pas chose facile. Celui qui s'y essaie prend à tout moment le risque de la trop grande simplification, voire de la caricature. Très longtemps, le terme d'« avant-garde » a occulté – et continue parfois encore à occulter – la réelle complexité d'une époque qui cherche en réalité à concilier des aspirations diverses et souvent contradictoires. Comme l'écrit très justement François Noudelmann,

l'avant-garde n'existe pas, et pourtant ce qui s'est joué sous ce nom engage toutes les activités artistiques du XX^e siècle. Il n'existe pas d'école, ni de corpus d'œuvres, ni même d'auteurs 'avant-gardistes', mais plutôt des effets de nomination au sein du champ socio-esthétique. Les courants désignés comme tels ont été composites et leur histoire tient de l'ébullition permanente, avec ses manifestes à répétition, ses ruptures fracassantes, ses conflits endémiques. Les créations qui en relèvent ne sont pas réductibles à l'application d'un mode d'emploi commun aux groupes. Et leurs auteurs ont

toujours interprété singulièrement ces directives et fréquemment témoigné d'une infidélité à leurs premiers principes¹¹⁴.

Par ailleurs, à l'intérieur du vaste mouvement de rénovation artistique qui englobe les esthétiques et les idéologies les plus diverses, il est également important de distinguer différentes postures. Si les premiers mouvements d'avant-garde cherchaient à rompre catégoriquement avec les académismes et à trouver des réponses plastiques au dynamisme de la vie moderne, fondée sur la technique et la vitesse, d'autres orientations se sont posées, parfois au même moment, comme des alternatives à la modernité. Face aux mouvements d'avant-garde proprement dits – qui seraient comme des versions radicales de la modernité –, ces autres tendances, qui doivent également être intégrées au Mouvement Moderne, ont mis à profit les expériences avant-gardistes pour les orienter vers d'autres prémisses, toujours destinées à contribuer à la rénovation plastique européenne, mais souvent beaucoup plus circonspectes dans leurs implications sociales.

En Espagne, le problème est plus complexe encore, car les mouvements européens avant-gardistes comme le Futurisme, le Dadaïsme ou le Surréalisme, y ont souvent été reçus avec un temps de retard et toujours de façon extrêmement minoritaire¹¹⁵. L'Espagne a toujours manqué de groupes forts et unitaires et surtout, de corps doctrinaires. Mais, cette relative faiblesse fait également l'originalité du contexte artistique espagnol. Si les intellectuels et les artistes espagnols ont rarement formulé de doctrines propres, ils ont aussi rarement adopté scrupuleusement les doctrines étrangères. De ce fait, les œuvres plastiques et poétiques espagnoles sont toujours le produit d'adaptations et de synthèses personnelles. Elles se situent aussi toujours dans les marges des productions d'autres pays européens, particulièrement de la France. Ce qui explique qu'elles soient peu souvent prises en compte en dehors de la péninsule. L'éphémère Ultraïsme madrilène, qui résulte d'un savant mélange de Cubisme, d'Orphisme, de Dadaïsme et de Futurisme – mouvements arrivés en Espagne avec les

¹¹⁴ François NOUDELMANN, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 127.

¹¹⁵ Au sujet de la réception de l'avant-garde européenne en Espagne, dans les années 10-20, je renvoie à l'étude d'Isabelle CABROL, *La Poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, thèse de Doctorat préparée sous la direction de Serge SALAÜN, Université Paris III, 2003. Voir particulièrement p. 154-165.

artistes qui fuyaient la Première Guerre Mondiale¹¹⁶ –, en est un très bon exemple. Encouragé par une personnalité de premier plan comme Ramón Gómez de la Serna¹¹⁷, et constitué d'autres figures importantes comme Guillermo de Torre et Ernesto Giménez Caballero (avant qu'il ne se convertisse à l'art fasciste), l'Ultraïsme n'est qu'un mouvement minoritaire, une tendance parmi d'autres similaires ou aparentées – parfois réduites à l'œuvre d'une personne –, comme le Vibracionisme de Barradas et Joaquín Torres García ou le Planisme de Celso Lagar. Par ailleurs, tout en assimilant ces nouveaux courants, les artistes espagnols assimilent d'autres tendances, celles qui constituent le fameux « Retour à l'ordre », ce retour à la figuration et à certaines valeurs esthétiques propres au classicisme, qui surgit, dans toute l'Europe, autour de 1925. Le panorama artistique qui s'offre à qui étudie les années 20, en Espagne, n'en est que plus difficile à circonscrire et à percevoir dans toutes ses nuances.

Ce sont là toutes les ambiguïtés de l'*Arte Nuevo*, la dénomination que les artistes espagnols du milieu des années 20 emploient le plus souvent pour parler de leur travail, synthèse originale entre modernité et tradition, entre tradition savante et tradition populaire. Une dénomination qui est également utilisée actuellement par la majorité des historiens d'art espagnols pour parler de l'art des années 1926-1932 en Espagne, et que j'adopte à mon tour¹¹⁸. Synthèse complexe des différents courants de l'art européen, l'*Arte Nuevo* a aussi une autre particularité, qui, à mon sens, en fait toute la valeur et lui

¹¹⁶ C'est encore une fois par Barcelone que transite la diffusion de ces mouvements. Une première exposition d'œuvres cubistes avait été organisée, en 1912, par Josep Dalmau, dans sa galerie, à Barcelone, l'une des premières en dehors de Paris. Mais elle ne présentait aucun tableau de Picasso. Par la suite, il présente les œuvres planistes de Celso Lagar (1914), des œuvres de Van Dongen (1915) ou encore celles des certains artistes européens venus à Barcelone pour fuir la guerre, comme Serge Charchoune ou Albert Gleizes (1916). Dalmau va même jusqu'à financer la revue dadaïste *391*, créée par Francis Picabia lors de son séjour à Barcelone (revue qui publie, entre autre, des calligrammes d'Apollinaire). Tout cela culminera en 1920, lorsque Dalmau – encore lui – organise sa grande « Exposició d'Art Francés d'Avantguarda » qui présente des œuvres d'un nombre impressionnant d'artistes, parmi lesquels Raoul Dufy, Derain, Othon Friesz, Marie Laurencin, Fernand Léger, Lipchitz, Matisse, Vallotton, Vlaminck, et, étrangement, Picasso et Miró – assimilés à des artistes « français ».

¹¹⁷ Ramón Gómez de la Serna traduit et publie le manifeste du Futurisme de Marinetti dans sa revue *Prometeo*, en 1909, l'année même de sa parution en Italie.

¹¹⁸ Eugenio Carmona, par exemple, emploie spécifiquement l'expression *Arte Nuevo* pour qualifier l'art espagnol des années 1926-1932, par contraste avec l'expression *Movimiento Moderno* (« Mouvement Moderne »), qu'il utilise pour désigner le mouvement général de rénovation plastique européen des années 20-30, et avec *Vanguardia* (« Avant-garde »), qui désigne spécifiquement les mouvements de rupture radicale tels que le Futurisme, le Dadaïsme ou le Surréalisme. L'*Arte Nuevo* s'inscrit dans la ligne des Réalismes des années 20, « ces courants esthétiques qui marquent un retour vers la réalité, c'est-à-dire une fidélité envers l'observation de la réalité et, pour ordonner cette réalité, un retour aux genres traditionnels (natures mortes, paysages, scènes de genre, allégories et même peinture religieuse) ». Élisée TRENCH, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », p. 180.

permet de s'inscrire pleinement dans la lignée des avant-gardes du début du XX^e siècle : celle de favoriser l'interrelation entre les arts, de faire tomber les frontières entre les genres et les modes d'expression artistiques, particulièrement entre la littérature et les arts plastiques. Poètes, peintres, plus rarement musiciens, tous collaborent, échangent, débattent. Comme le souligne John Crispin, dans l'introduction de son ouvrage *La estética de las generaciones de 1925*,

aislar la literatura o las artes plásticas de las demás manifestaciones culturales hubiera parecido extraño para los testigos del denominado *Arte Nuevo*. Ellos eran muy conscientes de que existían aspiraciones y objetivos comunes en poetas y artistas, en el cine, y hasta en la arquitectura¹¹⁹.

Comme à la fin du XIX^e siècle, c'est au théâtre et pour les ballets que les collaborations entre tous les arts sont les plus riches et fructueuses, ce qui contribue à perpétuer avec force et vigueur la vieille utopie du spectacle « total ». Il arrive souvent, aussi, que les artistes expérimentent d'autres modes d'expression. Nombreux sont les peintres qui, dans ces années, s'essaient à l'écriture. Je pense, en particulier, à Salvador Dalí, à José Moreno Villa, à Maruja Mallo, à Gregorio Prieto ou encore à José Caballero. Certains poètes, comme Alberti, dessinent également, en marge de leur écriture, à l'image de ce que fait Lorca. Mais c'est Lorca, l'artiste le plus polyvalent, qui pousse le plus loin, au sein même de son œuvre, cette interrelation artistique et cette réflexion esthétique qui est la marque de toute sa génération.

2. Le dessin dans la trajectoire de Federico García Lorca

Bien que les premiers contacts de Federico García Lorca avec les arts plastiques datent de ses jeunes années, à Grenade, où deux de ses plus grands amis n'étaient autres que les peintres Ismael González de la Serna et Manuel Ángeles Ortiz, il ne commence à pratiquer le dessin qu'autour de 1923, très probablement sous l'influence des

¹¹⁹ [Séparer la littérature ou les arts plastiques des autres manifestations culturelles aurait semblé étrange aux témoins de ce qu'on nommait l'*Arte Nuevo*. Ils savaient parfaitement qu'existaient des aspirations et des objectifs communs aux poètes et aux artistes, dans le cinéma et même dans l'architecture]. John CRISPIN, *La estética de las generaciones de 1925*, p. 14.

nombreux amis peintres qu'il côtoie à Madrid¹²⁰. Logé depuis 1919 à la Residencia de Estudiantes, le seul lieu, en Espagne, qui favorise vraiment l'éclosion d'une nouvelle génération d'intellectuels, de poètes et d'artistes à l'écoute des signaux lancés par les avant-gardes de toute l'Europe, c'est là qu'il fait notamment la connaissance de Rafael Barradas et de Salvador Dalí. À des degrés divers, et pour des raisons différentes, ces deux peintres jouent un grand rôle dans la découverte progressive que fait Lorca des avant-gardes picturales et dans l'intérêt de plus en plus affirmé qu'il témoigne envers les arts plastiques. Avec Barradas, il entre en contact avec les milieux ultraïstes, où il se lie d'amitié avec Guillermo de Torre, Adriano del Valle ou encore Gerardo Diego. Il publie même un poème dans la revue *Horizonte*, en février 1923. Avec Dalí, il découvrira Barcelone et la Catalogne, fera la connaissance de personnalités de premier plan comme le poète J. V. Foix, l'écrivain Luis Montanyà et le critique d'art Sebastià Gasch – le noyau dur de la revue *L'Amic de les Arts* – et du galeriste Josep Dalmau, figure essentielle dans la promotion des avant-gardes artistiques en Catalogne, tout au long du premier tiers du XX^e siècle.

1923 est, dans la trajectoire graphique de Lorca, une première date clé. Celle de ses premiers dessins (ill. 18 et 19) réalisés à l'occasion de la représentation des trois courtes pièces pour marionnettes montées, à Grenade, en compagnie de Manuel de Falla et du peintre Hermenegildo Lanz, qui en avait construit et peint les décors. C'est l'année où il réalise également trois dessins fortement influencés par la technique des aplats colorés qui caractérisent la peinture vibracioniste de Barradas et certaines œuvres des artistes ultraïstes. C'est le cas, notamment, de *Paseo de una avispa por mi 'cualto'* (ill. 20). Outre la pointe d'humour que ce titre laisse tranparaître, comme un clin d'œil à la prononciation andalouse, on y trouve un traitement de l'espace qui n'est pas sans évoquer la peinture expressionniste, avec ses perspectives distordues, et, surtout, le tableau *Casa de apartamentos*, de Barradas, réalisé en 1919 (ill. 21), dont on retrouve certains procédés dans les *Sueños noctámbulos* que réalise Dalí en 1922 (ill. 22). Chez Lorca, l'espace est traité, Comme Barradas et Dalí, Lorca traite l'espace du dessin n'est qu'un amoncellement d'éléments d'où est absente toute hiérarchisation et toute perspective. La surface plane de la feuille de papier s'affirme en tant telle. Comme dans

¹²⁰ Citons, entre autres, Rafael Barradas et Salvador Dalí, les deux peintres les plus présents dans l'entourage de Lorca, à cette époque, ainsi que José Moreno Villa, Gregorio Prieto, Benjamín Palencia, Maruja Mallo et Manuel Ángeles Ortiz, que je viens d'évoquer.

la peinture cubiste – la nature morte du premier plan ne laisse pas place au doute –, la fenêtre où apparaît un personnage, la porte, l'arcade, la fenêtre ouverte par laquelle on entrevoit les toits, contribuent à donner une vision fragmentée de la réalité, que le spectateur doit reconstituer mentalement. Et comme chez les peintres expressionnistes, c'est la couleur, contrastante, franche, qui construit l'espace, qui différencie les plans. Même l'apparente maladresse du dessin de Lorca est totalement dans l'esprit de la peinture expressionniste. On sait la fascination qu'ont ces artistes pour toute forme d'art dite « primitive », depuis les dessins d'enfants jusqu'aux dessins de fous, en passant par les arts « premiers » issus d'Afrique ou d'Océanie. Quant à la promenade de la guêpe à travers la chambre, qui donne son titre au dessin de Lorca, elle est matérialisée par un trait sinueux, ce qui évoque ces photos floues qui gardent la trace du mouvement effectué par le sujet. Peut-être peut-on y voir aussi un clin d'œil au Futurisme et à son obsession de la représentation du mouvement et de la vitesse.

En tout cas, dès ces premières incursions dans le champ de la création graphique et malgré l'apparente naïveté de ces dessins, Lorca témoigne une fois de plus de sa parfaite connaissance des problématiques esthétiques en vigueur à son époque, et de sa grande capacité à les assimiler de façon toute personnelle. À cet égard, 1925 est, on l'a vu, une autre année très importante dans sa trajectoire artistique. C'est véritablement de ce moment que date sa réelle prise de conscience des enjeux esthétiques et plastiques de l'époque. C'est aussi l'époque de son premier engagement fort aux côtés des jeunes artistes lancés dans la bataille de la rénovation artistique en Espagne.

Il est, enfin, une troisième année décisive. C'est 1927. 1927, c'est tout d'abord l'année du retour de Lorca sur une scène de théâtre. Soutenu par l'actrice catalane Margarita Xirgu, Lorca présente pour la première fois sa pièce *Mariana Pineda*, le 24 juin 1927, au Teatro Goya de Barcelone, avant de la porter sur la scène du théâtre Fontalba, à Madrid, le 12 octobre de la même année. Et c'est un peintre, Salvador Dalí, qui en réalise les décors, d'après des indications très précises qui lui sont fournies par Lorca lui-même. Ces indications, sa conception du décor qui devait accompagner le drame de cette héroïne de l'histoire grenadine, il les avait déjà évoquées longtemps avant, dans une lettre de septembre 1923 à son ami Melchor Fernández Almagro, illustrée d'un dessin du personnage :

¡Si vieras qué emoción tan honda me tiembla en los ojos ante la *Marianita de la leyenda!*... [...]

Vestida de blanco, con el cabello suelto y un gesto melodramático hasta lo sublime, esta mujer ha paseado por el caminito secreto de mi niñez con un aire inconfundible. [...]

¿Qué me aconsejas tú? Yo quiero hacer un drama *procesional...*, una narración *simple y hierática*, rodeada de evocaciones y brisas misteriosas, como una vieja *madonna* con su arco de querubines. Una especie de cartelón de ciego *estilizado*. Un *crimen*, en suma, donde el rojo de la sangre se confunda con el rojo de las cortinas. [...]

Es una Julieta sin Romeo y está más cerca del madrigal que de la oda. Cuando ella decide morir, está ya muerta, y la muerte no la asusta lo más mínimo. El último acto ella estará vestida de blanco y toda la decoración en este mismo tono. Ni el romance ni la historia me vedan en absoluto que yo piense así... [...]¹²¹.

Toute la conception dramatique de *Mariana Pineda* repose sur une vision plastique de la scène et du personnage, de l'impression que celui-ci doit laisser dans la rétine du spectateur. Lorca lui-même se place, lorsqu'il évoque la trame de son œuvre à venir, à la fois en scénographe et en spectateur, et fait appel à ses propres souvenirs – visuels – d'enfance. C'est véritablement *au fond des yeux* qu'il porte l'image de cette Mariana Pineda, madone entourée de chérubins, comme sur les vignettes religieuses populaires que vendaient les mendiants et les aveugles au Siècle d'Or, et même encore à la fin du XIX^e siècle. Tout ceci dans des tonalités de blanc et de rouge, à la fois couleur du sang et couleur des rideaux de théâtre, qui servent de cadre à cette estampe¹²². De

¹²¹ [Si tu savais comme je suis ému face à la *Marianita de la légende* ! Toute de blanc vêtue, les cheveux lâchés et une expression mélodramatique qui parvient au sublime, cette jeune femme s'est promenade, semblable à nulle autre, sur le sentier secret de mon enfance. Que me conseilles-tu ? Je voudrais faire un drame processionnel. Une narration simple et hiératique entourée d'évocations et de brises mystérieuses, comme s'il se fut agit d'une vieille madone entourée de chérubins. Une espèce d'image d'Épinal stylisée. Un crime, en somme, où le rouge du sang se confonde avec le rouge des rideaux. C'est une Juliette sans son Roméo, plus proche du madrigal que de l'ode. Quand elle décide de mourir, elle est déjà morte et la mort ne l'effraie pas le moins du monde. Au dernier acte, elle sera vêtue de blanc et tout le décor sera dans le même ton. Le *romance* et l'histoire ne m'interdisent en aucun cas de la concevoir ainsi [...]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Melchor Fernández Almagro, Asquerosa, septembre 1923, in *Obras completas III*, p. 784-785. C'est Lorca qui souligne.

¹²² La pièce *Mariana Pineda* porte comme sous-titre : *Romance popular en tres estampas*. Une référence explicite que l'on retrouve dans deux autres pièces écrites à la même époque, entre 1925 et 1926. Dans *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, le décor du premier tableau est lui aussi *peint* en aplat, en vert et en noir. Souvenons-nous également, dans *La zapatera prodigiosa*, de la fameuse scène où le Savetier, déguisé en montreur de marionnettes, déroule un grand panneau où est *peinte* « una historia de

Mariana Pineda à *Así que pasen cinco años*, de *La zapatera prodigiosa* à *Bodas de sangre* ou la *Casa de Bernarda Alba*, toute l'œuvre poétique de Lorca, et en particulier son théâtre, semble ainsi surgir directement de l'image. Ses didascalies sont celles d'un peintre ; elles sont l'expression d'une vision totalisante, mais pas à la manière de Valle-Inclán, dont les didascalies sont bien plus que de simples indications scéniques. Celles de Lorca sont des sortes de notes de composition – dans le sens de *composer* un tableau –, toujours succinctes, et données dans la perspective de leur utilité directe pour la scène, mais extrêmement visuelles et plastiques.

C'est aussi en 1927-28 que l'on peut situer la charnière entre deux périodes distinctes dans le style et les thématiques des dessins réalisés par Lorca. Jusqu'à cette date, ses dessins sont principalement inspirés par des thématiques populaires et traités d'une manière naïve, qui rappelle les dessins d'enfants. Clowns, arlequins et pierrots, types populaires, marins, jeune filles andalouses avec éventails et mantilles parsemées de pompons, instruments de musique, fruits, jardins fleuris ornés de fontaines, intérieurs décorés de rideaux et de vases ou patios avec colonnes et arcades, autels agrestes avec croix, figurines de la Vierge ou de saints et tableaux religieux naïfs. Ce sont les thèmes des dessins qui plaisent tant aux peintres que côtoie Lorca à la Residencia de Estudiantes, les premiers à remarquer son talent et à l'encourager à continuer. Des dessins réalisés avec des moyens très simples, au crayon à papier, aux crayons de couleur ou à l'encre, parfois à la gouache, sur des feuilles détachées ou directement dans les lettres qu'il écrit, sur des cartes postales, sur les pages des livres qu'il offre ou, simplement, sur la nappe en papier d'un restaurant. À partir de 1927-28, sa production graphique change, parallèlement à sa production poétique et dramatique. Certains thèmes persistent, celui des clowns, particulièrement. Mais, dans une veine de plus en plus en phase avec l'esthétique surréaliste, commencent à apparaître une multitude de têtes et de mains coupées, de visages sans yeux, comme des masques, souvent dédoublés, des corps torturés, des sexes féminins béants comme des blessures, des personnages vomissant du sang. En même temps, la technique a changé. Les crayons de couleur cèdent presque entièrement la place au dessin à la plume, un dessin qui ressemble parfois à une écriture, de fins réseaux de lignes tremblantes, mais sûres, qui

ciego, dividida en pequeños cuadros, pintados con almazarrón y colores violentos » [... une histoire populaire en images, divisée en petits tableaux peints en ocre rouge et en couleurs violentes] et commence à réciter son *romance*.

donnent naissance à des silhouettes inquiétantes, qui jouent sur le contraste chromatique du trait noir sur le fond blanc du papier. Entre ces deux phases, « el poeta recorrió un camino de depuración esencial. La economía de líneas por un lado y, por otro, un radical sentido trágico triunfan en sus últimos dibujos [...] »¹²³. Après une première période de tâtonnements et d'essais, très influencée par des personnalités aussi fortes que celles de Picasso, de Dalí et de Miró, et, de façon plus lointaine mais indéniable, par les œuvres de Goya, de Picabia, de Cocteau et de Chirico, Lorca parvient finalement à une synthèse parfaitement homogène et personnelle. Avec le goût et le sens du menu détail d'un miniaturiste, Lorca tisse, dans ses dessins comme dans sa poésie, une trame complexe qui mêle la tradition la plus ancienne aux images les plus hardies issues des avant-gardes, parvient à relier, par un pont improbable et néanmoins bien réel, l'esthétique baroque et les différents langages plastiques et poétiques des années 20 et 30.

Ce n'est bien sûr pas un hasard si un changement profond est précisément à l'œuvre autour de 1927-28, dans le travail de Lorca. Car c'est dans ces années que ses liens avec Dalí deviennent de plus en plus étroits et que le peintre catalan l'introduit dans les milieux artistiques de Barcelone. Le travail de l'un influant sur le travail de l'autre, et inversement, ces deux années sont d'une extrême richesse pour chacun d'eux et déterminent toute la suite de leur création¹²⁴. Si c'est la Catalogne qui, grâce à Margarita Xirgu, donne sa véritable première chance au Lorca dramaturge, c'est également en Catalogne qu'on lui offre le plus grand soutien dans sa production graphique. Le soutien le plus décisif est celui d'un critique d'art avec lequel Lorca se lie d'une grande amitié, jusqu'au début des années 30. Un critique d'art impliqué dans tous les événements afférents à la rénovation plastique espagnole. Il s'agit de Sebastia Gasch.

¹²³ [...] le poète a parcouru un chemin de dépouillement essentiel. L'économie des traits, d'une part, et le sens radical du tragique, de l'autre, triomphent dans ses derniers dessins...]. Mario HERNÁNDEZ, « El arte del dibujo... », p. 125.

¹²⁴ Voir, sur ce point, l'article de Mario HERNÁNDEZ, « García Lorca y Salvador Dalí : del ruiseñor lírico a los burros podridos (poética y epistolario) », in VV.AA, *L'impossible/ possible di Federico García Lorca*, Salerno, 1989, p. 267-319.

3. Lorca et Sebastià Gasch : une amitié esthétique

Sebastià Gasch et le contexte culturel catalan

Federico García Lorca fait la connaissance de Sebastià Gasch en 1927, lors de son deuxième séjour en Catalogne, passé entre Figueras, dans la maison familiale de Salvador Dalí, et Barcelone, au *Gran Hotel Condal*. Venu surveiller les répétitions et préparer les représentations de *Mariana Pineda*, Lorca reste près de quatre mois en Catalogne, ce qui lui permet de rencontrer ou de revoir de nombreuses personnalités du monde artistique catalan. Il reprend notamment contact avec Rafael Barradas, installé depuis 1925 à Hospitalet de Llobregat. Et c'est précisément Barradas qui lui présente Sebastià Gasch, vers la fin du mois de mai.

Né à Barcelone en 1897, Sebastià Gasch est une personnalité essentielle dans le panorama artistique barcelonais de la fin des années 20. Très lié durant toute sa vie à Joan Miró, dont il fait la connaissance dans sa jeunesse au Cercle Artístic de Sant Lluç¹²⁵, il est celui qui a le plus contribué, dans ces années, à faire connaître et comprendre sa peinture en Espagne¹²⁶. Gasch ne publie son premier article de critique d'art qu'en 1925, dans la *Gasetta de les Arts*. Mais il a beaucoup lu, pendant de nombreuses années, notamment à la bibliothèque du Cercle de Sant Lluç, dont il avait été nommé bibliothécaire, en 1923. Il connaît particulièrement bien les revues consacrées aux nouvelles tendances de l'art européen, de l'art français en particulier. Dès lors, en quatre ans à peine, il parvient à s'imposer à Barcelone comme le critique d'art moderne le plus érudit, le mieux informé et le plus influent de la capitale catalane. De 1925 à 1930 environ, Gasch participe à toutes les *tertulias* d'avant-garde de Barcelone et des environs, notamment au fameux *Ateneillo* qui se regroupe autour de Rafael Barradas, à L'Hospitalet. Il participe à tous les actes de rupture culturelle qui ont lieu en Catalogne et son rôle est décisif dans la rédaction et la publication du *Manifest Antiartístic Català*, conçu conjointement avec Luis Montanyà et Salvador Dalí, en 1928. Il collabore à de nombreux journaux et, en particulier, à une grande partie des

¹²⁵ Un cercle préréaphaélite (et catholique) qui s'était consacré à la diffusion du Préréaphaélisme en Espagne.

¹²⁶ Sur les relations entre Gasch et Miró, je renvoie à l'article de Joan MINGUET I BATLLORI, « Joan Miró i Sebastià Gasch. La ressonància d'una amistat », dans le catalogue de l'exposition *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura per l'art modern (1918-1937)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya/ Centre d'Art Santa Mònica, 1993, p. 79-97.

publications d'avant-garde qui voient le jour en Catalogne et dans le reste de la péninsule, dans ces années décisives : *L'Amic de les Arts*, en premier lieu, ainsi que *Hèlix*, *La Gaceta Literaria*, *Verso y Prosa*, *Papel de Aleluyas* et *Gallo*, la revue créée par Lorca, à Grenade, en 1928. Comme le souligne Joan M. Minguet Batllori :

Gasch se convirtió en dinamizador del panorama artístico catalán a través de la información y, en especial, de la polémica. En ese período se consolidó como crítico de arte particularmente inconformista y combativo, dedicado a valorar las aportaciones de las vanguardias [...]. En resumen, su irrupción en el panorama artístico catalán y español aportó una bocanada de aire fresco, una reivindicación de modernidad y una fuente de información de valor indiscutible¹²⁷.

Dès leur première rencontre, Lorca et Gasch se lient d'une grande amitié, doublée d'une admiration mutuelle. Lorca ne cessera, jusqu'à 1929 environ, d'encourager Gasch à se faire connaître en dehors de la Catalogne, et à publier dans les revues madrilènes. De son côté, Sebastià Gasch, ébloui par la poésie de Lorca, lui présente les personnalités les plus éminentes de la rénovation artistique catalane, poètes, artistes, critiques et galeristes, lui fait découvrir Barcelone et, surtout, ne cesse d'encourager Lorca à poursuivre sa création graphique. Ils se retrouvent régulièrement à Barcelone ou chez Barradas, à l'*Ateneillo*, avec Lluís Montanyà, Josep María de Sucre, peintre de formation moderniste, dont l'œuvre présente des caractéristiques très proches de l'Expressionnisme allemand, le poète Luis Góngora, Juan Gutiérrez Gili, poète et journaliste, grand ami de Barradas avec lequel il collabore dans des revues enfantines, ou encore le sculpteur Ángel Ferrant et, parfois, Dalí. Auprès de Gasch, auprès des membres de l'*Ateneillo*, ainsi qu'au sein de l'équipe de *L'Amic de les Arts*, Lorca amplifie peu à peu sa connaissance du monde de l'art et des différentes tendances qui le composent. Il trouve également l'enthousiasme et le soutien qui lui manquaient pour pousser plus loin son travail graphique. À tel point que Lorca écrira à Gasch, l'année

¹²⁷ [Grâce à l'information et surtout grâce à la polémique, Gasch devint l'élément dynamisant du panorama artistique catalan. C'est pendant cette période qu'il consolida sa place de critique d'art particulièrement anti-conformiste et combatif, travaillant à mettre en valeur les apports des avant-gardes. En résumé, son irruption dans le panorama artistique catalan et espagnol apporta une bouffée d'air frais, une revendication de modernité et devint une source d'information dont la valeur reste indiscutable]. Joan M. MINGUET BATLLORI, *El Manifiesto Amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2004, p. 21-22.

suiuante, que « si no fuera por vosotros, los catalanes, yo no habría seguido dibujando »¹²⁸.

L'exposition de dessins à la Galerie Dalmau

Le rôle de Sebastià Gasch dans la promotion des dessins de Lorca est absolument essentiel. Il semble qu'il ait été très impressionné et conquis dès le début. Très vite, l'idée d'organiser une exposition germe et Gasch, avec sa notoriété, ne tarde pas à convaincre le galeriste le plus important de l'époque, à Barcelone, l'incontournable Josep Dalmau¹²⁹, d'accueillir les dessins de Lorca dans sa prestigieuse galerie. L'exposition est inaugurée le lendemain de la première de *Mariana Pineda*, le 25 juin 1927, et reste une semaine à la Galerie Dalmau. Elle est composée de vingt-quatre dessins dont les titres apparaissent dans le catalogue édité pour l'occasion (ill. 23). Certains de ces dessins ont aujourd'hui changé de titre, certains sont perdus. Sur la première page du catalogue apparaît aussi une longue liste de noms, ceux de toutes les personnalités qui parrainent l'exposition, dont certaines rencontrées à l'*Ateneïllo de L'Hospitalet*, et d'autres rencontrées à *L'Amic de les Arts*. On y retrouve Josep Dalmau, Salvador Dalí, J. V. Foix, Josep Carbonell, M. A. Cassanyes, Luis Góngora, Regino Sáinz de la Maza, Lluís Montanyà, Rafael Barradas, Juan Gutiérrez Gili et Sebastià Gasch. Comme on peut s'y attendre, l'exposition se déroule dans la plus grande indifférence. Mais Gasch, dans *L'Amic de les Arts* (en juillet 1927), et Dalí, dans la *Nova Revista* (en septembre) lui consacrent d'élogieux articles dans lesquels ils analysent le style graphique de ses productions. Ils sont les premiers à louer leur caractère enfantin, naïf, à y voir une influence cubiste et, surtout, à les comparer aux dessins de Jean Cocteau en parlant, à leur propos, de « poésie plastique ».

Pour Dalí, les dessins de Lorca sont héritiers de l'art décoratif oriental qui imprègne les créations artistiques andalouses, et rejoignent certaines productions

¹²⁸ [... si vous n'aviez pas été là, vous, les Catalans, je n'aurais pas continué à dessiner]. Lettre de Federico GARCÍA LORCA à Sebastià Gasch, Grenade, août 1928, in *Obras completas III*, p. 1072. Sur le rôle du contexte culturel catalan dans la carrière de Lorca, on peut consulter le livre d'Antonina RODRIGO, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.

¹²⁹ Sur ce personnage incontournable de la rénovation artistique en Catalogne, je renvoie à l'ouvrage de Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España...* Voir également le catalogue de l'exposition *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura per l'art modern (1918-1937)*, en particulier l'article de Jaume VIDAL I OLIVERAS, « Josep Dalmau. El primer marxant de Joan Miró », p. 49-75.

graphiques des artistes surréalistes. C'est la première fois que le travail de Lorca est explicitement rapproché du Surréalisme. Rien de véritablement étonnant à cela. Publiée en septembre 1927, alors que les recherches picturales de Dalí amorcent un nouveau tournant, l'analyse que le peintre propose des dessins de Lorca est, d'une certaine façon, le reflet du nouveau langage plastique que lui-même commence à adopter, et de l'intérêt grandissant qu'il accorde aux productions surréalistes. On y trouve ainsi, mêlé à son habituelle rhétorique « anti-art » – notamment lorsque Dalí compare les dessins de Lorca à une sorte d'élixir de jouvence sensé sortir l'art occidental de sa grave anémie –, tout un réseau d'images qui évoquent sa propre production plastique, peuplée d'êtres hybrides, mi-mécaniques, mi-organiques, comme dans les toiles peintes pendant l'été 1927.

El sistema poético de los dibujos de Lorca tiende a una inmaterialidad orgánica, precedida del más fino y fisiológico caligrafismo. Lorca, netamente andaluz, tiene un sentido antiguo de las relaciones colorísticas y arquitectónicas vertidas en un incontrolado asimetrismo armónico que caracteriza toda la plástica más pura de Oriente.

En los mejores dibujos de Lorca, [...] se han infiltrado los más finos y exquisitos venenos orientales, aquellos venenos sutiles y, sin embargo, mortales, que, en los momentos en que la anemia de la plástica occidental alcanza su mayor gravedad, se han convertido a menudo en elixir de larga vida y de rejuvenecimiento. La plástica de Lorca participa, a veces y en los mejores momentos, en la vida gráfica de algunas líneas dictadas por los surrealistas y del decorativismo tonto e irisado de los interiores coloreados y en espiral de las bolas de cristal [Texte original en catalan]¹³⁰.

Pour Sebastià Gasch, les dessins de Lorca sont aussi la bouffée d'air frais dont avait besoin, en urgence, le monde de l'art espagnol, contaminé par les fameux

¹³⁰ [Le système poétique des dessins de Lorca tend vers une immatériabilité organique, précédée de la plus fine et de la plus physiologique des calligraphies. Lorca, profondément andalou, possède un sens antique des rapports des couleurs et des rapports architecturaux. Et il les met au service de constructions asymétriques, d'une harmonie incontrôlée dans la veine de la plus pure plastique orientale. Dans les meilleurs dessins de Lorca, se sont infiltrés les plus fins et les plus exquis poisons orientaux. Ces poisons subtiles et cependant mortels qui, au moment où l'anémie de la plastique occidentale atteint le seuil critique, se sont souvent transformés en élixir de longue vie et de rajeunissement. La plastique de Lorca participe, parfois et quand elle se trouve à son meilleur degré d'expression, de la vie graphique de certaines des voies tracées par les surréalistes et du 'décorativisme' béat et irisé des intérieurs colorés et en forme de spirale des boules de cristal]. Salvador DALÍ, « Frederic García Lorca. Exposició de dibuixos acolorits », *Nova Revista*, Barcelona, septembre 1927, p. 84-85, in Antonina RODRIGO, *García Lorca en Catalunya*, p. 120-121.

putrefactos – nom que donnent Lorca, Dalí, Buñuel et leurs amis de la Residencia de Estudiantes aux *putrides* conservateurs, aux traditionalistes en tous genres.

¡Dibuixos de Frederic García Lorca a les Galeries Dalmau!

¡Que els buròcrates de l'art, que els porucs, que els sedentaris, passin de llarg!

¡Que els transcendents, que els suficients, que els responsables, passin de llarg!

Que els temerosos del ridicol, i els inèdits d'aventura, i els gràvids de preocupacions, passin de llarg!¹³¹

Gasch situe ces dessins dans la ligne des arts et des diversions populaires, festives ou puérides, tout en les rapprochant de cette « poésie plastique » inventée, selon lui, par Jean Cocteau, et qu'il prête également, dans ses autres articles, à la peinture de Joan Miró. On y retrouve aussi le fameux mythe du retour à l'âge d'or de l'enfance ou de la vie primitive, si ancrée dans tous les postulats artistiques du XX^e siècle.

Els dibuixos de Lorca s'adrecen exclusivament als purs, als simples, als capaços de sentir sens comprendre. Als inefables gustadors de la infinita poesia dels objectes puerils, anti-artístics i anti-transcendentals : des de la carta postal il·lustrada, tins a l'immens lirisme de l'interior de la *loge de concierge*, passant per tota la intensitat patètica del rètol de *bistro*.

Poesia plàstica, inventà Jean Cocteau.

Res de més just en parlar d'aquests dibuixos¹³².

Purs produits de l'intuition, la valeur des dessins de Lorca réside, pour lui, comme pour Dalí, dans l'harmonie des lignes et des couleurs, dans un fragile équilibre plastique né de l'abandon de la main sur la feuille de papier.

¹³¹ [Des dessins de Federico García Lorca à la galerie Dalmau !/ Que les bureaucrates de l'art, les peureux, les sédentaires, passent leur chemin !/ Que les transcendants, les suffisants, les responsables, passent leur chemin !/ Que ceux qui craignent le ridicule, et ceux qui ne sont jamais partis à l'aventure, et ceux qui ploient sous les préoccupations, passent leur chemin !]. Sebastià GASCH, « Una exposició i un decorat », in *L'Amic de les Arts*, Sitges, n° 16 (juillet 1927). Gasch consacre la deuxième partie de l'article aux décors de Dalí pour *Mariana Pineda*. L'année suivante, Sebastià Gasch publie un autre article au sujet des dessins de Lorca : « Lorca dibujante », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 mars 1928). Il y reprend les mêmes idées, et même certains passages de celui de *L'Amic de les Arts*.

¹³² [Les dessins de Lorca s'adressent exclusivement aux âmes pures, aux âmes simples, à ceux qui sont capables de sentir sans comprendre. Aux ineffables amateurs de l'infinie poésie des objets puérides, anti-artistiques et anti-transcendants : depuis la carte postale illustrée jusqu'à l'immense lyrisme de l'intérieur de la loge de la concierge, en passant par toute l'intensité poétique du tableau des prix du bistrot. Poésie plastique inventée par Jean Cocteau. Rien de plus juste en parlant de ces dessins]. *Ibidem*.

Productes de la intuïció pura, és la inspiració qui guia la mà de llur autor.
Una mà que deixa fer, que no oposa resistència, que no sap ni vol saber on és
aconduïda.

Poesia, molta de poesia.

Plàstica, però molta de plàstica.

Equilibri de línies, dimensió, relació de tons. No harmonia volguda, però. Car
si la voluntat es barregués en aquest joc, el joc esdevindria impur. Car si
l'enteniment hi tingués accés, el joc perdria tota la seva importància.

Harmonia intuïtiva, simplement. Sentit plàstic instintiu que s'oposa
decisivament a la caiguda en la divagació literària.

Poesia plàstica, inventà Jean Cocteau...¹³³

Étrange article de Gasch où les dessins de Lorca apparaissent comme le résultat
d'un jeu libéré de toute volonté, de tout calcul, de tout contrôle de l'entendement ou de
la raison. Étrange lorsqu'on sait à quel point Gasch est rétif aux idées et aux procédés
surréalistes, et particulièrement à l'automatisme.

Dans un autre de ses articles, intitulé « Del cubismo al superrealismo », et publié
dans *La Gaceta Literaria*, en octobre 1927, Sebastià Gasch ne cache pas le peu d'estime
qu'il a pour le Surréalisme tel qu'il est défini par André Breton dans *Le Manifeste du
Surréalisme* de 1924, comme un « automatisme psychique pur »¹³⁴.

Fieles a estos principios, los pintores superrealistas, esclavos de sus instintos,
libertados de toda traba de la razón, han producido obras 'sin preocupaciones
estéticas', huérfanas de calidades plásticas : por lo tanto, completamente
insuficientes. Además, fieles aún a estos principios, algunos superrealistas
han producido obras 'sin preocupaciones morales' ; más claramente : obras
absolutamente inmorales, en las que – Freud no ha atravesado en vano la

¹³³ [Produits de l'intuition pure, c'est l'inspiration qui guide la main de leur auteur./ Une main qui laisse
faire, qui n'oppose pas de résistance, qui ne sait pas et ne cherche pas à savoir vers où elle est dirigée./ De
la poésie, beaucoup de poésie./ De la plastique, mais beaucoup de plastique./ Équilibre des lignes, des
mesures, des rapports de tons. Cependant, ce n'est pas une harmonie recherchée./ Car si la volonté prenait
part à ce jeu, celui-ci deviendrait impur. Car si l'intelligence y participait le jeu perdrait toute son
importance./ Harmonie intuitive, tout simplement. Sens plastique intuitif qui s'oppose résolument à toute
tentation de divagation littéraire./ Poésie plastique, inventée par Jean Cocteau]. *Ibidem*.

¹³⁴ André BRETON, *Manifeste du Surréalisme* (1924), in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard,
1979 (1962), p. 36.

estética superrealista – los símbolos oníricos y las imágenes sexuales abundan¹³⁵.

Pour autant, on aurait tort de déduire de ce jugement sévère que Gasch rejette radicalement le Surréalisme. S'il critique durement les productions résultant de l'automatisme, les peintures « hijas absolutas de la imaginación, sin el control de la inteligencia »¹³⁶ réalisées par des artistes « entregados a sus instintos, esclavos de su imaginación »¹³⁷, il reconnaît néanmoins une indéniable dimension poétique aux productions surréalistes et va même jusqu'à appeler de ses vœux « la obra genial que aproveche las conquistas técnicas del cubismo, que las enriquezca con la poesía del superrealismo, que fusione, finalmente, la abstracción y la realidad, que una finalmente, la inteligencia y la sensibilidad »¹³⁸.

Toute la problématique du Surréalisme en Espagne, qui a fait couler tant d'encre dès le milieu des années 20, et qui a donné lieu à d'infinis débats – stériles, selon moi – visant à déterminer si un surréalisme espagnol a réellement existé ou pas, me semble apparaître dans cette analyse de Sebastià Gasch¹³⁹. On y perçoit clairement à quel point il cherche à se distancier de la doctrine de Breton ; et Lorca – comme de nombreux autres artistes et poètes – fera toujours de même, en se défendant toujours de tout recours à l'automatisme dans sa création et de toute adhésion au Surréalisme. C'est que,

¹³⁵ [Fidèles à ces principes, les peintres surréalistes, esclaves de leurs instincts, libérés de toute entrave de la raison, ont produit des œuvres 'sans préoccupations esthétiques', orphelines de toute qualité plastique : par là même, complètement insuffisantes. De plus, toujours par fidélité à ces principes, quelques surréalistes ont produit des œuvres 'sans préoccupations morales' ; en clair : des œuvres absolument immorales, dans lesquelles – Freud n'a pas influencé l'esthétique surréaliste en vain – les symboles oniriques et les images sexuelles abondent]. Sebastià GASCH, « Del cubismo al superrealismo », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 octobre 1927).

¹³⁶ [... filles absolues de l'imagination, sans le contrôle de l'intelligence]. *Idem*.

¹³⁷ [... livrés à leurs instincts, esclaves de leur imagination]. *Idem*.

¹³⁸ [... l'œuvre géniale qui mette à profit les conquêtes techniques du cubisme, qui les enrichisse avec la poésie du surréalisme, qui fusionne, enfin, l'abstraction et la réalité, qui unisse, enfin, l'intelligence et la sensibilité]. *Idem*.

¹³⁹ Sur ces épineuses et complexes questions du Surréalisme en Espagne et dans l'œuvre de Lorca, il existe une bibliographie interminable. Je me contenterai ici de citer quelques références qui me semblent particulièrement éclairantes : Pablo CORBALÁN, *Poesía surrealista española*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974 ; Carlos FEAL, « Un caballo de batalla : el surrealismo español », in *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, n° 3-4, vol. 81 (1979), p. 265-279 ; *El Surrealismo*, Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), Madrid, Taurus, 1982 ; Jesús GARCÍA GALLEGÓ (ed.), *Surrealismo. El ojo soluble*, numéro monographique de la revue *Litoral*, Málaga, n° 174-175-176 (1987) ; *Surrealismo español*, numéro monographique de la revue *Ínsula*, Madrid, XLIV, n° 515 (nov. 1989) ; *The Surrealist Adventure in Spain*, C. Brian MORRIS (ed.), Ottawa, Dovehouse Editions, 1991 ; Joaquín MARCO, « Surrealismo y surrealismos en España », in *Surrealismo y literatura en España*, Jaume PONT (ed.), Actas del Congreso Internacional, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, p. 33-40.

pour eux, comme pour de nombreux autres artistes et poètes espagnols, le mot *surréalisme* est indissociable de la définition qu'en a donné Breton. D'où leur réticence à se dire *surréalistes*. D'où leurs constants et laborieux efforts pour tenter de définir leur travail, leur attitude face au rêve, face à l'automatisme, leur conception du rôle de l'imagination, de l'inspiration, de la raison ; d'où, également, leur emploi des termes « *sobrerrealismo* » ou « *superrealismo* », visant à les différencier du groupe surréaliste français. Toutes ces tergiversations tiennent, en réalité, à leur lecture trop orthodoxe de la doctrine de Breton, et découlent de leur compréhension forcément réductrice de ce qu'était le Surréalisme dans sa globalité, même en France. Réduire le Surréalisme à l'automatisme, c'est oublier que les meilleures œuvres surréalistes réalisées à l'époque, même à Paris, ne sont pas le produit d'un pur automatisme et qu'elles ont souvent été réalisées par des artistes en rupture avec Breton, particulièrement à partir de la publication du *Second Manifeste*, en 1930, lorsque l'engagement politique devient une obligation¹⁴⁰.

En réalité, les deux articles que je viens d'évoquer – l'analyse des dessins de Lorca et le panorama d'octobre 1927 – présentent déjà toute l'ambiguïté et toutes les thématiques qui occuperont le poète et le critique dans leur intense correspondance au cours des mois qui suivent, et qui seront le ferment des réflexions présentées par Lorca dans deux de ses conférences : *Sketch de la nueva pintura* et *Imaginación, inspiración, evasión*. L'abandon de la main dont parle Gasch dans son analyse des dessins de Lorca, sa valorisation de l'intuition, de la spontanéité et toute cette rhétorique de la pureté, de l'équilibre architectural, de l'harmonie, qui apparaissent tout au long de l'article, ne font pas référence à l'esthétique surréaliste, malgré tout ce que l'on pourrait croire. Pour bien

¹⁴⁰ L'exposition intitulée « *El Surrealismo en España* », organisée à Madrid, en 1995, au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a beaucoup contribué à réévaluer cette question difficile de l'inscription de l'Espagne dans le « mouvement » surréaliste européen. Dans son article introductif intitulé « *La respuesta española* » (p. 21-44 du catalogue de l'exposition), Lucía García de Carpi montre à quel point les artistes et poètes espagnols de l'époque sont eux-mêmes à l'origine de cette polémique, notamment par leur rejet du terme « *surrealismo* » et par leur constante volonté de montrer leur différence par rapport au groupe français. Mais l'exposition montrait bien comment, au-delà de ces questions, somme toute assez superficielles, la recherche esthétique et les thèmes abordés par les artistes espagnols sont extrêmement proches, voire semblables, à ceux des surréalistes parisiens. Je renvoie à son article, ainsi qu'aux autres excellentes études que compte le catalogue de l'exposition : *El Surrealismo en España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995. Voir également le catalogue de l'exposition, *La Révolution surréaliste*, Paris, Musée National d'Art Contemporain Centre Pompidou, 2002. Sur la question de l'inscription du Surréalisme dans l'avant-garde esthétique et politique espagnole, je renvoie une nouvelle fois à la thèse de Doctorat d'Isabelle CABROL, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes...*

comprendre les réflexions de Sebastià Gasch et, par la suite, celle de Lorca, il est nécessaire de revenir rapidement sur le contexte européen de la *Nueva pintura* et sur la réception, en Espagne, d'une nouvelle esthétique apparue, à Paris, en 1926 : la Figuration lyrique.

'*Nueva pintura*' et *Figuration lyrique*

Comme je le soulignais précédemment, Sebastià Gasch est un lecteur assidu d'un grand nombre de revues d'art de divers pays d'Europe. Mais il est particulièrement intéressé par le contexte esthétique parisien, et c'est tout naturellement que ses goûts le portent du côté des revues françaises. Parmi ces revues, il en est une qui influence radicalement ses réflexions esthétiques ; une revue qui semble avoir été également une référence fondamentale pour tous les artistes des années 20. Il s'agit de *Cahiers d'Art*, revue créée précisément en 1926 et dirigée, tout comme la galerie du même nom, par le critique gréco-français Christian Zervos. Comme le rappelle Eugenio Carmona,

en la segunda mitad de los años veinte, *Cahiers d'Art* ocupó un lugar especial, prioritario. Y por varias razones : *Cahiers d'Art* era una revista francesa – parisina – que daba una singular cabida a los creadores españoles ; *Cahiers d'Art* ofrecía a los impulsores del Arte Nuevo en España un arte moderno hecho ya tradición indiscutible de sí mismo y, en fin, *Cahiers d'Art* era portavoz de una modernidad artística simultáneamente atemperada y audaz, registro que estaba muy a tono con la mayoría del medio artístico español de voluntad transformadora¹⁴¹.

Et cette revue, particulièrement ouverte aux différentes tendances artistiques développées par les artistes espagnols installés à Paris, est le noyau qui, à partir de 1927, permet la diffusion d'une nouvelle esthétique dont l'impact est essentiel dans l'élaboration des idées de Gasch et, par ricochet, de celles de Lorca.

¹⁴¹ [... pendant la seconde moitié des années vingt, la revue *Cahiers d'art* a occupé une place spéciale, une place prioritaire. Cela pour diverses raisons : *Cahiers d'art* était une revue française – parisienne – qui faisait une place toute particulière aux créateurs espagnols. *Cahiers d'art* offrait, à ceux qui promouvaient l'*Arte Nuevo* en Espagne, un art moderne qui était déjà devenu lui-même une tradition indiscutable. Et, enfin, la revue *Cahiers d'art* était le porte-parole, mesuré et audacieux à la fois, d'une modernité artistique. Ce registre correspondait bien à la majeure partie du milieu artistique espagnol ayant une volonté de transformation]. Eugenio CARMONA, « La figuración lírica española. 1926-1932 », in *Pintura fruta. La figuración lírica española. 1926-1932*, catalogue de l'exposition, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Comunidad de Madrid, 1996, p. 51.

Collaborateur de Christian Zervos aux *Cahiers d'Art*, c'est au critique Émile Tériade que l'on doit de s'être intéressé dès le début, et pendant près de cinq ans, à cette nouvelle orientation prise par les peintres Pancho Cossío, Francisco Bores, Hernando Viñes et, de manière plus circonstancielle, par Benjamín Palencia et par José Moreno Villa¹⁴². Cette tendance, qu'il est aujourd'hui convenu de qualifier de Figuration lyrique, ne porte à l'époque pas de qualificatif particulier, et Tériade, pour en parler, fait tour à tour allusion aux « jeunes peintres » espagnols de Paris et à la « jeune peinture », ou évoque plus volontiers leur « peinture-peinture » ou leur peinture « pure ». Ce n'est que plus tard que Francisco Bores, l'un des membres essentiels de ce groupe, fait cette jolie évocation de leur travail plastique : « Hay que degustar la pintura como se paladea un fruto : placer de los sentidos ante todo. Nosotros la saboreamos con los dedos. Su piel se identifica con la nuestra »¹⁴³. L'image est restée et a donné à cette peinture l'appétissant qualificatif de *pintura fruta* [peinture fruit].

Les peintres de la Figuration lyrique sont à la recherche d'une esthétique qui leur permette d'associer les procédés de stylisation et de synthèse hérités des cubistes, à une sensibilité nouvelle, à une part de création intuitive et spontanée plus grande. C'est cette volonté de fusion de deux pôles opposés qui caractérise leur attitude artistique, la volonté de réintroduire une part d'émotion et de sensualité dans la peinture issue du Cubisme qui, à force de simplification et d'abstraction, a fini par tomber, selon eux, dans la froideur et le cérébralisme. Leurs créations plastiques, au contraire, se caractérisent par un retour à la figuration, mais une figuration soumise à une extrême simplification des formes et associée à une construction et à une organisation précise de l'espace de la toile. Cependant – et c'est là que leur travail diffère du Cubisme ou des autres tendances « constructrices » ou abstraites de l'art des années 20 –, les toiles sont le résultat de l'intuition et laissent une grande part à un certain lyrisme, comme ils le disent eux-même. Ce « lyrisme », on en voit la trace dans leur utilisation très particulière de la matière picturale. Car c'est elle-même qui leur suggère, lorsqu'ils

¹⁴² Ces artistes espagnols ont souvent été englobés dans la fameuse « École de Paris », du fait de leur installation dans la capitale française. Toutefois, ils ont toujours gardé des liens étroits avec la péninsule, et certains sont même retournés s'installer à Madrid dans les années 30, après la proclamation de la République.

¹⁴³ [Il faut déguster la peinture comme on savoure un fruit : plaisir des sens avant tout. Nous, nous la savourons avec les doigts. Sa peau s'identifie à la nôtre]. Francisco BORES, cité in *Pintura fruta...*, *idem*, p. 7.

passent les premières couches de peinture, les formes qu'ils développent et précisent ensuite. Parfois, notamment chez Bores, la peinture se fait presque transparente, et chaque nouvelle couleur laisse entrevoir la précédente, ce qui permet de donner une sensation de volume ou de suggérer une silhouette (ill. 24). Parfois, au contraire, le peintre modèle la peinture, la triture, la mélange à du sable, à de la sciure, à des cendres, et, au final, donne naissance à des motifs figuratifs stylisés qui ne sont pas surajoutés, sur un « fond », mais bien intégrés à cette surface qui a parfois l'aspect d'une peau ou d'une écorce (ill. 25). Dès lors, la peinture, en tant que telle, se suffit à elle-même. L'intérêt de l'œuvre réside autant dans ce qui est représenté que dans sa matérialité. On voit également l'importance extrême que ces artistes accordent au hasard, à l'intuition, à la spontanéité du geste créateur, eux qui ne font aucune ébauche préparatoire. Les allusions au réel sont le produit d'une réélaboration, d'une recréation personnelle ; c'est une réalité « lyrique », passée par le filtre de l'imagination, du hasard et de l'instinct. Ce sont là précisément les termes que Tériade reprend dans ses articles consacrés à ces peintres. Pour lui, cette nouvelle orientation plastique est une fusion parfaite entre forme, couleur et matière, la synthèse d'une *plastique* et d'une *poétique*.

Pourquoi un tel intérêt, de la part de Tériade, pour la nouvelle modalité picturale inventée par ces peintres qui refusaient catégoriquement d'être rattachés à un quelconque « isme », ou d'être considérés comme les membres d'une école ? Pourquoi, surtout, un tel intérêt de la part de Gasch ? La réponse est dans la vision que se font les deux hommes de l'évolution générale du Mouvement Moderne, en Europe, depuis le Cubisme. Comme Tériade, Gasch considère que toute l'histoire de l'art moderne, au XX^e siècle, se caractérise par une constante alternance entre la primauté de la rationalité et celle de l'instinct. Et, selon eux, le moment de la synthèse entre ces deux pôles opposés était venu. À l'occasion d'une polémique provoquée par la publication de la traduction, en espagnol, du livre de Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, par la *Revista de Occidente*, en 1927¹⁴⁴, Gasch précise et synthétise ses idées dans un long article

¹⁴⁴ Franz ROH, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1927. Au moment de sa publication, la célèbre revue madrilène, dirigée par José Ortega y Gasset, publiait également quelques extraits du livre. Voir : « Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente », in *Revista de Occidente*, Madrid, XLVIII (juin 1927). Bien oublié aujourd'hui, le livre a joué, à l'époque, un rôle fondamental, notamment en provoquant des polémiques entre journalistes, et même entre revues, qui ont permis à certains, comme à Gasch, de mieux se situer dans le contexte artistique de l'époque, d'approfondir leurs positions esthétiques, de les synthétiser, ou de mieux les formuler. Au sujet de l'impact produit par ce livre en Espagne et en Europe, consulter le catalogue de l'exposition : *Realismo*

publié dans *La Gaceta Literaria*. Il y fait le panorama de trente ans de peinture moderne en Europe, caractérisée, selon lui, par de constantes et profondes « insuffisances ». Qu'il me soit permis d'inclure ici une longue citation de cet article qui me semble essentiel pour comprendre, non seulement les positions esthétiques défendues par Gasch, mais également celles de Lorca.

Hasta hace poco, el arte europeo ha sido un arte de insuficiencias. En Francia, después del impresionismo y su adoración exclusiva del color desposeído de toda forma, llegó la reacción cubista que, después de su primera época caracterizada por la exaltación formal, acompañada del menosprecio de otros valores esenciales, no tardó en caer en la insuficiencia decorativa. El purismo y el neoclasicismo, sus sucesores, quisieron disimular este insuficiente decorativismo, bajo una densa capa de realidad intelectualmente ordenada, y naufragaron automáticamente en el más árido de los cerebralismos. Reacción lógica, el neorromanticismo intentó restaurar la emoción perdida por los espectáculos naturales, nunca supeditada a las intenciones constructivas ni a las preocupaciones formales, acabando por entregarse a las más bajas formas de naturalismo abyecto. Finalmente, el surrealismo, obstinado en la plasmación del mundo interior más recóndito, olvidó el fondo plástico imprescindible en toda obra pintada, cayendo a menudo en la divagación literaria. En Alemania, la reacción contra el impresionismo, acusado por los germanos de materialista, engendró el expresionismo, que llevó a la plasmación de los estados anímicos hasta sus últimas consecuencias, con el consiguiente olvido del mundo exterior. La Nueva Objetividad, nueva reacción, apareció de pronto y – otro aspecto del neoclasicismo francés – cayó en el extremo opuesto: la fijación rigurosa de la realidad externa, menospreciando a menudo la realidad interna.

Hasta hace poco, pues – acabamos de constatarlo – las diversas tendencias nacidas en Europa, en el corto lapso de treinta años, han pecado o bien por exceso o bien por defecto. Han sido todas ellas, tendencias insuficientes¹⁴⁵.

mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936), Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

¹⁴⁵ [Jusqu'à il y a peu, l'art européen a été un art d'insuffisances. En France, après l'impressionnisme et son adoration exclusive de la couleur dépossédée de toute forme, survint la réaction cubiste. Après sa première époque, caractérisée par l'exaltation formelle, au mépris des autres valeurs essentielles, le cubisme ne tarda pas à sombrer dans l'insuffisance décorative. Le purisme et le classicisme, ses successeurs, ont voulu dissimuler ce goût du décoratif sous une épaisse couche de réalité intellectuellement ordonnée. Ce fut automatique: ils sombrèrent dans le plus aride des cerebralismes. Par réaction logique, le néo-romantisme essaya de restaurer l'émotion qu'on éprouve face aux spectacles de la

Peu importe ici de savoir si l'opinion – très partielle – proposée par Gasch dans cet article est fondée ou non. Ce qui importe pour mon propos, c'est que ce constat se situe parfaitement dans la ligne de pensée du critique français. Plus encore : c'est dans la solution proposée par le catalan pour sortir de l'impasse dans laquelle se trouve la peinture moderne, que l'on retrouve de façon évidente les idées développées par Tériade dans les pages de *Cahiers d'Art*. Pour Gasch, la solution se trouve – une fois de plus – du côté de Picasso qui, en 1926, à l'occasion de son exposition à la Galerie Rosenberg, à Paris, témoigne d'un nouveau revirement dans son travail plastique. Tériade – et, à sa suite, Gasch – voient, dans la nouvelle formulation plastique de Picasso, cette synthèse tant attendue entre la rigueur constructive et la stylisation issues du Cubisme, et un retour à l'instinct, à l'intuition, à l'humain, en quelque sorte. Mais ce que démontre Eugenio Carmona, c'est que lorsque Gasch définit en quoi consiste la nouvelle manière « poétique » de Picasso, il ne fait en réalité que reprendre les appréciations de Tériade au sujet de la Figuration lyrique qui caractérise le travail de Cossío, de Bores ou de Viñes. C'est particulièrement flagrant dans la suite de l'article de Gasch :

Esta tendencia [la peinture poétique] se caracteriza, ante todo, por un deseo de totalización, por un anhelo de fusión de varios elementos aparentemente contradictorios. Esta tendencia, naturalmente, debe mucho al cubismo. Un cubismo, sin embargo, regenerado y fortalecido, vivificado y rejuvenecido. [...] Los pintores de ahora, como los artistas de la segunda época del cubismo, parten de la idea plástica pura, del cuadro equilibrio de formas y colores abstractos, huérfana de representación. [...].¹⁴⁶

nature, et qu'on avait perdue. Émotion qui n'avait jamais été subordonnée à des intentions constructivistes, ni à des préoccupations formelles. Et le mouvement finit par s'adonner aux formes les plus viles du naturalisme abject. Finalement, le surréalisme, obstiné dans sa volonté de rendre compte des replis les plus intimes du monde intérieur, oublia le fond plastique absolument nécessaire à toute œuvre d'art picturale et sombra fréquemment dans la divagation littéraire. En Allemagne, la réaction contre l'impressionnisme, accusé par les allemands d'être un matérialisme, engendra l'expressionnisme. Et celui-ci, cherchant à donner une forme aux états d'âme, arriva en dernier ressort, à oublier le monde extérieur. La Nouvelle Objectivité, autre réaction nouvelle, émergea d'un coup et -c'est un des aspects du néo-classicisme français- sombra dans l'extrême opposé : la cristallisation rigoureuse de la réalité extérieure au mépris, souvent, de la réalité intérieure. Jusqu'à il y a peu de temps donc, – nous venons d'en faire le constat – les diverses tendances nées en Europe, dans un court laps de temps de trente ans, ont péché soit par défaut, soit pas excès. Toutes ces tendances ont été des tendances insuffisantes]. Sebastia GASCH, « En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (1^{er} février 1928).

¹⁴⁶ [Cette tendance se caractérise, avant tout, par un désir de totalisation, par un désir de fusion de divers éléments en apparence contradictoires. Cette tendance, naturellement, doit beaucoup au cubisme. Mais à un cubisme régénéré et fortifié, vivifié et rajeuni. Les peintres d'aujourd'hui, comme c'était le cas pour

Mais il ajoute, en citant presque mot pour mot un article publié par Tériade dans la même *Gaceta Literaria*, à peine quelques mois plus tôt ¹⁴⁷ :

Esa abstracción pictórica que sirve de punto de partida a sus obras [celles des peintres de la nouvelle tendance], sin embargo, no es lo esencial de la obra plástica. [...]. Los pintores actuales proceden de manera instintiva. Las alusiones a la realidad no nacen sistemáticamente en sus obras, ni son colocadas rígidamente en el andamiaje plástico, sino que brotan al azar de la realización, inconscientemente, salidas de la memoria poética, que guarda almacenados recuerdos de realidad¹⁴⁸.

Ce qu'il résume dans une courte formule : « Su plástica es instintiva, no razonada »¹⁴⁹, avant de conclure :

Plástica y poesía. Esas palabras resumen maravillosamente las intenciones de los mejores artistas actuales. Tendencia plástico-poética. Es decir, con un bagage plástico, hijo del cubismo, 'partir en busca del alma de las cosas' como ha dicho el famoso crítico Christian Zervos. O mejor : hablando del papel que desempeña la realidad en los artistas actuales, podríamos decir que se la somete a leyes mitad intelectuales y mitad sensibles, mitad plásticas y mitad poéticas. Una fusión de cubismo y surrealismo, diríamos¹⁵⁰.

Voilà clairement formulée l'aspiration esthétique de Gasch, cette tendance hybride qu'il croit enfin avoir trouvée dans les œuvres des « jeunes artistes » qu'il découvre peu à peu autour de lui et dans les pages des revues. Au risque d'y voir... ce qui n'y est pas, et d'y « caser », de force, des artistes aussi différents que Dalí, Viñes et

les artistes de la seconde période cubiste, partent de l'idée plastique pure, libérée de toute obligation de représentation, du tableau en tant que lieu où s'équilibrent les couleurs et les formes abstraites]. *Ibidem*.

¹⁴⁷ Émile TÉRIADE, « La pintura de los jóvenes en París », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 décembre 1927).

¹⁴⁸ [Cette abstraction picturale qui sert de point de départ à ces œuvres n'est pas, cependant, l'élément essentiel de l'œuvre plastique. Les peintres actuels procèdent par instinct. Dans leurs œuvres, les allusions à la réalité ne sont ni systématiques, ni introduites de façon rigide, dans l'échafaudage plastique. Elles surgissent plutôt, de manière inconsciente, au hasard de la réalisation et sont issues de la mémoire poétique qui les conserve emmagasinées]. Sebastià GASCH, « En torno... », *ibidem*.

¹⁴⁹ [Leur plastique est instinctive et non pas raisonnée]. *Ibidem*.

¹⁵⁰ [Plastique et poésie. Ces mots résument merveilleusement les intentions des meilleurs artistes actuels. Tendance plastico-poétique. C'est-à-dire qu'avec un bagage plastique hérité du cubisme, il s'agit de partir à la recherche 'de l'âme des objets' comme a dit le célèbre critique Christian Zervos. On pourrait dire plutôt, en parlant du rôle que joue la réalité chez les artistes actuels, qu'ils la soumettent à des lois à moitié intellectuelles et à moitié sensibles, à moitié plastiques et à moitié poétiques. On pourrait dire qu'il s'agit d'une fusion du cubisme et du surréalisme]. *Ibidem*.

Bores, Miró, Barradas, Lorca ou encore Ángeles Ortiz. Comme le souligne Eugenio Carmona, « a veces las ambiciones de los críticos de arte son peligrosas ; sobre todo cuando, en la búsqueda de una síntesis original, sobrepasan lo que las propias obras de arte ofrecen »¹⁵¹.

Cet article, publié par Gasch en février 1928 est essentiel, car il synthétise, pour la première fois, toutes les idées qu'il manipulait et qui prenaient forme peu à peu dans ses écrits de 1927. À la lumière de ces propos, on comprend bien plus clairement l'analyse qu'il faisait, quelque six mois auparavant, des dessins de Lorca, exposés à la Galerie Dalmau. Son emploi des expressions et des termes « poésie plastique », « intuition pure », « harmonie intuitive », « inspiration », ou encore le fait qu'il défende la production de Lorca de toute accusation de « littérature », tout ceci vise, à la fois, à distinguer le travail plastique de Lorca du Surréalisme proprement dit, et à le situer pleinement dans cette tendance de la *Nueva pintura* qui, pour lui, représente le dépassement des « insuffisances » des mouvements artistiques des vingt dernières années.

Cet article est également important pour une autre raison. Il est la synthèse de l'intense correspondance qui a lié Gasch et Lorca dès le retour du poète à Grenade, à la fin de l'été 1927, et qui va encore les occuper tout au long de l'année 1928. Les lettres que Gasch envoie à Lorca, sont l'occasion pour lui de mettre au clair ce qu'il expose ensuite dans ses articles¹⁵². Quant à celles que Lorca écrit au critique d'art pendant toute cette période, elles sont parmi les plus denses de toute sa correspondance. En tout, une trentaine de lettres, certaines très longues, où il argumente, cherche les mots pour définir ses propres créations plastiques, tente de se situer par rapport au Surréalisme, mais se défend toujours de tomber dans l'automatisme, revenant sans cesse sur l'importance fondamentale du lien qui le rattache toujours à la réalité, à l'émotion, à l'humain. L'examen attentif de ces lettres témoigne de sa grande connaissance de l'intense débat

¹⁵¹ [Parfois les ambitions des critiques d'art sont dangereuses ; surtout quand, lancés à la recherche d'une synthèse originale, ils vont au-delà de ce qu'offrent les œuvres d'art elles-mêmes]. Eugenio CARMONA, « La figuración lírica española... », p. 67-68.

¹⁵² Les lettres que Gasch écrit à Lorca durant toute cette période ont été récemment publiées. Ce qui facilite grandement la consultation de leur « dialogue » épistolaire. Voir : Roger TINNELL (ed.), *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la Comunidad valenciana y Mallorca conservado en la Fundación Federico García Lorca*, Granada, Fundación Federico García Lorca/ Caja de Granada/ Editorial Comares, 2001, p. 85-112. Voir également l'article d'Andrew A. ANDERSON, « Federico García Lorca y Sebastián Gasch : escenas de una amistad epistolar », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 23 (octobre 1998), p. 83-105.

qui a lieu autour de cette *Nueva pintura* qui suscite une multitude d'articles dans les revues madrilènes, particulièrement dans *La Gaceta Literaria*, on l'a vu, mais aussi dans la *Revista de Occidente*. On peut d'ailleurs penser que Lorca connaît directement les *Cahiers d'Arts* : tous les critiques et les artistes de son entourage en sont de fervents lecteurs. Pensons, notamment, à José Moreno Villa qui, à partir de 1927, commence lui aussi à appliquer les principes picturaux de la Figuration lyrique.

Dans une lettre essentielle du 2 septembre 1927, Lorca fait déjà totalement sien le concept de « poésie plastique » ou de « plastique poétique », employé par Gasch dans son article consacré à l'exposition de ses dessins à la Galerie Dalmau. Après s'être défendu de créer dans un état de « rêve perpétuel » – le reproche le plus souvent fait aux surréalistes, à l'époque, en Espagne –, Lorca s'efforce d'expliquer à Gasch les conditions et les circonstances dans lesquelles il réalise ses dessins. Et il reprend précisément l'image de cette main, libre et spontanée, qui apparaissait dans l'article du critique, insistant sur le hasard et la spontanéité de sa « pêche » aux images, ainsi que sur l'équilibre qu'il recherche constamment. Puis, il conclut :

Pero sin *tortura* ni *sueño* (abomino del arte de los sueños) ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. Me siento limpio, confortado, alegre, *niño* cuando los hago. [...]
En estas abstracciones mías veo yo *realidad* creada que se une con la realidad que nos rodea como el reloj concreto se une al concepto del tiempo de una manera como lapa en la roca. Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción a la realidad¹⁵³.

Dès lors, cette volonté de parvenir à une juste union entre réalité et abstraction, entre spontanéité et construction, entre poésie et plasticité, sera au centre de l'ensemble des créations plastiques et poétiques de Lorca. Elle sera aussi au centre de sa conférence *Imaginación, inspiración, evasión*, prononcée pour la première fois, à Grenade, en octobre 1928, et plusieurs fois reprise et modifiée jusqu'au printemps 1930.

¹⁵³ [Mais sans *torture* ni *rêve* (j'abomine l'art des rêves), ni complications. Ces dessins sont de la poésie pure et de la plastique pure, ou les deux à la fois. Je me sens propre, réconforté, joyeux, *enfant*, quand je les fais. Dans ces abstractions, je vois une *réalité* créée qui s'unit à la réalité environnante, comme la montre concrète s'unit au concept du temps, comme la patelle s'unit au rocher. Tu as raison mon très cher Gasch, il faut unir abstraction et réalité]. Lettre de Federico GARCÍA LORCA à Sebastià Gasch, Grenade, 30 août 1927, in *Obras completas III*, p. 1026.

Le séjour de Lorca en Catalogne est véritablement un jalon dans sa carrière. Il aura trouvé, à Barcelone, l'enthousiasme et la volonté de rénovation artistique qui fait encore tant défaut à Madrid, ainsi qu'à Grenade¹⁵⁴. Il y aura aussi trouvé, en la personne de Sebastià Gasch, un interlocuteur qui lui permet de mieux appréhender et de synthétiser toutes les idées esthétiques qui circulent à cette période, et qui reflètent ses propres recherches poétiques et plastiques. Appuyé et encouragé par les personnalités de Gasch, de Dalí, de Barradas, de Montanyà, de Foix, et avec la volonté de jeter un pont entre la Catalogne et l'Andalousie, Lorca se lance même, dès les mois qui suivent son séjour dans la capitale catalane, dans l'aventure de son éphémère revue *Gallo*. Seuls deux numéros paraissent, en février et en avril 1928, ce qui n'empêche pas Lorca d'en tirer une grande fierté. Car, malgré sa courte vie, la revue aura respecté sa volonté initiale d'être un véhicule des nouvelles tendances de l'art et de la littérature, en permettant, notamment, la diffusion, du *Sant Sebastià*, de Dalí, du *Manifest Groc* ou *Manifest Antiartistic Català*, de Dalí, Gasch et Montanyà, traduit en castillan, d'un long article de Gasch sur Picasso, accompagné de reproductions, et de deux des *Dialogues* écrits par Lorca en 1925 : *La doncella, el marinero y el estudiante* et *El Paseo de Buster Keaton*. Mais la revue ne provoque qu'un vague soubresaut dans la torpeur artistique et intellectuelle de Grenade. Le seul événement qui bouscule quelque peu les habitudes a lieu à l'*Ateneo* de Grenade, le 27 octobre 1928, lorsque Lorca se lance le défi de sortir du registre des conférences poétiques pour défendre les nouvelles esthétiques plastiques, et prononce son célèbre *Sketch de la nueva pintura*.

Deux conférences : plastique poétique et poésie plastique

Je ne pouvais terminer ce rapide panorama de l'univers plastique qui entoure Lorca à la fin des années 20, et de ses propres idées esthétiques, sans évoquer la

¹⁵⁴ À partir des quelques mois passés à Barcelone au printemps 1927, Lorca accorde un intérêt majeur à ses dessins. Il en envoie régulièrement à de nombreuses revues, afin qu'ils soient publiés, il projette même de les réunir et d'en faire un ouvrage, avec un prologue de Gasch. Mais ce projet ne voit finalement pas le jour. En octobre 1927, Josep Dalmau l'invite personnellement à participer à une exposition collective dans sa galerie. Lorca n'y donne pas suite. Il présentera néanmoins une seconde fois ses dessins, à Huelva, en 1932, dans une exposition collective à l'*Ateneo*. L'exposition fait scandale ; elle est fermée deux jours après l'inauguration. Cela ne l'empêche pas de continuer à dessiner beaucoup, notamment pour le théâtre. Il existe, par exemple, des croquis pour les costumes des personnages de *La zapatera prodigiosa*, datant de 1930, et d'autres pour les costumes de *La Cueva de Salamanca*, de Cervantes, montée par La Barraca en 1932.

conférence sur la *Nueva pintura* qu'il prononce à Grenade, en 1928. Non seulement parce qu'elle est une preuve supplémentaire du grand intérêt qu'il témoigne désormais pour les questions plastiques, mais aussi parce que cette conférence est un reflet fidèle des réflexions qu'il partage au même moment avec Sebastià Gasch et, au-delà, du débat sur la *Pintura pura* et la *Pintura poética* qui occupe les pages des revues de l'époque. Les termes employés, les reproductions d'œuvres qu'il choisit de projeter au public assemblé devant lui et pour le moins dubitatif – quand ce n'est pas ouvertement hostile –, les mouvements, mêmes, qui retiennent plus particulièrement son attention, son admiration pour l'œuvre de Miró... Presque tout, dans la conférence, porte la marque de l'ébullition qui entoure le poète et de la pensée de Gasch. C'est à l'historien d'art Eugenio Carmona que l'on doit d'avoir brillamment rapproché ce texte atypique de Lorca du débat espagnol autour de l'*Arte Nuevo*, et, surtout, des idées véhiculées par la revue *Cahiers d'Art*, filtrées par les critiques madrilènes et par Sebastià Gasch¹⁵⁵.

Le *Sketch de la nueva pintura*, de Lorca, se compose principalement de deux parties. Tout d'abord, un long parcours à travers les différents « ismes » du XX^e siècle, depuis l'Impressionnisme jusqu'au Surréalisme, en passant par le Cubisme et ses avatars que sont le Purisme et le Futurisme, le Dadaïsme et l'Expressionnisme. Puis, rapidement, à la fin de son exposé, Lorca procède à une projection de diapositives représentatives des différents mouvements évoqués auparavant, accompagnées de brèves remarques complémentaires. Le schéma de cette conférence est simple et clair ; il répond à une nette volonté pédagogique de la part de Lorca et reprend scrupuleusement celui de l'article publié par Gasch dans *La Gaceta Literaria* au mois de février de la même année. Par ailleurs, à aucun moment de sa conférence Lorca n'emploie l'expression *Arte Nuevo*, lui préférant les dénominations de « nueva pintura » ou « pintura moderna », ce qui, pour Eugenio Carmona, témoigne de sa volonté de situer ses réflexions dans le contexte artistique européen, et non pas seulement dans le contexte de l'*Arte Nuevo* espagnol. Toutefois, ce qui ressort de la conférence, c'est le souci constant de Lorca de mettre en valeur le talent des artistes espagnols – Picasso,

¹⁵⁵ Eugenio CARMONA, « El *Sketch de la nueva pintura* y las opciones de lo moderno », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 21-22 (décembre 1997), p. 131-165. Et, bien qu'il soit un peu dépassé sur certains points, je renvoie également à l'ouvrage de Marie LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, qui reste une référence incontournable pour tout ce qui concerne les questions esthétiques chez Lorca. Voir, au sujet des conférences, p. 176-189.

Gris et Miró – et leur rôle dans la rénovation des langages plastiques, tout au long du XX^e siècle, tout en les resituant dans le contexte international de la *Nueva pintura*.

Dès les premiers paragraphes du texte de Lorca, le Cubisme apparaît comme un mouvement artistique fondamental, celui qui est à l'origine de tous les langages plastiques contemporains et qui a permis de débarrasser l'art européen de tous les avatars de l'Impressionnisme, avec ses brumes, ses flous, sa lumière destructrice des contours. « Había que volver por el volumen, por la forma, fundamento esencial de un cuadro. Se había perdido el esqueleto y la pintura era una gelatina que irritaba nuestra emoción y nuestro sentido virgen de la belleza »¹⁵⁶. En parfait accord avec les idées qui dominant dans son entourage, Lorca plaide pour un art fondé sur la beauté de la forme, sur des masses solides et des contours nets, un art soumis au contrôle de l'intelligence et de la raison, construit, débarrassé de toute dimension accidentelle et temporelle. Un art, au bout du compte, fondé sur les valeurs propres à un certain classicisme – il n'est pas anodin que Lorca fasse référence au « plinto de mármol »¹⁵⁷. Pour Lorca, le Cubisme marque la naissance d'une peinture fondée sur la représentation conventionnelle de la réalité, une représentation synthétique, « pure », c'est-à-dire détachée de la réalité, une véritable création.

No hay que hacer caso a los ojos que engañan. Hay que libertarnos de esta realidad natural para buscar la verdadera *realidad plástica*. No ir en busca de las calidades efectivas de los objetos, sino de sus naturales *equivalencias plásticas*. No buscar la representación real de un objeto, sino encontrar su expresión pictórica, su expresión geométrica o lírica y la calidad apropiada de su materia¹⁵⁸.

¹⁵⁶ [Il fallait revenir au volume, à la forme, les fondements essentiels d'un tableau. On avait perdu le squelette et la peinture était devenue une gélatine qui irritait notre émotion et notre sens vierge de la beauté]. Federico GARCÍA LORCA, « Sketch de la nueva pintura », in *Obras completas III*, p. 88.

¹⁵⁷ [La plinthe de marbre]. *Ibidem*. Les formulations de Lorca au début de la conférence évoquent beaucoup les idées esthétiques et les réalisations plastiques de Dalí autour de 1925-26, période où son travail se situait dans la lignée du Cubisme et du Purisme, et se définissait par la construction à laquelle il soumettait les corps ou les vagues de la mer, par exemple, qu'il cherchait à peindre comme s'ils étaient sculptés dans la pierre.

¹⁵⁸ [Il ne faut pas se fier aux yeux : ils nous trompent. Il faut se libérer de cette réalité naturelle pour rechercher la véritable *réalité plastique*. Il ne faut pas partir à la recherche de la qualité effective des objets, mais de leurs *équivalences plastiques* naturelles. Il ne faut pas rechercher la représentation réelle d'un objet mais trouver son expression picturale, son expression géométrique ou lyrique et la qualité appropriée de sa matière]. *Idem*, p. 90. Je souligne.

Lorca expose là les principes mêmes de la *pintura pura* telle que l'entendent ses contemporains : une peinture qui donne la primauté aux valeurs plastiques (couleur, forme) en tant que telles et qui réduit l'objet de la représentation à un simple signe. Toutefois, poursuivant son parcours à travers les différentes périodes de l'art du XX^e siècle, il en arrive au Purisme, d'Ozenfant et Jeanneret, qu'il prend comme exemple extrême d'un art de construction et d'abstraction froide, et au Futurisme, qui, à ses yeux, n'est que de la « littérature », de la « mauvaise littérature ». Pour Lorca, le Futurisme n'est qu'un art de gesticulation, qui cherche à remplacer la solide et stable statue, par un cheval au galop, un art inutile, en somme, puisque le mouvement est le domaine de ce nouvel art « pur » qu'est le cinéma. Autre exemple d'art « littéraire » : le Dadaïsme, qui obtient toutefois grâce à ses yeux. Art du scandale et de la destruction, le Dadaïsme « fue una gran purga necesaria »¹⁵⁹. Enfin, passant rapidement par le Nouveau Réalisme allemand [« los veristas alemanes »], « pintura de fustigación de los vicios »¹⁶⁰ qu'il trouve proprement « insupportable », et par l'Expressionnisme, Lorca en arrive finalement au terme de son parcours : le Surréalisme.

Llega el 1926. La lección cubista ya está bien aprovechada. Pero un triste cerebralismo, un cansado intelectualismo invade la pintura. Severini y Gris ya saben de memoria un cuadro antes de haberlo realizado. ¿Adónde vamos? *Vamos al instinto, vamos al acaso, a la inspiración pura, a la fragancia de lo directo.*

Empiezan a surgir los sobrerrealistas, que se entregan a los latidos últimos del alma. Ya la pintura libertada por las abstracciones disciplinadas del cubismo, dueña de una inmensa técnica de siglos, entra en un *período místico, incontrolado, de suprema belleza*. [...].

La pintura, después del objetivismo agudo que llegó en 1920, llega hoy sapientísima y vieja a un *campo lírico* donde tiene necesariamente, siguiendo un proceso biológico, que salir desnuda de su antigua piel, *pintura niña*, hermana de las *estilizaciones de la época cavernaria* y prima hermana del *exquisito arte de los pueblos salvajes*¹⁶¹.

¹⁵⁹ [... fut une grande purge nécessaire]. *Idem*, p. 93.

¹⁶⁰ [... peinture de fustigation des vices]. *Ibidem*.

¹⁶¹ [Voici venir l'année 1926. La leçon cubiste a déjà porté ses fruits. Mais un cérébralisme triste, un intellectualisme las, envahi la peinture. Severini et Gris connaissent leurs tableaux par cœur avant même de les réaliser. Où allons-nous ? *Nous allons vers l'instinct, vers le hasard, vers l'inspiration pure, vers la fragrance de ce qui se donne sans intermédiaires*. Puis, voici arriver les surréalistes, qui s'adonnent

Voilà donc Lorca qui reprend ici la date symbolique de 1926, non pas comme année de naissance du Surréalisme – comme l’ont souvent cru certains, pensant qu’il s’agissait d’un lapsus –, mais bien parce que, comme le montre Eugenio Carmona et comme je l’ai déjà souligné, 1926 marque, pour Gasch, la naissance de sa fameuse tendance plastique-poétique. Dès lors, on comprend pourquoi Lorca termine sa conférence sur une évocation de Miró et une projection de deux de ses tableaux – on ne sait malheureusement pas lesquels –, que le poète qualifie de « fenómeno de arte más puro que se ha intentado desde que los hombres cogieron los pinceles »¹⁶². Car Gasch ne considère pas Miró comme un surréaliste. Il en fait au contraire le peintre-phare de ces artistes de tendance plastique-poétique, dont Lorca fait également partie.

Les derniers paragraphes de Lorca reprennent tous les termes de prédilection de Gasch – empruntés à Tériade – et ceux que lui-même employait dans sa lettre écrite au critique catalan, en septembre 1927. Sous couvert de parler du Surréalisme, Lorca nous parle en fait d’autre chose. Il nous parle d’une nouvelle peinture, de cette plastique-poétique, synthèse des procédés formels de la *pintura pura*, héritière du Cubisme, et de l’action libératrice de l’instinct et de la spontanéité. On comprend mieux, désormais, le sens véritable des propos de Lorca dans une autre de ses lettres, écrite au critique catalan à peine un mois avant de prononcer son *Sketch de la nueva pintura* :

Mi querido Sebastián : Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡jojo!, la *conciencia* más clara los ilumina¹⁶³.

aux ultimes battements de l’âme. La peinture, dès lors, libérée grâce aux abstractions disciplinées du cubisme et maîtrisant une très grande technique acquise aux cours des siècles, entre dans *une période mystique, incontrôlée, d’une beauté suprême*. Après l’Objectivisme aigu survenu en 1920, elle arrive aujourd’hui, extrêmement savante et âgée, sur *un terrain lyrique*. Là, soumise au processus biologique, elle doit se débarrasser de son ancienne peau et paraître nue, devenir une *peinture enfant*, sœur des *stylisations de l’époque rupestre* et cousine de *l’art exquis des peuples primitifs*]. *Idem*, p. 94. Je souligne.¹⁶² [... phénomène artistique le plus pur qui ait été tenté depuis que les hommes ont commencé à peindre]. *Ibidem*.

¹⁶³ [Mon cher Sebastián, je t’envoie ci-joint les deux poèmes. J’aimerais qu’ils te plaisent. Ils correspondent à ma nouvelle façon *spiritualiste* d’écrire. C’est de l’émotion pure désincarnée, affranchie du contrôle de la logique. Mais, attention ! Ils sont soumis à une extraordinaire *logique poétique* ! Attention ! Ce n’est pas du surréalisme, la *conscience* la plus claire les illumine]. Lettre de Federico GARCÍA LORCA à Sebastià Gasch, Grenade, septembre 1928, in *Obras completas III*, p. 1080. C’est Lorca qui souligne.

Le *Sketch de la nueva pintura* est une étape essentielle dans l'élaboration de la *poétique* lorquienne. C'est dans cette conférence qu'il présente pour la première fois les opinions qu'il porte sur l'art de son temps et qui, jusque-là, n'étaient l'objet que de simples échanges amicaux avec Sebastià Gasch. Étonnamment, Lorca, bien plus habitué à parler de poésie, a pris le risque de s'aventurer sur un terrain plus difficile pour lui, celui des arts plastiques et de l'esthétique. Sans doute doit-on y voir, une fois encore, une marque de la grande amitié qui le lie au critique d'art. Car tous deux, à cette période, affichent leur volonté de s'affirmer dans le contexte culturel espagnol et de jouer un rôle actif dans la diffusion des nouvelles esthétiques, plastiques et poétiques : Gasch, en publiant dans des revues de langue castillane ; Lorca, en tentant de faire comprendre la peinture moderne à un public grenadin encore attaché aux vieilles formules plastiques héritées du XIX^e siècle. Mais, pour Lorca, le *Sketch de la nueva pintura* n'est que le terme d'un mois d'octobre 1928 particulièrement intense, exclusivement consacré à la diffusion de ses idées esthétiques. Quinze jours à peine avant le *Sketch*, Lorca avait prononcé une autre conférence, à mon sens plus essentielle encore : sa fameuse conférence intitulée *Imaginación, inspiración, evasión*¹⁶⁴, qui acquiert une dimension supplémentaire lorsqu'on l'étudie à la lumière du *Sketch de la nueva pintura*. Malheureusement, l'original de la conférence a été perdu et nous ne pouvons en connaître le contenu que par les synthèses et les comptes rendus publiés dans la presse. Par chance, cette conférence est, avec *La imagen poética de don Luis de Góngora* et *Juego y teoría del duende*, la conférence la plus souvent reprise par Lorca, entre 1928 et 1930. Il nous reste donc cinq traces de cette conférence, dont quelques-unes qui retranscrivent fidèlement certains propos tenus par Lorca. De quoi nous donner une idée assez précise des arguments et des exemples qui lui servaient à étayer son exposé.

Imaginación, inspiración, evasión est une conférence qui porte spécifiquement sur la poésie, même si Lorca ne résiste pas à y faire référence à la peinture de Joan

¹⁶⁴ Federico GARCÍA LORCA, *Imaginación, inspiración, evasión*, conférence prononcée pour la première fois à l'*Ateneo* de Grenade, le 11 octobre 1928, puis, successivement, au Lyceum Club de Madrid, le 16 février 1929 ; à New York, sous le titre « Tres modos de poesía », le 10 février 1930 ; et, enfin, à Cuba, sous le titre « La mecánica de la poesía », d'abord à La Havane, le 9 mars 1930, puis sans doute à Santiago de Cuba, à la fin du mois d'avril, et à Cienfuegos, le 5 juin 1930.

Miró¹⁶⁵. Il y présente sa nouvelle posture esthétique, qui a beaucoup évolué depuis l'exposé qu'il avait consacré à Luis de Góngora, en 1926. En réalité, on peut lire cette conférence comme une véritable définition de son concept d'*image*, présenté par l'intermédiaire de deux attitudes esthétiques et éthiques, qu'il synthétise dans les termes d'*imagination* et d'*inspiration*. Imagination et inspiration apparaissent ainsi, tout au long de sa réflexion, comme deux pôles opposés, deux modes de création poétique.

L'imagination, pour Lorca, est intimement liée à la réalité, au monde concret qui nous entoure, et, comme le monde réel dont elle est issue, elle nécessite un ordre et des limites.

Para mí, la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar es descubrir, llevar nuestro foco de luz a la penumbra de la vida donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. No creo en la creación, sino en el descubrimiento, como no creo en el artista sentado, sino en el artista caminante. La imaginación es un aparato espiritual, un explorador luminoso del mundo que descubre. *Dibuja y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible* donde se mueve el hombre¹⁶⁶.

Indéfectiblement liée à la réalité, l'imagination ne peut que se mouvoir dans le monde de l'analogie, de la comparaison avec des choses déjà connues. Le poète d'imagination cherche à comprendre la réalité, à en percer les mystères. Il veut mais il ne peut pas, dit Lorca. « No se puede imaginar lo que no existe de ninguna manera. Se necesitan objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos, dentro de la lógica más pura »¹⁶⁷.

La figure qui matérialise l'attitude et la recherche du poète d'imagination, c'est la métaphore. Née de l'« intuition » et du « pressentiment », la métaphore est

¹⁶⁵ Sur cette conférence et ses liens avec le contexte de l'*Arte Nuevo*, voir : Andrew A. ANDERSON, « Lorca at the crossroads : *Imaginación, inspiración, evasión* and the 'novísimas estéticas' », in *ALEC*, Lincoln (Nebraska), vol. XVI, n° 1-2 (1991), p. 149-173.

¹⁶⁶ [Pour moi, l'imagination est synonyme d'aptitude à découvrir. Imaginer c'est découvrir, c'est projeter notre faisceau de lumière vers la pénombre vivante où se réfugie l'infini des possibilités, des formes et des nombres. Je ne crois pas à la création, je crois à la découverte, comme je ne crois pas à l'artiste assis mais à l'artiste en marche. L'imagination est un appareil spirituel, un explorateur lumineux du monde qu'elle découvre. *Elle dessine et insuffle une vie claire* à des fragments de la *réalité invisible* où l'homme se meut]. Federico GARCÍA LORCA, *La mecánica de la poesía*, texte du *Diario de la Marina*, La Havane, printemps 1930, in *Obras completas III*, p. 110. Je souligne.

¹⁶⁷ [On ne peut imaginer ce qui n'existe pas. On a besoin d'objets, de paysages, de nombres, de planètes. Et c'est, régies par la logique la plus pure, que les relations entre ces éléments deviennent nettes]. Federico GARCÍA LORCA, *Imaginación...*, texte de *El Sol*, Madrid, 16 février 1929, in *idem*, p. 102.

proprement un procédé analogique, un procédé de substitution. C'est précisément cette figure qui avait été au centre de sa conférence sur Góngora, dont il fait, ici encore, l'exemple même du poète d'imagination : « Góngora es el perfecto imaginativo, el equilibrio verbal, y el dibujo concreto. No tiene misterio ni conoce el insomnio. [...] Góngora es el académico, el terrible profesor de lengua y poesía »¹⁶⁸. Or, dans *La imagen poética de don Luis de Góngora*, Lorca ne cessait, déjà, d'insister sur le profond lien qui unit la métaphore à la réalité, aux sensations, et particulièrement à la vue : « La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad »¹⁶⁹. Et il ajoutait, dans une formule devenue célèbre : « La metáfora es un *cambio* de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza. Tienen sus *planos* y sus órbitas. La metáfora *une dos mundos antagónicos* por medio de un salto ecuestre que da la imaginación »¹⁷⁰. Enfin, pour Lorca, le poète imaginatif est une sorte de pêcheur ou un chasseur, et partir à la recherche d'images poétiques s'apparente à une véritable expédition : « Una concentración, un salto, un vuelo, una cacería de imágenes, una vuelta con el tesoro, y una clasificación y selección de lo traído »¹⁷¹.

Face à l'imagination, Lorca place son double antagonique : l'inspiration, « libre et sans chaînes ». Face à Góngora, c'est San Juan de la Cruz qui incarne le poète inspiré. L'imagination était une découverte, l'inspiration est un don ; l'imagination était « un *hecho* del alma » [un fait de l'âme], l'inspiration est « un *estado* del alma » [un état de l'âme] ; l'imagination était régie par la « *lógica humana* » [logique humaine], l'inspiration l'est par une « *lógica poética* » [logique poétique], sans cause, ni effet ; l'imagination nécessitait « el *análisis* » [l'analyse], l'inspiration, elle, nécessite « la *fe* » [la foi]. L'inspiration rompt tout contrôle logique et elle est régie par des lois inédites.

¹⁶⁸ [Góngora est le parfait imaginatif. Il y a chez lui, équilibre verbal et dessin concret. Il n'a pas de mystère et il ne connaît pas l'insomnie. Góngora, c'est l'académicien, le terrible professeur de langue et de poésie]. Federico GARCÍA LORCA, *Tres modos de poesía*, texte de *La Prensa*, New York, 10 février 1930, *in idem*, p. 108.

¹⁶⁹ [La métaphore est toujours régie par la vue (parfois par une vue sublimée), mais c'est la vue qui établit ses limites et lui confère sa réalité]. Federico GARCÍA LORCA, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, *in idem*, p. 59.

¹⁷⁰ [La métaphore est un *échange* de costumes, de finalités ou de rôles entre des objets ou des idées de la nature. Ils ont leurs *plans* et leurs orbites. La métaphore *unit deux mondes antagoniques* grâce au saut équestre que fait l'imagination]. *Idem*, p. 60. Je souligne.

¹⁷¹ [Une retraite, un saut, une envolée, une chasse aux images, un retour avec le trésor, un classement et une sélection de ce que l'on a ramené]. Federico GARCÍA LORCA, *La mecánica de la poesía*, *op. cit.*, p. 111. Déjà, au sujet de Góngora, Lorca parlait de « cacería nocturna en un bosque lejanísimo » [... une partie de chasse nocturne dans un bois très lointain]. *In La imagen poética...*, p. 65.

Face au raisonnement logique, elle impose un ordre et une harmonie poétiques. Rejetant toute anecdote, elle est *pureté* et simplicité. L'inspiration, à son tour, rend possible l'*évasion*. Elle permet au poète d'accéder à une réalité différente, de faire un saut vers des mondes inconnus et d'insuffler à ses poèmes « un sentimiento planetario »¹⁷². La réalité qui s'offre à lui est désormais une réalité poétique qui échappe aux critères de laideur et de beauté, qui peut mêler la plus grande tendresse à la pire cruauté.

Dans le compte rendu publié dans *El Defensor de Granada*, le 11 octobre 1928, le journaliste rapporte des considérations au sujet du rêve et du subconscient, des considérations ambiguës et vagues qui témoignent néanmoins d'un certain intérêt pour les procédés employés par les surréalistes : « 'Evasión' de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración »¹⁷³. Dans la version madrilène de février 1929, le mot est lâché : Lorca évoque bien le Surréalisme. Mais, comme toujours, le propos est équivoque, on sent toujours la même défiance envers le procédé d'évasion que constitue le monde des rêves, « el *realísimo* mundo de los sueños »¹⁷⁴. Car, pour Lorca, qui a lu Freud – comme tous les artistes de son temps –, le rêve est régi par une « logique » propre ; une logique qui présente toutefois « indudablemente normas poéticas de emoción verdadera »¹⁷⁵. Une logique poétique. Mais le journaliste ajoute, dans un style très lorquien qui laisse penser que les mots sont du poète lui-même : « Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. *Forma y sensualidades* »¹⁷⁶.

Quelques temps à peine avant d'en présenter les caractéristiques plastiques dans son *Sketch de la nueva pintura*, Lorca définit ici cette *poétique* qui caractérise, à ses yeux, les œuvres des poètes et des artistes de son époque, « [que] vuelven los ojos al *puro instinto*, a la *creación virginal incontrolada*, a la fuente fresquísima de la *emoción*

¹⁷² [Un sentiment planétaire]. Federico GARCÍA LORCA, *Imaginación...*, texte de *El Defensor de Granada*, in *idem*, p. 101.

¹⁷³ ['Évasion' de la réalité en empruntant le chemin des rêves, en empruntant le chemin du subconscient, le chemin que dicte un fait insolite apporté en offrande par l'imagination]. *Ibidem*.

¹⁷⁴ [... le très réel monde des rêves]. Federico GARCÍA LORCA, *Imaginación...*, texte de *El Sol*, p. 104. Je souligne.

¹⁷⁵ [... indubitablement des normes poétiques porteuses d'émotion véritable]. *Ibidem*.

¹⁷⁶ [Mais cette évasion par l'intermédiaire du rêve ou du subconscient, bien que très pure, est insuffisamment diaphane. Nous autres latins, nous voulons des profils et des mystères visibles. *Forme et sensualité*]. Federico GARCÍA LORCA, *Ibidem*. Je souligne.

directa, descansando bajo la fuerza irrefrenable de sus propias almas descubiertas »¹⁷⁷. Dans un même mouvement, Lorca relie la poésie de Juan Larrea, de Gerardo Diego, de Rafael Alberti, de Jorge Guillén, et la peinture des « jeunes peintres espagnols », Joan Miró à leur tête, qui tentent de vaincre – rapporte le journaliste – « las dificultades del poema plástico »¹⁷⁸. Ce dernier ajoute : « Por último cree ver [Lorca] en la época artística actual *el predominio de la poesía sobre todas las artes* »¹⁷⁹, avant de citer à nouveau les propres paroles du poète : « La plástica se hace poética para tomar jugos vitales y limpiarse de las dolencias, ya decorativas, del último cubismo »¹⁸⁰. Le lien est fait entre création poétique et création plastique qui ne font plus qu'une seule et même chose. La Poésie, voilà le dénominateur commun de cette génération d'artistes qui cherche à faire la synthèse, dans des œuvres inédites, de l'art *pur*, issu du Cubisme, et de l'instinct, de l'émotion directe.

Le constant souci qu'a Lorca de croiser les modes d'expression artistique et de faire de son œuvre une synthèse entre les esthétiques les plus diverses, apparaît, en fin de compte, comme la marque d'une époque et de toute une génération. À cet égard, le riche débat d'idées que Lorca entretient avec le critique d'art catalan entre 1927 et 1928, laisse une trace profonde et durable dans ses propres conceptions esthétiques, même si Lorca refusera toujours toute limitation, « toute fixation dans un style ou dans une pensée dont il deviendrait prisonnier »¹⁸¹. Étonnamment, au début de l'année 1929, après deux ans d'une intense relation amicale faite d'échanges et de débats continuels, les deux hommes cessent brutalement de s'écrire et Lorca n'évoquera plus jamais, dans aucun texte ni dans aucune lettre, le critique catalan. On ne connaît pas vraiment les causes de cet éloignement ; tout au plus peut-on avancer quelques hypothèses. Peut-être cela a-t-il un lien avec l'évolution esthétique de Lorca à partir de 1929, et, en particulier,

¹⁷⁷ [... qui portent leurs regards vers le *pur instinct*, vers la *création virginale incontrôlée*, vers la source fraîche de l'*émotion directe*, qui repose sous la force irréprouvable de leurs propres âmes découvertes]. Federico GARCÍA LORCA, *Tres modos de poesía*, texte de *La Prensa*, *op. cit.*, p. 109. Je souligne.

¹⁷⁸ [... les difficultés du poème plastique]. *Ibidem*.

¹⁷⁹ [Enfin il croit voir dans l'époque artistique actuelle *la prédominance de la poésie sur tous les arts*]. *Ibidem*. Je souligne.

¹⁸⁰ [La plastique devient poétique pour boire des sucres vitaux et se laver des maux, désormais décoratifs, du dernier cubisme]. *Ibidem*.

¹⁸¹ Marie LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques...*, p. 175.

avec son départ pour New York¹⁸², suivi par des années cruciales où il se consacra prioritairement au théâtre. Sans doute l'évolution propre de Sebastià Gasch y est-elle aussi pour quelque chose. Car, suite à une violente polémique surgie à la fin de l'année 1929, qui l'oppose au peintre et critique Rafael Benet, Gasch décide d'abandonner la critique d'art. Il continuera néanmoins à publier quelques articles pendant les années de la République, mais, à partir de ce moment, il ne s'intéressera plus vraiment qu'aux spectacles populaires modernes, comme le music-hall, le cinéma, le jazz, la danse et surtout le cirque, auquel il consacra une multitude d'articles de presse et plusieurs ouvrages. En tout état de cause, malgré certaines erreurs de jugement et malgré ses prises de position souvent partiales, Gasch reste l'un des critiques les plus importants de ces années 20, en Espagne. Les idées qu'il a largement contribué à diffuser dans les milieux artistiques et intellectuels ont véritablement influencé les orientations de pensée d'un grand nombre de personnalités de l'époque.

Étrangement – sans doute en raison de ces cycles esthétiques que décrivait Gasch dans l'un de ses articles –, le credo poétique de Lorca et des proches personnalités qui l'entourent, à la fin de ces années 20, coïncide beaucoup, sur certains points, avec l'idéal symboliste de la fin du siècle précédent ; un idéal qui aurait adopté un autre langage plastique, d'autres thèmes et aussi une nouvelle phraséologie. Si Lorca qualifie indifféremment ses poèmes et ses dessins de véritables « poèmes plastiques », c'est parce que, pour lui comme pour les symbolistes avant lui, les arts entretiennent de secrètes correspondances. De même, la volonté affichée de Lorca de réconcilier abstraction et émotion, forme et sensualité, est en parfaite adéquation avec l'orientation poétique de Mallarmé¹⁸³ ou de Rimbaud, et avec les préceptes formulés par Jean Moréas dans son manifeste, en 1886 :

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies

¹⁸² On sait qu'à partir de cette période, Lorca évolue vers une esthétique clairement surréaliste – même s'il refuse toujours cette étiquette. Il en est de même d'un grand nombre de peintres de la Figuration lyrique, particulièrement Palencia et Moreno Villa. Ces évolutions parallèles faisaient s'écrouler le grand rêve de « fusion » poético-plastique de Sebastià Gasch.

¹⁸³ Lorca ne manque pas de le citer dans sa conférence *La imagen poética de don Luis de Góngora*.

extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi¹⁸⁴.

Réinventer le langage et faire des mots une matière sensuelle et charnelle apte à s'adresser à tous les sens à la fois. Lorca ne fait rien d'autre que reformuler, avec une terminologie propre à son époque, la conception d'une Poésie qui serait à la fois idée et matière. On ne doit donc pas s'étonner que, dans *Imaginación, inspiración, evasión*, le mystique Saint Jean de la Croix apparaisse aux côtés de Miró, tandis que Góngora se rapproche des cubistes. Tout comme la métaphore unit des mondes antagoniques, Lorca cherche à réconcilier deux pôles trop longtemps opposés dans la culture occidentale : l'idée et la matière, la raison et l'émotion – les mots et le corps. Désormais, l'idée, le concept, doivent surgir de la matière elle-même et emprunter la voie des sensations. Un principe qui était déjà au fondement même de l'esthétique baroque et que l'on retrouve dans cette saisissante image qui qualifie la poésie de Góngora : « La narración es como un esqueleto del poema, envuelto en la carne magnífica de las imágenes »¹⁸⁵. Le sens de l'œuvre doit avant tout passer par les sens, les cinq sens du corps humain. Mais, alors que Mallarmé accordait une attention toute particulière à la musique – musique des sons, musique des mots –, Lorca témoigne, quant à lui, d'un intérêt prioritaire pour l'image, plastique ou poétique. Il confirme ainsi une fois de plus qu'en Espagne, tous les mouvements artistiques rénovateurs du XX^e siècle sont nés d'un regard et que tous les grands poètes et dramaturges qui ont précédé Lorca ont toujours eu une relation privilégiée avec la peinture¹⁸⁶. Pour Lorca, ce lien a porté, pendant plusieurs années, le nom d'un peintre : celui de Salvador Dalí.

¹⁸⁴ Jean MORÉAS, « Un manifeste littéraire », in *Le Figaro littéraire*, Paris (18 septembre 1886), cité in Guy MICHAUD, *La doctrine symboliste. Documents*, Paris, Nizet, 1947, p. 25.

¹⁸⁵ [La narration est comme le squelette du poème, enveloppé dans la chair magnifique des images]. Federico GARCÍA LORCA, *La imagen poética...*, p. 74.

¹⁸⁶ Sans chercher beaucoup, il suffit de penser à Adrià Gual, dont j'ai parlé précédemment, ou à Valle-Inclán, sans doute le plus grand « visuel » du XX^e siècle en Espagne. Voir, à ce sujet, tous les travaux que Serge Salaün a consacrés aux étroites relations entre le théâtre de Valle-Inclán et la peinture.

CHAPITRE II

LORCA ET DALÍ. SOUS LE SIGNE DE SAN SEBASTIÁN, SANTA LUCÍA ET SAN LÁZARO

On ne peut comprendre l'évolution de l'œuvre de Lorca dans la deuxième partie des années vingt sans la situer dans le milieu intellectuel madrilène de la Residencia de Estudiantes et la mettre en relation avec celle de Dalí. À partir de 1925 et jusqu'en 1926-27, commence entre le peintre et le poète une période de grande complicité intellectuelle qui se traduira par de fréquents échanges de lettres et un intense dialogue par œuvres interposées, tableaux, dessins, mais aussi proses poétiques. C'est ainsi que l'on retrouve chez chacun d'eux des thématiques communes qui sont l'objet de débats et de constantes mises au point. Mais plus leurs positions esthétiques respectives s'affinent, plus les deux artistes prennent des chemins divergents.

Néanmoins, on ne peut nier l'importance décisive qu'ont eue, pour Lorca, ces quelques années où son parcours artistique, tant dans ses écrits que dans ses dessins, a croisé la route de celui qui serait bientôt considéré comme l'un des plus grands peintres surréalistes de l'époque. C'est pour cela qu'il m'a semblé important d'étudier de près le travail et les préoccupations esthétiques du jeune Dalí pour mieux comprendre en quoi elles ont aussi influencé et donné une orientation décisive à la création lorquienne.

I. Santa Objetividad

1. Contacts avec la modernité. Les revues *L'Esprit Nouveau* et *Valori Plastici*

C'est autour de 1925 que Dalí élabore son langage plastique, à travers un processus de superposition d'influences diverses, de brusques revirements stylistiques, d'innovations formelles ou de changements chromatiques. C'est aussi le moment où il élabore un ensemble de théories autour de son travail plastique. Le jeune Dalí est encore fortement influencé par le classicisme et le *Noucentisme* catalan d'un peintre comme Joaquim Sunyer, par exemple. Ses premiers tableaux témoignent également de sa dette envers des peintres comme Matisse, Juan Gris et le Cubisme analytique ou le Derain de l'après fauvisme qui avait effectué une sorte de « retour à l'ordre » personnel et s'était tourné vers des thèmes et des formes plus traditionnels. C'est ce que Fèlix Fanés montre très bien dans son excellent ouvrage sur l'évolution picturale de Dalí dans ses premières années¹⁸⁷. Des références picturales qui toutes vont dans le sens d'une peinture héritière du naturalisme constructif de Cézanne, épurée et à la palette sobre. Des traits qui, somme toute, ne doivent pas nous étonner de la part de Dalí qui, dans ces années, et comme le montrent tous les spécialistes de son œuvre, dévorait les revues les plus en vogue à l'époque dans les cénacles avant-gardistes, dont deux des plus célèbres vont ici retenir plus particulièrement mon attention : *L'Esprit Nouveau* et *Valori Plastici*.

La revue *L'Esprit Nouveau* (ill. 28), fondée en 1920 par Charles-Edouard Jeanneret – qui ne devient Le Corbusier qu'après la parution du premier numéro de la revue – et Amédée Ozenfant (dit Saugnier)¹⁸⁸, deux ans après la parution de leur texte programmatique *Après le cubisme. L'Esprit Nouveau*, dont le titre s'inspire d'une phrase de Guillaume Apollinaire, défend des positions radicales en faveur de l'ordre, du machinisme, de la géométrie, de la standardisation, garants à leurs yeux de la transformation nécessaire de la civilisation contemporaine. Une attitude esthétique et

¹⁸⁷ Fèlix FANÉS, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, Madrid, Fundación Gala-Salvador Dalí – Electa, 1999, p. 29-32. C'est un ouvrage auquel je suis très redevable pour tout ce qui concerne l'évolution esthétique de Dalí dans ces années charnière et auquel je me référerai souvent au cours de ce chapitre.

¹⁸⁸ Auxquels il faut ajouter le nom de Paul Dermée, qui fut le premier directeur de la revue, mais qui fut bien vite relégué au second plan du fait des prises de position idéologiques de Jeanneret et Ozenfant.

éthique qui est à rapprocher, comme nous l'avons déjà vu, du mouvement général de « Retour à l'ordre » au lendemain de la Première Guerre Mondiale. La revue donne ainsi, sur un ton la plupart du temps didactique et péremptoire, une définition du travail artistique à partir de la technique, la machine devant, selon eux, donner à l'artiste un modèle pour la création (ill. 27). La beauté est, à leurs yeux, d'ordre mathématique et l'on connaît les célèbres assertions de Le Corbusier qui sont autant de pavés dans la mare du fétichisme passéiste qui prévaut en France à l'époque et qu'il ne cessera de dénoncer dans ces années : « La maison est une machine à habiter », « L'art décoratif c'est de l'outillage, du bel outillage » ou encore « On tire une leçon plus claire de la machine que de la rose ». Autant de propos, de provocations, qui semblent résonner dans ce que Dalí écrit à Lorca en 1926 : « Goethe, que pensaba tan bien, ya decía que naturaleza y arte son dos cosas distintas. Le Corbusier sabe de eso y también del amor¹⁸⁹ ». Ou bien encore :

Yo pienso esto : ninguna época había conocido la perfección como la nuestra; hasta el invento de las Máquinas no había habido cosas perfectas, y el hombre no había visto nunca nada tan *bello* ni *poético* como un motor *niquelado*. La máquina ha cambiado *todo*. La época actual respecto a las otras es MÁS distinta que la Grecia del Partenón a lo gótico. No hay más que pensar en los objetos mal hechos y *felsimos* anteriores a la máquina. Estamos, pues, rodeados de una belleza perfecta inédita, motivadora de estados nuevos de poesía¹⁹⁰.

¹⁸⁹ [Goethe, qui pensait si bien, disait déjà que la nature et l'art sont deux choses différentes. Le Corbusier connaît la question et il connaît aussi l'amour]. Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, Cadaquès, début de l'été 1926, publiée par Rafael SANTOS TORROELLA, *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)*, in *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, n° 27-28, Madrid, 1978, p. 42.

¹⁹⁰ [Voici ce que je crois : aucune époque n'avait connu la perfection comme la nôtre ; jusqu'à l'invention des Machines il n'existait pas de choses parfaites, et l'homme n'avait jamais vu quelque chose d'aussi *beau* ni d'aussi *poétique* que le moteur *nickelé*. La machine a *tout* changé. Par rapport aux autres époques, l'actuelle est PLUS différente que la Grèce du Parthénon ne l'était du Gothique. Il suffit de penser aux objets mal faits et *horribles* antérieurs à la machine. Nous sommes, donc, entourés d'une beauté parfaite et inédite, qui motive de nouveaux états poétiques]. Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, Figueras, début juin 1927, in Rafael SANTOS TORROELLA, *idem*, p. 58. La référence au Parthénon n'est d'ailleurs certainement pas due au hasard puisque Le Corbusier fit dans sa jeunesse un long voyage au cours duquel il visita certains des plus grands monuments de la Grèce antique, notamment l'Acropole, qu'il décrivit comme « un grand cube blanc au bord de la mer » et qui marqua définitivement son idée de la perfection architecturale. Les citations plus ou moins explicites de Le Corbusier dans les écrits de Dalí abondent. Je citerai, par exemple, son article « La fotografía, pura creació de l'esperit », publié dans *L'Amic de les Arts*, n° 18 (septembre 1927), qui reprend presque mot pour mot le titre d'un chapitre intitulé « Architecture, pure création de l'esprit », du célèbre livre de Le Corbusier, *Vers une architecture*,

L'idée est donc, pour Le Corbusier et Ozenfant, de créer un art dont la simplicité et la pureté découleraient de l'absolue nécessité. Un art qui éliminerait tout élément superflu, toute surcharge, toute fantaisie et qui serait le résultat d'une impitoyable sélection car, comme le répètent les deux artistes à l'envi, « le grand art vit de moyens pauvres ». L'ingénieur devient ainsi un modèle pour l'architecte et le peintre. Une idée qui traverse nombre de textes publiés dans la revue, en particulier le manifeste « Le Purisme » qui paraît en janvier 1921. Le Purisme, dans le domaine pictural, se situe, pour eux, à la fois, dans la continuité et en rupture avec le Cubisme. Ils conçoivent la toile non pas comme une superficie, mais comme un espace architectural. Ce qui explique la répétitivité des thèmes et des objets peints dans ces tableaux (bouteilles, cylindres, tasses, instruments de musique) puisque ce qui les intéresse ce n'est pas tant leur plasticité que leur disposition dans l'espace (ill. 26 et 29). Or, c'est une technique et une thématique que l'on retrouve dans la toile de Dalí *Naturaleza muerta purista* (ill. 30), peinte en 1924, qui se trouve encore à mi-chemin entre Cubisme et Purisme ou surtout dans *Naturaleza muerta. Sifón y botella de ron con tapón* et dans le célèbre *Naturaleza muerta. La botella de ron* (ill. 31), également de 1924, que Dalí offrit à Lorca et dans lesquelles on peut percevoir aussi d'autres influences picturales.

L'Esprit Nouveau ne se contente pas d'être un outil de diffusion des théories de ses créateurs. Le Corbusier et Ozenfant font également de leur revue un moyen de faire connaître à leurs lecteurs tout ce qui mérite leur enthousiasme et représente à leurs yeux la modernité. Cela comprend bien sûr un large panorama des réalisations artistiques contemporaines, en peinture, sculpture, poésie, musique, etc., mais également l'architecture, la science, l'ingénierie (machines, ponts, automobiles, etc.), la psychanalyse et les nouvelles formes d'expression caractéristiques de la toute nouvelle culture de masse comme le cinéma, le jazz, les annonces publicitaires, le charleston, le sport, etc. Un goût que Dalí partage et qui se reflète dans une lettre qu'il écrit à Sebastià Gasch en réponse à l'un des premiers articles que le critique lui consacre et dans lequel il rapproche sa peinture du jazz : « Su artículo aparecido en la *Gasetta de les Arts* me interesó vivamente ya que relaciona mi pintura con una de mis mayores predilecciones,

publié en 1923. Ou encore cet autre article, « Poesia de l'útil standarditzat », également publié dans *L'Amic de les Arts*, dans le n° 23 (mars 1928), qui reprend un thème récurrent de l'époque et dont la revue *L'Esprit Nouveau* est un des véhicules. Dalí place même en exergue à son article une phrase de Le Corbusier et Saugnier : « ... plus forte est la poésie des faits. Des objets qui signifient quelque chose et qui sont disposés avec tact et talent créent un fait poétique ».

la música de jazz, esa música maravillosamente antiartística »¹⁹¹. Le mot est lancé. La terminologie annonce déjà le titre de ce qui sera la dernière entreprise à laquelle participera activement Dalí à Barcelone, avant son départ pour Paris : l'élaboration du fameux *Manifest Groc* ou *Manifest antiartístico català*, le *Manifiesto amarillo*, publié en mars 1928.

L'Esprit Nouveau n'est pas la seule revue à jouer un grand rôle dans la formation de Dalí. Une autre, italienne cette fois, a également été essentielle dans les choix esthétiques faits dans ces années : c'est la revue *Valori Plastici*. Distribuée par les Galeries Dalmau, à Barcelone, dans la version pour l'étranger rédigée en français, elle a permis à Dalí de connaître l'œuvre et les écrits théoriques des trois artistes créateurs de la « peinture métaphysique » : Giorgio de Chirico, Carlo Carrà et Alberto Savinio. C'est également grâce à la revue que Dalí a pu voir des reproductions des tableaux de Giorgio Morandi qui, avec Giorgio de Chirico, a réellement eu une influence décisive sur sa manière de peindre dans les années 1924-25 (ill. 34 et 37)¹⁹².

Valori Plastici paraît de 1919 à 1922 sous la direction du peintre et critique Mario Broglio. La revue accueille, elle aussi, diverses tendances artistiques dans ses pages (le Cubisme, le Purisme de *L'Esprit Nouveau*, le Constructivisme de *De Stijl* ou l'Expressionnisme abstrait de Kandinsky), mais, en dépit de cette apparente ouverture vers un certain avant-gardisme, assez hétéroclite il faut le dire, elle défend particulièrement le retour à certaines formes de la tradition picturale, surtout italienne.

¹⁹¹ [Votre article paru dans la *Gasetta de les arts* m'a vivement intéressé car il met en rapport ma peinture avec l'une des choses que je préfère, le jazz, cette musique merveilleusement antiartistique]. Salvador DALÍ, lettre à Sebastià Gasch, novembre 1926, passage cité dans l'ouvrage de Joan M. MINGUET BATLLORI, *El Manifiesto amarillo. Dalí, Gasch...* p. 94.

¹⁹² Giorgio Morandi est véritablement considéré comme « le peintre des objets ». Les objets sont toujours les mêmes : bouteilles, boîtes, assiettes... qu'il traite selon des formes simplifiées à l'extrême, presque abstraites, des cônes, des sphères et des cylindres, qui donnent à ses toiles un aspect monumental, hors du temps. Dans ses natures mortes, il ne met en scène que des objets aux formes épurées et débarrassées de tout détail anecdotique, peints dans des tons rompus. C'est en cela qu'il se distingue des autres peintres « métaphysiques ». Mais il développe ainsi un langage pictural propre, caractérisé par la géométrie, qui le place au rang des acteurs à part entière du groupe. Dalí dit d'ailleurs de lui, en 1928 : « [...] caldrà comptar la geometria esterilitzada, la freda delineació de les asèptiques marqueteries i volums insípids de Giorgio Morandi, amb les seves natures mortes d'on s'ha extret l'aire i d'una fixesa inoblidable de recordar » [...] il faudra compter avec la géométrie stérilisée, la froide géométrie des marqueteries aseptisées et des volumes insipides de Giorgio Morandi, avec ses natures mortes dont on a extrait l'air, et d'une fixité inoubliable]. In « Nous límites de la pintura », *L'Amic de les Arts*, n° 22 (février 1928), p. 168. Sur Giorgio Morandi, je renvoie le lecteur à l'article de Guy TOSATTO, « Giorgio Morandi et la Metafisica », dans le catalogue de l'exposition *L'art italien et la Metafisica. Le temps de la mélancolie, 1912-1935*, Arles, Actes Sud/ Musée de Grenoble, 2005, p. 65-67. L'ouvrage, qui présente de magnifiques reproductions, aborde également le travail de tous les autres peintres « métaphysiques », en particulier de Chirico, Carrà, Savinio et Sironi.

C'est justement cette position esthétique qui fait, dans les premières années, la force de la revue, portée par les personnalités des peintres cités précédemment. Mais qu'est-ce au juste que cette fameuse « peinture métaphysique » qui marque tant les esprits en ce début des années vingt ?

C'est en France, dans les années qui précèdent la Première Guerre Mondiale, que Giorgio de Chirico élabore son esthétique métaphysique, alors qu'il est soutenu par Picasso qui a été subjugué par ses talents de dessinateur au Salon des Indépendants de 1913 et qui le présente à Guillaume Apollinaire, peu enthousiaste au départ. C'est donc en France que le peintre fait ses premiers pas et son entrée dans les milieux d'avant-garde, bien que son travail soit aux antipodes de l'art moderne tel qu'on l'entend à l'époque. Néanmoins, Chirico ne publie aucun texte à cette période, pas même dans le journal d'Apollinaire : *Les Soirées de Paris*. Ce n'est qu'après le conflit qu'il fait vraiment connaître ses idées esthétiques et sa vision de l'art, en Italie cette fois. Paradoxalement, c'est au moment où il tente d'expliquer a posteriori le cheminement théorique qui l'a mené à sa « métaphysique » et qu'un groupe s'est constitué autour de lui et de son frère, Alberto Savinio, avec des noms comme De Pisis, Carrà (ill. 36), Soffici, Papini, Sironi (ill. 35) ou Morandi, que Chirico – qui a déjà intégré à son langage pictural certains thèmes de l'art d'avant-garde comme les mannequins, les enseignes ou les cheminées de brique rouge (ill. 37) – abandonne peu à peu cette esthétique dans sa peinture. Néanmoins, ce sont précisément les revues *Ars Nova* et *Valori Plastici* qui diffusent ses idées, à partir de 1918.

En vérité, Chirico est considéré comme « le fondateur, un peu involontaire, de quelques-uns des grands courants de l'art européen [du XX^e] siècle : le Surréalisme, la Nouvelle Objectivité, le Novecento, le Réalisme Magique et leurs multiples prolongements »¹⁹³. Il est profondément marqué dans sa jeunesse, lors d'un long séjour de plusieurs années à Munich (de 1906 à 1909), par la lecture de certains écrits de Schopenhauer, Weininger et, surtout, de *Ecce Homo* et *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, qui ne font que renforcer le culte qu'il voue depuis toujours à la Grèce

¹⁹³ Giovanni Lista, préface de l'édition de, Giorgio de CHIRICO, *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni LISTA, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 7. Le « Novecento » est un mouvement né en 1922, directement inspiré des théories métaphysiques, qui reflète la tendance néoclassique des années vingt et abandonne l'étrangeté pour privilégier l'inquiétant. Quant au « Réalisme magique », plus que d'un mouvement à proprement parler, il s'agit d'une tendance inspirée également des idées métaphysiques et qui privilégie les atmosphères quotidiennes épurées, silencieuses, figées, solitaires.

antique. À Munich, il découvre aussi la peinture symboliste de Max Klinger, Alfred Kubin ou Arnold Böcklin, qui renforcent sa « fascination romantique pour les villes italiennes » et son « penchant symboliste pour la transfiguration visionnaire du réel » qui lui font déceler la « poésie du mystère » qu'il y a « dans les places désertes sous le soleil de midi »¹⁹⁴. À son retour en Italie, vers 1910, Chirico se libère peu à peu de ces diverses influences lorsqu'il étudie les œuvres des peintres du Quattrocento et découvre la grande importance de l'architecture dans leurs compositions. C'est ainsi qu'il réfléchit aux possibilités expressives et symboliques de la perspective et des formes architecturales.

L'invention d'un « art métaphysique » se produit, chez De Chirico, à la rencontre entre la philosophie romantique allemande et la grande peinture italienne de la Renaissance. Autrement dit, la matrice spirituelle du sentiment métaphysique du monde est faite du singulier mélange entre les débordements de l'imagination et la maîtrise glaciale de la géométrie, entre l'exaltation visionnaire d'une page de Nietzsche et le souffle d'éternité d'une fresque de Piero della Francesca¹⁹⁵.

Le sentiment de mystère qu'évoquent les tableaux de Chirico naît ainsi de la subversion des éléments tirés de la réalité qui crée l'étrangeté ainsi que de l'utilisation des lignes (ombres portées, point de fuite, dalles sur le sol) et des plans de l'architecture monumentale (places, arcades, statues) pour exprimer un état d'âme. Car,

pour lui, en effet, le culte de la « pierre géométrisée », c'est-à-dire de la forme architecturale telle qu'elle a été conçue par la Grèce antique, est ce par quoi l'esprit humain peut se détacher de la contemplation romantique de l'infini, ou de l'interrogation naïve de l'au-delà, *pour atteindre en revanche l'énigme métaphysique du monde lui-même, à savoir la beauté, la fatalité et la sereine clarté du mystère de l'être*¹⁹⁶.

Ainsi, Giorgio de Chirico cherche à « comprendre l'énigme de certaines choses qui sont considérées en général comme insignifiantes » et à

¹⁹⁴ *Idem*, p. 13.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 15.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 17. Je souligne.

vivre dans le monde comme dans un immense musée d'étrangeté, plein de jouets curieux, bariolés, qui changent d'aspect, que quelques fois comme des petits enfants nous cassons pour voir comment ils étaient faits dedans. – et déçus, nous nous apercevons qu'ils étaient vides¹⁹⁷.

C'est donc tout cela qui transparaît dans les textes et les œuvres publiés dans *Valori Plastici* et qui vont influencer toute une génération de peintres dans toute l'Europe. Et l'Espagne, contrairement à certaines idées reçues, n'est pas en reste. Car en effet, comme le précise Fèlix Fanés,

Que Dalí había leído *Valori Plastici* no ofrece ninguna duda. En 1920 Dalí pinta un retrato de José María Torres, hermano de su profesor de ciencias del Instituto de Figueras, Pelayo Torres, que recuerda enormemente el *Ritratto* de Morandi que aparece publicado en el año I, nº 11-12 (noviembre-diciembre de 1919) de la revista. Un rostro cubistizante, con unas cejas muy marcadas y unos ojos en forma de almendra que pueden recordar los modelos de la escultura negra, pero adaptándolo a un naturalismo, que podría tener también raíces en la pintura italiana primitiva¹⁹⁸.

Autour de Dalí, c'est tout le cercle de ses amis ou de ses relations à la Residencia de Estudiantes qui, à la même époque, prend connaissance de ces revues ou se trouve influencé, de près ou de loin, par leur esprit ou leurs prises de position. C'est le cas de José Moreno Villa, par exemple, ou de Federico García Lorca, qui en témoigne d'ailleurs, en 1928, dans son *Sketch de la nueva pintura* où sont cités Ozenfant et le Purisme ainsi que Chirico et sa peinture métaphysique. Mais, chez Lorca, cette influence est notable, et cette fois de façon moins évidente, à travers un grand nombre

¹⁹⁷ Giorgio de CHIRICO, texte XII de l'édition de Giovanni LISTA, *idem*, p. 78-79. Je suis la ponctuation du texte original. On voit à quel point la recherche picturale de Chirico s'apparente à un acte mystique. Il s'agit pour lui de « dépasser les barrières de l'apparence (le règne véritable de l'invisible), et d'atteindre la réalité véritable qui se trouve derrière, ou mieux, *au-dedans de l'apparence* ». Paolo BALDACCI, *Chirico. La métaphysique. 1888-1919*, Paris, Flammarion, 1997, p. 292. Je souligne. Nous verrons que cette conception de l'art se rapproche étonnamment des thèmes de l'être et du paraître tels que Lorca les aborde dans *El público*.

¹⁹⁸ [Il ne fait aucun doute que Dalí avait lu *Valori Plastici*. En 1920 Dalí peint un portrait de José María Torres, le frère de Pelayo Torres, son professeur de sciences au lycée de Figueras, qui rappelle énormément le *Ritratto* de Morandi publié lors de la première année de la revue, nº 11-12 (novembre-décembre 1919). C'est un visage d'influence cubiste, avec des sourcils très marqués et des yeux en forme d'amande qui ne sont pas sans rappeler les modèles de la sculpture nègre. Mais, il est empreint d'un naturalisme qui pourrait aussi bien avoir ses racines dans la peinture italienne primitive]. Fèlix FANÉS, *op. cit.*, note 33, p. 219.

de textes en prose, de poèmes ou même à travers certains thèmes ou certains motifs de son théâtre, dès 1925.

Mais, pour l'instant et pour terminer ce rapide parcours des revues qui ont influencé Salvador Dalí dans sa jeunesse, il me faut également citer le très célèbre *Bulletin de l'Effort Moderne*, la revue publiée entre 1924 et 1927 par le marchand Léonce Rosenberg et qui dépend directement de sa Galerie de L'Effort Moderne, à Paris. Cette revue, qui publie des articles sur le Cubisme, le Néoplasticisme ou le Purisme, marque elle aussi, aux alentours de 1925, une sorte de retour à des valeurs formelles plus traditionnelles. Et c'est sans doute dans cette revue que Dalí a pu connaître certains tableaux du peintre Severini qui, comme Picasso ou Derain, avait entrepris un retour à la peinture figurative.

L'œuvre de Gino Severini est donc une autre des multiples sources d'inspiration auxquelles Dalí va puiser et que l'on décèle dans un tableau comme *Pierrot tocando la guitarra (pintura cubista)*, de 1925 (ill. 32). En effet, il semble citer sous forme de clin d'œil *La partie de cartes*, peinte en 1924 (ill. 33), qui reprend le thème de la *Commedia dell'Arte*¹⁹⁹, si cher aux artistes de l'époque. Le tableau de Dalí multiplie et superpose les emprunts, au point que Fèlix Fanés le considère comme

... una especie de collage : a la clara presencia de ingredientes metafísicos (construcción, perspectiva ambigua del espacio, botellas vaciadas de Morandi), a la más oscura cita de Picasso (ese cuerpo de Pierrot tomando la forma de una línea quebrada recuerda los procedimientos plásticos a los que recurrió el malagueño en su ballet *Mercurio*) debemos sumar la representación literal de la ventana que se encuentra detrás de la mencionada *Partida de cartas*, así como algunos naipes en el suelo para acabar de redondear la mención a la obra de Severini²⁰⁰.

¹⁹⁹ Thème que l'on trouvait déjà dans le tableau *Les deux polichinelles*, de 1922, ou dans *Pierrot musicien*, de 1923-24.

²⁰⁰ [... une sorte de collage : à la présence explicite d'ingrédients métaphysiques (construction, perspective ambiguë de l'espace, bouteilles vidées de Morandi), à la plus obscure référence à Picasso (ce corps de Pierrot qui épouse la forme d'une ligne brisée rappelle les procédés plastiques auxquels Picasso a eu recours dans son ballet *Mercurio*) nous devons ajouter la représentation littérale de la fenêtre qui se trouve derrière *Partida de cartas* citée précédemment, ainsi que quelques cartes jonchant le sol qui complètent la référence à l'œuvre de Severini]. Fèlix FANÉS, *idem*, p. 31. Comme pour confirmer un peu plus la connaissance que Dalí avait des œuvres de Severini, il nous rappelle également que le peintre italien est l'auteur d'un texte publié en 1921, intitulé *Du cubisme au classicisme : esthétique du compas et du nombre*. Or, dans son article « Nous limites de la pintura », que j'ai déjà mentionné, Dalí reprend mot

On le voit, Dalí, en pleine recherche d'un langage plastique et de thématiques propres, n'hésite pas à expérimenter et zigzaguer entre les styles que lui présentent les revues les plus avancées de l'époque. Et l'analyse des œuvres qu'il peint en 1924-25 ne fait que le démontrer.

2. Géométrie et rationalité. La peinture de Dalí vers 1925

C'est le plus naturellement du monde, semble-t-il, que Dalí mêle dans ses compositions de ces années les esthétiques les plus diverses et en apparence les plus éloignées, passant, sans qu'il faille y chercher une logique, de Cézanne à Gris, du Barradas « clowniste » à Togores ou Sunyer et de Derain à Morandi. Mais autour de 1925, nous l'avons vu, l'attention de Dalí porte particulièrement sur Le Corbusier et Giorgio de Chirico. Paradoxal ? En apparence seulement. Car ce qui relie les deux artistes, au-delà de leur style et de leurs thèmes propres, c'est la volonté de contenir la nature et ses séductions, de la soumettre à la géométrie, de la réduire à des lignes et des formes éternelles, comme avant eux l'avaient fait les Grecs. Ce que le peintre italien résume très bien dans un passage bien connu d'un texte non publié de son vivant.

Pour qu'une œuvre soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain : le bon sens et la logique y feront défaut. – De cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine. [...] L'œuvre vraiment profonde sera puisée par l'artiste dans les profondeurs les plus reculées de son être ; là nulle rumeur de ruisseau, nul chant d'oiseau, nul bruissement de feuillage ne passe ; le gothique et le romantisme disparaissent ; et à leurs places, apparaissent les dimensions, les lignes, les formes de l'éternité et de l'infini : c'est ce sentiment révélateur qui guide les architectes de la Grèce ; c'est le même sentiment qui créa

pour mot l'expression qu'il associe au nom de Severini, afin de définir la position esthétique de l'italien, opposé à Cézanne : « No s'esdevé clàssic per a sensació, ans per l'esperit ; l'obra d'art no deu pas començar per l'anàlisi de l'efecte sinó per l'anàlisi de la causa. Per lluny que estem avui de 'l'estètica del compàs i del número' de Severini, caldrà, però, que anotem la seva passió per tot ço que fos retorn a la creació espiritual, a l'abstracció, a l'eliminació dels darrers elements sensorials persistents, encara, al començament del cubisme [...] » [On ne devient pas classique par la sensation, mais par l'esprit ; l'œuvre d'art ne doit pas commencer par l'analyse de l'effet, mais par l'analyse de la cause. Aussi loin que nous soyons aujourd'hui de 'l'esthétique du compas et du nombre' de Severini, il faudra néanmoins noter sa passion pour tout ce qui serait un retour à la création spirituelle, à l'abstraction, à l'élimination des derniers éléments sensoriels persistant encore au début du cubisme], p. 167 de la revue. On remarque néanmoins ici que Dalí marque ses distances avec les idées du peintre italien. Trois ans ont passé entre son tableau et cet article et Dalí en est déjà à une autre étape de son travail...

l'architecture romaine ; c'est pourquoi je crois que les édifices grecs et romains et tous ceux qui ont été créés d'après leur principe quoique un peu transformé sont ce qu'il y a de plus profond en *art*²⁰¹.

On perçoit aisément la profonde coïncidence qu'il y a entre ces propos et les œuvres que réalise Dalí autour de 1925, dans lesquelles la construction semble être une préoccupation constante²⁰². C'est d'ailleurs José Moreno Villa, peintre et critique ami de Lorca et que Dalí a connu à la Residencia, qui le souligne à plusieurs reprises. Il met ainsi en relation la géométrie des tableaux de celui qu'il surnomme « el geómetra » [le géomètre] et « la tendencia arquitectónica, constructiva y formal en pintura »²⁰³ que l'on peut repérer de façon générale en Europe à ce moment-là. Pour Moreno Villa, Dalí peint comme un architecte, en créant des relations entre l'espace et les masses.

Le he llamado el 'geómetra' porque sin seguir las huellas de Severini, gusta de construcciones abstractas como la reproducida aquí [il fait référence au tableau *Naturaleza muerta. La botella de ron*]. Pero no siempre es tan adusto, es decir, no siempre se destaca tan a flor de lienzo la geometría de sus cuadros. Nunca falta, pero en el *Desnudo femenino* y en el *Retrato de Luis Buñuel* queda guardada como el alma. Estas dos obras son admirables por lo apretadas y construidas, y delante de ellas se podría dar una buena lección de

²⁰¹ Giorgio de CHIRICO, texte IX de l'édition de Giovanni LISTA, *op. cit.*, p. 72-73.

²⁰² Coïncidence également avec les positions d'un critique d'art comme Eugenio d'Ors dont on sait le rôle important qu'il a joué dans les orientations esthétiques barcelonaises du moment et l'influence que ses prises de position dans la presse avaient dans l'accueil des expositions organisées dans les galeries. Comme le souligne Fèlix Fanés, « en aquel momento el antiguo *Xènius* era un acérrimo defensor de la 'vuelta a los museos', de 'la búsqueda', como a él le gustaba decir utilizando un lenguaje paradójico, de 'la *originalidad* precisamente en la *continuación*' o de la obediencia a unas '*nuevas leyes* que son precisamente las *leyes eternas*'. Para Eugenio d'Ors la nueva pintura tenía que hallar el equilibrio entre 'la moderna sensibilidad' y la continuación 'de la obra y la fe de los mayores' » [... à cette époque l'ancien *Xènius* était un défenseur acharné du 'retour aux musées', de 'la recherche', comme il aimait à dire en employant un langage paradoxal, de 'l'*originalité* précisément dans la *continuation*' ou de l'obéissance à de '*nouvelles lois* qui sont précisément des *lois éternelles*'. Pour Eugenio d'Ors la nouvelle peinture devait trouver un équilibre entre 'la sensibilité moderne' et la poursuite 'de l'œuvre et le respect des idées des anciens']. Partisan, donc, d'un retour à un art figuratif et inscrit dans la tradition, d'Ors va même dans ces années jusqu'à considérer le passage de Dalí par une période clairement inspirée par le Cubisme et le Purisme comme une simple période d'apprentissage. Ce qui lui vaut les foudres d'un autre critique incontournable de ces années-là, Manuel Abril, beaucoup plus favorable à l'art d'avant-garde, qui lui répond de façon virulente dans les pages de *El Heraldo de Madrid*. Voir, Eugenio d'Ors, dans *Mi Salón de Otoño*, Madrid, 1924, et la réponse de Manuel Abril, cités par Fèlix FANÉS, *op. cit.*, p. 34-35.

²⁰³ [... la tendance architecturale, constructive et formelle en peinture]. José MORENO VILLA, « Nuevos artistas », article publié dans la *Revista de Occidente*, n° 25 (1925), pendant l'exposition de la Sociedad de Artistas Ibéricos, et consacré à l'étude des caractéristiques de quelques-uns des jeunes artistes qui y exposaient. Je l'ai consulté dans l'ouvrage *José Moreno Villa. Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, edición de Humberto HUERGO CARDOSO, Valencia, Pre-Textos/ Centro cultural de la Generación del 27, 2001, p. 262.

Arte Moderno, fijándose en la tranquila y aposentada luz , en la densidad de los tonos, en lo compacto de la materia, en la nitidez y hasta la dureza de los perfiles, en la novedad perenne del trazo, en el sentido de bajorrelieve que acusa el volumen, en la carencia del engaño espacial y en la eliminación de la atmósfera²⁰⁴.

En 1925, lors de la première exposition de la Sociedad de Artistas Ibéricos à Madrid, Dalí présente dix œuvres qui témoignent de l'évolution de son travail au cours des dernières années et de la multiplicité de styles qu'il condense et fait siens²⁰⁵. Influence de l'art métaphysique donc, dans *Retrato de Luis Buñuel* (ill. 39), que l'on peut percevoir dans l'attitude hiératique, défiant l'éternité, d'un Luis Buñuel sur fond de plaine hantée seulement par les silhouettes de quelques arbres sans feuilles et les masses cubiques de bâtiments sans fenêtres ; et son visage se détache sur un ciel dont les nuages²⁰⁶ semblent aussi solides et durs que les bâtiments qu'ils surplombent. D'autres toiles où domine également la figure humaine comme *Muchacha de espaldas*, *Retrato de la hermana del artista*, *Figura en una ventana* ou *Retrato de mi padre*, toutes de 1925, présentent les mêmes caractéristiques formelles. Dans tous ces portraits, la nature cède le pas aux formes architecturales stables et solides, aux contours bien définis, inspirées des constructions de la région de Cadaquès.

Muchacha de espaldas (ill. 38) est exemplaire de cette esthétique. La jeune fille, assise et vue de dos se détache devant un second plan constitué de maisons blanches de village. Comme le montre Jean-Louis Gaillemain dans son très intéressant commentaire du tableau, les montants du fauteuil soulignent l'orthogonalité du siège mais renvoient

²⁰⁴ [Je l'ai appelé le 'géomètre' parce que sans marcher sur les pas de Severini, il aime les constructions abstraites comme celle reproduite ici [il fait référence au tableau *Naturaleza muerta. La botella de ron*]. Mais il n'est pas toujours aussi austère, c'est-à-dire qu'il ne fait pas toujours autant ressortir à fleur de toile la géométrie de ses tableaux. Elle n'est jamais absente mais dans le *Desnudo femenino* et dans le *Retrato de Luis Buñuel* elle est gardée secrète, comme l'âme. Ces deux œuvres sont admirables par leur concentration et par leur construction, et l'on pourrait, face à elles, donner un bon cours d'Art Moderne, en observant la lumière, paisible et figée, la densité des tons, le caractère compact de la matière, la netteté et même la dureté des profils, la nouveauté durable du trait, le sens du bas-relief que le volume révèle, l'absence de trompe-l'œil spatial et l'élimination de l'atmosphère]. *Ibidem*.

²⁰⁵ Sur ce sujet et la difficulté pour identifier les tableaux présentés lors de l'exposition, je renvoie une fois de plus le lecteur à l'ouvrage de Fèlix Fanés, *op. cit.*, p. 29-35.

²⁰⁶ La critique a démontré que ces nuages sont inspirés du tableau de Mantegna *La Mort de la Vierge* (vers 1460) qui se trouve au Prado (ill. 40). Par ailleurs, la composition de la figure de Luis Buñuel fait clairement référence, selon Fèlix Fanés, à certains portraits réalisés par Ingres, peintre redécouvert à l'époque par les artistes d'avant-garde (on a parlé d'une période ingresque chez Picasso dans ces mêmes années) et que Dalí affectionnait beaucoup, au point de le citer dans le catalogue de son exposition à la galerie Dalmau de Barcelone, en novembre 1925.

également aux lignes des bâtiments, « ce qui confère par contamination une apparence monumentale et architecturale au siège »²⁰⁷. De la même façon, la ligne de l'épaule et du menton du personnage suivent les lignes d'un petit toit de tuiles roses et semblent s'y emboîter. « Le profil du visage, vu de trois quarts, est réduit à une simple oblique qui s'inscrit dans la composition géométrique comme une ligne d'ombre, symétrique à cette autre qui s'étend sur la petite façade de droite »²⁰⁸. La robe blanche striée de beige, la carnation du modèle, sa chevelure qui reproduit minutieusement chaque boucle et presque chaque cheveu de façon « sculpturale » : tout concourt à créer une ambiguïté et à désincarner la figure humaine dessinée à grandes masses. Elle semble, de la sorte, aussi statique que le paysage devant lequel elle est placée, comme « un 'écho morphologique' de l'architecture »²⁰⁹. Le ciel n'est qu'un aplat sur lequel se découpent les bâtiments et le regard ne peut sortir de l'espace restreint et clos de ce qui semble être une cour ou une place, que sur la gauche du tableau.

Arrêtons-nous d'ailleurs un instant sur ce pan de la toile où le regard s'échappe et que l'on retrouve dans un certain nombre de tableaux de Dalí de cette époque – dans *Retrato de la hermana del artista*, dans *Figura en una ventana* ou même dans *Pierrot tocando la guitarra* que nous avons déjà vu précédemment. Dans ces trois toiles, Dalí peint un « morceau » de mer, délimité par les murs des maisons, dans la première, ou par l'encadrement d'une fenêtre, dans les deux autres. Comme les cheveux de la *Muchacha de espaldas*, les vagues sont représentées avec une minutie sculpturale, elles semblent presque solides²¹⁰ et se répètent et s'alignent d'une façon analogue aux maisons essaimées sur la colline. Une volonté esthétique que l'on retrouve dans les lettres qu'il écrit à Lorca pour le tenir au courant de l'avancement de son travail :

Te escribo lleno de una gran serenidad y de una santa calma ; [...] Mi hermana cose ropa blanca a mi lado cerca de la ventana, en la cocina se hacen confituras y se habla de poner uvas a secar; yo he pintado toda la tarde, 7 olas duras y frías como son las del mar..., mañana pintaré 7 más; estoy tranquilo

²⁰⁷ Jean-Louis GAILLEMIN, *Salvador Dalí. Désirs inassouvis. Du purisme au surréalisme (1925-1935)*, Paris, Le Passage/ Paris-New York Éditions, 2002, p. 40-41.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Un aspect que l'on retrouve aussi dans la façon de représenter le visage de sa sœur, Ana María. Comme le souligne Jean-Louis Gaillemin, « le corps est une masse brute. Le visage simplifié semble sculpté dans du bois [...] », *idem*, p. 42.

porque las he pintado *bien*, además cada vez el mar se parece más al que yo pinto.

[...]

¡Tú no puedes darte cuenta de cómo me he entregado a mis cuadros, con qué cariño pinto mis ventanas abiertas al mar con rocas, *mis cestas de pan, mis niñas cosiendo, mis peces, mis cielos como esculturas!*²¹¹

« Pintar todas las olas del mar »²¹² : voilà le credo de Dalí dans ces années-là. Réduire la nature à des lignes, des masses géométriques et des nombres ; contenir ses débordements ; contenir les pulsions inconscientes ; instaurer une sorte d'asepsie dans sa vie et son travail. Sans que cela entre en opposition, au contraire, avec la figuration et la référence à des artistes classiques. Tous les tableaux que nous venons d'analyser, ainsi que *Venus y un marinero. Homenaje a Salvat-Papasseit*, peint en 1925, mais montré à l'exposition « El arte catalán moderno », organisée par *El Heraldo de Madrid*, en janvier 1926, montrent le perpétuel va-et-vient opéré par Dalí entre ses différentes sources d'inspiration et sa volonté de fusion entre tradition et modernité, son aspiration à dominer la nature comme il domine la technique.

Dans *Venus y un marinero* (ill. 41), l'hommage à Salvat-Papasseit prend ainsi un double visage qui reflète celui des dernières œuvres du poète catalan ainsi que toute la complexité du langage pictural que Dalí a mis en place jusque-là. Le thème lyrique du voyage, des voiliers et des marins côtoie celui, beaucoup plus du goût de la modernité, des ports et de leurs bordels, des machines et de l'industrie. Mais *Venus y un marinero* se trouve déjà à la lisière d'un autre chemin que Dalí prend dès 1926, suite à sa rencontre avec Picasso à Paris, et qui l'amène peu à peu à formuler sa théorie de « La Sainte Objectivité ».

Avant d'aborder cette nouvelle voie empruntée par le peintre, il me semble important de souligner que Lorca n'est pas resté à l'écart de tout ce que je viens de dire

²¹¹ [C'est dans un état de grande sérénité et de grande béatitude que je t'écris. Ma sœur coud du linge blanc à mes côtés près de la fenêtre, dans la cuisine on fait des confitures et on parle de mettre du raisin à sécher ; moi, j'ai peint tout l'après-midi, 7 vagues dures et froides semblables à celles de la mer..., demain j'en peindrai 7 autres ; je suis tranquille car je les ai *bien* peintes, en plus, la mer ressemble de plus en plus à celle que je peins. Tu ne peux pas te rendre compte à quel point je me suis donné à mes tableaux, avec quelle tendresse je peins mes fenêtres ouvertes sur la mer semée de rochers, *mes panières, mes jeunes filles en train de coudre, mes poissons, mes ciels comme des sculptures !*]. Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, Cadaquès, février ou mars 1926, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 44. C'est Dalí qui souligne.

²¹² [Peindre toutes les vagues de la mer]. Salvador DALÍ, lettre à Lorca au début du mois de mars 1927, *idem*, p. 48.

du travail du jeune peintre autour de 1925. En effet, c'est sous la forme d'un poème que Lorca rend hommage à Dalí et cette « Oda a Salvador Dalí » est une borne qui marque une période essentielle à la fois dans leur relation et dans leurs évolutions esthétiques respectives.

3. Lorca et l'« Ode à Salvador Dalí »

Le poème « Oda a Salvador Dalí »²¹³ est sans doute la plus belle et la plus lucide analyse que l'on ait faite de l'œuvre du jeune Dalí au cours des années vingt. Lorca y témoigne d'une grande finesse et d'une profonde connaissance tant de l'art de son temps que de la manière de peindre de Dalí autour de 1925. Une connaissance de l'œuvre et de la personnalité du peintre, de ses origines, de ses transformations et de son évolution future qui dépasse de loin la connaissance générale que les critiques les plus informés en avaient à l'époque²¹⁴. Un poème qui témoigne aussi de la profonde amitié qui unit les deux hommes à ce moment-là et qui se traduit chez chacun par une mutuelle admiration et une réflexion esthétique parallèle.

Publiée en 1926, dans la *Revista de Occidente*, l'ode est néanmoins composée en 1925, suite au séjour de Lorca à Cadaquès, dans la maison familiale de Dalí et, surtout, suite aux fameuses expositions de la Sociedad de Artistas Ibéricos et de la galerie Dalmau de Barcelone, où le poète a pu voir les toiles précédemment évoquées. C'est la raison pour laquelle on y retrouve tous les thèmes traités par le peintre : la ville, les machines, les marins, l'architecture des temples grecs, tout cela assorti d'un vocabulaire qui semble tout droit puisé dans *L'Esprit Nouveau* ou *Valori Plastici*.

Lorca compose le poème autour de deux mondes opposés sans être véritablement antagoniques : le monde civilisé et mécanisé, aseptisé, géométrique et froid de *L'Esprit Nouveau* et le monde sensuel et idéalisé d'un Cadaquès mythologique,

²¹³ Federico GARCÍA LORCA, « Oda a Salvador Dalí », in *Obras completas I*, p. 457-461.

²¹⁴ C'est ce qu'indique également Cecilia CASTRO LEE: « [...] es una acabada pieza de crítica de arte donde Lorca demuestra su capacidad de reflexión estética, nos informa sobre su apreciación del arte contemporáneo y crea una composición poética que es *praxis* de la teoría que expresa » [... c'est une œuvre de critique d'art très achevée où Lorca démontre son aptitude à mener une réflexion esthétique, où il nous renseigne sur son appréciation de l'art contemporain et crée une composition poétique qui est une *praxis* de la théorie qu'il développe]. In « La 'Oda a Salvador Dalí' : significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí », *ALEC*, Lincoln (Nebraska), The Society of Spanish and Spanish-American Studies, vol. 11, n° 1-2 (1986), p. 61.

presque éternel, répondant aux valeurs classiques gréco-latines²¹⁵. Deux mondes qui symbolisent tout au long du poème les diverses options esthétiques qui apparaissent dans les œuvres du peintre, et représentés dès les premiers vers par « una rueda en la pura sintaxis del acero », d'un côté et « una rosa en el alto jardín que tú deseas », de l'autre²¹⁶. Machine et beauté classique réunies dans une même œuvre.

Il ne s'agit pas pour moi, ici, d'entrer dans une analyse détaillée du poème qui a d'ailleurs déjà été faite à plusieurs reprises²¹⁷. Néanmoins, il me semble important de souligner la profonde correspondance qui existe entre les caractéristiques picturales des tableaux de Dalí que je viens de souligner et les vers que lui dédie Lorca.

Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros.
No alabo tu imperfecto pincel adolescente,
pero canto la firme dirección de tus flechas²¹⁸.

Lorca n'est d'ailleurs pas dupe. Il se rend bien compte que le peintre n'en est encore qu'à une étape transitoire d'élaboration d'un langage personnel et la fortune du poème en témoigne. Lorsqu'il paraît, en 1926, Dalí se sent très honoré, mais tous deux savent que le poème ne reflète déjà plus les nouvelles orientations du jeune peintre.

²¹⁵ Au moment où Lorca compose « Oda a Salvador Dalí », il connaît déjà Cadaquès où il s'est rendu pendant la Semaine Sainte de 1925.

²¹⁶ Federico GARCÍA LORCA, « Oda a Salvador Dalí », in *Obras completas I*, p. 457.

²¹⁷ J'ai déjà cité l'étude de Cecilia Castro Lee, la plus complète bien que je ne partage pas toutes ses analyses. D'autres études moins fouillées et plus sporadiques ont également été réalisées, notamment par Marie LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, p. 130-136. Plus récemment, Juan José LAHUERTA a proposé une très intéressante lecture du poème à la lumière de l'esthétique de la revue *L'Esprit Nouveau*, dans son article « Federico García Lorca, Salvador Dalí y *L'Esprit Nouveau* », in *Le Corbusier y España*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997, p. 23-37. Article repris sous le titre « El arte y el amor : sobre la 'Oda a Salvador Dalí' », *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 21-22 (diciembre 1997), p. 167-185. À propos du vers : « Una rueda en la pura sintaxis del acero », Juan José Lahuerta rappelle très justement que « nos hallamos ante una imagen muy poco velada de la 'máquina maquinista' que constantemente nos presenta *L'Esprit Nouveau* como modelo general de funcionamiento. Tres de las cuatro palabras que aparecen en el verso de García Lorca forman parte de las más usadas a lo largo de la historia de la revista : pura, sintaxis, acero ; la cuarta, rueda, sea dentada en la máquina o neumática en el automóvil, es una de sus imágenes más comunes » [... nous nous trouvons face à une image à peine voilée de la 'machine machiniste' que *L'Esprit Nouveau* nous présente constamment comme modèle général de fonctionnement. Trois des quatre mots qui figurent dans le vers de Lorca font partie des plus utilisés tout au long de l'histoire de la revue : pure, syntaxe, acier ; le quatrième, roue, dentée pour la machine ou pneumatique pour l'automobile, est une des ses images les plus récurrentes], p. 29.

²¹⁸ Comment ne pas penser ici, avec cette allusion aux flèches, à la figure de Saint Sébastien qui va donner lieu à l'élaboration de toute une esthétique de la part des deux artistes dans les années 1926-27 (j'y reviendrai) et que l'on trouve mentionnée explicitement pour la première fois dans une lettre que Dalí envoie à Lorca, en septembre 1926 ? In, Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 44.

Néanmoins, pour l'heure, le poème se fait l'écho de la méfiance que ressent Dalí à l'égard des pulsions secrètes et de la vie, ainsi que de son désir d'y instaurer une véritable asepsie sentimentale. À tel point que cette ode – écrite en vers *alejandrinos* composés invariablement de deux hémistiches heptasyllabes, au rythme équilibré et presque mathématique –, est en quelque sorte une démonstration poétique des principes préconisés en peinture par Dalí. Au-delà, l'ode est sans aucun doute à rapprocher aussi des propos tenus par Lorca dans sa conférence intitulée *La imagen poética de don Luis de Góngora*. Ne dit-il pas précisément que la beauté de sa poésie réside dans le fait qu'elle est « *limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico* » ? Et il ajoute : « Porque él [Góngora] amaba la belleza *objetiva*, la belleza *pura* e inútil, exenta de congojas comunicables »²¹⁹.

Loin de l'impressionnisme et du sentimentalisme des sirènes et des « coleccionistas de mariposas », loin de « la emoción que te aguarda en la calle », loin « de la selva oscura de formas increíbles », Dalí apparaît comme le peintre de la modernité pour lequel la beauté ne peut être que mathématique, immaculée, transparente, sculpturale et glacée :

Los pintores modernos en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un *ice-berg* de mármol
enfria las ventanas y disipa las yedras.

Minerve, « constructora de andamios » plutôt que Bacchus « y la fuerza sin orden que lleva el agua curva ». La raison plutôt que la sensualité. Vénus n'est appréciée qu'à condition d'être « una blanca naturaleza muerta ». L'infini, le mouvant

²¹⁹ [... débarrassée des réalités qui meurent, métaphore dure, à l'esprit sculptural et située dans un environnement extraatmosphérique] ; [Parce qu'il aimait la beauté objective, la beauté pure et inutile, exempte d'angoisses communicables]. Federico GARCÍA LORCA, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, conférence prononcée à Grenade, le 13 février 1926, in *Obras completas III*, p. 58. Je souligne. La lettre de Dalí dans laquelle il définit les vagues qu'il peint comme des vagues dures, sculptées, date de la même époque. Souvenons-nous que, dans une autre conférence intitulée *Imaginación, inspiración, evasión* (1928), Lorca fait de la poésie de Góngora l'exemple même de la poésie d'« imagination », intimement liée à la réalité, à la raison, à la « logique humaine » : « Góngora es el perfecto imaginativo, el equilibrio verbal, y el dibujo concreto. No tiene misterio ni conoce el insomnio. Góngora es el académico » [Góngora est le parfait imaginaire, l'équilibre verbal, et le dessin concret. Il n'a pas de mystère et il ne sait pas ce qu'est l'insomnie. Góngora, c'est l'académique]. Federico GARCÍA LORCA, *Imaginación, inspiración, evasión*, in *Obras completas III*, p. 108.

et l'informe sont bannis d'un monde où tout se résout en chiffres, en théorèmes et en équations.

Como pintor no quieres que te ablande la forma
el algodón cambiante de una nube imprevista.

L'infini de l'espace et des étoiles tient dans « el esquema perfecto de sus órbitas » et le temps et la mort elle-même ne peuvent se soustraire à ces « ansias de eterno limitado » :

La corriente del tiempo se remansa y ordena
en las formas numéricas de un siglo y otro siglo.
Y la Muerte vencida se refugia temblando
en el círculo estrecho del minuto presente²²⁰.

Le poème se fait ainsi l'écho de deux opérations essentielles mises en œuvre par Dalí dans sa peinture. La suprématie de la raison sur les sens,

Pides la luz antigua que se queda en la frente,
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.

et la radicale séparation entre l'art et la vie, afin de mieux la contrôler, de mieux la circonscrire, la domestiquer et, par-là même, la nier,

El pez en la pecera y el pájaro en la jaula.
No quieres inventarlos en el mar o en el viento.

Revoilà Dalí et ses vagues dures et froides et ses ciels comme des sculptures... Pourtant, le poète invoque inlassablement la rose, comme un avertissement pour ne pas tomber dans un monde trop abstrait, pour ne pas oublier tout à fait la vie. La rose qui, contrairement au précepte de Le Corbusier, a aussi sa leçon à donner au peintre :

²²⁰ On remarque ici ce que je suggérais plus haut. Dans cette strophe, ce sont les *alejandrinos dactílicos*, accentués sur les 3ème et 6ème syllabes métriques dans chacun des hémistiches, qui dominent. Ce qui ne fait que renforcer, rythmiquement, le champ lexical des mathématiques et de la géométrie ici très présent : « se ordena », « formas numéricas », « círculo ». Des vers que l'on peut distinguer, d'un point de vue rythmique, de cet autre, que j'aime beaucoup : « Dice el compás de acero su corto verso elástico », dont le rythme *mixto*, qui s'appuie sur les 1ère, 4ème et 6ème syllabes métriques, dans le premier hémistiche, et sur les 2ème, 4ème et 6ème, dans le deuxième hémistiche, semble au contraire plus souple et présente ce bel effet de contraste entre l'accentuation *aguda* du mot « compás » et l'accentuation *esdrújula* du mot « elástico ». Comme si le poète ne pouvait se résoudre à soumettre les mots à la géométrie et à la rigueur du calcul mathématique.

Rosa pura que limpia de artificios y croquis
y nos abre las alas tenues de la sonrisa.
(Mariposa clavada que medita su vuelo.)
Rosa del equilibrio sin dolores buscados.
¡Siempre la rosa!
[...]
Pero también la rosa del jardín donde vives.
¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!

Car la nature peut difficilement être réduite aux formes simples de la géométrie, qui se trouve constamment menacée par « el hongo » et « las sordas penumbras y desorden ». Des éléments que Dalí ne va d'ailleurs pas tarder à intégrer progressivement à sa peinture. Mais pour l'heure, ce qu'il célèbre dans le poème, ce sont surtout ces vers, qu'il cite dans une lettre qu'il écrit à Lorca vers la fin du mois de février 1926:

Una *dura* corona de blancos bergantines
ciñe frentes amargas y *cabellos de arena*.
Las sirenas convencen pero no sugestionan
*y salen si mostramos un vaso de agua dulce*²²¹.

Et il s'exclame : « Eso último es gordo porque es casi ARITMÉTICA » avant de terminer sa lettre sur ces mots à propos d'un tableau qu'il est en train de peindre : « [...] fijate en la *base* geométrica, la *composición es lo esencial del cuadro*, está construido a base de las *diagonales*, el *orden* ante todo. HAY CLARIDAD »²²².

C'est précisément l'esthétique que Lorca tente d'intégrer à son langage artistique et d'adapter à ses aspirations poétiques :

²²¹ Je transcris en italique les éléments soulignés par Dalí dans la lettre qu'il adresse à Lorca, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 32-33.

²²² [Ces derniers vers sont extra, parce que c'est presque de l'ARITHMÉTIQUE] ; [... regarde bien la *base* géométrique, la *composición*, *c'est ce qu'il y a d'essentiel dans ce tableau*, il est construit sur les *diagonales*, l'*ordre* avant tout. Il y a de la CLARTÉ]. C'est Dalí qui souligne. Rafael Santos Torroella précise en note : « En medio de la palabra CLARIDAD (dividida en dos partes) Dalí colocó el esquema geométrico del cuadro que estaba pintando entonces y al cual se refiere en el párrafo anterior de esta carta. Entre los varios de la misma época que sometió a tratamiento análogo, se destaca el titulado *Venus y Cupidillo* (1927, col. particular, Suiza), que posiblemente sea al que aquí se refiere [...]. Dalí pudo remitirle a Lorca una fotografía de dicho cuadro con el mencionado esquema y las subsiguientes triangulaciones [...] » [Au milieu du mot CLARTÉ, (divisé en deux), Dalí a placé le schéma géométrique du tableau qu'il était alors en train de peindre et auquel il fait référence dans le paragraphe antérieur de cette lettre. Parmi ceux de la même époque qu'il avait soumis à ce traitement, on remarque celui qui s'intitule *Venus y Cupidillo* (1927, coll. particulière, Suisse), qui est probablement celui auquel il fait référence ici. Dalí a pu envoyer à Lorca une photographie de ce tableau où figuraient le schéma et les triangulations subséquentes], *idem*, p. 126.

Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales, que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hecho 'La doncella, el marinero y el estudiante', 'El loco y la loca', 'El teniente coronel de la Guardia Civil', 'Diálogo de la bicicleta de Filadelfia' y 'Diálogo de la danza', que hago estos días. *Poesía pura. Desnuda*. Creo que tienen gran interés. Son más universales que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable)²²³.

4. Les Dialogues de Lorca : profonds et superficiels

« Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales. [...] Poesía pura. Desnuda ». Le jeu antithétique entre le profond et le superficiel, associé à l'idée de pureté et de nudité, semble être la clé pour comprendre ces dialogues et permet de mieux cerner ce que Lorca se propose de faire, comme un écho de tout ce que j'ai précédemment dit de la peinture de Dalí dans les mêmes années. On perçoit dans cette lettre un net mécontentement à l'égard de sa production et une volonté d'écrire des textes plus universaux. L'année même où il termine sa pièce *Mariana Pineda*, Lorca exprime donc sa volonté de changer de direction et l'on peut dire qu'à ce stade, il se situe dans la même démarche d'expérimentation que son ami peintre. Sans doute est-ce là le fruit de leur influence mutuelle et de leurs échanges artistiques. C'est donc par les Dialogues que Lorca va, à mon sens, tenter de trouver une nouvelle voie, de nouvelles thématiques et une nouvelle façon de concevoir son théâtre, en se défaisant de ses aspects les plus sentimentaux.

Les personnages des Dialogues n'ont, en effet, pas de psychologie. Ils sont aussi plats et sans relief que la bicyclette de Buster Keaton. Ils semblent découpés dans du carton, comme ces figures du théâtre d'ombre qui n'ont d'existence et ne vivent que le temps de la représentation. Sans doute n'est-ce pas là pure coïncidence. On sait l'admiration profonde qu'a toujours eu Lorca pour ce type de théâtre et pour les marionnettes, au point de concevoir un genre théâtral fondé sur ce principe qu'il

²²³ [Je fais des dialogues étranges, tellement superficiels qu'ils en deviennent très profonds, et qui se terminent tous par une chanson. J'ai déjà fini 'La jeune fille, le marin et l'étudiant', 'Le fou et la folle', 'Le lieutenant-colonel de la Garde Civile', 'Dialogue de la bicyclette de Philadelphie' et 'Dialogue de la danse' que je suis en train d'écrire. *Poesie pure. Nue*. Je crois qu'ils sont très intéressants. Ils sont plus universels que le reste de mon œuvre... (qui, entre parenthèses, est loin de me satisfaire)]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Melchor Fernández Almagro, juillet 1925, in *Obras completas III*, p. 843-844. Je souligne.

dénomme *teatro planista* (« théâtre planiste ») ou *teatro de aleluya* (« théâtre d'aleluya ») – chez Lorca, les deux dénominations ont à peu de choses près le même sens. Or, son *Aleluya erótica*, la pièce *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, commencée en 1923, mais qui n'est achevée qu'en 1925, est à mes yeux l'aboutissement d'un lent processus de maturation né des expériences menées dans le domaine du théâtre de marionnettes et de celles menées dans les Dialogues²²⁴.

Mon objet n'est pas ici d'entrer dans une analyse exhaustive de ces Dialogues qui nécessiteraient sans aucun doute une étude à part entière, au-delà des limites qui me sont imparties ici. Je souhaite simplement en signaler quelques aspects qui me semblent fondamentaux, en me centrant particulièrement sur *El paseo de Buster Keaton*. Mais avant, j'aimerais présenter brièvement quelques aspects essentiels du théâtre planiste qu'imagine Lorca et qui semble l'inspirer dans un certain nombre de ses créations de l'époque.

²²⁴ Sur les origines de l'*aleluya* et son évolution au cours des siècles, je renvoie au très éclairant article d'Helen GRANT, « Una *Aleluya erótica* de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX », in *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Dolphin Book, Oxford, 1964, p. 307-314. Selon Helen Grant, l'apparition des *aleluyas* remonte au moins au XIV^e siècle, avec un caractère sacré que souligne leur nom lui-même, dérivé de l'hébreu et qui signifie « Louez Yahvé ». C'était de petites estampes que les gens lançaient en signe de joie lors des processions de Pâques, en même temps qu'on chantait des alléluias. Puis peu à peu, le terme d'« aleluya » en est venu à qualifier au XIX^e siècle les feuilles volantes imprimées et distribuées dans la rue. Elles consistaient généralement en une série de quarante-huit vignettes xylographiées, distribuées sur huit lignes, accompagnées de deux vers *pareados*. L'histoire de don Perlimplín apparaît à cette époque pour la première fois. Helen Grant en a retrouvé deux éditions, l'une à Madrid, l'autre à Barcelone. « En cuadros y versos describen la vida del personaje desde la cuna al sepulcro. En ambas versiones es grotesco, vestido según el estilo del siglo dieciocho, es jorobado y panzudo y tiene una nariz tan larga como la de nuestro Punch o del don Cristóbal español. Lleva una peluca rizada con coleta » [La vie du personnage, depuis le berceau jusqu'au tombeau, est décrite dans des vignettes et en vers. Dans les deux versions, il est grotesque, vêtu à la mode du XVIII^e siècle, il est bossu et ventripotent, il a un nez aussi long que de celui notre Mister Punch ou du don Cristóbal espagnol. Il porte une perruque frisée avec une queue], p. 311. Et elle ajoute : « Si bien la vida del Perlimplín de Lorca no se parece en casi nada a la de los Perlimplines aleluyescos, en cambio las aleluyas han desempeñado un papel significativo en el estilo dieciochesco y 'guiñolesco' de la comedia, en el énfasis en lo grotesco, el nombre de Perlimplín, y el dístico del título » [Si la vie du Perlimplín de Lorca ne ressemble pratiquement en rien à la vie des Perlimplín des *aleluyas*, en revanche, ces *aleluyas* ont eu une influence significative sur le style XVIII^e siècle et sur le style guignolesque de sa comédie, dans l'emphase du grotesque, dans le choix du nom de Perlimplín et dans le distique du titre], p. 312. Au sujet des « aleluyas populares » et de *Amor de don Perlimplín...*, je renvoie le lecteur aux articles suivants (parmi bien d'autres) : Francisco GARCÍA LORCA, chapitre « *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* », in *Federico y su mundo*, p. 313-321 ; Margarita UCCELAY, « De las aleluyas de don Perlimplín a la obra de Federico García Lorca », in André BELAMICH, *Federico García Lorca : saggi critici nel cincuantenario della morte*, Fasano, Schena Editores, 1988, p. 91-106 ; Isabel PULIDO ROSA, « Semiótica teatral de una aleluya lorquiana : *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* », in *Teatro. Revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá, n° 13-14 (junio 1998), p. 341-370.

Teatro planista

Comme le rappelle très justement Margarita Ucelay²²⁵, la dénomination théâtre « planiste » apparaît pour la première fois sous la plume de Lorca dans une lettre envoyée à Melchor Fernández Almagro, fin décembre 1922, à propos d'une représentation qui est restée dans toutes les mémoires comme « la fiesta del Día de Reyes » [la fête du Jour des Rois], organisée dans la maison familiale des García Lorca, à Grenade, en janvier 1923²²⁶. Fête à laquelle participent Manuel de Falla, qui interprète les parties musicales et en compose certaines, et Hermenegildo Lanz qui réalise les décors et les marionnettes du petit théâtre (ill. 42 à 45).

*El objeto de la presente es invitarte a un teatrillo que Falla y yo vamos a hacer en mi casa. Será un Guñol extraordinario y haremos una cosa de arte puro del que tan necesitados estamos. Representaremos en *Cristobical* un poema lleno de ternura y giros grotescos que he compuesto con música instrumentada por Falla para clarinete, viola y piano. El poema se llama *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y tiene un gran sabor granadino. Además, pondremos en escena, también por el mismo procedimiento de *Cristobical*, el entremés de Cervantes *Los habladores* con música de Stravinski, y para el final representaremos ya en teatro planista el viejo *Auto de los Reyes Magos* con música del siglo XV y decoraciones copiadas del códice de Alberto Magno de nuestra universidad²²⁷.*

²²⁵ Je renvoie à l'énorme travail effectué par Margarita UCELAY dans son introduction à l'édition de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 9-250.

²²⁶ Au sujet de cette représentation de théâtre de marionnettes, je renvoie le lecteur aux deux articles suivants (il est bien entendu que je ne prétends nullement à l'exhaustivité) : Mario HERNÁNDEZ, « Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923) », in *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, coord. y ed. de Dru DOUGHERTY y María VILCHES FRUTOS, Madrid, Tabapress, 1992, p. 227-239 ; Francisco GARCÍA LORCA, chapitre « Teatro de muñecos », in *Federico y su mundo*, p. 267-284.

²²⁷ [Je t'écris pour t'inviter à une représentation de théâtre de marionnettes que Falla et moi-même nous allons donner chez moi. Ce sera un Guignol extraordinaire, de l'art pur, dont nous avons tant besoin. Nous représenterons, avec des marionnettes de Guignol, un poème plein de tendresse et d'expressions grotesques que j'ai composé, avec une musique orchestrée par Falla pour clarinette, viole et piano. Le poème s'appelle *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, et il a une profonde saveur Grenadine. Par ailleurs, nous mettrons en scène, en suivant le même procédé, l'intermède de Cervantes *Los habladores* avec une musique de Stravinsky. Et pour finir, nous représenterons dans le style du théâtre planiste le vieil *Auto de los Reyes Magos* accompagné d'une musique du xv^e siècle et des décors inspirés du codex de Alberto Magno de notre université]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Melchor Fernández Almagro, fin décembre 1922, *Obras completas III*, p. 751-752. C'est Lorca qui souligne.

Hermenegildo Lanz crée donc pour l’occasion des figures directement copiées d’un manuscrit médiéval conservé à l’Université de Grenade, « que pintadas y recortadas en cartón se movían sobre un fondo de miniaturas del mismo códice reproducidas en un telón y forillo, produciendo la impresión de una estampa en movimiento »²²⁸. Ces derniers mots ont leur importance : Lorca semble accorder une extrême attention à l’impact visuel de son spectacle, dont les figures doivent ressortir sur un fond semblable à celui d’une estampe ou d’une vignette. Le lien est fait avec ces *pliegos de aleluyas* qui ont tant intéressé les artistes d’avant-garde des années vingt²²⁹ et auxquels Lorca rend hommage dans le sous-titre de *Amor de don Perlimplín...* (ill. 46 et 47).

L’intérêt de Lorca pour cette esthétique et ce type d’expression théâtrale est suffisamment grand pour l’inciter à écrire un texte de définition du *Teatro de aleluyas*, que Margarita Ucelay date de l’été 1923, et dont les idées principales sont reprises dans ce qui semble être la première ébauche de l’histoire de don Perlimplín. Qu’il me soit permis ici de reproduire intégralement ces deux textes, certes un peu longs, mais qui me semblent d’une importance capitale tant pour l’analyse de *Amor de don Perlimplín...* que pour celle des *Diálogos* et même de *El público*.

Teatro de Aleluyas

²²⁸ [... qui, peintes et découpées dans du carton, bougeaient devant un décor inspiré de miniatures tirées du même codex, et reproduites sur le rideau et sur la toile de fond. Tout cela donnait l’impression d’une estampe en mouvement]. Margarita UCELAY, introduction à *Amor de don Perlimplín...*, p. 43. Il est intéressant de rappeler ici que la pièce écrite par Lorca à l’occasion de ce spectacle, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, avait pour sous-titre : *Viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo*.

²²⁹ Une revue intitulée *Papel de aleluyas : hojillas del calendario de la nueva estética* est publiée à Huelva, en 1927, puis à Séville, en 1928, par les poètes Rogelio Buendía (seulement pendant la première année), Adriano del Valle et Francisco Villalón. Adriano del Valle rappelle à son propos : « El título fue mío. Villalón propuso que se llamase *Cartel de Feria*. Íbamos algo de la mano de ese regusto popular de los cuadros verbeneros de Maruja Mallo y de la película de Gecé, *Esencia de Verbena* [qui n’est en réalité réalisé qu’en 1930, deux ans après la disparition de la revue]. Villalón, quizá recordando el libro *Carteles*, de Ernesto Giménez Caballero, quiso bautizar nuestra revista con el título de *Cartel de Feria* » [Le titre était de moi. Villalón proposa de l’appeler *Cartel de feria*. Nous étions dans la lignée de ce vague goût populaire pour la kermesse que célébraient les tableaux de Maruja Mallo et le film de Gecé, *Esencia de verbena*. Villalón, peut-être parce que le livre *Carteles* lui revint en mémoire, voulut baptiser notre revue *Cartel de feria*]. Propos rapportés par Jacques ISSOREL dans son introduction à l’édition en fac-similé de la revue, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1980, p. 17. Il est intéressant de noter au passage que la revue recueille des contributions (articles, textes, dessins) d’artistes aussi différents que Rafael Alberti, Rafael Barradas, José Bergamín, Norah Borges, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Sebastià Gasch, Francisco Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, José Moreno Villa, parmi bien d’autres.

Encuadradas en un margen oscuro se irán viendo las escenas sobre fondos verdes, amarillos y blancos. Las figuras irán siempre vestidas de negro, con las manos y caras del color del fondo y los rasgos dibujados en negro. La inexpressión y la frialdad más absoluta son los rasgos característicos de este teatro. Hay, por lo tanto, una trágica expresión casi sublime en los actos y palabras de sus figuras. La escena, los personajes y los versos tendrán sus caretas. Los hechos transcendentales del mundo, amor y muerte, aparecerán desnudos y saldrán y entrarán en escena con la misma importancia y hueco que cualquier acto trivial. A veces un acto vulgar o hecho sin transcendencia vibrará de una manera dramática intensísima junto a un hecho universal e intenso que pasará mansamente. Las voces de los personajes se mantendrán en un solo tono y tendrán un eco infantil.

Historia de Perlimplín y Belisa en su jardín

Esta historia es de una austeridad e inexpressión marcadísimas. La impresión que tiene que dar es que está geometrizada y contada por niños de hace siglos. Es el pan nuestro de cada día. No tiene que tener emoción humana sino una emoción lejanísima y petrificada. Como un friso se mira con los ojos, así se ha de mirar esta historia. Sus más emocionantes escenas durarán un segundo. El lector o el espectador tendrá siempre un jarro de agua fría en la cabeza. El comienzo como el final estarán a una misma tensión. Pero sin embargo el efecto debe ser terriblemente expresivo y trágico. La vida de los personajes se debe ver ligada al ritmo del mundo y se les verá caer en su destino sin que puedan echarse atrás. El único miedo de los personajes es el de que termine la aleluya. En las escenas de amor habrá una melancolía aguda sin que los personajes se den cuenta. El personaje no se debe dar cuenta de nada, pero sí el público. El drama debe estar en el público, pero no en los personajes. Ellos no saben que los están viendo. Aceptan la vida sin meditarla y tal como ésta se les ofrece. Forman parte del mundo. Pero el espectador debe darse cuenta exacta de la pasión y el dolor de ellos. Ellos explican sin querer lo que ve el espectador. Son fórmulas matemáticas frías y el público lee el problema que llevan dentro como los personajes. Con pocos elementos se ha de conseguir la emoción²³⁰.

²³⁰ [Théâtre d'Aléluyas. Encadrées par une marge sombre, les scènes apparaîtront sur des fonds verts, jaunes et blancs. Les figures seront toujours habillées en noir, les mains et le visage de la même couleur que le fond et les traits dessinés en noir. L'inexpression et la froideur les plus absolues sont les traits caractéristiques de ce théâtre. Il y a, par conséquent, une expression tragique et presque sublime dans les actes et les paroles des figures. La scène, les personnages et les vers auront leurs masques. Les faits transcendants du monde, amour et mort, paraîtront à nu et ils entreront en scène avec la même

On retrouve dans ces deux textes ce que je disais précédemment de l'attention extrême portée par Lorca à l'impression visuelle qui doit se dégager du spectacle, qui doit restituer le plus possible « el impacto visual del pliego de aleluyas. Esto es, la impresión del negro mate de viñetas enmarcadas y líneas duras del grabado xilográfico, destacando en contraste violento sobre el color chillón del papel »²³¹.

Mais si les *pliegos de aleluyas* donnent à Lorca un premier point de référence plastique et chromatique pour ce théâtre, son emploi réitéré du terme *planiste* doit également nous mettre sur la voie d'une autre de ses sources d'influence. Car le Planisme, c'est le terme que le peintre Celso Lagar, ami de Rafael Barradas et connu également de Hermenegildo Lanz, crée pour définir sa propre peinture autour de 1915, à son retour de Paris où il séjourne de 1911 à 1914, synthèse personnelle d'influences futuristes et cubistes surtout, mais également fauves dans l'emploi de la couleur. Un style, donc, qu'il théorise... de manière on ne peut plus vague et sibylline, lors de sa première exposition individuelle aux Galeries Dalmau, à Barcelone, en 1915 : « Después del sentimiento, el color y la forma comprendida en el planismo son los elementos del arte bello »²³². Ce n'est pas une telle définition qui nous aidera à vraiment

importance et la même vacuité que n'importe quel acte trivial. Parfois, un acte banal ou un fait sans transcendance vibrera avec une intensité dramatique très forte tandis qu'un fait universel et intense se déroulera paisiblement. Les voix des personnages gardera toujours la même tonalité et aura un écho enfantin. **Histoire de Perlimplin et de Bélice en leur jardin.** Cette histoire est d'une austérité et d'une inexpression très fortement marquées. L'impression qu'elle doit donner est qu'elle est géométrisée et contée par des enfants d'il y a des siècles. C'est notre pain quotidien. Elle ne doit pas avoir une émotion humaine mais une émotion très lointaine et pétrifiée. Comme on regarde un bas-relief avec les yeux, c'est ainsi qu'il faut regarder cette histoire. Ses scènes les plus émouvantes dureront une seconde. Le lecteur ou le spectateur aura toujours une cruche d'eau froide dans la tête. Le début et la fin seront soumis à une même tension. Cependant, l'effet doit être terriblement expressif et tragique. On doit voir que la vie des personnages est liée au rythme du monde et on les verra sombrer dans leurs destins sans qu'ils puissent revenir en arrière. La seule peur des personnages est que l'*aleluya* se termine. Dans les scènes d'amour il y aura une mélancolie aiguë sans que les personnages s'en rendent compte. Le personnage ne doit se rendre compte de rien, en revanche, le public oui. Le drame doit être dans le public, pas chez les personnages. Ils ne savent pas qu'on les regarde. Ils acceptent la vie sans y réfléchir et telle qu'elle s'offre à eux. Ils font partie du monde. Mais le spectateur doit se rendre parfaitement compte de leurs passions et de leurs douleurs. C'est sans vouloir qu'ils expliquent ce que le spectateur voit. Ils sont de froides formules mathématiques et le public lit le problème qu'ils portent en eux tout comme les personnages. On doit obtenir l'émotion avec peu d'éléments]. Ces textes sont intitulés « Fragmento A » dans l'introduction de Margarita UCELAY, *Amor de don Perlimplin...*, p. 34-37.

²³¹ [... l'impact visuel du *pliego de aleluyas*. C'est-à-dire, l'impression du noir mat qui encadre les vignettes et des lignes dures de la gravure xylographique qui ressortent, par un violent contraste, sur la couleur criarde du papier]. Margarita UCELAY, *idem*, p. 43-44.

²³² [Après le sentiment, la couleur et la forme intégrée au planisme sont les éléments qui constituent le bel art]. Cité par Juan Manuel BONET, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 360.

mieux comprendre de quoi il retourne... Pourtant, le terme jouit d'une bonne fortune critique tout au long des années 20 puisqu'il apparaît sous la plume de Larrea, d'Arconada et de Lanz.

Le Planisme est l'une de ces multiples tendances – plus que des mouvements –, parfois réduites à une seule personne, qui apparaissent au cours des années 1910-20, en Espagne, et qui souvent disparaissent aussi vite qu'elles ont surgi. Il s'apparente en cela au Vibracionisme ou au Clownisme de Rafael Barradas (ill. 48 et 49), auquel s'essaie Dalí, en 1922 (ill. 51), né du contact avec ce qui apparaît comme le seul mouvement réellement avant-gardiste de ces années à Madrid : l'Ultraïsme, qui prend forme autour de la revue *Ultra* et de l'un de ses principaux défenseurs, Guillermo de Torre, entre 1918 et 1925.

Celso Lagar travaille à la fois sur la couleur et sur la forme. Il organise l'espace en plans délimités par des cernes renfermant des surfaces de couleurs pures – rouge, bleu, jaune – et, à la manière des cubistes, fait éclater les volumes en multiples facettes géométriques (ill. 52). Il peint très souvent des mots, des lettres ou des chiffres, manifestant ainsi un attrait particulier pour les thèmes liés à la modernité et à la vitesse, en particulier les automobiles ou les avions. Mais il peint aussi le monde de la foire, de la fête foraine, les fameuses *verbenas* que peindront un peu plus tard Carlos Sáenz de Tejada (ill. 53) ou Gabriel García Maroto – qui apparaît aux côtés de Lorca sur un portrait peint par Barradas, en 1923 (ill. 50), précisément selon son style clowniste. Les toiles de Lagar se font ainsi le reflet d'une reconstruction fragmentaire de visions de la vie urbaine, avec cette fascination propre aux futuristes pour la vitesse, le mouvement, le dynamisme. Le Planisme de Celso Lagar est donc à situer dans cette volonté de créer un art nouveau et épuré – *puro* dirait Lorca et, à sa suite, les artistes de son temps – libéré de la perspective, selon une composition qui laisse au contraire toute sa place à la planéité de la toile.

Proches de ces propositions plastiques, on peut également évoquer les toiles de Maruja Mallo représentant ces fameuses *verbenas* dont les artistes des années 20 sont si friands. Et le rapprochement me semble d'autant plus justifié que la jeune peintre, qui fait la connaissance de Dalí à la Academia de San Fernando où ils étudient ensemble, devient, autour de 1925-26, une véritable « mascotte » pour son cercle d'amis de la Residencia de Estudiantes : Buñuel, Alberti, Moreno Villa et aussi Lorca. Les *Verbenas*

de Maruja Mallo (ill. 54 à 56), peintes entre 1927 et 1928, correspondent donc à la période où elle fréquente ces artistes et se font le reflet, comme chez Lorca, d'un profond intérêt pour les fêtes populaires et les arts naïfs, « primitifs », au point d'être significativement baptisée « Notre Dame de la Aleluya » par Ernesto Giménez Caballero, dans un poème publié, en mars 1928, dans la revue *Papel de Aleluyas*. Situées entre les tendances de l'art les plus novatrices – Futurisme et Cubisme, Planisme de Celso Lagar et Vibracionisme de Barradas – et un appel aux sources primitives de l'art populaire – ce qui rapproche ces premières œuvres à la fois des *aleluyas* et des toiles du Douanier Rousseau –, les *Verbenas* de Maruja Mallo nous donnent à voir une synthèse personnelle de tout cela à la fois, avec une dimension un peu onirique ou magique que certains ont voulu classer sous l'étiquette de « surréaliste ». Mais pour elle,

nada extraño es en la verbena ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles. Con frecuencia cruzan precipitadamente las plazas del brazo de los soldados o corren perseguidos por los carabineros... Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en un coche de punto, los sacerdotes tolean en las barracas y giran en las norias... Aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores y manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fanticos²³³.

Et c'est en cela, à mon sens, que les personnages de Maruja Mallo peints autour de 1927 ont quelque chose en commun avec ceux du théâtre planiste de Lorca ainsi qu'avec les *Cristobicas* de son théâtre de marionnettes. Comme chez Dalí, comme chez Lorca (dans une moindre mesure) et comme chez tant d'autres à l'époque, tout semble

²³³ [... il n'est pas du tout étrange, dans la kermesse, de voir les anges chevaucher un cochon ou conduire les automobiles des manèges. On les voit fréquemment traverser la place, en toute hâte, pendus au bras des soldats, ou courir, poursuivis par des carabiniers... En même temps que le démon, effrayé, passe sur un char, les prêtres toréent dans les baraques et tournent dans les norias... On voit apparaître sous la forme de géants burlesques des rois, des nobles, des bourgeois, des toréadors, des boxeurs et des coquettes de bas étage. Tous ces personnages ont une présence grotesque, une réalité de fanticos]. Maruja MALLO, « Lo popular en la Plástica Española », in Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Maruja Mallo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1942. Sur Maruja Mallo, voir également : Consuelo de la GÁNDARA, *Maruja Mallo*, Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978 ; Juan PÉREZ DE AYALA, Francisco RIVAS (ed.), *Maruja Mallo*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992 ; Antonio GARRIDO MORENO (ed.), *Maruja Mallo. Obra gráfica completa*, La Coruña, Galería de Arte Pardo Bazán, 1992 ; Pilar CORREDOIRA LÓPEZ (ed.), *Maruja Mallo*, Santiago de Compostela, Centro de Arte Contemporánea de Galicia, 1993.

se mêler dans les œuvres de Maruja Mallo : fascination pour le mouvement et le dynamisme visibles dans la rue, exaltation des machines, de la vitesse, du sport qu'elle s'approprie et retranscrit avec des couleurs rutilantes, une composition qui joue sur l'accumulation de détails comme superposés, presque collés les uns par-dessus les autres à la surface de la toile. C'est ce que souligne Ana Vázquez de Parga pour qui les *Verbenas* de Maruja Mallo sont imprégnées de tout cela,

superposición de planos donde las diferentes escenas se aprietan unas a otras como si quisieran quitarse el sitio, dinamismo, expresión continua de movimiento, simultaneidad y sucesión de imágenes que, como dice Ramón [Gómez de la Serna], 'hemos dado en llamar *cinemáticas*'²³⁴.

La référence au cinéma ne me semble absolument pas fortuite ici. On sait à quel point cet art fascine tous les artistes de l'époque, subjugués par les possibilités qu'offre ce langage de l'image en mouvement. Un art à *voir* uniquement, puisque le cinéma est encore muet, et qui permet justement d'éliminer de l'œuvre toute forme de psychologisme²³⁵, comme le fait Lorca dans ses dialogues dont l'un a précisément pour protagoniste l'idole cinématographique de l'époque : Buster Keaton.

²³⁴ [... superposition de plans où les différentes scènes se serrent les unes contre les autres comme si elles voulaient se voler la place, dynamisme, expression continue du mouvement, simultanément et succession d'images que, comme le dit Ramón [Gómez de la Serna], 'nous avons convenu d'appeler *cinématiques*'. Ana VÁZQUEZ DE PARGA, « ¿Maruja Mallo surrealista? », in Juan PÉREZ DE AYALA, Francisco RIVAS (ed.), *Maruja Mallo*, p. 33. Dans le n° 3 de la revue *Papel de Aleluyas*, publié à Huelva en septembre 1927, Ernesto Giménez Caballero, dans un article intitulé « Ecuación de la Aleluya », résume en une brève et significative formule : « De ahí que, para nosotros, *Aleluya* sea *Cinema* » [Voilà pourquoi, pour nous, l'*Aleluya* est du *Cinéma*], p. 1. Une réflexion que César Muñoz Arconada prolonge et développe dans le numéro 6 de la même revue, dans un article intitulé « El cine de la Aleluya ». Il y retrace l'itinéraire des genres précurseurs du cinéma, le faisant remonter aux lithographies de Goya et aux scènes des Chemins de Croix des églises du XIX^e siècle. Et il écrit : « El cine estaba embrionariamente escondido en las aleluyas. [...] En el balbuceo del cinema, la película no era otra cosa sino un papel de aleluyas desgajado y puesto en continuidad y movilidad. La literatura, en su amanecer, tenía estos dos mismos planos : el romance, en la altura, y el cuento o el 'fable', mordaz, picaresco y gracioso, saltando por los caminos – ásperos en el cauce, pero con ternura de hierba en los ribazos – de lo popular. El cine, al nacer, buscó – instintivamente – para apoyarse, lo que constituía el romance del siglo : el folletín » [Le cinéma à l'état embryonnaire était caché dans les *aleluyas*. Quand le cinéma était à ses balbutiements, le film n'était rien d'autre que papiers d'*aleluyas* déchirés, collés les uns à la suite des autres et mis en mouvement. La littérature, à sa naissance, possédait ces deux versants : le *romance*, dans les hauteurs, et le conte ou la fable, mordante, picaresque et drôle, qui parcourait les chemins de la matière populaire – au lit rugueux mais à la douceur d'herbe tendre sur les rives. En naissant, le cinéma chercha – instinctivement – pour s'affirmer, ce qui était le *romance* du siècle : le feuilleton]. In *Papel de Aleluyas*, Sevilla, n° 6 (avril de 1928), p. 4.

²³⁵ C'est peut-être là la raison des critiques qui surgissent chez un certain nombre de ces mêmes artistes lorsque le cinéma parlant apparaît et qu'il adopte certains des pires défauts du théâtre de l'époque. Au sujet du cinéma en Espagne, dans les années 1920-30, voir : Carlos y David PÉREZ MERINERO, *En pos*

C'est dans ce contexte si riche et foisonnant qu'il faut à mon sens considérer, à la fois, la rédaction des deux petits textes de Lorca sur le *teatro de albulaya* et sur don Perlimplín, et celle des Dialogues qui, par leur esthétique et les thèmes qui y sont abordés, se situent dans la lignée de ces vellétités avant-gardistes. Cette ébauche de définition théorique d'un théâtre à la fois des plus novateurs et des plus ancrés dans une tradition ancestrale, est concomitante au projet d'organiser une deuxième représentation de *Los títeres de Cachiporra*, comme Lorca l'écrit à José de Ciria y Escalante en août de la même année :

En el mes de septiembre prepararemos Falla y yo la segunda representación de *Los Títeres de Cachiporra*, en los que representaremos un cuento de brujas, con *música infernal* de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar²³⁶.

Or, comme le suggère Margarita Ucelay, il n'est pas impossible qu'il ait pu intégrer au spectacle une nouvelle tentative de théâtre planiste. Il semble d'ailleurs que Lanz avait déjà commencé la préparation de figures planistes pour des scènes de « brujas en la noche »²³⁷. On ne sait pour quelle raison la représentation des *Títeres de Cachiporra* n'a pas eu lieu, empêchant du même coup une éventuelle représentation du théâtre planiste. Toutefois, il convient de nuancer l'opinion de Margarita Ucelay lorsqu'elle écrit que « [...] por lo que respecta al teatro planista, no volvemos a oír hablar de él »²³⁸. Même si la dénomination disparaît en tant que telle, l'idée d'un théâtre fondé sur l'impact visuel, sur la création de personnages sans profondeur psychologique ; l'idée d'une esthétique théâtrale fondée sur des décors naïfs, sans perspective, sans illusion, perdure bien au-delà du théâtre planiste et se retrouve de

del cinema, Barcelona, Anagrama, 1974 (l'ouvrage propose une anthologie d'articles sur le cinéma publiés dans *La Gaceta Literaria* entre 1927 et 1930) ; C. B. MORRIS, *This Loving Darkness. The Cinema and the Spanish Writers (1920-1936)*, New York, Oxford University Press, 1980 (avec un chapitre consacré particulièrement à Lorca) ; Rafael UTRERA, *García Lorca y el cinema (Lienzo de plata para un viaje a la luna)*, Sevilla, Edisur, 1982 (les deux premiers chapitres font un panorama culturel de l'époque et parlent du Cine Club Español et du cinéma dans les pages de *La Gaceta Literaria* et à la Residencia de Estudiantes).

²³⁶ [Au mois de septembre nous préparerons, Falla et moi, la deuxième représentation de *Los títeres de Cachiporra*, où nous présenterons un conte de sorcières avec une musique *infernale* de Falla. Ernesto Halffter et Adolfo Salazar y collaboreront aussi]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à José de Ciria y Escalante, début du mois d'août 1923, *Obras completas III*, p. 776-782.

²³⁷ [... sorcières dans la nuit]. Margarita UCELAY, introduction à *Amor de don Perlimplín*, p. 50.

²³⁸ [... en ce qui concerne le théâtre planiste, on n'entend plus parler de lui]. *Ibidem*.

manière évidente dans *Amor de don Perlimplín...*²³⁹ et aussi, de façon plus voilée, dans les Dialogues que Lorca écrit au même moment puis, plus tard, dans *El público*. À mon sens, on ne peut séparer l'idée que se fait Lorca d'un théâtre planiste de l'idée d'écrire des dialogues « profundísimos de puro superficiales » [tellement superficiels qu'ils en deviennent profonds] et que résume cette didascalie de *El paseo de Buster Keaton* : « *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* »²⁴⁰.

El paseo de Buster Keaton

Les Dialogues que compose Lorca autour de 1925 n'ont été que très peu étudiés. Peut-être ont-ils semblé, aux yeux de beaucoup, ne pas présenter un intérêt majeur²⁴¹. Et il est certain qu'à côté de ses œuvres poétiques ou théâtrales reconnues et écrites à la même époque, leur apparence anodine, superficielle et, osons le dire, leur ton de plaisanterie souvent proche du non-sens peut porter à les délaissier. Et pourtant, il semble que Lorca ait longtemps souhaité publier ces textes sous forme de recueil²⁴². Le projet n'a pas abouti mais il en a néanmoins publié deux, *La doncella, el marinero y el estudiante* et *El paseo de Buster Keaton* (titre définitif de *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia*), dans le numéro 2 de sa revue *Gallo*, en 1928, trois ans après les avoir écrits. Ce qui, quand on sait la réticence de Lorca à l'égard de la publication, prouve, si besoin est, que ces dialogues présentaient pour lui un grand intérêt. C'est en tout cas ce que

²³⁹ Je reviendrai sur les aspects plus spécifiques de l'utilisation des estampes et des *alehuyas* dans *Amor de don Perlimplín...* dans le chapitre VI.

²⁴⁰ *El paseo de Buster Keaton*, in *Obras Completas II*, p. 181.

²⁴¹ Je n'ai trouvé au cours de mes recherches que quelques rares et courts articles sur ces Dialogues de Lorca, qui sont, par ailleurs, très peu étudiés dans les ouvrages plus généraux : Andrew A. ANDERSON, « Los diálogos de Federico García Lorca », in *Art Teatral*, Valencia, XIV, n° 17 (2002), p. 89-92 et « La doncella, el marinero y el estudiante », in *Palabras al Aire* (2001-2002), p. 28-29 ; Sarah TUREL, « La 'Quimera' de García Lorca : expresión surrealista de un mito », in *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, tome 1, n° 433-434 (julio-agosto 1986), p. 351-358. Voir également les brèves entrevues des deux metteurs en scène Lindsay KEMP et José Luis CASTRO, au sujet du spectacle « 5 Lorcas 5 », coordonné par Lluís Pascual et monté au CDN (Centro Dramático Nacional) de Madrid, en 1986, pour le cinquanteenaire de la mort de Lorca. Lindsay Kemp s'était chargé de la mise en scène de *El paseo de Buster Keaton* et José Luis Castro de celle de *La doncella, el marinero y el estudiante*. In *Primer Acto. Cuadernos de Investigación teatral*, Madrid, n° 216 (nov-déc. 1986), p. 8-11.

²⁴² C'est ce qu'il écrit à Melchor Fernández Almagro, en septembre 1925 : « Ahora estoy sin proyectos... ¡Sí!... Pero trabajo intensamente. He hecho un libro de diálogos y otro de poesías » [Je suis sans projets pour le moment... Et oui ! Mais je travaille intensément. J'ai écrit un livre de dialogues et un autre de poésies]. In *Obras Completas III*, p. 855.

souligne également Sarah Turel dans son analyse du dialogue *Quimera*, « singular creación que pienso que condensa en forma fascinante ciertos temas nucleares del universo lorquiano, e ilumina algunos caracteres de los grandes dramas que definirían luego la carrera teatral del granadino »²⁴³.

L'élément le plus frappant de ces dialogues – particulièrement dans *El paseo de Buster Keaton* –, est sans doute cette revendication de la planéité, qui se manifeste autant dans les quelques éléments de décors qui sont évoqués que dans l'apparente platitude des dialogues eux-mêmes. Des dialogues qui, me semble-t-il, répondent précisément à ce que Lorca évoquait dans sa « théorie » du théâtre planiste, dont les caractéristiques fondamentales sont « la inexpressión y la frialdad más absoluta » [l'inexpression et la froideur la plus absolue]. Pas de sentimentalisme, pas de psychologie. Ces personnages sont des « fórmulas matemáticas frías » [de froides formules mathématiques] qui n'existent que dans le temps et l'espace du dialogue, ce qui explique que l'assassinat des quatre enfants de Buster Keaton, qui introduit le

²⁴³ [... création singulière qui condense, à mon avis, de manière fascinante, certains thèmes centraux de l'univers de Lorca, et éclaire certains personnages des grands drames qui définiraient, par la suite, son parcours théâtral]. Sarah TUREL, « La 'Quimera' de García Lorca... », p. 351. Elle souligne par exemple que le protagoniste du dialogue se nomme Enrique, prénom que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans la poésie de Lorca et aussi dans *El público*. Par ailleurs, le personnage du Vieillard, qui symbolise « el avance inexorable del tiempo » [le passage inexorable du temps], (p. 355), est très proche de celui de *Así que pasen cinco años*. Et sa peur viscérale des chevaux, alors même qu'il était cocher dans sa jeunesse, le rapproche de certains personnages de *El público* et évoque déjà l'importance centrale qu'y acquièrent les chevaux. Quant au personnage féminin, il représente, une fois de plus, une sensualité exacerbée et ressemble tout autant à l'Elena de *El público* qu'à la Fiancée de *Así que pasen...* ou même Belisa dans *Amor de don Perlimplín...* Mis à part le protagoniste qui a un nom (comme Buster Keaton), les autres personnages ne sont que des archétypes caractérisés par leur âge, leur sexe ou leur fonction. C'est également le cas dans un autre dialogue de Lorca, *La doncella, el marinero y el estudiante*, qui met en scène l'ambivalence d'un personnage féminin qui hésite entre la sensualité androgyne du Marin et un Étudiant mort de soif qui court après le temps (on pense à l'Ami 1 de *Así que pasen cinco años*) et qu'elle trouve « blanco y [...] muy frío » [blême et très froid] – et cette fois on pense au Jeune Homme de *Así que pasen...* Julio Huélamo Kosma, pour sa part, considère que *El paseo de Buster Keaton* présente déjà « procedimientos y motivos que con seguridad podríamos llamar surrealistas : la concatenación de los parlamentos, liberada de los avales discursivos habituales, el protagonismo de los objetos [...], la quiebra de los principios morales básicos [...], la presencia de imágenes visuales desasosegantes [...], el extrañamiento derivado de la ruptura de las leyes físicas [...], la adopción de un lenguaje que combina estereotipos de las formas convencionales con imágenes de origen poético e ilógico, muchas veces de signo humorístico, que, sin contradecir la lógica poética del texto, ponen en evidencia la atonía y falta de sustancia de la palabra concebida como herramienta » [... des procédés et des motifs que nous pourrions appeler, sans hésiter, surréalistes : l'enchaînement des tirades, libéré des chevilles discursives habituelles, l'importance du rôle joué par les objets, la rupture des principes moraux de base, la présence d'images visuelles inquiétantes, l'étrangeté née de la rupture des lois physiques, l'adoption d'un langage qui combine des stéréotypes des formes conventionnelles avec des images d'origine poétique et illogique, souvent de façon humoristique, qui, sans contredire la logique poétique du texte, mettent en évidence l'atonie et le manque de substance du mot utilisé comme un outil]. Julio HUÉLAMO KOSMA, « Lorca y los límites del teatro surrealista español », in Dru DOUGHERTY, María Francisca VILCHES DE FRUTOS (coord.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, p. 211-212.

dialogue, soit traité sans émotion, avec le ton le plus neutre. Compter les quatre corps à terre n'a pas plus d'importance et de sens que de partir se promener en bicyclette. Le dialogue est l'unique destin du personnage et l'émotion et le sens ne naissent justement, chez le spectateur, que de cette sensation de vide. Le personnage n'est-il d'ailleurs pas défini comme « inefable » ? Il n'y a rien à dire sur ce Buster Keaton. Rien n'existe au-delà de cette superficialité, mais c'est elle qui, paradoxalement, donne aussi au dialogue toute sa profondeur :

Buster K. (*Levantándose.*) No quiero decir nada. ¿Qué voy a decir?

Una voz. Tonto.

Buster K. Bueno. (*Sigue andando*)²⁴⁴.

Cette absence de profondeur et cette apparente platitude n'est pas uniquement présente dans le dialogue, dans les répliques des personnages qui surgissent successivement sur le parcours de Buster Keaton à bicyclette et qui, parfois, se résument à de simples onomatopées : le « Quiquiriquí » du Coq ou le « Chirri, chirri, chirri, chi » du Hibou. Elle apparaît aussi et surtout dans le traitement plastique de cette courte pièce dans laquelle Lorca accorde autant d'importance à ce qui se voit et ce qui se fait qu'aux dialogues eux-mêmes²⁴⁵. Un dialogue constitué pour moitié de répliques et pour moitié de didascalies qui ne font que donner des indications sur l'ambiance baignée de rêve qui entoure les actions des personnages. La bicyclette est, à ce titre, un élément d'un grand intérêt dans le dialogue puisqu'elle sert à un traitement cinématographique de l'image : « *El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina* ». Lorca dirige notre regard, nous montre ce qu'il veut nous montrer. La didascalie nous oblige à voir le paysage entre les

²⁴⁴ Federico GARCÍA LORCA, *El paseo de Buster Keaton*, in *Obras completas II*, p. 182.

²⁴⁵ C'est un aspect que Lorca pousse à son comble dans deux autres dialogues totalement absurdes et aux titres évocateurs : *Diálogo mudo de los cartujos* (1925) et *Diálogo de los dos caracoles* (1926). *Diálogo mudo de los cartujos*, par exemple, se caractérise précisément par son silence, mais laisse, en revanche, toute la place à l'évocation de l'univers visuel et des attitudes des personnages (démarche, expression de la surprise ou interrogation) qui semblent inspirées de la pantomime :

« *El Fraile más viejo está mirando una rosa recién abierta. Los demás se acercan delicadamente.*

Cartujo. ?

Cartujo. !

Cartujo. ()

Cartujo. ...

Cartujo. .

El Hermano despensero cruza la galería con el manojo de llaves envuelto en algodón ». Quant à la dernière image du « dialogue », elle est digne déjà de certains plans des films réalisés quelques années plus tard par Buñuel et Dalí : « *En una esquina del gran refectorio prismático de rumores y ecos difíciles, un chorro de hormigas sube por la pared a los sazonados membrillos del techo* ». *Idem*, p. 189-190.

roues, à zoomer et à le voir de façon segmentée, limitée par les rayons. Même procédé un peu plus loin : « *Buster Keaton sonríe y mira en gros plan los zapatos de la dama* ». La promenade de Buster Keaton n'est ainsi qu'une suite de rapprochements et d'éloignements, entre ce que le spectateur doit voir « *a lo lejos* », « *en el horizonte* » ou ce qu'il doit au contraire observer de très près, « en gros plan ».

Pourtant, tout semble ne se passer qu'au niveau de l'œil. Rien ne bouge en réalité, pas même le protagoniste qui voyage « *a medio milímetro del sueño* ». L'action se déroule sous nos yeux et ce sont eux qui donnent vie et mouvement aux images que nous parcourons comme des vignettes. L'univers des *pliegos de aleluyas* n'est pas loin. D'ailleurs, Lorca ne précise-t-il pas que la bicyclette de Buster Keaton « *tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno de pan* ». Une bicyclette presque dessinée.

El paseo de Buster Keaton ne peut que nous rappeler qu'au même moment, en 1926, Lorca imagine un autre projet de pièce qui n'a jamais vu le jour et n'en est resté qu'au stade de pure ébauche. Un projet intitulé *Drama fotográfico*, visuellement traité à la manière d'une photographie.

*Los personajes son ampliaciones fotográficas y están fijos en un momento del cual no pueden salir. Tienen grandes bigotes y adoptan posturas de pose fotográfica. El sentimiento de los personajes es puramente exterior, lo que se ve y nada más. El drama oscuro corre delante del objetivo de las gentes. La escena ha de estar impregnada de este terrible silencio de las fotos de los muertos y ese gris difuminado de los fondos*²⁴⁶.

Ce projet ne fait que confirmer l'importance fondamentale que Lorca accorde à l'univers visuel de son théâtre, sous toutes ses formes : des *pliegos de aleluyas* au cinéma, en passant par la photo ou la peinture. Le titre *Drama fotográfico* annonce, avant même que nous lisions quoi que ce soit, un type de traitement des décors, des postures (personnages hiératiques) et une certaine tonalité (noir, blanc, gris) – qui nous rappelle que la seule note chromatique dans *El paseo de Buster Keaton* est le gris des deux papillons que poursuit la bicyclette. Le tout plongé dans un « terrible silencio » qui

²⁴⁶ Federico GARCÍA LORCA, *Drama fotográfico*, mentionné dans « Teatro inconcluso », in *Obras completas II*, p. 754.

permet de donner toute l'importance à l'extériorité des êtres et des choses, à ce qui se voit, loin de toute psychologie.

El paseo de Buster Keaton se fait également l'écho de tous les lieux communs de la modernité telle qu'elle apparaît à l'époque dans les pages des revues d'avant-garde, et en premier lieu cette référence à Buster Keaton, que Lorca et une très grande partie des artistes de l'époque ne cessent de mentionner²⁴⁷ – bicyclette, jeune Américaine aux yeux de celluloïd qui porte des chaussures en peau de crocodile, étoile « rutilante » des policiers de Philadelphie, un homme noir au milieu des pneus et des bidons d'essence, sans parler de la machine à coudre Singer :

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 qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. A lo lejos, brilla Filadelfia*²⁴⁸.

On retrouve ici certains éléments déjà présents dans « Oda a Salvador Dalí », notamment cette évocation de la machine Singer et de la rose, avec néanmoins une note de dérision et une distance amusée qui était absente du poème – ou beaucoup plus voilée. Une distance qui se reflète également dans une autre didascalie, et qui prend le contre-pied des idées de construction solide et de géométrie rassurante et éternelle défendues par Dalí, à la même époque :

*Con gran sorpresa de todos el otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar*²⁴⁹.

D'ailleurs, le personnage de Buster Keaton, dans le Dialogue, incarne lui-même la même dualité, lui qui est un personnage apparemment sans profondeur, un personnage mathématique, froid, mais dont la bicyclette « *va como loca a medio milímetro del sueño* ». Il a beau ne pas avoir de profondeur, il n'en a pas moins un cœur qui palpite « *El vals, la luna, las canoas, estremecen el precioso corazón de nuestro*

²⁴⁷ Buster Keaton est une véritable source d'inspiration pour un grand nombre d'artistes de l'entourage de Lorca. Rafael Alberti, par exemple, publie, en 1929, dans *La Gaceta Literaria*, un poème inspiré du film *Go West* et intitulé : « Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca ». Et Dalí cite également le nom de l'acteur-réalisateur à plusieurs reprises dans ses articles ou ses poèmes en prose.

²⁴⁸ Federico GARCÍA LORCA, *El paseo de Buster Keaton*, p. 182.

²⁴⁹ *Idem*, p. 183.

amigo », lui qui tombe amoureux d'une Jeune Fille à tête de rossignol qui semble tout droit sortie d'un collage de Max Ernst ou d'une toile de Magritte. Ce Buster Keaton qui s'émeut si facilement semble loin de la Sainte Objectivité prônée par Dalí avec ses yeux de myope, ses yeux comme des verres grossissant :

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*²⁵⁰.

Le raccourci ne laisse pas de doute. Les étranges yeux de Buster Keaton, sont des yeux hybrides : à la fois des yeux et des lunettes à triple foyer. Des yeux à mi-chemin, aussi, entre animalité et humanité, entre beauté et laideur, entre bêtise et intelligence, qui sont la seule véritable source d'émotion, « una emoción lejanísima y petrificada » [une émotion très lointaine et pétrifiée] écrivait Lorca, en 1923, au sujet du théâtre planiste. Un personnage héritier, à la fois, des *pliegos de aleyas* et du cinéma ou de la photo dans un dialogue sans profondeur apparente, mais qui déjà donne une place prépondérante à l'évocation plastique et visuelle dont on retrouve certains traits, bien des années plus tard, dans *El público*.

Voilà déjà les prémisses de ces êtres hybrides créés par Dalí et Lorca au cours des années suivantes, dans cet univers entièrement consacré au culte de l'œil, de la vision extérieure des choses et des êtres, que les deux artistes commencent à explorer. Sans doute n'est-il pas anodin que Buster Keaton soit également l'objet d'un collage que Dalí envoie à Lorca en cette même année 1925 (ill. 57). Un collage où, significativement, les deux photos de l'acteur-cinéaste et le dialogue froid, laconique, sans profondeur, qu'élabore Dalí, se trouvent associés à des dessins d'une partie du système solaire qui montrent les différents éclairages de la lune en fonction de sa position autour de la Terre. On trouve déjà, ici, cette association entre les astres et l'une des figures incarnant, à ses yeux, la vie moderne. Association qui sert de noyau à sa théorie de la « Santa Objetividad » et que l'on retrouvera développée dans son texte poétique intitulé « Sant Sebastià », deux ans plus tard.

²⁵⁰ *Idem*, p. 182.

II. Le débat autour de Saint Sébastien

Aux alentours de 1927, la figure de saint Sébastien, saint patron de Cadaquès, condamné à mourir criblé de flèches, devient chez Dalí la représentation allégorique qui se substitue dans ses propos à l'expression « Santa Objetividad », apparue quelques années auparavant, pour symboliser sa position esthétique du moment. Cette allégorie du travail artistique du peintre donne naissance à un texte programmatique qui prend la forme d'un poème en prose, « Sant Sebastià », le premier texte que Dalí publie dans le numéro 16 de la revue *L'Amic de les arts*, en juillet 1927. Le texte est accompagné d'un désormais célèbre dessin représentant un buste masculin dont un bras a été tranché et dont la tête sectionnée a été substituée par un poisson placé tête en bas et queue en l'air. Mais avant d'en venir à une analyse précise tant du texte de Dalí que de toute l'iconographie qui l'accompagne, et dont les lettres qu'il échange avec Lorca pendant toute cette période se font l'écho, il me semble nécessaire de tracer le lien qui mène des tableaux des années 1924-25 à cette nouvelle orientation artistique qui revendique l'Objectivité comme valeur première, qui nous lance une « invitation à l'astronomie » et lutte impitoyablement contre la putréfaction²⁵¹.

1. « L'extérieur est toujours un intérieur »

Cette phrase de Le Corbusier dans son livre *Vers une architecture* pourrait résumer tout le projet artistique de Dalí aux alentours de 1925. Et c'est à plusieurs reprises que cette idée revient sous sa plume, dans des lettres qu'il adresse à ses amis les

²⁵¹ Comme le rappelle Rafael Santos Torroella, le mot « putrefacto » est une invention de Pepín Bello, un de leurs amis de la Residencia de Estudiantes, et il désignait « todas aquellas personas o cosas que, en un momento dado, se tenían por inactuales o trasnochadas. *Putrefacto* equivalía, así, a grado extremo de consunción por inmovilismo, e implicaba, como vituperio, el emparejamiento con el mal olor que trasciende de todo cadáver insepulto » [... toutes ces personnes ou ces choses qu'à un moment ou à un autre, on tenait pour inactuelles ou décrépies. *Putrefacto* équivalait donc au degré extrême de consommation par immobilisme et supposait qu'on leur jette l'opprobre en les associant à la mauvaise odeur qui se dégage des cadavres sans sépulture]. Était donc « putrefacto » « todo lo que se tenía por anticuado, inmovilista o patético-sentimental » [... tout ce que l'on tenait pour vieillot, immobiliste et pathético-sentimental]. Ce qualificatif inspire à Dalí toute une série de dessins intitulés *putrefactos* qu'il envisage de publier avec Lorca, entre 1925 et 1926. Le projet n'a pas abouti car Lorca n'a jamais écrit le prologue qu'il avait promis, malgré l'insistance de Dalí. En tout état de cause, l'idée de putréfaction a perduré dans le langage poétique et plastique, tant de Dalí que de Lorca. À propos de ce projet avorté de publication des *putrefactos* de Dalí, consulter l'ouvrage de Rafael SANTOS TORROELLA, '*Los putrefactos*' de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

plus proches de cette époque, Sebastià Gasch, José Moreno Villa et, bien entendu, Federico García Lorca. C'est également cette conception de la peinture ou de l'art en général qui explique l'admiration qu'il a pour les peintres hollandais, Van Eyck, Van der Weyden, et surtout Vermeer de Delft, ou pour Ingres qu'il cite à maintes reprises :

Vermeer de Delft... Eso es el súmmum de la pintura. Y es el súmmum porque en él desaparece el problema pictórico como problema. El arte, como deseaba Ingres, no se ve, está escondido ²⁵².

Ou encore :

Créame, señorito, el pintor más grande que ha habido es Vermeer de Delft, no sé si ya te lo había dicho en otra carta.

Estoy pintando una 'niña en Figueras', hace 5 días que pinto paciente y devotamente su pescuezo acabado de afeitar, me sale muy bien, *tanto* que casi no *parece* (porque lo es) moderno (ni antiguo)²⁵³.

La minutie et le sens du détail de Vermeer, qui se cachent sous une apparente facilité, font ainsi du peintre hollandais un modèle aux yeux de Dalí, et ce tout au long de sa vie. C'est également pour la même raison qu'il fait de la célèbre phrase d'Héraclite, « la nature aime à se cacher », un véritable credo. Cette phrase, déjà reprise par Alberto Savinio dans *Valori Plastici* – où Dalí en a certainement pris connaissance – apparaît d'ailleurs significativement dans le premier paragraphe de son texte « Sant Sebastià » et revient constamment dans ses écrits, tout au long de sa vie. Ainsi, tout comme la nature-artiste cache les lois de la production de ses œuvres, Dalí cherche à

²⁵² [Vermeer de Delft... C'est le *summun* de la peinture. Et c'est le *summun* parce que chez lui le problème pictural n'est plus un problème. L'art, comme le voulait Ingres, ne se voit pas, il est caché]. Salvador DALÍ, lettre à José Moreno Villa, écrite en décembre 1925, et que Moreno Villa cite dans l'un de ses articles, « Notas de arte. El oficio », in *El Norte de Castilla* (19 décembre 1925), consulté dans l'ouvrage *Temas de arte...*, p. 297-300.

²⁵³ [Croyez-moi, monsieur, le plus grand peintre de tous les temps est Vermeer de Delft, je ne sais pas si je te l'avais déjà dit dans une autre lettre. Je suis en train de peindre une 'jeune fille à Figueras', ça fait 5 jours que je peins patiemment et dévotement son cou qu'on vient de lui raser, je le fais très bien, *si bien* qu'il ne *semble* pas être (parce qu'il l'est) moderne (ni ancien)]. Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, mars 1926, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 34. C'est Dalí qui souligne. Pourtant, comme le précise Rafael Santos Torroella, il n'avait pu connaître les tableaux de Vermeer que par l'intermédiaire de reproductions dans des revues, puisqu'il ne s'était encore jamais rendu à Paris – ce qui ne tarde pas puisqu'il fait le voyage en avril 1926 et en profite pour se rendre à Bruxelles, « para *copiar* a los holandeses en el museo » [... pour *copier* les Hollandais au musée]. Salvador DALÍ, lettre à Lorca, février ou mars 1926, in Rafael SANTOS TORROELLA, *idem*, p. 44. C'est d'ailleurs à l'occasion de ce court séjour à Paris qu'il rencontre aussi Picasso pour la première fois.

cacher les processus de création de ses tableaux et l'effort qui y a contribué. Il se situe ainsi aux antipodes de l'attitude romantique et de la vision de l'artiste souffrant qui lutte pour créer. Cette volonté s'inscrit une fois de plus dans la droite ligne du « retour à l'ordre » en art et au « ritorno al mestiere » préconisé par Chirico dans *Valori Plastici*²⁵⁴.

L'intérêt de Dalí se tourne donc, dans ces années-là, du côté de la matière et de la technique picturale, dans une conception toute classique du métier de peintre. C'est ce que l'on retrouve dans les tableaux de 1926 : *Muchacha de Figueras*, *Cesta de pan* ou encore *Muchacha cosiendo* (ill. 58) – un tableau qui a disparu et que l'on ne connaît que par des reproductions photographiques de l'époque –, visiblement inspiré par *La dentellière* de Vermeer (ill. 59)²⁵⁵. Un grand nombre de ces toiles, peintes à la manière hollandaise, souligne l'intérêt de Dalí pour la construction de l'espace et reprennent le motif de la fenêtre ouverte sur un paysage minutieusement représenté, si présent dans la peinture flamande du début du xv^e siècle (notamment chez Van Eyck et Van der

²⁵⁴ Article de Giorgio de CHIRICO paru dans le n° 11-12 (novembre-décembre 1919), de *Valori Plastici*.

²⁵⁵ Je rappelle pour mémoire que le dessin préparatoire de *Muchacha cosiendo*, réalisé par Dalí en 1925, est publié dans le numéro 8 de *L'Amic de les arts*, en novembre 1926. C'est la première fois qu'on fait une véritable analyse du travail du peintre dans cette revue. Pourtant son nom était apparu dès le premier numéro, en avril 1926, en raison de son exposition à la galerie Dalmau. Cette fois, Dalí a droit à deux encadrés dans la section de Sebastià Gasch « De galeria en galeria ». Car Dalí expose à la fois au Saló de Tardor [Salon d'Automne] à la Sala Parès, désormais régie par la famille Maragall (*Muchacha cosiendo* et *Figura en unas rocas*), et à la Galerie Dalmau (*Naturaleza muerta al claro de luna*, *Maniquí en Barcelona* et *Homenaje a Erik Satie*), des œuvres toutes réalisées en 1926. Ce qui lui vaut la publication de deux reproductions : le dessin préparatoire mentionné précédemment et la toile *Natura morta* (c'est-à-dire, *Naturaleza muerta al claro de luna*). Et Gasch de s'exclamer, au sujet des œuvres qu'il expose au Saló de Tardor : « El 'clou' de l'exposició. [...] ¡Dues obres! Dues obres que contrasten netament amb l'estètica de 'l'à peu près' que sembla ésser la preferida de la majoria d'expositors d'aquest Saló. [...] Reproduïm un dibuix preparatori d'una de les teles exposades al Saló, que il·lustrarà a bastament els nostres lectors sobre el rigorisme exacerbat que informa tots els actes d'aquest jove pintor, i que mostra, pura i nua, descarnada i despullada d'enfarfec, la sòlida bastida interior del quadro i el mètode que s'ha seguit per a edificar-lo » [Le 'clou' de l'exposition. Deux œuvres ! Deux œuvres qui contrastent nettement avec l'esthétique de 'l'à peu près' qui semble être celle qui prévaut chez la plupart de ceux qui exposent dans ce Salon. Nous reproduisons un dessin préparatoire de l'une des toiles [de Dalí] exposées au Salon. Il prouvera parfaitement à nos lecteurs, la rigueur exacerbée qui est à la base de toutes les œuvres de ce jeune peintre, et montre, pure et nue, décharnée et dépouillée, la solide construction interne du tableau et la méthode suivie pour l'édifier], p. 4 de la revue. Comme à son habitude, Dalí ne se contente pas d'un seul style et si une partie des toiles peintes en 1926 répondent à sa manière hollandaise, d'autres (*Figura en unas rocas* ou *Naturaleza muerta al claro de luna*) sont très influencées par les tableaux de Picasso que Dalí a pu voir à Paris, peints entre 1918 et 1926. C'est le cas de *Figura sobre las rocas* (ill. 60), notamment, avec ses tons sienne et son audacieux traitement de l'espace et des formes : rigidité du dessin ; simplification des volumes des rochers et de la figure féminine, représentée avec un violent raccourci, qui contribue à la déshumaniser et, en même temps, permet de mettre l'accent sur les attributs sexuels, très géométrisés. La position étendue du personnage, le raccourci employé et le procédé de drapé utilisé pour occulter/ suggérer le sexe féminin ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'étonnante représentation du *Christ mort* de Mantegna, peint vers 1480 (ill. 61).

Weyden) et dans la peinture italienne de la Renaissance, chez Ghirlandaio, Léonard, Raphaël, Lotto, Le Titien ou surtout chez Mantegna, que Dalí admire tout particulièrement. Car ce qu'il admire chez ces peintres, et surtout chez Vermeer, c'est leur capacité à reproduire le réel de manière presque photographique²⁵⁶, minutieuse, précise, tout en laissant filtrer dans leurs toiles le mystère et l'émotion.

Pour Dalí, donc, rien ne doit persister à la surface de la toile de l'effort fourni par le peintre dans sa création et cette idée réapparaît dans plusieurs autres lettres qu'il envoie, notamment à cette période, à Lorca et à Sebastià Gasch. Il y formule sa vision de la peinture qui reprend de façon évidente toute l'esthétique qu'il développe avec Lorca dès la fin de 1926 et en 1927, autour de la figure de saint Sébastien et qui était apparue quelques années auparavant sous le nom de « Santa Objetividad ». Voici donc ce que Dalí écrit à Lorca en juin 1927 :

Soy superficial y lo externo me encanta, porque lo externo al fin y al cabo es lo objetivo. Hoy lo objetivo poéticamente es para mí lo que me gusta más, y sólo en lo objetivo veo el estremecimiento de lo Etéreo²⁵⁷.

Et voici ce qu'il écrit à Sebastià Gasch :

Puedo decirte, amigo Gasch, que para mí, el interior de las cosas es todavía una realidad superficial ; lo más profundo es aún una epidermis... Las cosas no tienen ningún significado aparte de su estricta objetividad, en eso consiste para mí su milagrosa poesía²⁵⁸.

²⁵⁶ Cette question de la reproduction photographique de la réalité est centrale dans le travail de Dalí et aussi, de façon plus générale, chez les artistes surréalistes. Pour l'heure, Dalí considère l'appareil photo comme un œil idéal qui, en tant que machine, reproduit le réel de façon objective. Dans son article « La fotografia pura creació de l'esperit », publié dans *L'Amic de les arts* n° 18 (septembre 1927), Dalí s'exclame encore : « Clara objectivitat del petit aparell fotogràfic. Cristall objectiu. Vidre d'autèntica poesia » [Pure objectivité du petit appareil photographique. Cristal objectif. Lentille de poésie authentique]. Pourtant, cette conception ne tarde pas à changer... En exergue à son article, Dalí reproduit une phrase de René Crevel : « La pintura no és fotografia, diuen els pintors. Però la fotografia no és tampoc fotografia » [La peinture n'est pas la photographie, disent les peintres. Mais la photographie n'est pas la photographie non plus]. Ainsi, Dalí commence peu à peu à percevoir la part de subjectivité et de créativité qui est également inhérente à la photographie. Car l'objectif de l'appareil photo, plus qu'il *représente* la réalité nous permet de la *voir*. Le pas sera franchi l'année suivante...

²⁵⁷ [Je suis superficiel et tout ce qui est extérieur me ravit, parce que ce qui est extérieur est, en fin de compte, ce qui est objectif. Aujourd'hui, ce qui est objectif poétiquement est ce qui me plaît le plus, et ce n'est que dans ce qui est objectif que je vois le frisson de ce qui est Évanescent]. Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, début juin 1927, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 58-59.

²⁵⁸ [Je peux te dire, Gasch, mon ami, que pour moi, l'intérieur des choses est encore une réalité superficielle ; mêmes les choses les plus profondes sont encore un épiderme... Les choses n'ont aucune

Jouant donc de l'antithèse entre surface et profondeur, la surface étant vue comme le lieu de la profondeur, et la profondeur n'étant elle-même jamais qu'une surface, c'est toute son esthétique de cette période qui est résumée en quelques mots.

Une formulation qui résonne comme un écho dans la pièce *El público* écrite par Lorca entre 1929 et 1930 :

Hombre 1°. (*Al Director.*) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (*Lo abraza.*)

Caballo Blanco 1°. (*Burlón.*) Un lago es una superficie.

Hombre 1°. (*Irritado.*) ¡O un volumen!

Caballo Blanco 1°. (*Riendo.*) Un volumen son mil superficies²⁵⁹.

Dans *El público*, les notions de surface et de profondeur servent dans ce dialogue à poser deux thèmes majeurs de la pièce : l'amour et aussi, sous-entendu, le théâtre. Deux thèmes reliés par les idées de représentation et d'illusion. La pièce, complexe et *prismatique* – j'emploie le mot à dessein –, nous présente ainsi un ballet de personnages emportés par le jeu de l'amour et du théâtre, où la quête est celle de la vérité, une vérité qui mène à tous les extrêmes, jusqu'à la mort. À la recherche de la vérité, de leur vérité, dans un théâtre qui ne serait plus celui des apparences, de l'illusion et de la prestidigitation, mais bien un théâtre de l'Être, les personnages sont en prise avec leurs pulsions, leurs peurs cachées, leurs désirs inavoués ou non assumés. Et dans cette danse effrénée, c'est bien l'essence de l'Être qui est en jeu, puisque celle-ci semble tout conditionner, même l'amour. Les personnages, à la recherche de leur être véritable, « effeuillent » leurs multiples apparences et abandonnent leurs dépouilles désormais orphelines et errantes. Mais l'essence de l'Être leur échappe toujours car celle-ci, après tout, n'est peut-être justement qu'une superposition d'apparences, de masques. On le voit ici, le personnage du Cheval Blanc 1 tente de réduire l'amour et les êtres à de

signification en dehors de leur stricte objectivité, voilà en quoi consiste, pour moi, leur miraculeuse poésie]. Salvador DALÍ, lettre à Sebastià Gasch, 21 novembre 1927, citée par Félix FANÉS, *op. cit.*, p. 47. Et plus loin Dalí ajoute : « ¿Subjetivismo? ¿Un sabio que descubre una célula, un microbio insólito, completamente desconocido, puede ser acusado de subjetivista? » [Le subjectivisme? Un savant qui découvre une cellule, un microbe insolite, totalement inconnu, peut-il être accusé de subjectivité ?]. Le recours à l'image du scientifique qui découvre un nouveau microbe ou une cellule n'est par étonnant et lui sert à placer son travail de création dans la droite ligne des découvertes scientifiques et sous le signe de la pseudo objectivité du savant. Cela annonce déjà certaines des images développées dans son texte « Sant Sebastià » : cliniques aseptisées, appareils scientifiques, éprouvettes, analyses de sang, etc.

²⁵⁹ *El público*, p. 305-306.

simples surfaces que l'on peut appréhender instantanément et nie les profondeurs obscures, les entrailles des corps et les désirs enfouis. Pour lui, l'essence est l'apparence même, la surface est l'essence et la perpétuelle recherche d'une vérité dans les profondeurs ne peut mener qu'à une constante frustration. Je reviendrai plus loin sur cette thématique essentielle dans *El público* qui mérite qu'on s'y attarde plus. J'ai simplement voulu montrer, à ce stade de ma réflexion, qu'elle est, à mon sens, directement héritée, dans l'imaginaire créatif de Lorca, de toute cette réflexion menée autour de 1927 et dont le texte « Sant Sebastià » de Dalí est une sorte de théorie extrêmement condensée.

La « Santa Objetividad » défendue par Dalí donne un rôle essentiel à la vision et consiste justement en cette dichotomie que Dalí cherche à établir entre la nature et l'art, et que Lorca avait si bien perçue et retranscrite dans « Oda a Salvador Dalí ». Elle se fonde sur cette séparation radicale entre le monde mystérieux et confus d'une nature que l'on ne peut appréhender, et le monde de l'art, clair, construit, rationnel et *superficiel* – superficiel dans le sens où l'entend Dalí, c'est-à-dire conçu comme une surface, un épiderme. L'objectivité sera donc placée du côté de l'astronomie. Le sentiment, qui appartient à la sphère de l'humain et dont l'œil scrutateur et aseptisé n'a que faire, est quant à lui relégué dans la putréfaction. Dalí le confirme d'ailleurs dans une lettre envoyée à Pepín Bello, dès 1925 :

En el fondo la putrefacción es el SENTIMIENTO — Por lo tanto algo inseparable de la naturaleza humana — Mientras aya atmósfera terrestre hay putrefacción. Lo hunico fuera de nuestra atmósfera, es la 'astronomía', por eso oponemos la astronomía a la Putrefacción²⁶⁰.

Contre la nature humaine, soumise au sentiment et à la sensation, Dalí cherche à imposer le modèle parfait, selon lui, de la machine et l'œil objectif de l'appareil photo ou de la lunette astronomique. « Comprensión – abstracción – antiputrefacción »²⁶¹. Ce

²⁶⁰ [Au fond, la putréfaction c'est le SENTIMENT – par conséquent quelque chose d'inséparable de la nature humaine. Tant qu'il y aura une atmosphère terrestre, il y aura putréfaction. La seule chose qui est en dehors de notre atmosphère est l'astronomie, c'est pour cette raison que nous opposons l'astronomie à la Putréfaction]. Salvador DALÍ, lettre à *Pepín* (José) Bello, 18 décembre 1925, citée par Félix FANÉS, *op. cit.*, p. 75. Je respecte la ponctuation et l'orthographe de Dalí.

²⁶¹ Expression que Dalí utilise pour qualifier les vers de « Oda a Salvador Dalí » qui lui plaisent tant, dans une lettre qu'il écrit à Lorca et que j'ai déjà citée, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 32.

que Lorca avait déjà compris et retranscrit à sa manière dans son « Oda a Salvador Dalí » :

Canto tu corazón *astronómico* y tierno,
de baraja francesa y sin ninguna herida²⁶².

« Sin ninguna herida » ? Voilà le lien établi avec saint Sébastien.

2. « Sant Sebastià » de Salvador Dalí : méduse et nickel

Comme le souligne Jean-Louis Gaillemain, saint Sébastien est « une des rares figures de l'hagiographie chrétienne à avoir suscité aux XIX^e et XX^e siècles un renouveau d'intérêt dans la littérature et dans l'art. Si son rôle purement religieux perd de son impact, il en vient à incarner aussi bien la condition humaine confrontée au monde moderne que la condition de l'artiste »²⁶³. Des romantiques allemands aux artistes symbolistes. De Rilke à Odilon Redon. De Schiele à Picabia ou Zadkine. Nombreux sont les artistes à faire du martyr romain une allégorie de l'artiste incompris « en proie aux flèches de la critique et à l'incompréhension du public »²⁶⁴. Il n'est donc pas étonnant que Dalí et Lorca adoptent cette figure comme symbole de leur quête artistique et comme clé cryptée qui témoigne de leur complicité et de leur amitié. Pourtant, si tous deux adoptent la figure de saint Sébastien comme point de départ de leur réflexion esthétique, ils en font une interprétation légèrement différente²⁶⁵.

²⁶² Federico GARCÍA LORCA, « Oda a Salvador Dalí ». Je souligne.

²⁶³ Jean-Louis GAILLEMIN, *op. cit.*, p. 57.

²⁶⁴ *Idem*, p. 58. Sur la figure de saint Sébastien dans l'art, il existe un site internet qui propose de très nombreuses reproductions d'œuvres de toutes les époques ainsi qu'une bibliographie : <http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/#Painting>

²⁶⁵ Cette utilisation de la figure de saint Sébastien par les deux artistes a été étudiée à plusieurs reprises. Pourtant, ces études insistent souvent beaucoup trop, à mes yeux, sur ses implications « érotico-sentimentales » dans la relation entre Dalí et Lorca, pour reprendre une expression de Rafael Santos Torroella. Sa dimension esthétique est, pour moi, celle qui présente le plus grand intérêt. Je renvoie néanmoins aux articles suivants : Rosario F. CARTES, « El mito de San Sebastián en Federico García Lorca. Breve estudio comparado », in *Federico García Lorca, clásico moderno*, Andrés SORIA OLMEDO, María José MONTES y Juan VARO ZAFRA (coord.), Diputación de Granada, 2000, p. 628-642, qui apporte quelques éléments d'analyse intéressants sur l'utilisation de saint Sébastien dans la littérature et l'art européens ; Miquel VISA, « Dalí-Lorca. Evolución identificativa de una amistad », in Angelica RIEGER (ed.), *Intermedialidad e hispanística*, Berlin, Peter Lang, 2003, p. 103-115, qui analyse quelques dessins de Dalí réalisés à la même époque. Voir également les pages que Félix FANÉS consacre à ce sujet dans son ouvrage sur Dalí, *op. cit.*, p. 74-78.

« Sant Sebastià », publié en juillet 1927 dans *L'Amic de les arts*²⁶⁶ et dédié à Lorca, est la réponse que fait Dalí au poème « Oda a Salvador Dalí ». Saint Sébastien y apparaît comme un modèle de patience et de souffrance impassible, deux traits que Dalí admirait déjà dans la technique picturale de Vermeer de Delft. Tous les éléments que j'ai précédemment analysés dans la peinture de Dalí et dans sa correspondance réapparaissent dans ce texte qui, sous ses airs de poème en prose, a tout du manifeste artistique ou de la déclaration d'intention, et dont ses tableaux de 1927 semblent une application directe.

Dès janvier de la même année, Dalí avait annoncé à Lorca sa création d'un nouveau type de saint Sébastien dans une lettre accompagnée d'un collage qui permet d'y voir un peu plus clair dans toute cette problématique (ill. 62). Le collage est réalisé à partir d'un morceau de publicité pour des emplâtres, « los parches de sor Virginia », très courante dans la presse de l'époque²⁶⁷. On y voit donc un homme impassible, torse nu, les mains derrière le dos, le pantalon retroussé, couvert de cataplasmes sur les bras, la poitrine, les mollets et un genou. Dalí a rajouté au-dessus de sa tête une auréole tracée à l'encre et a écrit, sur la gauche du dessin, « Sant Sebastià », avec une flèche pointée vers le personnage. L'idée de ces cataplasmes destinés à soulager et guérir l'homme qui les porte complète donc parfaitement l'idée lancée par Dalí dans la lettre :

Como ves, te « invito » a mi nuevo tipo de san Sebastián, que consiste en la pura transmutación de La Flecha por el Lenguado. El principio de la elegancia es el que hacía a Sebastián deliciosamente agonizar. En éste es un sentido anti-elegante que le lleva *cobardemente* a *convalecer* ; pero tenía que ser así, yo te lo propongo para una temporada, quizá con el nuevo cambio

²⁶⁶ Le texte est publié l'année suivante, en espagnol, dans la revue *Gallo*, n° 1, février 1928. Dalí publie « Sant Sebastià » dans la revue catalane, en juillet 1927 et en novembre de la même année, il fait déjà partie du comité de rédaction. Entre juillet 1927 et décembre 1928, il publie une douzaine de textes, essais ou proses poétiques, parfois publiés en plusieurs fois. Ce qui est certain, c'est que l'apparition des écrits de Dalí tant dans *L'Amic* que dans la *Gaceta de les Arts*, la *Nova Revista*, *La Publicitat*, en Catalogne, ou dans *La Gaceta Literaria*, à Madrid, ne passe pas inaperçue dans le panorama de la critique d'art espagnole ; « un Dalí esgrimidor de ideas como quien blande una espada, sarcástico o furioso según las circunstancias, pero siempre preciso y punzante, fuera cual fuera el tema » [... un Dalí qui manie les idées comme on brandit une épée, sarcastique ou furieux selon les circonstances, mais toujours précis et acéré, quel que soit le thème], Félix FANÉS, *op. cit.*, p. 99.

²⁶⁷ Une publicité qui a également souvent été utilisée dans les collages des artistes surréalistes espagnols, par José Caballero notamment, dans son célèbre dessin collage *Las enfermedades de la burguesía* (1935-37 – ill. 63).

encontraremos otro día la verdadera temperatura fría de las flechas de san Sebastián antiguo²⁶⁸.

Sous cette « invitation », Dalí colle un autre extrait de journal : « La tisis puede ser curada » [On peut soigner la phthisie]. Et sur la deuxième feuille de la lettre, pour compléter le tout, il colle aussi une photo découpée de lui en train de danser, avec la légende : « charlestón ».

Je reviendrai plus tard sur la signification de cette « transmutación de La Flecha por el Lenguado » pour le moins étrange à ce stade de la réflexion. Ce qui est certain, c'est que cette nouvelle étape de la réflexion esthétique de Dalí se place sous le signe de saint Sébastien, bien sûr, mais un saint Sébastien « anti-elegante », c'est-à-dire anti-artistique, qui, loin de donner à voir ses blessures et son sang, cicatrise et guérit. Le saint Sébastien de Dalí est donc relié à un ensemble d'images en rapport avec la médecine, à l'hôpital, ce qui explique que dans son « Sant Sebastià » apparaissent des mots comme « aséptico – temperatura – venas – coágulo rojo – probeta – clínica blanca – bisturí cloroformizado », etc. La figure du martyr, sa douleur, loin d'être associée à l'idée de sacrifice sanglant devient au contraire « un puro pretexto para una estética de la objetividad ». Sa représentation iconographique correspond bien à la légende :

DESCRIPCIÓN DE LA FIGURA DE SAN SEBASTIÁN :

Me di cuenta de que estaba en Italia por el enlosado de mármol blanco y negro de la escalinata. La subí. Al final de ella, estaba San Sebastián atado a un viejo tronco de cerezo. Sus pies reposaban sobre un capitel roto²⁶⁹.

Pourtant, le saint Sébastien recréé par Dalí donne à voir au spectateur l'image du monde moderne, anti-artistique, anti-putréfaction, le monde idéal selon Dalí, où tout

²⁶⁸ [Comme tu peux le voir, je 't'invite' à mon nouveau type de saint Sébastien qui consiste en la simple transmutation de la Flèche par la Sole. Le principe de l'élégance était celui qui faisait agoniser délicieusement saint Sébastien. Dans celui-ci, c'est un sens anti-élégant qui pousse à entrer *lâchement* en *convalescence* ; mais cela devait être ainsi. Moi, je te le propose pour une saison, peut-être qu'avec le nouveau changement, nous trouverons un jour la véritable température froide des flèches du saint Sébastien ancien]. Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, Figueras, 18-20 janvier 1927, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 46. Ce collage de l'homme aux cataplasmes sera d'ailleurs repris pour l'affiche de l'exposition de Dalí à la Galerie Julien Lévy, à Paris, en 1934, où il sera associé à de nouveaux éléments de l'iconographie du peintre : montre molle, fourmis, masturbateur terrassé par saint Sébastien, tel un nouveau saint Georges...

²⁶⁹ Salvador DALÍ, « Sant Sebastià », in Rafael SANTOS TORROELLA, *Los 'putrefactos' de Dalí y Lorca...*, p. 55-61. Toutes les citations que je fais du texte par la suite proviennent de ces pages.

n'est accessible que par la vue, où rien ne se cache dans aucune profondeur, où tout n'est que surface.

Dalí cite des noms : Héraclite, Alberto Savinio, Vermeer de Delft, Van der Meer, Giorgio Morandi, Chirico et sa toile de 1926 [sic], *Naturaleza muerta evangélica* (ill. 64)²⁷⁰, Joséphine Baker, Man Ray, Buster Keaton (ill. 67), Le Corbusier, Marcoussis, Tom Mix, Henri Rousseau²⁷¹... Tous ces personnages sont associés à un tohu-bohu d'images topiques de la vie moderne, où l'on peut entendre, par les haut-parleurs des phonographes, du *black-bottom*, du *charleston* et du *blues* : transatlantiques (ill. 65), Bugattis, Isotta (ill. 66)²⁷², « Noticiario Fox », mannequins dans des vitrines, peinture Ripolin, nickel étincelant, cliniques blanches et aseptisées, avenues « post-maquinistas » et lumière électrique...

Mais Dalí invente lui aussi ses propres appareils, « instrumentos exactos de una física desconocida [que proyectan] sus sombras explicativas y [ofrecen] sus cristales y aluminios a la luz desinfectada »²⁷³. Des appareils qui ne tarderont pas à envahir ses

²⁷⁰ En fait, Dalí se trompe. La toile dont il parle est de 1916. Il existe également une autre toile, portant le même titre, qui date de 1917.

²⁷¹ Outre les noms que j'ai déjà cités à maintes reprises au long de ces pages et qui sont de véritables sources d'influence pour Dalí, la présence dans son « Sant Sebastià » des autres personnages n'est pas étonnante. Joséphine Baker représente les danses modernes inspirées des rythmes noirs américains, black-bottom, charleston, jazz... qui apparaissent également dans le texte. Man Ray représente la photographie, l'appareil photo étant encore pour Dalí, à cette époque, l'œil parfait qui reproduit objectivement la réalité, le visible. L'impassible Buster Keaton (préféré à Charlie Chaplin, jugé trop sentimental) et Tom Mix, acteur hollywoodien des années 20-30 qui joue surtout dans des films d'aventure muets, représentent ici le cinéma, mais un type de cinéma comique et anonyme, au rythme effréné, d'une beauté anti-artistique, fruit, aux yeux de Dalí, d'un processus industriel de standardisation, comme le sont les automobiles, les phonographes ou les avions. On pourrait leur adjoindre Adolphe Menjou, un autre acteur américain souvent mentionné par Dalí, Pepín Bello et même Alberti. Luis Buñuel, quant à lui, consacre à l'acteur un article intitulé « Variaciones sobre el bigote de Menjou » dans *La Gaceta Literaria* du 1^{er} juin 1928, sa moustache étant devenue l'objet d'une véritable idolâtrie. Marcoussis est un peintre d'origine polonaise, proche de Picasso et de Gris pendant la première période du Cubisme et qui se rend à plusieurs reprises en Espagne. Enfin, Henri Rousseau, le célèbre « douanier » Rousseau, célébré par Alfred Jarry, Apollinaire, Picasso ou même Kandinsky pour ses fascinantes représentations allégoriques de la jungle, faussement naïves, considéré par les surréalistes comme un de leurs précurseurs.

²⁷² Isotta Fraschini est une marque d'automobiles pour laquelle Dalí crée, en 1927, une annonce publicitaire publiée, notamment, dans la revue *Residencia*, de la Residencia de Estudiantes à Madrid.

²⁷³ L'univers aseptisé et mécaniste de Dalí inspire un certain nombre d'artistes dans son entourage. Je citerai particulièrement Maruja Mallo, dont l'une des estampes (ill. 111), réalisée en 1928, à la même époque que ses séries de *verbenas* [kermesses] ou de vitrines pleines de mannequins, reprend certains motifs récurrents du monde poétique du peintre catalan. Outre un petit angelot perché sur son nuage et un loup de carnaval accroché en haut à gauche de la composition – qui font référence aux *verbenas* –, on y retrouve, en effet, toute une série de flacons destinés aux expériences de chimie, côtoyant d'étranges yeux sortis de leurs orbites, mais qui ont malgré tout réussi à conserver leur forme en amande. Comme l'a remarqué Manuel Abril, l'un des grands critiques d'art de l'époque : « Todo es incoloro y aséptico, bruñido y matemático. Todo se ha desinfectado; la luz es de quirófano, la frialdad de níquel, la opacidad de caucho comprimido, la exactitud de máquina de calcular » [Tout est incolore et aseptisé, luisant et

tableaux dans les mois suivants, comme ce surprenant « heliómetro para sordo-mudos » au mécanisme complexe et délicat, dont le but est de mesurer la douleur du saint et dont le fonctionnement est bien évidemment entièrement fondé sur la vue, le seul sens qui soit toléré ici. On retrouve également dans le texte cette prédilection du peintre pour l'évocation du bord de mer, une évocation qui répond aux mêmes critères que dans ses tableaux de 1925 : construction, contrôle, délimitation : « Cada medio minuto llegaba el olor del mar, construido y anatómico como las piezas de un cangrejo ».

Tout, dans le texte, oscille entre deux pôles opposés : la nature et la machine, la putréfaction et l'astronomie, qui trouvent leurs corrélats en art dans l'opposition entre art et anti-art : « Pulcritud y eurtimia del útil estandarizado, espectáculos asépticos anti-artísticos, claridades concretas, humildes, vivas, alegres, reconfortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto ». Car si la vision de saint Sébastien, « visión heliométrica », se fait grâce à la lentille d'un appareil qui donne à voir une succession de spectacles « dentro de la órbita anti-artística y astronómica del Noticiero Fox », celle des *putrefactos*, « artistas transcendentales y llorosos lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, e ignorantes de la exactitud del doble-centímetro graduado », est précédée « por no sé qué versos de Dante », c'est-à-dire, l'indéfini, l'imprécision.

L'élaboration de l'apparence visuelle du saint répond au même schéma puisque sa nature est double :

La cabeza del Santo estaba dividida en dos partes : la una, completamente transparente formada por una materia parecida a la de las medusas y sostenida por un círculo finísimo de níquel ; la otra mitad la ocupaba un medio rostro que me recordaba a alguien muy conocido ; de este círculo partía un soporte de escayola blanquísima que era como la columna dorsal de la figura. Las flechas, llevaban todas anotada su temperatura y una pequeña inscripción grabada en el acero que decía : « Invitación al coágulo de sangre ». En ciertas regiones del cuerpo, las venas aparecían en la superficie con su azul intenso de tormenta del Patinir, y describían curvas de una dolorosa voluptuosidad sobre el rosa coral de la piel.

mathématique. Tout a été désinfecté ; il y a une lumière de bloc opératoire, une froideur de nickel, une opacité de caoutchouc compressé, une exactitude de machine à calculer]. Manuel ABRIL, « María Mallo », *Revista de Occidente*, Madrid, n° LXI (julio 1928), p. 91. Bien des années plus tard, Maruja Mallo rebaptisera cette estampe, en hommage à Buñuel, et sans doute en souvenir de la fascination des surréalistes pour les yeux : *Los ojos de Luis Buñuel sobre la mesa*.

On le voit, la nature double de la tête de saint Sébastien, mi-organique, mi-minérale, moitié méduse, moitié nickel,

apparaît comme le symbole d'un peintre idéal, mi-machine, mi-humain. [...]. Ce miracle d'un instrument scientifique organique est toute l'originalité du saint. La peau elle-même, offerte aux flèches de l'extériorité, est dans sa passivité le lieu de l'osmose entre extérieur et intérieur. Elle est le lieu de la révélation, comme si le corps, sans l'intermédiaire de l'esprit, pouvait par simple contact enregistrer les impressions. [...] Le corps photographique, le corps révélateur, tel est le rêve de « sensibilité spirituelle » de Dalí [...]. Cette esthétique de l'objectivité est aussi une compréhension passive et jouissive de l'être²⁷⁴.

Dalí imagine ainsi un être capable d'une passivité semi consciente qui, à aucun moment, ne se laisse aller au rêve, qu'il s'agit toujours de contrôler. C'est ce que nous indique une fois de plus l'abondance du vocabulaire mathématique qui toujours suggère l'idée d'un contrôle, d'une mesure, d'une maîtrise possible grâce aux appareils : « Cada gota de agua, un número. Cada gota de sangre, una geometría ». « L'héliomètre pour sourds-muets » est élaboré sur le même principe :

Era un instrumento de alta poesía física formado por distancias, y por las relaciones de estas distancias ; estas relaciones estaban expresadas geoméricamente en algunos sectores, y aritméricamente en otros ; en el centro, un sencillo mecanismo indicador servía para medir la agonía del Santo. Este mecanismo, estaba constituido por un pequeño cuadrante de yeso graduado, enmedio del cual, un coágulo rojo, preso entre dos cristales, hacía de sensible barómetro a cada nueva herida.

Toute émotion doit être canalisée et filtrée par les flèches-thermomètres, baromètres et autres appareils scientifiques, uniques moyens d'accéder à la compréhension objective des choses et des êtres, instruments de l'*ironie*. Car pour Dalí, justement, « ironía = desnudez, *ver claro*, ver limpidamente, descubrir la desnudez de la naturaleza que según *Heráclito gusta de esconderse a ella misma*, eso es ironía, pintar todas las olas del mar. ¡Ironía! »²⁷⁵. Retour au point de départ.

²⁷⁴ Jean-Louis GAILLEMIN, *op. cit.*, p. 66-67.

²⁷⁵ [Ironie = nudité, *voir clair*, voir proprement, découvrir la nudité de la nature qui selon *Héraclite aime à se cacher à elle-même*, c'est de l'ironie, peindre toutes les vagues de la mer. Ironie !]. Salvador DALÍ,

Pourtant... Malgré la volonté qu'a Dalí de tout subordonner à la sacro-sainte Objectivité, on sent peu à peu que quelque chose dérape. Le peintre est en train de quitter ce monde aseptisé qu'il avait construit à sa mesure, ce monde gradué et délimité fait de nickel brillant et de verre transparent. Comme le souligne très justement Jean-Louis Gaillemin, « la greffe de l'aluminium et de la méduse ne prend pas, les thermomètres de saint Sébastien éclatent, les machines sensibles se grippent »²⁷⁶. L'autre face de la loupe de saint Sébastien que Dalí nous décrit à la fin de son texte nous montre bien que lui-même n'est pas dupe. Son rêve de transatlantiques ripolinés coule avant même d'avoir pris le large et dans ce monde qu'il croyait contrôler, les germes insidieux de la sensualité et des pulsations de la vie commencent à s'insinuer. Et le « sencillo y eurítmico organismo arquitectónico » commence à dérailler.

Sobre la cubierta de un blanco paquebote, una muchacha sin senos enseñaba a bailar el Black-bottom a los marineros empapados de viento sur. En otros transatlánticos, los bailadores de Charlestón y Blues veían a Venus cada mañana en el fondo de sus Jimm-Cocktails a la hora de su pre-aperitivo.

La jeune fille a beau ne pas avoir de seins, c'est avec des marins imprégnés des vents chauds du sud qu'elle danse sur les rythmes endiablés venus d'outre-atlantique. Et le *charleston* ne fait pas non plus reculer une Vénus prête à apparaître dans les premiers brouillards de l'apéritif. L'ascèse que s'impose Dalí succombe, imperceptiblement. Et sans doute n'est-ce pas un hasard si « Sant Sebastià » termine sur l'évocation de *La Bohémienne endormie* du « douanier » Rousseau (ill. 68), alors même que le poète

lettre à Federico García Lorca, Figueras, début mars 1927, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 48. Le terme *ironie* n'est pas ici à comprendre dans son sens courant. Dalí l'emprunte à Savinio et à Chirico, mais sans lui donner le même sens. Les deux artistes italiens emploient le terme dans son sens hérité du mot grec *ειρωνεία*, interroger, procédé philosophique et rhétorique qui consiste à interroger en feignant l'ignorance, à la manière de Socrate, et qui conduit l'adversaire à se dévoiler seul et à accéder peu à peu à la vérité. « Puisque la nature cache son essence véritable sous les apparences naturelles, l'artiste ne devra pas s'en emparer telle qu'elle est, mais la piéger au moyen d'une traduction intellectuelle. Ce moyen s'appelle l'ironie : elle dépouille la nature de ses aspects visibles pour mettre en lumière son anatomie interne, la spectralité, le signe. [...] L'œuvre d'art [apparaît ainsi comme] un dialogue entre l'artiste et la nature. La nature est muette, et l'artiste lui prête sa voix, non pas en montrant son aspect extérieur, évident pour tous, mais en révélant son aspect intime et profond, son démon ou son énigme. Toute énigme a besoin d'un interprète, d'un traducteur. C'est l'artiste qui, pour le compte de la nature, se fait le médiateur de cette vérité cachée : il représentera la nature telle qu'elle est à l'intérieur, telle qu'elle 'devrait être'. C'est là le procédé de l'ironie dans la peinture ». Paolo BALDACCI, *Chirico. La métaphysique. 1888-1919, op. cit.*, p. 288. On voit encore ici à quel point Dalí interprète d'une façon toute personnelle la peinture de Chirico, n'en retenant que les aspects formels (la construction, la clarté des lignes, la minutie) et laissant de côté tout son pan métaphysique et presque mystique.

²⁷⁶ Jean-Louis GAILLEMIN, *op. cit.*, p. 73.

s'allonge sur le sable et se laisse gagner par la douce rumeur des vagues. L'esthétique de saint Sébastien est en sursis, mais plus pour longtemps.

3. San Sebastián : une allégorie pour deux positions esthétiques

Dans une très belle lettre extrêmement éclairante, écrite pendant l'été 1927, Lorca précise sa vision du saint martyr. Saint Sébastien, tant pour Lorca que pour Dalí, est associé à la vision, à la vue. Pour le peintre il est, comme je l'ai déjà suggéré, un modèle pour sa conception de l'objectivité, une incarnation de « la paciencia en el exquisito agonizar » [la patience dans la délicieuse agonie]. On comprend mieux maintenant pourquoi son modèle de saint Sébastien est celui peint par Mantegna, attaché à une colonne, transpercé de flèches mais *immaculé* (ill. 69 et 70). Un saint Sébastien apprécié pour son élégance et sa beauté dans l'agonie, qui reste de marbre même dans la douleur et ne saigne pas. « Mantegna... ironía !?? » écrit-il au poète²⁷⁷. Lorca, en revanche, oppose au saint Sébastien de marbre de Dalí, qui est déjà criblé de flèches, « flechas de acero » [des flèches d'acier], un saint Sébastien de chair et d'os au moment où il reçoit les flèches :

[...] La diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas *que no descompongan*, y yo las veo largas... en el *momento* de la herida. Tu san Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser. Si mi san Sebastián fuera *demasiado plástico* yo no sería un poeta lírico sino un *escultor* (no pintor). Creo que no tengo que explicarte por qué no sería pintor. La distinción es sutil²⁷⁸.

À la vision fixe et froide de Dalí, totalement dépourvue d'émotion, Lorca oppose une vision vivante et vibrante, gagnée par le frisson. Car Lorca, contrairement à Dalí, ne rejette pas l'émotion, et entend assumer son statut de poète *lyrique*.

²⁷⁷ Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, *ibidem*.

²⁷⁸ [...] La différence entre nous deux, c'est que toi, tu vois des flèches plantées, fixes et robustes, et *qui ne se décomposent pas*, alors que moi, je les vois longues... *au moment* de la blessure. Ton saint Sébastien en marbre s'oppose au mien qui meurt à chaque instant, et cela doit être ainsi. Si mon saint Sébastien était *trop plastique* je ne serais pas un poète lyrique mais un *sculpteur* (non pas un peintre). Je crois que je n'ai pas besoin de t'expliquer pourquoi je ne serais pas peintre. La distinction est subtile]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Salvador Dalí, Lanjarón, fin août 1927, in *Obras Completas III*, p. 1019-1020.

[...] Lo que a mí me conmueve de san Sebastián es su *serenidad* en medio de la desgracia, y hay que hacer constar que la desgracia es siempre barroca; me conmueve su *gracia* en medio de la tortura, y esa carencia absoluta de *resignación* que ostenta su rostro helénico, porque no es un *resignado* sino un *triunfador*, un triunfador lleno de elegancia y de tonos grises como un remero constante que desconociese los paseos de la ciudad²⁷⁹.

Sans doute n'est-ce pas un hasard s'il associe à cette conception du saint martyrisé l'idée de baroque et si, dans son esprit, sa vision de saint Sébastien est plus proche de la sculpture que de la peinture. Car, durant toute la période baroque, la sculpture a joué un rôle prépondérant dans l'expression plastique²⁸⁰. Les sculpteurs baroques cherchent constamment à privilégier l'expression des passions, à rendre dans la pierre la tension dynamique d'un mouvement. Ils développent une capacité incomparable à rendre les formes anatomiques, les expressions psychologiques ou à donner corps à un amas de feuilles, à des flammes ou à une larme naissante... « Représenter le non-représentable devient un des mobiles de l'art »²⁸¹ et la pierre est parfois taillée avec la souplesse qu'offre le modelage de la cire. Tenter de rendre dans la taille de la pierre ce que la peinture rend par la couleur. Rendre le spirituel dans la matière et traduire le sacré dans l'exaltation du corps. Voilà le programme des sculpteurs baroques.

Le Bernin, par exemple, représente toujours ses personnages au point culminant de l'action afin de condenser la maximum d'émotion, comme dans *Le rapt de Proserpine* (1621-22 – ill. 71), dont le marbre se transforme en chair, ou *Apollon et Daphné* (1622-25), figée dans la pierre au moment même où elle se transforme en laurier, où de l'écorce apparaît à ses chevilles, où ses pieds commencent à s'enraciner, et où ses doigts et ses cheveux deviennent branches... Dans toutes ses œuvres – je pense

²⁷⁹ [...] ce qui m'émeut chez saint Sébastien, c'est sa *sérénité* dans le malheur, et il faut signaler que le malheur est toujours baroque ; je suis ému par sa *grâce* dans la torture, et par ce manque absolu de *résignation* que montre son visage hellénique, parce que ce n'est pas un *résigné* mais un *vainqueur*, un vainqueur plein d'élégance et de tons gris comme un rameur constant qui ne connaîtrait pas les promenades de la ville]. *Ibidem*.

²⁸⁰ Pour Maurizio Fagiolo dell'Arco, la sculpture est, pendant le XVII^e siècle, la composante majeure de ce qu'il définit comme « une véritable cosmologie esthétique » où aucun art ne peut être considéré séparément des autres mais où, au contraire, peinture, sculpture, architecture, jardins, concourent à la création de vastes ensembles homogènes dans les palais ou les églises. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, « Le baroque », in *La sculpture de l'Antiquité à nos jours*, Cologne, Taschen, 2002, p. 707-779.

²⁸¹ *Idem*, p. 748.

également au grandiose Baldaquin de Saint Pierre de Rome, édifié à la gloire du fondateur symbolique de l'Église romaine –, le sculpteur italien cherche ainsi à glorifier des notions abstraites, spirituelles, dans des matières connues, raffinées, dont il associe les textures et les couleurs, essayant de sculpter l'air, de rendre un mouvement de torsion ou de travailler une anatomie en tension, de transformer l'extase mystique en extase de la chair, comme dans *La Bienheureuse Ludovica Albertoni* (1671-74 – ill. 72).

Si, en Espagne, c'est plutôt la statuaire religieuse en bois polychrome qui constitue la grande constante de la sculpture baroque, la recherche est analogue. Des sculpteurs comme Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa ou Pedro Roldán, de l'école de Séville, ou Gregorio Fernández, de l'école de Valladolid, privilégient avant tout l'expression pathétique à son moment culminant, dans une veine extrêmement réaliste et colorée, qui cherche à rendre chaque goutte de sang versée par le Christ sur la croix. C'est ce que l'on remarque dans une œuvre comme le *Christ gisant* de la cathédrale de Ségovie (ill. 73) de Gregorio Fernández (premier tiers du XVIII^e siècle) ou l'expression figée à tout jamais de Jean-Baptiste au moment où sa tête est tranchée dans *Tête coupée de saint Jean-Baptiste* de Juan de Mesa (vers 1625 – ill. 74).

Le saint Sébastien de Lorca, ce saint Sébastien « de carne que muere en todos los momentos » [de chair qui meurt à chaque instant] correspond bien, on le voit, à cette conception baroque de la sculpture mais également au traitement qu'en fait le sculpteur maniériste Alonso Berruguete, pour lequel Lorca éprouve une admiration particulière²⁸². Un saint Sébastien dont la douleur est transmuée en grâce et en élégance, et dont la beauté est faite pour émouvoir son spectateur et lui faire entrevoir le sacré.

San Sebastián se salva por su *belleza* y los demás se salvan por su *amor*.
Todos construyen una oración en su martirio y san Sebastián se diferencia de todos, *posa* y *construye su cuerpo* dando eternidad a lo fugitivo y logrando

²⁸² Dans une lettre que Lorca adresse à Jorge Guillén, le 9 septembre 1926, il lui annonce : « Voy a dar tres conferencias. 'El mito de San Sebastián'. Quisiera me mandaras una foto del *San Sebastián* de Berruguete. En la segunda conferencia proyectaré varios famosos » [Je vais faire trois conférences. « Le mythe de 'Saint Sébastien'. Je voudrais que tu m'envoies une photo du *Saint Sébastien* du Berruguete. Dans la deuxième conférence j'en projeterai plusieurs très connus]. In *Obras completas III*, p. 910-916. Le *San Sebastián* de Berruguete est considéré par beaucoup comme l'une des meilleures *figuras serpentinatas* [figures serpentine] de la Renaissance espagnole. La sculpture est, en effet, construite sur des lignes ascendantes qui suivent la spirale du tronc auquel le martyr est attaché, le mouvement de la jambe gauche, repliée, et la torsion du corps. Étonnamment, le saint n'est pas transpercé de flèches. C'est sans doute la raison pour laquelle cette sculpture plaît tant à Lorca, dont elle illustre le propos.

*hacer visible una abstracta idea estética, como da la rueda la idea completísima del movimiento perpetuo. Por eso yo lo amo*²⁸³.

Lorca ne peut en aucun cas renoncer à l'émotion ; c'est la raison pour laquelle il ne peut adhérer entièrement au modèle de saint Sébastien proposé par Dalí. Le saint martyr de Lorca est une exaltation de la sensualité, sublimée et rendue éternelle. Une sensualité qui naît d'une souffrance perpétuellement renouvelée par la magie de la matière qui fige à tout jamais l'instant fugace de la blessure. Et Lorca d'ajouter :

Por eso san Sebastián es la figura más bella, si no de todo el arte, del arte *que se ve* con los ojos.

¿No es verdad que san Sebastián está lejos del mar? ¿Verdad que ni las olas, ni las montañas lo entienden? San Sebastián es un mito de agua dulce en vaso de cristal puro. Fue martirizado dentro de una habitación y no amarrado a un árbol rugoso como lo representaron los *románticos* del Renacimiento, sino amarrado a una columna de jaspe, amarillo y traslúcido como su carne. El árbol lo había inventado la Edad Media²⁸⁴.

Lorca fait néanmoins une concession à Dalí. Il choisit la pierre plutôt que le bois, la colonne de jaspe plutôt que le tronc rugueux d'un arbre inventé par le Moyen-Âge, règne des ténèbres et des « formes incroyables ». Saint Sébastien représente ainsi pour eux la beauté idéale et athlétique d'un corps qui est hors de la sphère humaine et de l'organique. Sa chair est translucide, pure comme le cristal. Sa sérénité est celle du contrôle absolu. C'est pour cela qu'il est loin de la mer, celle des vagues que l'on ne peut pas compter.

Malgré cette différence de point de vue, Lorca admire le travail de Dalí et qualifie son « Sant Sebastià » de « prodigioso poema. [...] Se trata sencillamente de una

²⁸³ [Saint Sébastien se sauve grâce à sa *beauté* et les autres se sauvent grâce à leur *amour*. Ils construisent tous une prière dans leur martyr et saint Sébastien se différencie d'eux, *il pose et il construit son corps* en donnant une éternité à ce qui est fugitif et en réussissant à *rendre visible* une idée esthétique abstraite tout comme la roue donne une idée extrêmement complète du mouvement perpétuel. Voilà pourquoi je l'aime]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Salvador Dalí, *ibidem*.

²⁸⁴ [Voilà pourquoi saint Sébastien est la figure la plus belle, sinon de tous les arts, du moins de celui que l'on voit avec les yeux. N'est-ce pas que saint Sébastien est loin de la mer ? Que ni les vagues ni les montagnes le comprennent ? Saint Sébastien est un mythe d'eau douce dans un verre de cristal pur. Il fut martyrisé dans une chambre, non pas attaché à un arbre rugueux comme l'ont présenté les *romantiques* de la Renaissance, mais, attaché à une colonne de jaspe, jaune et translucide comme sa chair. L'arbre a été inventé par le Moyen-Âge]. *Ibidem*.

prosa nueva llena de relaciones insospechables y sutilísimos puntos de vista »²⁸⁵. Ailleurs, dans une lettre à Sebastià Gasch, il s'exclame : « ¡Qué admirable 'San Sebastián' de Dalí! Es uno de los más intensos poemas que pueden leerse. En este muchacho está, a mi juicio, la mayor gloria de la *Cataluña eterna* »²⁸⁶. Ce qui ne l'empêche en aucun cas d'être lucide et d'assumer son désaccord esthétique avec les recherches du peintre. Comme il le dit à Gasch dans une autre lettre, de janvier 1928 :

Yo siento cada día más el talento de Dalí. Me parece único y posee una serenidad y una *claridad* de juicio para lo que piensa, que es verdaderamente emocionante. Se equivoca y no importa. Está vivo. Su inteligencia agudísima se une a su infantilidad desconcertante en una mezcla tan insólita que es absolutamente original y cautivadora. Lo que más me conmueve de él ahora, es su *delirio* de construcción (es decir, de creación), en donde pretende crear de la *nada* y hace unos esfuerzos y se lanza a unas ráfagas con tanta fe y tanta intensidad que parece increíble. Nada más dramático que esta objetividad y esta busca de la alegría por la alegría misma. [...] Dalí es el hombre que lucha con hacha de oro contra los fantasmas. [...] Dalí no quiere dejarse llevar. Necesita llevar el volante y además la fe en la geometría astral. Me conmueve, me produce Dalí la misma emoción pura (y que Dios nuestro señor me perdone) que me produce el niño Jesús abandonado en el portal de Belén con todo el germen de la crucifixión ya latente bajo las pajas de la cuna²⁸⁷.

Cette lettre me semble montrer avec quelle lucidité Lorca considère l'œuvre de Dalí. Malgré toute l'admiration qu'elle lui inspire, il sait bien que l'entreprise

²⁸⁵ [Prodigieux poème. Il s'agit simplement d'une prose nouvelle remplie de rapports insoupçonnés et d'opinions extrêmement subtiles]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Ana María Dalí, Grenade, mi-août 1927, in *Obras completas III*, p. 1014-1016.

²⁸⁶ [Quel admirable 'Saint Sébastien' de Dalí ! C'est un des poèmes les plus intense qu'on puisse lire. À mon avis, ce jeune homme représente l'une des plus grandes gloires de la *Catalogne éternelle*]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, Grenade, mi-août 1927, *idem*, p. 1016-1017.

²⁸⁷ [Je suis chaque jour plus sensible au talent de Dalí. Je trouve ce garçon unique, il possède une sérénité, une *clarté* de jugement dans tout ce qu'il pense qui est vraiment émouvante. Il se trompe et cela ne compte pas. Son intelligence si aiguë s'allie à une ingénuité déconcertante, en un mélange si insolite qu'il est absolument original et captivant. Ce qui me touche le plus chez lui, actuellement, c'est son *délire* de construction (c'est-à-dire de création) qui prétend créer à partir de *rien*, et il fait de tels efforts et se jette dans les bourrasques avec tant de foi et tant d'intensité que c'en est incroyable. Rien de plus dramatique que cette objectivité et cette quête de la joie pour elle-même. Dalí est un homme qui lutte avec une hache d'or contre les fantômes. Dalí ne veut pas se laisser mener. Il a besoin de tenir le volant, il a foi en la géométrie astrale. Il m'émeut ; Dalí me cause la même émotion pure (Dieu notre Seigneur me pardonne) que l'Enfant Jésus sous le portail de Bethléem, portant déjà en lui le germe de la crucifixion sous la paille de son berceau]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, Grenade, janvier 1928, in *Obras completas III*, p. 1042-1043.

d'objectivité, de géométrie et de contrôle du peintre est vouée à l'échec. Il perçoit, d'ailleurs, certainement, les premiers germes du tournant amorcé dès cette année-là et déjà visibles dans certains tableaux de 1927 et dans « Sant Sebastià ». En tout cas, l'alliance de la méduse et du nickel donne naissance à des êtres hybrides mi-organiques, mi-machines qui commencent à peupler l'univers pictural de Dalí, prêts à libérer l'instinct si longtemps enfermé.

4. Asepsie contre poésie

Au moment où Dalí publie son « Sant Sebastià », il réalise également des dessins où se reflètent les mêmes thématiques et la même esthétique, la même ambiguïté et la même mixité aussi. Dans *L'Amic de les arts*, le poème est accompagné d'un dessin à la plume sans titre (ill. 75). Il représente un torse masculin amputé, aux veines saillantes, une plaie ouverte au niveau du cœur, en proie à l'assaut d'une nuée de flèches. La tête aussi a été tranchée et remplacée par un poisson, placé tête en bas. Doit-on y voir le fameux « languado » dont il était question dans la lettre que Dalí avait envoyée à Lorca en janvier 1927 ? Sans doute. Voici donc Dalí qui joue sur les mots grâce à la sonorité du mot « languado » qui désigne, bien sûr, une variété de poisson, la sole en l'occurrence, mais fait évidemment penser au mot « lengua », la langue (que la forme du poisson évoque également). « La pura transmutación de Las Flechas por el Lenguado » [la pure transmutation des Flèches en Sole] est donc riche de sens et d'ambiguïté ; l'allusion érotique est à peine voilée²⁸⁸, saint Sébastien étant d'ailleurs considéré comme le symbole de l'amour homosexuel. Mais là n'est pas l'essentiel. La substitution de la tête du saint par un corps de poisson phallique situe la représentation du martyr dans une analogie clairement christique. On sait que

le mot grec Ichtus (= poisson) est en effet pris par les chrétiens comme idéogramme, chacune des cinq lettres grecques étant regardée comme l'initiale d'autant de mots qui se traduisent : Jésus-Christ, Fils de Dieu,

²⁸⁸ On retrouvera d'ailleurs ce « languado », quelques années plus tard, dans le poème de Dalí : « Je mange Gala ».

Sauveur, Jesu Kristos Theou Uios Sôter. De là les nombreuses figurations symboliques du poisson dans les anciens monuments chrétiens²⁸⁹.

Saint Sébastien, dans ce dessin de Dalí, est donc indirectement associé au Christ, ce qui, d'une certaine façon, est également le cas dans la lettre que Lorca lui écrit pendant l'été 1927. L'idée que se fait Lorca d'un saint Sébastien blessé, qui meurt à chaque instant d'une mort toujours recommencée, mais serein dans son supplice et triomphant, peut être associée à l'image du Christ, mais un Christ en Majesté, un Christ *pantocrator*.

Le poisson dont Dalí affuble son saint Sébastien pourrait également être inspiré de tous ces poissons présents dans l'iconographie surréaliste et notamment, comme le montre Fèlix Fanés, de celui qui illustre une publicité pour le « Bureau Central de Recherches Surréalistes » dans le numéro 1 de la revue *La Révolution Surréaliste*, publié en décembre 1924 (ill. 77)²⁹⁰. Par ailleurs, c'est un motif qui apparaît aussi dans certains tableaux ou dessins de Max Ernst (ill. 79)²⁹¹ ou encore chez Magritte, qui donne naissance à des sirènes inversées, corps de femme et tête de poisson, comme cette *Invention collective* peinte en 1934 (ill. 78). C'est dans ce contexte que l'on peut situer, me semble-t-il, tous les dessins où apparaissent des poissons que Lorca réalise entre 1926 et 1927, comme le célèbre *Retrato de Salvador Dalí* (ill. 76), de 1927, dont la connotation sensuelle démultipliée par l'abondance de poissons n'a échappé à personne.

Le dessin qui illustre le « Sant Sebastià » de Dalí me semble également intéressant car il marque, avec un autre dessin intitulé *Federico García Lorca en la platja d'Empúries* (ill. 81), publié dans *L'Amic de les arts* de juin 1927, le début d'un motif qui devient récurrent par la suite dans sa peinture : les veines saillantes dessinées sur les avant-bras, thème associé aux têtes, jambes, mains tranchées et autres bustes amputés que l'on trouve à foison dans les œuvres surréalistes, notamment encore une fois chez Ernst. *Federico García Lorca en la platja d'Empúries* reprend, en fait, tous les éléments présents dans un autre dessin publié dans la revue *Verso y Prosa*, d'avril 1927, et intitulé *La playa* (ill. 80) Lorca se tient debout, les mains jointes sur le ventre et l'une

²⁸⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Éditions Jupiter, 1982, p. 774.

²⁹⁰ Fèlix FANÉS, *op. cit.*, p. 80.

²⁹¹ Max Ernst à qui Sebastià Gasch consacre un article entier dans le numéro 7 de *L'Amic de les Arts* en octobre 1926, article accompagné d'une reproduction du tableau *Le grand amoureux* (1926).

d'elles laisse apparaître une grosse veine saillante. Tout autour de lui, on voit une tête en plâtre coupée, un bras sectionné qui présente aussi une veine, ainsi que des « appareils » étranges en forme de prismes, souvent inversés, qui tentent tant bien que mal de se maintenir en équilibre grâce à une sorte de béquille et aussi d'autres appareils que Fèlix Fanés qualifie d' « infrazoológicos », directement inspirés du tableau de Miró de 1924-25, *Carnaval d'Arlequin* (ill. 82)²⁹². Ces éléments, notamment ces mains aux longs bras mous comme du caoutchouc que peint Dalí, évoquent aussi certains êtres hybrides créés par Yves Tanguy (ill. 83 à 84) au même moment, qui reprennent aussi souvent la figure géométrique du prisme et mêlent les sensations de dur et de mou²⁹³. Tout cela sur fond de ciel nuageux à la manière de Mantegna.

Quant à Lorca, il n'est pas en reste. Lui qui se lance opiniâtrement dans le dessin au même moment, sous les encouragements répétés tant de Dalí que de Sebastià Gasch ou du galeriste barcelonais Josep Dalmau²⁹⁴. Quelques dessins de cette époque témoignent d'une intégration de certains principes cubistes et même des idées objectivistes de Dalí, qui se traduisent par l'inclusion de chiffres et de lettres mathématiques ou de formes géométriques. Une assimilation visible dans un titre comme *Teorema de la copa y la mandolina* (ill. 86). Non seulement l'allusion aux mathématiques est évidente dès le titre, mais l'évocation de la coupe et de la mandoline se fait selon des principes similaires à ceux du Cubisme : éclatement de la forme et vision simultanée depuis plusieurs angles. La mandoline et la coupe se trouvent ainsi plus ou moins enchâssées l'une dans l'autre, plus suggérées que représentées de façon « réaliste », mais néanmoins bien reconnaissables. Un type de représentation hérité de Braque et Picasso, synthèse des guitares cubistes des années 1915, comme '*Ma Jolie*' (ill. 90) et des natures mortes des années 1924-25, lumineuses et extrêmement colorées,

²⁹² Fèlix FANÉS, *op. cit.*, p. 73.

²⁹³ L'influence d'Yves Tanguy est d'ailleurs évidente et indéniable dans les tableaux que peint Dalí en 1927 et 1928. De œuvres qui marquent le début de son passage à l'esthétique surréaliste également visible dans la dernière partie de son article « Nous límites de la pintura », publié dans les numéros 22, 24 et 25 de *L'Amic de les arts*, février-avril-mai 1928. Il y cite d'ailleurs, entre autres, André Breton, Yves Tanguy, Max Ernst, Hans Arp et Man Ray.

²⁹⁴ La première mention que Sebastià Gasch fait de Lorca dans la revue *L'Amic de les arts* se trouve dans le numéro 15 de juin 1927, qui annonce sa pièce *Mariana Pineda* dont la première a lieu le 24 juin, au Teatro Goya de Barcelone, avec la compagnie de Margarita Xirgu, et qui publie le poème *Reyerta de los gitanos* (1926, intégré plus tard, en 1928, dans le *Romancero Gitano*). Or, le poème est justement précédé d'un dessin que je viens de commenter : *Federico García Lorca. El poeta en la platja d'Empúries vist per Salvador Dalí*. Mais c'est dans le numéro suivant de juillet 1927 qu'il lui accorde un véritable article consacré à son exposition de dessins à la galerie Dalmau ainsi qu'au décor réalisé par Dalí pour *Mariana Pineda*. Le numéro même où apparaissent le texte et le dessin *Sant Sebastià* de Dalí.

comme *Mandoline et guitare* (ill. 89), où la perspective est totalement abolie et où la profondeur n'est créée que par l'alternance des plans colorés de différentes intensités.

En revanche, dans *Naturaleza muerta. Para el poeta Foix* (ill. 87)²⁹⁵ et plus encore dans *La única y verdadera historia de Lluís Montanyà* (ill. 88), l'ancrage dans le réel est totalement absent et les formes géométriques qui sont à la base de la composition semblent inspirées de la peinture puriste ou même, dans une certaine mesure, de l'abstraction géométrique de certaines toiles de El Lissitzky, de Théo Van Doesburg ou même de Mondrian, à ses débuts : triangles, rectangles, lignes qui se croisent à angle droit, alternance de plans noircis ou remplis de points qui s'interpénètrent. Les formes géométriques ne valent que pour elles mêmes, sans aucune volonté de créer une profondeur. La surface plane de la feuille de papier s'affirme et seules importent les formes représentées, qui ne créent de volume que par leur association et l'alternance de surfaces vides – ou remplies seulement de points – et de surfaces pleines. Technique que l'on retrouve chez Picasso ou Braque, notamment dans *Le guéridon (Le Jou)* (ill. 91), ainsi que chez Miró, dont de nombreuses toiles présentent ce jeu entre le fond, les surfaces de couleur et les lignes noires.

Dans le dessin *Brisa de mar* (ill. 93), on semble retrouver l'air marin du « Sant Sebastià » de Dalí, « construido y anatómico como las piezas de un cangrejo » ou la brise évoquée par Lorca dans le poème « Santa Lucía y San Lázaro », « el aire ovalado de las ópticas », soumis aux lois de la géométrie. Car ici, l'élément impalpable et fugitif semble se résoudre à se laisser enfermer par les vecteurs tracés sur la page et à être réduit aux chiffres alignés comme sur le cadran d'un appareil de mesure. Un procédé que l'on retrouve d'une certaine façon dans *Amor intelectualis* (ill. 92), où un visage aux vagues airs de Dalí se trouve lui-même pris entre des chiffres 1 et des lignes formant des figures géométriques, qui rationalisent et délimitent l'espace qui l'entoure, pour mieux le protéger, ou l'enfermer, qui sait ? Le personnage n'a qu'un œil scrutateur, fixe, sans cils, un œil mécanique qui a supplanté l'autre œil, l'œil humain, cerné de cils,

²⁹⁵ Le poète Josep Vicenç Foix est l'une des figures centrales de l'avant-garde catalane. Il joue un grand rôle dans la revue *L'Amic de les arts* à laquelle il collabore très régulièrement par des articles sur la poésie ou l'art de l'époque, avec un certain intérêt pour le surréalisme. Un intérêt qui l'amène à publier, par exemple, une traduction en catalan d'un extrait du « Chant Premier » des *Chants de Maldoror*, du Comte de Lautréamont, dans le n° 16 de la revue, en juillet 1927. Il est l'une des personnes qui, avec Sebastià Gasch, encouragent vivement Lorca à dessiner et il participe à l'organisation de son exposition de dessins à la Galerie Dalmau, en 1927.

réduit à une orbite vide faisant face au spectateur. Ce dessin, somme toute, résume parfaitement la position esthétique et les idées défendues par Dalí, où l'intellect se substitue à l'émotion ou au désir et en arrive à tout assécher. Quand l'asepsie finit par nier l'homme et le transformer en mannequin insensible.

Par ailleurs, également inspiré par ses échanges avec Dalí, il produit lui aussi, en 1927-28, une série de dessins consacrés au thème de saint Sébastien. Un de ces dessins en est resté au stade de simple ébauche. Mais ce qui me semble intéressant, c'est que son visage est divisé en deux par une ligne médiane un peu à la façon cubiste, qui permet de voir le personnage à la fois de face et de profil, de façon très stylisée. Un procédé de division des visages très employé par Lorca et que nous retrouverons dans un grand nombre de ses dessins, tout comme le tracé en pointillés qui redouble l'auréole du saint.

Un autre *San Sebastián*, simplement tracé à l'encre, se rapproche beaucoup d'un *San Sebastián* de Dalí réalisé avec la même technique (ill. 95). Sur le dessin de Dalí, le saint au corps musclé d'éphèbe, transpercé de flèches, n'est plus attaché à un arbre mais à un pilier de pierre taillée, dans l'attitude nonchalante de celui qui semble ne pas prêter attention au martyre qu'on est en train de lui infliger. Il se détache sur un ciel nuageux à la façon de Mantegna et, une fois de plus, devant un panorama maritime suggéré par quelques bateaux stylisés. Quant au saint Sébastien de Lorca (ill. 96), lui aussi est transpercé de deux flèches au niveau du ventre et une branche de l'arbre auquel il est attaché lui traverse le bras par derrière. Et s'il est attaché à un arbre, il pose néanmoins le pied sur le chapiteau d'une colonne qui dépasse du sol. On retrouve ainsi dans ces dessins tous les éléments que nous avons pu analyser dans les écrits tant du peintre que du poète.

Mais le *San Sebastián* qui mérite sans doute le commentaire le plus attentif, c'est le dessin où le saint n'est pas représenté mais simplement évoqué (ill. 97). Un saint stylisé, réduit aux flèches qui le transpercent, terminées non pas par leurs pointes acérées mais par le trou rond et noir des blessures. Et un œil, un unique œil qui regarde le spectateur en face et semble l'interroger. Pas d'auréole, pas de sang, pas de crispation de douleur. Pas de colonne ni d'arbre. Juste le trait qui évoque le martyr enduré. « *Emoción pura* » écrit-il à Sebastià Gasch. Et il ajoute, au sujet de cette nouvelle manière de dessiner qu'il expérimente durant l'été 1927 :

Unos dibujos salen así como las metáforas más bellas y otros buscándolos en el sitio *donde se sabe de seguro* que están. Es una pesca. Unas veces entra el pez sólo en el cestillo y otras se busca la mejor agua y se lanza el mejor anzuelo a propósito para conseguirlo. El anzuelo se llama *realidad*. Yo he pensado y hecho estos dibujitos con criterio poético-plástico o plástico-poético en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o *tópicos* sublimados como el « San Sebastián » y el « Pavo Real ». He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma para hacer de ellos un signo que como una llave mágica nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo²⁹⁶.

Voilà dit en quelques mots tout le projet artistique de Lorca, tant dans ses dessins que dans sa poésie ou son théâtre. Réussir l'union de la forme et de l'émotion, du plastique et du poétique et créer des signes qui soient autant de clés magiques pour ouvrir les portes d'une réalité non pas inventée mais sublimée. Partir de la réalité pour revenir à la réalité mais en passant par le chemin de la métaphore. « El anzuelo se llama *realidad* ». Sans doute est-ce là la clé de *Poema del anzuelo* (ill. 94) et de tous les dessins de cette série, élaborés avec la même volonté de stylisation à l'extrême et le même critère « plastico-poétique », synthèse d'abstraction et d'émotion comme en témoigne *Poema del anzuelo* qui mêle la rigidité des vecteurs et les lignes courbes, les formes géométriques et les poissons naïfs comme pêchés directement dans le monde de l'enfance²⁹⁷. Ces œuvres, réalisées en 1927 et 1928, se rapprochent ainsi des recherches

²⁹⁶ [Émotion pure] ; [Il y a des dessins qui surgissent ainsi, comme les métaphores les plus belles, et d'autres que l'on doit chercher à l'endroit où l'on sait avec certitude qu'ils se trouvent. C'est une pêche. Parfois c'est le poisson qui entre de lui-même dans la nasse, parfois on cherche la meilleure eau et on lance le meilleur hameçon pour atteindre son but. L'hameçon s'appelle *réalité*. J'ai médité et réalisé ces petits dessins selon un critère poético-plastique ou plastico-poétique, dans une union équilibrée des deux termes. Et nombre d'entre eux sont des métaphores linéaires ou des *lieux communs* sublimés, comme le 'Saint Sébastien' et le 'Paon'. J'ai tâché de choisir les traits essentiels de l'émotion et de la forme, ou de la surréalité et de la surforme, pour en faire un signe qui, à la façon d'une clé magique, nous permette de mieux comprendre la réalité qu'ils ont dans le monde]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, Grenade, 2 septembre 1927, in *Obras completas III*, p. 1025-1027. C'est Lorca qui souligne.

²⁹⁷ C'est dans le numéro 18 de *L'Amic de les arts* qui paraît en septembre 1927 qu'est publié le premier dessin de Lorca, *Arlequín veneciano* (ill. 99), accompagné, sur la même page, d'un dessin de Dalí. Sur la page précédente, un dessin de Joan Miró illustre un article de Sebastià Gasch, « Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern », où il est question surtout de « l'actual tendència poètica » [la tendance poétique actuelle] en peinture. On retrouve dans cette dénomination des échos de ce que Lorca écrit dans la lettre que je viens de citer. La vision que Lorca a de l'art de son temps est véritablement le fruit des échanges qu'il entretient tant avec Dalí qu'avec Gasch ou avec un peintre comme Moreno Villa, dont il est aussi très proche. On retrouve dans la conférence que donne Lorca, *Sketch de la nueva pintura*, en octobre 1927, certains des noms cités dans cet article de Gasch. Entre autres (je les cite pêle-mêle) : des critiques comme Christian Zervos et Émile Tériade, des peintres français comme Braque, Dufy, Léger,

formelles de Miró (ill. 101 et 104). Lorca, tout comme Dalí, adopte dans son « vocabulaire » graphique certains motifs caractéristiques des œuvres du Catalan réalisées dans ces années : prismes et autres figures géométriques, yeux, pieds et mains, qui semblent prendre vie et grouillent à la surface de la toile. On en retrouvera encore la trace dans des dessins du milieu des années 30 (ill. 102 et 103). L'influence semble encore plus évidente dans *Sirena* (ill. 106), réalisé en 1927, au moment même où Lorca échange idées et concepts avec Sebastià Gasch, qui ne cesse de rapprocher ses dessins « plástico-poétiques » des œuvres de Miró. La chevelure et les tracés linéaires stylisés dessinés par Lorca pour évoquer sa sirène, font directement écho à la *Baigneuse* de Miró, peinte en 1924 (ill. 105). On perçoit, toutefois, la grande originalité de ces dessins qui, s'ils puisent à diverses sources picturales, n'en sont pas moins l'expression d'un univers personnel et le reflet graphique des thèmes poétiques qui sont le noyau de toute la création lorquienne. Le personnage d'arlequin, que l'on trouve autant dans *Arlequín veneciano* (ill. 99) que dans *Arlequín. Poema* (ill. 100) est, comme chez Miró, Picasso ou Dalí, un motif privilégié pour un questionnement sur l'identité, le masque et la dualité. Mais, dans *Arlequín. Poema*, le traitement graphique de ce thème plus que rebattu, dans les années 20, semble donner à voir plastiquement ce qui sera au centre de son théâtre écrit autour de 1930 : la peur de l'inconsistance et du non-être.

À partir de la fin des années 20, Lorca conçoit véritablement ses œuvres graphiques comme des poèmes linéaires (« lineales »), selon la terminologie employée par Mario Hernández dans son catalogue des dessins du poète, qui précise :

Sus dibujos [...] parecen buscar la expresión de un orden más espiritual que fisiológico, pese a los elementos que puedan entrar en juego ; más la plasmación de un mundo interior que de ese orbe fría y patética [sic] objetividad propio del delirio daliniano. Lorca, en suma, está más cerca del Miró lírico y lineal de los exquisitos y a veces trágicos cuadros de los años

des peintres belges comme Fritz Van der Berghe, Auguste Mambour, Gustave de Smet, le peintre allemand Max Ernst, un peintre suisse, un norvégien, des russes, dont Chagall, des polonais, dont Marcoussis qui apparaissait dans « Sant Sebastià » de Dalí et, bien sûr, des peintres espagnols comme les Andalous Picasso, Gris, Gómez de la Serna, Ángeles Ortiz et García Lorca (!) ; les Castillans Bores, Cossío, Viñes et les Catalans Miró, « el primer, el meravellós poeta » [le premier, le merveilleux poète] et Dalí, « un antic neo clàssic » [un ancien néo-classique]. Sur la page suivante, la dernière page de l'article de Gasch, apparaît une reproduction d'un *Arlequin* de Picasso (1927).

veinte, como *Perro ladrando a la luna* (1924) o *Los amantes* (1928), que de su amigo Dalí, en realidad tan contrario a él²⁹⁸.

Lorca ne peut se résoudre à tout passer par le crible de l'Objectivité et à renoncer à l'émotion, à la poésie et à la sensualité. Il ne peut entrer dans le « délire » de construction froide et géométrique auquel le convie Dalí. Lorca ne peut renoncer à l'humain, à la vie en somme, au point de qualifier ses dessins de « *dibujos humanísimos*. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón »²⁹⁹. Car le fil qui relie Lorca à l'humain est présent dans toutes ses œuvres et notamment dans son théâtre.

C'est là ce qui sépare irrémédiablement les deux artistes. Et si le poète semble accepter assez facilement leur différence de point de vue ; s'il a pu, au contact du peintre, entrevoir de nouvelles thématiques et de nouvelles façons de concevoir la création artistique, Dalí en revanche commence, dès 1928, à camper sur des positions de plus en plus ambiguës. Son programme anti-artistique commence à se fissurer et sa dévotion machiniste à battre de l'aile. Peu à peu, Dalí intègre à son arsenal esthétique des éléments qu'il puise à d'autres sources et surtout, comble du paradoxe, chez les surréalistes. Il a beau affirmer, en juillet 1927, que « el surrealismo es la manifestación más artística de la historia, consecuentemente, es la más amarga, la más erótica, la más descabellada, la más putrefacta »³⁰⁰, j'ai déjà montré comment certains éléments puisés chez des peintres comme Max Ernst ou Yves Tanguy font leur apparition dans le vocabulaire plastique de Dalí et comment la membrane translucide de la méduse de saint Sébastien est déjà perméable aux germes des pulsions incontrôlables. Une ambiguïté grandissante qui devient très visible dans les propos que tient Dalí dans son article « *Els meus quadros del Saló de Tardor* » publié dans *L'Amic de les arts* en

²⁹⁸ [Ses dessins semblent chercher l'expression d'un ordre plus spirituel que physiologique, et ce, malgré les éléments qui entrent en jeu. Ils semblent chercher la concrétisation d'un monde intérieur plutôt que celle de ce monde froid de la pathétique objectivité propre au délire dalinien. Lorca, en somme, est plus proche du Miró lyrique et linéaire des délicieux, et parfois tragiques, tableaux des années vingt, tels que *Chien aboyant à la lune* (1924) ou *Les amoureux* (1928), que de son ami Dalí, en réalité si opposé à ce qu'il était]. Mario HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, p. 147-148.

²⁹⁹ [... *dessins extrêmement humains*. Parce que pratiquement tous vont frapper le cœur de leur petite flèche]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, Grenade, 2 septembre 1927, in *Obras completas III*, p. 1026.

³⁰⁰ [Le surréalisme est la manifestation la plus artistique de l'histoire, par conséquent, la plus amère, la plus érotique, la plus échevelée, la plus putrescente]. Salvador DALÍ, lettre à Sebastià Gasch, juillet 1927, in Joan M. MINGUET BATLLORI, *El Manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2004, p. 47.

octobre 1927 : « Tot aixó em sembla més que suficient per e fer veure la distànci que em separa del superrealisme, malgrat la intervenció en el fet que podríem anomenar de transposició poètica, de la més pura subconsciència i del més lliure instint »³⁰¹. Transposition poétique? Pure subconscience ? Libre instinct? Les mots sont lancés et ouvrent définitivement le chemin d'un revirement radical dans la pensée et le travail pictural de Dalí. Et l'événement qui cristallise ce changement et constitue véritablement une charnière, c'est la publication du célèbre *Manifest Groc* ou *Manifiesto amarillo*.

5. Le *Manifest Groc* : Lorca et Dalí à la croisée des chemins

Le *Manifest antiartístic català* (ill. 107), plus connu sous le nom de *Manifest Groc* (*Manifiesto amarillo*) représente d'une certaine façon le point culminant de la collaboration de trois hommes : le peintre Salvador Dalí, le critique d'art Sebastià Gasch et le critique littéraire Lluís Montanyà³⁰². Un point culminant qui marque aussi le début de la rupture puisque peu de temps après sa publication et sa diffusion en mars 1928 sous forme de feuille volante, Dalí commence à regarder de plus en plus vers Paris, jusqu'à son départ définitif en 1929.

³⁰¹ [Tout ceci me semble plus que suffisant pour mettre en évidence la distance qui me sépare du surréalisme, malgré leur intervention dans ce que l'on pourrait qualifier de transposition poétique, de la plus pure subconscience et de l'instinct le plus libre]. Salvador DALÍ, « Els meus quadros del Saló de Tardor », in *L'Amic de les arts*, n° 19 (octobre 1927).

³⁰² Sur Montanyà et son rôle dans *L'Amic de les arts*, je renvoie au livre de Joan M. MINGUET BATLLORI, *idem*, particulièrement aux pages 11 à 46. Contrairement à Sebastià Gasch qui s'est formé en autodidacte, Lluís Montanyà est un universitaire (il a écrit une thèse sur Rimbaud) et ses analyses littéraires se placent beaucoup plus sur un plan académique. Son adhésion aux positions avant-gardistes catalanes, qui l'a amené à devenir l'un des principaux rédacteurs de *L'Amic de les arts*, est surtout due à des raisons familiales (il est le beau-frère de Josep Carbonell, le directeur de la revue) et à ses affinités avec certaines nouvelles tendances visibles dans la littérature européenne. Son attention se porte principalement vers la littérature française (il s'intéresse autant au symbolisme qu'aux productions les plus récentes), vers la littérature espagnole (il défend haut et fort la nouvelle poésie andalouse, et particulièrement García Lorca) et enfin la littérature catalane, mais avec des critères, à ce qu'il semble, beaucoup plus hétérogènes. En tous cas, les articles de Montanyà donnent à découvrir dans ces années-là des auteurs ou des livres dont personne ou presque ne parle ailleurs en Espagne et ceci même si ses articles ne se situent pas toujours sur un terrain véritablement avant-gardiste. Il consacre, par exemple, un article au fameux (et assez consensuel) « Rappel à l'ordre » de Jean Cocteau, en juin 1926 (numéro 3 de *L'Amic*) et un autre au surréalisme, en janvier 1927 (numéro 10 de la revue), où sont cités, entre autres, Breton, René Cleavel [sic], Roger Vitrac et Aragon et où il donne à lire des poèmes de Paul Éluard, de Robert Desnos et de Jacques Baron, traduits en catalan. Il consacra un autre long article au surréalisme dans le numéro 26 de *L'Amic*, en juin 1928. Montanyà et Lorca semblent avoir été liés par une grande amitié. C'est ce que l'on perçoit en observant la correspondance du poète. C'est d'ailleurs Montanyà qui écrit tous les articles consacrés aux œuvres littéraires du poète dans *L'Amic de les arts* : sur le recueil *Canciones* (n° 16, juillet 1927) ; sur les deux poèmes en prose *Nadadora sumergida* et *Suicidio en Alejandria* (n° 28, septembre 1928) et sur *Romancero gitano* (n° 29, octobre 1928).

Des circonstances délicates qui expliquent les contradictions qui se reflètent dans le texte, surtout visibles, en réalité, dans la liste de noms d'artistes qui apparaît à la fin du *Manifest*. Une liste qui, plus qu'un témoignage d'éclectisme, est « fruto evidente de la negociación entre todas las partes »³⁰³. Car pendant toute la période d'élaboration du texte, les manières de penser des uns et des autres sont de plus en plus antagoniques et le texte ne voit finalement le jour que grâce à l'opiniâtreté des trois hommes et aux concessions qu'ils acceptent tous de faire.

Mon but n'est pas ici de proposer une analyse de ce texte qui a d'ailleurs été faite récemment³⁰⁴. Je me contenterai simplement de rappeler les idées essentielles qui y sont défendues. Car, s'il semble que l'idée initiale du *Manifest* est venue de Sebastià Gasch, elle suscite rapidement l'enthousiasme dans son entourage. Dalí s'y rallie très vite ainsi que Montanyà et même Lorca, dont la participation est annoncée dès le départ :

Se habla con insistencia de un manifiesto que se lanzará el próximo otoño, con el nombre de MANIFIESTO ANTIARTÍSTICO. Ese manifiesto estará fechado en Cadaqués y sus tres primeros firmantes serán : un joven pintor ampurdanés, un joven crítico barcelonés y un joven poeta andaluz. A esas firmas seguirán otras, pertenecientes a las más diversas ramas de la actividad internacional : cineastas, arquitectos, aviadores, pintores, motoristas, sastres, acróbatas, poetas, boxeadores, médicos, banqueros, etcétera. El manifiesto será traducido a varios idiomas³⁰⁵.

Finalement, le poète, qui a sans doute participé à l'élaboration des grandes lignes du texte, s'écarte du projet sous le prétexte qu'il n'est pas catalan. Quelqu'un comme

³⁰³ [... le résultat évident d'une négociation entre toutes les parties]. Fèlix FANÈS, *op. cit.*, p. 102.

³⁰⁴ Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Joan M. MINGUET BATLLORI, *op. cit.* Ce livre propose, en plus de l'analyse proprement dite de la gestation du *Manifest*, une « proposition » de dictionnaire des notions et des mots qui prédominent dans le programme « anti-artistique » de Dalí, Gasch, Montanyà (et Lorca), chaque mot étant associé à des extraits de lettres ou d'articles. Par ailleurs, Minguet Batllori publie les lettres que se sont échangés les trois co-signataires et fait un panorama de l'accueil qui a été réservé au texte à sa publication.

³⁰⁵ [On parle avec insistance d'un manifeste qui sera lancé à l'automne prochain sous le nom de MANIFESTE ANTIARTISTIQUE. Ce manifeste sera rédigé à Cadaqués et les trois premiers signataires seront : un jeune peintre de l'Ampurdan, un jeune critique barcelonais et un jeune poète andalou. À ces trois signatures viendront s'ajouter d'autres, appartenant aux branches les plus diverses de l'activité internationale : cinéastes, architectes, peintres, motocyclistes, tailleurs, acrobates, poètes, boxeurs, médecins, banquiers, etc. Le manifeste sera traduit en plusieurs langues]. Annonce de la publication du manifeste parue dans *L'Amic de les arts* en juillet 1927, très vraisemblablement rédigée par Sebastià Gasch lui-même.

Lorca pouvait sans doute difficilement adhérer totalement à un programme aussi radicalement anti-artistique et tourné vers la célébration tous azimuts de la standardisation, du machinisme, de l'électricité, du sport ou du music-hall. Non pas qu'il y ait été totalement opposé. On a vu, au contraire, qu'il en adopte certains éléments. Il ne pouvait donc que partager le constat fait dans le *Manifest* quant à la situation générale de l'art en Catalogne (et plus généralement en Espagne) et quant à l'accueil souvent hostile réservé par le public aux jeunes artistes en quête de nouvelles voies et de nouveaux modes d'expression. Mais il me semble que Lorca aimait à cultiver la nuance et le mélange des genres, loin des prises de position radicales de quelqu'un comme Dalí. Il n'était tout simplement pas prêt à faire table rase de tout l'art passé, sous prétexte que l'art du passé serait obligatoirement dépassé. Je ne crois pas que, comme l'affirme Joan Minguet Batllori, « [...] su poesía de aquel momento estaba alejada de la vanguardia y no parece probable que hubiera estado de acuerdo con los contenidos alarmistas que finalmente Dalí, Gasch y Montanyà incluirían en el texto »³⁰⁶. Ces idées, au contraire, il les connaît et les partage depuis bien longtemps, mais en partie seulement, avec les trois hommes et cela se perçoit dans les multiples lettres qu'ils échangent et aussi dans les poèmes ou les Dialogues que Lorca écrit à cette période. Ce qui expliquerait d'une certaine façon son inclusion dans la liste d'artistes dont se réclament Dalí, Gasch et Montanyà à la fin de leur texte, au-delà d'un aspect purement « politique » qui serait de ménager sa susceptibilité... Ce qui expliquerait aussi qu'il publie le *Manifest* traduit en castillan dans le numéro 2 de sa revue *Gallo*, en avril 1928, le numéro même où il publie pour la première fois *La doncella, el marinero y el estudiante* et son *Paseo de Buster Keaton*³⁰⁷.

³⁰⁶ [...] la poésie qu'il écrivait à ce moment là était éloignée de l'avant-garde et il semble peu probable qu'il eût été d'accord avec les contenus alarmistes que Dalí, Gasch et Montanyà, inclurent finalement dans le texte]. Joan M. MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 26.

³⁰⁷ C'est donc par modestie, et non pas par désaccord, que Lorca supprime son nom de la liste des « grands artistes d'avui » [les grands artistes d'aujourd'hui] qui apparaît à la fin du texte dans la traduction en castillan. Lorca écrit d'ailleurs à Gasch, vers la mi-mars 1928 : « Y ahora ¡un abrazo por el manifiesto! *Gallo* se adhiere en el segundo número y haremos un trabajo comentándolo. Abraza a mi querido Montanyà, y dile que he perdido sus señas. Que me las mande. A ti te digo que el manifiesto es alegrísimo, bravo, *vivo*, lleno de gracia y de *verdad* » [Et à présent, je veux te féliciter pour le manifeste ! La revue *Gallo* y adhère dans son deuxième numéro et nous le commenterons. Embrasse mon cher Montanyà, et dis-lui que j'ai perdu son adresse. Qu'il me l'envoie. Je tiens à te dire que le manifeste est très gai, féroce, *vivant*, plein de grâce et de *vérité*]. In *Obras completas III*, p. 1049-1050. C'est Lorca qui souligne.

Le *Manifest antiartístic* est une sorte de synthèse ou une adaptation parfois très fidèle des idées véhiculées par la revue *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant. Néanmoins, comme le souligne Joan Minguet Batllori, à ce programme rationaliste vient s'ajouter un concept différent, celui d'anti-art. Si le titre de ce texte le situe immédiatement dans la continuité de la série de manifestes publiés dans ces années 20-30, ce *Manifest Groc* est bien plus « une profession de foi » en des valeurs jugées modernes qu'un véritable programme visant à proclamer un nouvel « isme », une nouvelle esthétique. C'est ce que souligne très lucidement Joaquín Amigo dans son analyse publiée à la suite du texte de Dalí, Gasch et Montanyà dans *Gallo* :

No lanza el Manifiesto catalán otro ismo más ; se limita a hacer profesión de fe del estado general de la sensibilidad presente. No nos inicia en una nueva construcción estética. Tan sólo proclama las que deben ser fuentes de inspiración y de auténtico placer artístico, denunciando la yerta caducidad de un orden que no satisface la urgente necesidad de alegre y objetiva belleza que siente la aséptica emotividad de nuestro tiempo.

Ni siquiera es original esta audaz tentativa, triunfante y encauzada ya en zonas importantes del arte extranjero ; originalidad que no parece que quieran recabar para ellos sus autores³⁰⁸.

Lucidité donc. Conscience qu'un tel texte n'est pas en train de révolutionner le monde artistique, mais conscience également de sa nécessité dans le contexte culturel espagnol, afin de tenter de marquer les esprits, de les sortir de leur léthargie, de montrer qu'autre chose existe.

On voit, une fois de plus, que la véritable modernité des artistes en Espagne, et ici de Dalí, ne se trouve pas dans ce genre de textes programmatiques, mais bien plus dans les œuvres elles-mêmes et dans les articles ou les poèmes en prose, comme le « Sant Sebastià », publiés dans la presse tout au long des années 1927 et 1928. Car ce *Manifest*, d'abord rédigé par Dalí, puis modifié en collaboration avec Gasch et

³⁰⁸ [Le manifeste catalan ne lance pas un *isme* de plus ; il se limite à faire profession de foi de l'état général de la sensibilité du moment. Il ne nous initie pas à une nouvelle construction esthétique. Il ne fait que proclamer celles qui doivent servir de source d'inspiration et de plaisir artistique, tout en dénonçant le caractère rigide et caduc d'un ordre qui ne satisfait pas la nécessité joyeuse et la beauté objective que ressent l'émotivité aseptique de notre temps. Cette tentative audacieuse, triomphante et déjà canalisée dans des domaines importants de l'art étranger n'est même pas originale ; originalité que les auteurs ne semblent pas vouloir revendiquer]. Joaquín AMIGO, « El Manifiesto antiartístico catalán », in *Gallo*, n° 2 (avril 1928).

Montanyà, n'apporte finalement rien de plus que tout ce que j'ai déjà pu dire de ses œuvres. On y retrouve les mêmes thèmes récurrents : célébration du machinisme, de l'automobile, des avions, des transatlantiques, du phonographe, du cinéma (Buster Keaton, Adolphe Menjou), de la photographie, des annonces publicitaires, du sport, du jazz, du charleston, de la littérature moderne, de l'art moderne, du théâtre moderne, de la poésie moderne... Rien que de très vague et terriblement anachronique (c'était déjà le programme des Futuristes). Comme le souligne une fois de plus Joan Minguet Batllori, ce qui, d'une certaine manière, sauve ce texte et l'inscrit véritablement dans l'avant-garde, c'est plus ce qu'il dénonce que ce qu'il revendique.

Si las apuestas en favor del maquinismo o de la estandarización, o por la música, el teatro, la literatura y el arte modernos no eran más que frases vagas, los ataques a personajes e instituciones concretos de la cultura catalana cobraban una dimensión claramente provocativa y vanguardista³⁰⁹.

Une condamnation, donc, de tout ce qui, en 1928, persistait dans le monde culturel catalan du *Noucentisme* : rigidité du théâtre bourgeois incarné par Àngel Guimerà, « sensiblerie malade » du répertoire « servi » par l'Orfeo Català – installé dans le Palau de la Música Catalana, de pure architecture Art Nouveau –, hellénisme de pacotille de la Fundació Bernat Metge et classicisme des danses pseudo-grecques de Àurea de Sarrà, unanimement célébrée par toute la bonne société barcelonaise, ambiance poussiéreuse et soporifique des *peñas*, manque d'audace et de courage des jeunes « qui prétendent imiter la vieille peinture » ou « qui prétendent imiter la vieille littérature », etc. Et, dans le domaine de la peinture, le *Manifest* attaque, dans une formule qui est restée dans les annales : « Denunciem el pintors d'arbres torts », c'est-à-dire les peintres d'arbres tordus. Tout est dit.

Il est aisé de constater qu'il n'y a finalement dans tout cela rien de bien novateur, rien qui justifie, peut-être, qu'on s'y arrête bien longtemps. Les premiers à en être convaincus étaient les auteurs eux-mêmes. C'est ce que l'on peut constater dans les propos que tient Dalí dans une lettre essentielle qu'il envoie à Gasch, pendant l'été 1928 :

³⁰⁹ [Si les paris en faveur du machinisme ou de la standardisation, ou de la musique, du théâtre, de la littérature et de l'art moderne n'étaient rien d'autre que des phrases vagues, les attaques contre des personnages et contre les institutions concrètes de la culture catalane acquéraient une dimension clairement provocatrice et avant-gardiste]. Joan M. MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 41-42.

Ante los putrefactos era absolutamente necesario adoptar la actitud que hemos adoptado. En París, nadie ignora que lo que hemos dicho en nuestro manifiesto allí sería ridículo. Mejor dicho, nada de lo que hemos dicho nos preocupa a nosotros en absoluto, al menos a mí. Pero si en aquel momento hubiésemos hablado de lo que nos interesa a nosotros nadie se hubiera enterado de nada. [...] Si aquí en Cataluña los Mir, Iu Pascual, Serra, etc., etc. fueran Ozenfant, Gleizers [sic], Cocteau, etc., nosotros habiéramos podido hacer un manifiesto contra estos, reclamándonos del instinto, la intensidad poética, de la sobrerrealidad, etc., etc. Pero, ¿quién puede dudar entre nosotros que ya resulta un avance la más superficial influencia de *L'Esprit Nouveau* en frente del ruralismo imbécil e intolerable?

Además, la gente tiene hoy la idea de que hay realmente un movimiento y un grupo que cree lo contrario de lo que cree el mundo oficial del arte³¹⁰.

Pour Dalí, donc, la publication du *Manifest* n'est qu'une stratégie visant à donner à son groupe, et à se donner à lui-même, une visibilité en dehors de la Catalogne et même de l'Espagne et prépare, d'une certaine façon, son départ pour Paris l'année suivante. La lettre est d'ailleurs claire sur ce point puisqu'il annonce également à Gasch avoir pris contact avec Miró, qu'il dit être intéressé par son travail – et qu'il a invité à venir le voir à Cadaqués. Et Dalí d'insister sur la nécessité, à ses yeux, de partir à Paris pour se laver et se rénover, repartir sur de nouvelles bases, repartir de zéro :

Estoy a punto de iniciar un periodo totalmente nuevo, completamente evadido ya de todas las preocupaciones de este último año. Siento una alegría tremenda al hallarme limpio del pasado, a punto de reiniciar (que siempre es, sin embargo, continuar), [...] haciendo gestos en el vacío pero con la rabiosa voluntad de hacerlo infinitamente mejor. [...].

³¹⁰ [Face aux *putrefactos* il était absolument nécessaire d'adopter l'attitude que nous avons eue. À Paris personne n'ignore que ce que nous avons dit dans notre manifeste serait ridicule là-bas. Plutôt, absolument rien de tout ce que nous avons dit ne nous préoccupe, pour le moins en ce qui me concerne. Mais, si à cette époque là nous avions parlé de ce qui nous intéressait, personne n'aurait compris. Si ici, en Catalogne, les Mir, Iu Pascual, Serra, etc., etc., avaient été des Ozenfant, des Gleizers [sic], des Cocteau, etc., nous aurions pu faire un manifeste contre eux, nous revendiquant de l'instinct, de l'intensité poétique, de la surréalité, etc., etc. Mais, qui d'entre nous peut douter du fait que l'influence la plus superficielle de *L'Esprit Nouveau* est déjà une avancée face au ruralisme imbécile et intolérant ? En outre, aujourd'hui les gens ont en tête qu'il existe réellement un mouvement et un groupe qui croit le contraire de ce que croit le monde officiel de l'art]. Salvador DALÍ, lettre à Sebastià Gasch, probablement écrite début août 1928, citée par Félix FANÉS, *op. cit.*, p. 107 et publiée dans son intégralité par Joan M. MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 178-179. Sur l'accueil – pour le moins mitigé – réservé au *Manifest* dans la presse de l'époque, en Catalogne et dans le reste de l'Espagne, voir le chapitre « Ecos del Manifiesto » dans l'ouvrage de Joan M. MINGUET BATLLORI, *idem*, p. 182-213.

No sabes cómo lamento tu situación, estoy convencido como Miró de que en París pronto alcanzarías un lugar importante. Tenemos que hablar de eso cuando vengas³¹¹.

Ce sont donc ces nouvelles préoccupations et ces nouveaux projets qui expliquent, sans aucun doute, l'ajout de certains noms à la liste d'artistes qui apparaît à la fin du *Manifest* et qui, à peine un an auparavant, auraient été impensables sous la plume de Dalí. Un Dalí qui, sous l'influence grandissante de Luis Buñuel avec lequel il projette d'écrire un scénario vers la même période, tourne de plus en plus son regard du côté de Paris, le Paris des surréalistes. C'est ainsi qu'il impose, après de nombreuses, et parfois difficiles, négociations avec Gasch et Montanyà, certains noms du cercle bretonien comme exemples « dels grans artistes d'avui » dont il(s) se réclame(nt). À côté de Gris, Ozenfant, Chirico ou Le Corbusier prennent ainsi place Arp, Paul Éluard, Louis Aragon, Robert Desnos, Maritain, Zervos et bien sûr André Breton³¹².

Le tournant radical de Dalí vers le surréalisme, qui l'amène en 1929 à intégrer le groupe de Breton à Paris, est désormais amorcé. La rupture définitive et brutale entre Dalí et Lorca se produit à l'automne 1928, au moment où Buñuel et Dalí écrivent le scénario du film *Un chien andalou* et où ce dernier part s'installer à Paris³¹³. De façon plus symbolique, c'est avec toutes les personnes qui le reliaient à la Catalogne qu'il rompt progressivement, entre la fin de l'année 1928 et 1930³¹⁴. Comme le souligne Joan Minguet,

Salvador Dalí jamás se movía en la indeterminación, siempre mantenía sus posiciones en términos absolutos. Era muy amigo de sus amigos, pero luego rompía con ellos de manera traumática (Lorca, Buñuel, el propio Gasch) ; se

³¹¹ [Je suis sur le point de commencer une période totalement nouvelle. Je me suis évadé complètement de toutes les préoccupations de cette dernière année. Je ressens une immense joie à me voir débarrassé du passé, sur le point de recommencer (ce qui est toujours, cependant, continuer), en faisant des gestes dans le vide mais avec la rageuse volonté de faire infiniment mieux. Tu ne sais pas combien je déplore ta situation, je suis convaincu, tout comme Miró, qu'à Paris tu pourrais avoir très vite une place importante. Nous devons parler de cela lors de ta venue]. *Ibidem*.

³¹² Au sujet de l'élaboration de cette liste et des aléas de l'inclusion de certains noms du groupe surréaliste à la fin du *Manifest*, je renvoie une fois de plus aux ouvrages de Félix FANÉS, *op. cit.*, p. 102-108 et de Joan M. MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 54-58.

³¹³ C'est un aspect de la relation entre Lorca et Dalí qui a souvent été commenté et a donné lieu à de multiples interprétations dont je renonce à rendre compte ici en détail. L'une des études les plus documentées et exhaustives à ce sujet est celle d'Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, Barcelona, Editorial Planeta, 2004 (1988), particulièrement les pages 201 à 239.

³¹⁴ Voir à ce sujet les derniers chapitres du livre de Félix FANÉS, *op. cit.* (chapitre 5 « El asesinato de la pintura », chapitre 6 « El gran juego » et chapitre 7 « Posición moral del surrealismo »), p. 113-208.

entregaba a la defensa de unos personajes con entusiasmo (Le Corbusier) para meses después reemplazarlos por otros referentes (Gaudí) con similar o mayor entusiasmo³¹⁵.

Pour l'heure, bien qu'il soit sur le point d'abandonner définitivement les thèses machinistes et que l'influence de *L'Esprit Nouveau* se fasse toujours plus diffuse et lointaine, Dalí conserve encore pendant quelques temps la poétique de l'anti-art³¹⁶ qui, au bout du compte, n'est pas si éloignée dans ses grandes lignes des postulats surréalistes et se réclame clairement de « l'assassinat de l'art » prôné par Miró³¹⁷. En tout état de cause, sa rupture avec Lorca intervient au moment même où le poète prend lui aussi conscience de son besoin de se lancer dans une nouvelle voie, de sortir de son image de poète des gitans et d'expérimenter un nouveau langage poétique, qui, bien qu'il s'en défende, se rapproche des postulats de la poésie surréaliste. Et c'est dans ses poèmes en prose écrits entre 1927 et 1928 que cette volonté prend corps.

III. Putréfaction et astronomie

C'est un nouveau défi que se lance Lorca au cours de l'été 1927 lorsqu'il commence à écrire ses poèmes en prose. Si « Nadadora sumergida » et « Suicidio en Alejandría » ont été les premiers écrits, c'est « Santa Lucía y San Lázaro » qui paraît d'abord dans la *Revista de Occidente*, en décembre 1927. « Nadadora sumergida » et « Suicidio en Alejandría » sont publiés dans *L'Amic de les arts* de septembre de l'année suivante. Quant aux trois autres poèmes qui nous restent d'une série qui, à l'origine, devait en compter beaucoup plus, « Amantes asesinados por una perdiz », « Degollación de los Inocentes » et « Degollación del Bautista », ils ne sont publiés qu'autour de 1930.

³¹⁵ [Salvador Dalí ne se restait jamais dans l'indécision, il maintenait toujours ses positions en termes absolus. Il était très amis de ses amis, mais ensuite il brisait les liens avec eux de façon traumatique (Lorca, Buñuel, et même Gasch) ; il s'investissait tout entier, et avec enthousiasme, dans la défense de certains personnages (Le Corbusier), pour les remplacer par d'autres référents (Gaudí) quelques mois plus tard, avec autant d'enthousiasme ou même plus]. Joan M. MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 62.

³¹⁶ Comme le souligne Joan M. MINGUET BATLLORI, au fur et à mesure de son intégration réelle dans le mouvement bretonien, les positions défendues pendant ces années de formation et de construction deviennent à ses propres yeux de plus en plus difficiles à justifier. Ce qui explique sans doute qu'il se soit créé ce mythe d'une « stratégie » visant à se « lancer vers Paris » et dont il témoigne dans son autobiographie *Vida secreta*.

³¹⁷ Voir le chapitre « Salvador Dalí. Arte, antiarte y surrealismo », in Joan M. MINGUET BATLLORI, *op. cit.*, p. 47-53.

Il ne s'agit pas ici de faire une analyse de ces poèmes. Il me semble toutefois important et très éclairant d'aborder l'un d'entre eux, « Santa Lucía y San Lázaro », qui présente une grande proximité avec l'esthétique et les thèmes abordés par Lorca et Dalí dans leurs échanges.

1. Un poème en prose : « Santa Lucía y San Lázaro »

On se souvient d'une phrase de Dalí dans laquelle il précisait à Lorca sa propre position en art : « Soy superficial y lo externo me encanta porque lo externo al fin y al cabo es lo objetivo »³¹⁸. Ces propos de Dalí suivent un long paragraphe consacré à une analyse personnelle du recueil *Canciones* publié peu auparavant par Lorca, en mai 1927, mais dont les poèmes avaient été écrits entre 1921 et 1924. L'appréciation de Dalí est franche, dure, et on y perçoit la distance qui sépare les conceptions esthétiques de chacun des deux artistes :

Leemos Petrarca y lo vemos como consecuencia de su época de mandolina, árbol lleno de pájaros y cortina antigua. Se sirve de materiales de su época. Leo « naranjo y limón » [il fait référence à un poème de Lorca dédié à Ana María, la soeur de Dalí], y no adivino las bocas pintadas de las maniqués. Leo Petrarca y sí adivino los grandes senos florecidos de encaje. Miro Fernand Léger, Picasso, Miró, etc., y sé que existen máquinas y nuevos descubrimientos de Historia natural. Tus canciones son Granada sin tranvías, sin aviones aún; son una Granada antigua con elementos naturales, lejos de hoy, puramente populares y *constant*. Constantes, eso me dirás, pero eso constante, eterno que decís vosotros, toma en cada época un sabor que es el sabor que preferimos los que vivimos en nuevas maneras de las mismas constantes. (Pero tú harás lo que *querrás*, eso ya lo sabemos.) Todo eso es mi gusto, no lo perfecto probablemente³¹⁹.

³¹⁸[Je suis superficiel et tout ce qui est extérieur me ravit car, en fin de compte, ce qui est extérieur est objectif]. Salvador DALÍ, lettre à Federico García Lorca, Figueras, juin 1927, in Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 58-59.

³¹⁹ [Nous lisons Pétrarque et nous le voyons comme la conséquence de son époque de mandoline, d'arbre rempli d'oiseaux et de rideaux anciens. Il utilise les matériaux de son époque. Je lis 'oranger et citron' et je ne devine pas les lèvres rouges des mannequins. Je lis Pétrarque, et là oui je devine les grands seins fleuris de dentelles. Je regarde Léger, Picasso, Miró, etc., et je sais qu'il existe des machines et de nouvelles découvertes en Histoire naturelle. Tes chansons sont Grenade sans tramways et sans

Le jugement est, on le voit, loin d'être condescendant. Il se fonde sur le parti pris personnel d'un Dalí encore tout imprégné de l'idéologie de *L'Esprit Nouveau* et de *Valori Plastici* et qui cherche avant tout dans les œuvres des artistes de son temps un reflet de l'époque où ils vivent. Lorca est donc accusé de traditionalisme. Ce ne sera pas la dernière fois, on le sait. Un Dalí qui, à dire vrai, ne comprendra jamais les recherches esthétiques de Lorca avec autant d'acuité que celle déployée par le poète dans son « Oda a Salvador Dalí » ou dans les lettres qu'il écrit au peintre.

Mais si Dalí est, à l'époque, à la recherche d'un langage pictural propre, Lorca est lui aussi à la recherche d'une voie (voix ?) poétique. Et cette recherche se traduit, comme chez Dalí, par des expérimentations et différents styles qui coexistent et se manifestent simultanément. Grâce à ces échanges artistiques et à cette confrontation productive avec des options esthétiques si différentes de celles qu'il a pu explorer dans ses tous premiers écrits, très influencés notamment par la veine symboliste, Lorca enrichit son langage poétique et se lance dans une nouvelle direction. Une nouvelle voie qui, une fois de plus, se traduit par un mélange constant des esthétiques, par l'hybridation et la volonté toujours plus grande d'enrichir l'œuvre par l'apport de nouvelles sources. Car Lorca, tout au long de sa jeunesse déjà, n'avait cessé de puiser son inspiration chez de multiples artistes ou écrivains. C'est un aspect qu'ont toujours souligné les spécialistes de son œuvre³²⁰. C'est ce qui explique que les thématiques et les langages « Esprit Nouveau » ou « Valori Plastici » trouvent aussi une place dans son univers créatif, sans qu'il y adhère jamais entièrement, tout comme il intègre plus tard les thématiques et le langage surréaliste, sans jamais adhérer totalement aux préceptes du mouvement.

Pendant l'été 1927 donc, l'œuvre de Lorca laisse paraître de nouvelles orientations qui, à mon sens, ouvrent la voie aux créations les plus novatrices et abouties qui naîtront lors de son séjour à New York. Ce que l'on a déjà perçu dans les

avons encore ; une Grenade ancienne avec des éléments naturels, éloignés du présent, purement populaires et *constants*. Constants, voilà ce que tu me diras. Mais cette constance que vous, vous appelez éternité, acquiert à chaque époque une saveur qui est la saveur que nous, qui vivons dans de nouvelles modalités de ces mêmes constances, nous préférons. (Mais toi, tu feras *ce que bon te semblera*, ça nous le savons déjà). Tout ça ce sont mes goûts et sans doute pas ce qui est parfait]. *Ibidem*.

³²⁰ Je renonce à citer tous les ouvrages des spécialistes qui se sont consacrés à rechercher dans l'œuvre de Lorca, et particulièrement dans son œuvre de jeunesse, ses multiples sources d'inspiration. L'étude la plus exhaustive à ce sujet reste sans doute celle de Marie LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*.

dessins réalisés à la même période se retrouve ainsi dans « Santa Lucía y San Lázaro »³²¹.

C'est Julio Huélamo Kosma qui a, sans aucun doute, fait l'étude la plus approfondie et la plus éclairante de ce poème en prose³²² qui semble avoir toujours posé de grands problèmes d'interprétation³²³. Une analyse dont je suis très redevable pour la lecture de « Santa Lucía y San Lázaro » que je propose ici. En réalité, comme le souligne également Julio Huélamo, on ne peut saisir la réelle portée de ce poème sans prendre en compte l'ensemble des lettres que Lorca échange à la même époque avec son entourage artistique ou intellectuel et sans connaître assez précisément les positions esthétiques et les productions de Dalí. Car, non seulement « todo el poema es un *organon* perfectamente coherente en donde, al menos la lógica poética de la que habla Lorca, se cumple inexorablemente »³²⁴, mais le poème constitue lui-même un chaînon au sein de la réflexion esthétique globale du poète et met aussi en jeu celle de Dalí. C'est ainsi que l'on peut dire que le poème « Santa Lucía y San Lázaro » constitue une sorte de pendant au poème « Sant Sebastià » de Dalí, l'un et l'autre s'éclairant mutuellement³²⁵.

« Santa Lucía y San Lázaro » peut être considéré comme une mise en pratique poétique des positions artistiques dont Lorca parle dans sa lettre sur saint Sébastien et souligne la tension entre deux conceptions opposées de l'art. Sainte Lucie et saint Lazare vont à nouveau servir d'allégories, chacun symbolisant une option esthétique : sainte Lucie et la vision nette, objective et superficielle contre saint Lazare et la confusion, les énigmes de la nuit et la peste de la mort.

³²¹ Federico GARCÍA LORCA, « Santa Lucía y San Lázaro », in *Obras completas I*, p. 487-494. Toutes les citations du poème qui apparaîtront par la suite proviennent de cette édition.

³²² Julio HUÉLAMO KOSMA, Introduction à *Federico García Lorca : Santa Lucía y San Lázaro*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989, p. 9-72. Je cite aussi pour information le chapitre que Cecelia J. CAVANAUGH consacre au poème dans son ouvrage *Lorca's Drawings and Poems. Forming the Eye of the Reader*, Lewisburg, Bucknell University Press/ London, Associated University Presses, 1995, p. 72-87, qui arrive à des conclusions similaires et fait un rapprochement entre le poème et les dessins précédemment évoqués, réalisés à la même époque. Voir aussi un autre article plus général de Julio HUÉLAMO KOSMA, « Los Poemas en prosa : Lorca ante la encrucijada », in *Federico García Lorca, clásico moderno*, p. 110-134.

³²³ Des problèmes d'interprétation qui expliquent sûrement la presque totale absence d'études consacrées à ce poème, comme le souligne Julio Huélamo au début de son introduction.

³²⁴ [Tout le poème est un *organon* parfaitement cohérent dans lequel tout, ou du moins la logique poétique de laquelle Lorca parle, se réalise inexorablement.] *Idem*, p. 9-10.

³²⁵ Des liens que l'on peut étendre, comme le souligne Julio Huélamo, jusqu'à son « Oda a Salvador Dalí », écrite, je le rappelle, en 1925 et publiée en 1926 et sa conférence *La imagen poética de don Luis de Góngora*, prononcée à la même période.

Comme le « Sant Sebastià » de Dalí, ce poème se présente comme un parcours, sorte de voyage initiatique à la première personne qui amène le protagoniste, ou la voix poétique si l'on préfère, à raconter au passé son errance dans une ville inconnue et mystérieuse³²⁶. Ses pas le mènent d'abord, de nuit, moment de confusion et de doute, dans une auberge, une *posada* – « Posada de Santa Lucía ». D'entrée de jeu, le propriétaire de la *posada* nous met sur la voie : « Una muchacha puede ser morena, puede ser rubia, pero no debe ser ciega ». La vue apparaît donc comme la clé du poème et pose dès les premières lignes le rapport du voyageur avec le monde qui l'entoure. Un voyageur qui ressemble vaguement au Dalí que Lorca avait dépeint dans son ode, qui voudrait pouvoir contenir l'infini du ciel et réduire les constellations à une seule étoile brillant dans le cadre de la fenêtre, mais qui, en prise avec ses doutes, se rend bien compte de la difficulté d'une telle entreprise :

No tuve más remedio que meterme en la cama. Y me acosté. Pero tomé la precaución de dejar abiertos los postigos, porque no hay nada más hermoso que ver una estrella sorprendida y fija dentro de un marco. Una. Las demás hay que olvidarlas.

³²⁶ Julio Huélamo s'appuie sur une phrase prononcée par Lorca dans sa conférence *La imagen poética de don Luis de Góngora* pour donner son interprétation du voyage entrepris dans le poème : « Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje » [On revient de l'inspiration comme on revient d'un pays étranger. Le poème est la narration du voyage]. Et Julio Huélamo d'ajouter : « A partir de ahora, sabemos con precisión de qué viaje se trata y quién es el viajero : es el poeta, es decir Lorca, que viaja a la búsqueda de la inspiración. Por otra parte no es extraño que Lorca utilice para su intento un antiguo tópico, el del *homo viator*, aun descristianizado, que alcanza la agnórisis al final del viaje. Menos extraño aún si tenemos en cuenta que, por ejemplo, el mismo Valle-Inclán empleó la fórmula, bien que prescindiendo del sentido cronológico del itinerario, en su tratado de estética, *La Lámpara maravillosa* » [À présent, nous savons précisément de quel voyage il s'agit et qui est le voyageur : c'est le poète, c'est-à-dire Lorca. Lorca qui voyage à la recherche de son inspiration. Par ailleurs, il n'est pas surprenant qu'il utilise pour son projet un ancien lieu commun, celui de l'*homo viator*, même déchristianisé, qui atteint la connaissance à la fin du voyage. Et c'est encore moins surprenant si nous prenons en compte que, par exemple, Valle-Inclán lui-même a utilisé la formule, bien qu'en faisant abstraction du sens chronologique du voyage, dans son traité d'esthétique, *La lámpara maravillosa*], in Julio HUÉLAMO, *op. cit.*, p. 27. Si le rapprochement avec le modèle de l'*homo viator* et avec Valle-Inclán, dont on sait à quel point il a influencé le jeune Lorca, me semble très intéressant, je préfère néanmoins être beaucoup plus prudente que Julio Huélamo et ne pas assimiler aussi directement Lorca, le poète, au protagoniste du poème. Sans doute y a-t-il beaucoup de parallèles entre la recherche esthétique de l'auteur et le voyage qui se trouve au centre du poème. Mais le personnage du voyageur n'en reste pas moins à mes yeux une création poétique, avec toute la distance que cela implique. Je préfère donc qualifier le protagoniste de « voyageur » plutôt que de « poeta ».

Esta noche tengo un cielo irregular y caprichoso. Las estrellas se agrupan y extienden en los cristales, como las tarjetas y retratos en el esterillo japonés³²⁷.

Le lien avec le peintre semble ainsi évident dès le premier abord et sainte Lucie apparaît comme l'exact reflet du saint Sébastien de Dalí. Une caractéristique qui ne lui a d'ailleurs pas échappé et qu'il précise à Sebastià Gasch :

Santa Lucía es Santa Presentación, es la máxima corporeidad, es ofrecer la máxima superficie al exterior. La poesía de San Sebastián consiste en su pasividad, en su paciencia, que es una manera de elegancia ; Santa Lucía *expresa* la objetividad ostensiblemente³²⁸.

En effet, le lendemain de son arrivée dans la mystérieuse auberge, de jour cette fois, le voyageur déambule dans la cité entièrement consacrée au culte idolâtre de la sainte. Le monde de sainte Lucie apparaît ainsi comme celui de la clarté et de la certitude, symbolisées par tout un ensemble d'objets liés à la vue, dans une ville où pullulent les boutiques d'opticiens :

Todas las calles estaban llenas de tiendas de óptica. En las fachadas miraban grandes ojos de megaterio, ojos terribles, fuera de la órbita de la almendra, que da intensidad a los humanos, pero que aspiraban a pasar inadvertida su monstruosidad, fingiendo parpadeos de Manueles, Eduarditos y Enriques.

Tout, dans ce monde, est réduit à des normes et mesuré par des yeux qui ont perdu toute leur humanité – malgré les efforts déployés pour accéder à une (fausse) identité de Manuel, d'Eduardito ou d'Enrique – et qui se transforment ainsi en appareils aussi mécaniques que ceux qui entouraient le saint Sébastien de Dalí. Des yeux hors de leurs orbites, qui nous rappellent que la sainte est traditionnellement représentée avec un plateau à la main sur lequel sont posés deux yeux ronds, « dos magníficos ojos de buey en una bandeja » qui regardent le spectateur « con el dolor frío del animal a quien

³²⁷ Le texte passe brutalement, dans ce paragraphe, au présent, avant de revenir au paragraphe suivant au passé, jusqu'à la fin du poème, lorsque le voyageur, de retour chez lui, fait le bilan de sa pérégrination. Une confusion des temporalités qui souligne, à mon sens, la confusion et le doute dans lesquels se trouve plongé le protagoniste et qui sont la raison d'être de ce voyage initiatique.

³²⁸ [Sainte Lucie c'est sainte Présentation, c'est la corporéité maximale, c'est offrir la surface maximale à l'extérieur. La poésie de saint Sébastien réside dans sa passivité, dans sa patience, qui est une forme d'élégance ; sainte Lucie *exprime* l'objectivité ostensiblement]. Salvador DALÍ, lettre à Sebastià Gasch, citée par Julio HUÉLAMO, *idem*, p. 28.

acaban de darle la puntilla » (ill. 110). Des yeux *présentés* ostensiblement, comme le soulignait Dalí, *objectivés*, qui se transforment ainsi en de purs instruments d'optique (ill. 108, 109 et 111).

La sainte elle-même n'est caractérisée que par sa beauté physique, par la sensualité de ses formes extérieures, en un mot, par sa beauté *superficielle* :

Santa Lucía fue una hermosa doncella de Siracusa.

[...]

Santa Lucía fue una moza adulta, de seno breve y cadera opulenta. Como todas las mujeres bravías, tuvo unos ojos demasiado grandes, hombrunos, con una desagradable luz oscura.

On le voit, si le corps de la sainte présente tous les signes extérieurs de la sensualité, il n'en est pas moins d'une redoutable force. Une puissance que l'on retrouve dans son regard trop masculin et ses yeux trop grands. Les formes rondes de la sainte ne doivent donc pas nous tromper : elles ne sont là que pour nous donner à voir la plus grande surface possible d'extériorité, comme le dit Dalí et elles ne sont en aucun cas une promesse d'amour. Car dans l'univers de sainte Lucie la tendresse, l'émotion et les sentiments n'ont pas leur place. Ceux-ci se trouvent clairement du côté de la putréfaction, qui est le monde de saint Lazare. Dans la cité de sainte Lucie, tout doit être réduit à des équations et des calculs qui luttent contre l'obscurité des entrailles et contre les aspirations spirituelles. C'est ce que constate le protagoniste du poème lorsqu'il déambule dans les rues de la ville :

Las gentes bebían cerveza en los bares y hacían cuentas de multiplicar en las oficinas, mientras los signos + y × de la Banca judía sostenían con la sagrada señal de la Cruz un combate oscuro, lleno por dentro de salitre y cirios apagados.

Mathématiques contre spiritualité ; signes arithmétiques contre signe de la croix. Nous revoilà sur le terrain connu de la Sainte Objectivité qui est au centre du culte célébré dans la cathédrale où se dirige ensuite le protagoniste. Une cathédrale dont la coupole est « una lámina de cristal purísimo acibillada en todas direcciones por finos reflectores de oro » et où l'on chante « la lamentación de las seis mil dioptrías ». Car l'aubergiste nous avait bien prévenus : il n'y a pas de pire malheur que d'être aveugle.

Se glorificaba el exterior de las cosas, la belleza limpia y oreada de la piel, el encanto de las superficies delgadas, y se pedía auxilio contra las oscuras fisiologías del cuerpo, contra el fuego central y los embudos de la noche.

Toute notion de profondeur est donc bannie. Tout désir aussi. Le silence qui rend possible le recueillement et l'introspection spirituelle est proscrit par des chœurs qui en guise de chant liturgique « disparaban escopetazos desde el coro ». C'est la méduse translucide, non plus associée au nickel, mais à l'agate et à ses reflets froids, que l'on invoque afin de pouvoir accéder à la connaissance d'un Dieu aux limites claires, pure surface sur laquelle les yeux glissent et ne butent pas.

El mundo de la hierba se oponía al mundo del mineral. La uña, contra el corazón. Dios de contorno, transparencia y superficie. Con el miedo al latido, y el horror al chorro de sangre, se pedía la tranquilidad de las ágatas y la desnudez sin sombra de la medusa.

Si l'héliomètre pour sourds-muets servait à mesurer la souffrance du saint martyr, c'est Dieu et les mystères de l'être humain, de ses désirs et de ses instincts qui sont circonscrits dans l'univers de sainte Lucie. Par peur du chaos, c'est le minéral qui se substitue au végétal, proie trop facile de la pourriture. La beauté pétrifiée et inerte l'emporte sur le désordre et la frénésie des passions et du sang qui coule dans les veines. Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit associée, dans le domaine pictural aux natures *mortes*, et dans ces natures mortes à tout ce qui est synonyme de stérilité, de froideur, d'asepsie, de silence et de mort :

Pude componer perfectamente hasta ocho naturalezas muertas con los ojos de Santa Lucía.

Ojos de Santa Lucía sobre las nubes, en primer término, con un aire del que se acaban de marchar los pájaros.

Ojos de Santa Lucía en el mar, en la esfera del reloj, a los lados del yunque, en el gran tronco recién cortado.

Se pueden relacionar con el desierto, con las grandes superficies intactas, con un pie de mármol, con un termómetro, con un buey.

No se pueden unir con la montaña, ni con la rueca, ni con el sapo, ni con las materias algodonosas. Ojos de Santa Lucía.

Et lorsqu'on évoque un poisson, qui possède traditionnellement une forte connotation chrétienne, mais également sensuelle, celui-ci n'est plus que « el esqueleto de un pez antiguo » suspendu à une porte, à côté d'un autre squelette, celui « de un serafín », tous deux « mecidos suavemente por el aire ovalado de las ópticas, que llegaba fresquísimo de manzana y orilla ». L'optique de sainte Lucie est incapable de saisir la vie dans toute sa complexité et sa profondeur. Elle tue tout, assèche tout, réduit tout à des squelettes pétrifiés, bercés par une brise qui elle-même doit se plier aux exigences de la géométrie. Comme les vagues de Dalí. Comme les étoiles que contemple le voyageur au début du texte. « Espacio y distancia. Vertical y horizontal. Relación entre tú y yo. ¡Ojos de Santa Lucía! ».

Pourtant, ce dernier n'est pas dupe. Il sait bien que sous la surface immaculée, lisse et morte célébrée par la sainte et ses officiants, se cache un monde palpitant et vivant, un monde aux aguets, parfois hostile, mais qu'il faut tenter de dompter. « Dejamos nuestros ojos en la superficie como las flores acuáticas, y nos agazapamos detrás de ellos mientras flota en un mundo oscuro nuestra palpitante fisiología ».

C'est à ce moment, alors que la nuit vient de tomber, qu'il commence à se diriger vers la station de chemin de fer, vers la « Estación de San Lázaro ». Comme le souligne Julio Huélamo, le monde de San Lázaro est l'exacte antithèse de celui de Santa Lucía. À la volupté et à la robustesse de Santa Lucía, San Lázaro oppose sa blancheur cadavérique et sa fragilité. À l'hypersensibilité visuelle de sainte Lucie, il oppose son hypersensibilité auditive. À un monde délimité, superficiel et desséché, il oppose le monde de la nuit, des ombres et de l'angoisse métaphysique.

San Lázaro nació palidísimo. Despedía olor de oveja mojada. Cuando le daban azotes, echaba terroncitos de azúcar por la boca. Percibía los menores ruidos. Una vez confesó a su madre que podía contar en la madrugada, por sus latidos, todos los corazones que había en la aldea.

Tuvo predilección por el silencio de otra órbita que arrastran los peces [...].

Después de resucitar inventó el ataúd, el cirio, las luces de magnesio y las estaciones de ferrocarril.

L'univers du saint biblique est donc celui de l'ombre. Il voit clair dans les ténèbres et dans les profondeurs mystérieuses et inaccessibles des êtres. À la lumière aveuglante du soleil et au tumulte de la vie diurne il préfère l'obscurité et le silence des

abîmes où pullulent les poissons. Pas étonnant donc que sa temporalité soit celle de la nuit, et pas n'importe quelle nuit, la nuit du Vendredi Saint, « noche de fiesta, noche española y noche de espera y de tránsito al ultramundo. [...] Noche de fiesta pero fiesta que conmemora la muerte, como la fiesta nacional de los toros »³²⁹. Ce qui explique la présence de ce taureau noir, mélancolique, qui proteste devant le saint.

Aquella noche era la noche de fiesta en la cual toda España se agolpa en las barandillas, para observar un toro negro que mira al cielo melancólicamente y brama de cuatro en cuatro minutos.

Nuit de fête, nuit où la foule compacte s'amasse pour communier. Nuit de solitude aussi, pour les deux seuls voyageurs présents dans la gare. Une station de chemin de fer où plane l'ombre énigmatique des gares peintes par Giorgio de Chirico (ill. 112 et 113), avec leurs horloges définitivement arrêtées sur une heure qui devient éternelle, figée, dure comme la pierre. À moins que l'heure ne marque au contraire qu'un arrêt momentané dans la fuite infinie du temps, prise entre le passé et le futur. Des gares ouvertes sur d'immenses places désertes, sans vie, et qui ne sont suggérées que par un train qui passe, au loin, et qui ne s'arrête pas pour déposer ses passagers. Des gares sans allers ni retours. Lieux d'attente sans transit. Des gares comme des cimetières, où la seule présence vaguement humaine, c'est celle d'une statue qui projette son ombre dans l'espace vide. Un espace réduit à des lignes de fuite, celles des bâtiments avec leurs fenêtres en enfilade ou celles des rails, comme un chemin de Croix.

Cerca estaba la estación del ferrocarril.
Plaza ancha, representativa de la emoción coja que arrastra la luna menguante, se abría al fondo, dura como las tres de la madrugada.
[...]
El tren correo había salido a las doce de la noche.
Yo tenía necesidad de partir en el expreso de las dos de la madrugada.
Entradas de cementerios y andenes.
En el mismo aire, el mismo vacío, los mismos cristales rotos.
Se alejaban los raíles latiendo en su perspectiva de teorema, muertos y tendidos como el brazo de Cristo en la Cruz.
Caían de los techos en sombra yertas manzanas de miedo.

³²⁹ Julio HUÉLAMO, *op. cit.*, p. 45.

Et seul, avec le protagoniste, un homme, « un solo viajero ». Un homme comme une statue, pâle, minéral, froid. Un homme vêtu d'une blouse blanche qui est comme un linceul. Un homme à la main de plâtre stérile, exsangue au sens propre du terme, qu'aucun sang n'irrigue, littéralement morte.

Vestía un traje blanco de verano con botones de nácar, y llevaba puesto un guardapolvo del mismo color. Bajo su jipi recién lavado, brillaban sus grandes ojos mortecinos entre su nariz afilada.

Su mano derecha era de duro yeso, y llevaba, colgado del brazo, un cesto de mimbre lleno de huevos de gallina³³⁰.

[...]

Un realísimo esquema mortal ponía en mi corbata iniciales de níquel.

Inquiétude, angoisse, instabilité, solitude. Tout cela contraste avec la théâtralité et l'effervescence qui régnaient dans la cathédrale de Santa Lucía. Dans la gare de San Lázaro, la solitude permet l'introspection et la réflexion spirituelle. Elle permet de penser à l'au-delà, d'explorer le mystère des profondeurs où la raison n'a plus sa place.

Gustaba su profundidad increíble donde fracasa la sonda, y se complacía en hundir sus pies en el lecho de cenizas y arena ardiente sobre la que descansaba.

San Lázaro se complaît dans l'idée de sa propre mort. Il a une conscience aiguë du plaisir morbide que lui procure la cendre et le sable sur lesquels il repose. Et c'est ce qui conduit le point de vue de San Lázaro à la même stérilité que celui de Santa Lucía. Car « convertir la hora de la muerte en punto único de referencia durante la existencia es estar ya muerto en vida »³³¹. San Lázaro attend. Errant. Insensible à ce qui se passe autour de lui ou aux gens qu'il côtoie ; il n'attend qu'une chose, la voix qui l'appellera, la voix fatidique qui lui indiquera l'heure de son départ.

³³⁰ Il est intéressant de noter au passage que les oeufs de poule (ou d'autruche dans *El público*), sont, par leur texture et leur couleur, une sorte de redoublement du plâtre des statues et ici de la main de plâtre de San Lázaro et aussi des cendres et du sable qui composent sa couche. Un rapprochement que l'on retrouve souvent dans certains tableaux de Chirico (ill. 118).

³³¹ Une attitude que l'on retrouve chez de nombreux personnages du théâtre de Lorca, de Mariana Pineda à Rosita la Soltera en passant par le Jeune Homme de *Así que pasen...*

El viajero andaba por el andén con una lógica de pez en el agua o de mosca en el aire ; iba y venía, sin observar las largas paralelas tristes de los que esperan el tren.

Le tuve gran lástima, porque sabía que estaba pendiente de una voz, y estar pendiente de una voz es como estar sentado en la guillotina de la Revolución francesa.

Attente interminable de l'instant ultime qui transforme la vie en une lente agonie et empêche de profiter, de vivre pleinement.

Tiro en la espalda, telegrama imprevisto, sorpresa. Hasta que el lobo cae en la trampa, no tiene miedo. Se disfruta el silencio y se gusta el latido de las venas. Pero esperar una sorpresa, es convertir un instante, siempre fugaz, en un gran globo morado que permanece y llena toda la noche.

Et puis, enfin, le bruit d'un train se fait entendre, « confuso como una paliza ». Voici venue l'heure du départ pour les deux voyageurs. Et tandis que l'un attrape sa valise pour rentrer chez lui, « el hombre del traje blanco miraba en todas direcciones ». Jusqu'à ce que la voix tant attendue, « una voz clara, estambre de un altavoz autoritario », clame :

« ¡Lázaro! ¡Lázaro! ¡Lázaro! ». Y el viajero echó a correr, dócil, lleno de unción, hasta perderse en los últimos faroles.

En el instante de oír la voz : « ¡Lázaro! ¡Lázaro! ¡Lázaro! », se me llenó la boca de mermelada de higuera.

Absolue instantanéité des sensations : à l'écoute de l'appel de Lazare, c'est le goût qui est sollicité chez l'autre voyageur, dans une sorte de fondu enchaîné extrêmement audacieux qui préfigure déjà certains plans de personnages en train de vomir (toujours liés à la lune et à l'idée de mort) du scénario *Viaje a la luna* que Lorca écrit quelques années plus tard, lors de son voyage aux États-Unis. Cette évocation de la mort, en plus de solliciter le goût invoque aussi l'image d'un aliment mou, presque liquide et qui remplit la bouche – que l'on retrouve aussi très fréquemment chez les surréalistes. Sans oublier qu'il s'agit là de confiture de figes, souvent associées à l'idée d'abondance et de fertilité, qui vient en contrepoint des morceaux de sucre, durs et blancs comme le plâtre, que crachait le petit saint Lazare lorsqu'on lui donnait des coups de fouet. Comme si l'annonce du départ du saint démultipliait chez le voyageur

les manifestations physiologiques et l'expression des sensations visuelles, auditives et gustatives. Comme si la fin de ce voyage, associé à une nouvelle angoisse et à l'incertitude – propres au monde de San Lázaro – préfigurait néanmoins le début d'autre chose, un nouveau départ plein de promesses.

De retour chez lui, le voyageur se retrouve face à deux objets, « dos temas de viaje », deux reliques qui sont comme les deux faces opposées d'un même danger, celui de la stérilité qui pétrifie et assèche tout.

Las gafas, sobre la mesa, llevaban al máximo su dibujo concreto y su fijeza extraplana. El guardapolvo se desmayaba en la silla en su siempre última actitud, con una lejanía poco humana ya, lejanía bajo cero de pez ahogado. Las gafas iban hacia un teorema geométrico de demostración exacta, y el guardapolvo se arrojaba a un mar lleno de naufragios y verdes resplandores súbitos. Gafas y guardapolvo. En la mesa y en la silla. Santa Lucía y San Lázaro.

Stérilité d'un art qui réduirait tout à des théorèmes ou des formules mathématiques, d'un art qui ne se soucierait que de la forme sans jamais se risquer au-delà de l'épiderme. Mais stérilité aussi d'un art qui se contenterait des émotions trop personnelles ou des profondeurs silencieuses et fétides de l'introspection, qui, elle aussi, transforme l'homme en chose inerte et le coupe des autres hommes. La fin du poème laisse donc ce voyageur face à ces deux « thèmes de voyage » en tension, symboles de deux positions antagoniques en art. Au lecteur de faire son choix.

Après la rédaction de ce poème, la voie empruntée par Lorca est, en tout cas, celle d'une épuration et d'une fusion des contraires. Une synthèse que l'on remarque tant dans sa poésie ou son théâtre que dans ses dessins et qui se traduit par l'introduction de l'abstraction, toujours contrebalancée par l'émotion qui vient rétablir une part d'humanité nécessaire à un art qui s'adresse avant tout à d'autres hommes. Toutes les créations de Lorca dans les années suivantes semblent répondre à ce double critère. Émotion et pureté, sentiment et abstraction. Une double exigence que Lorca ne cesse de clamer à partir de cette période, et qui explique les « dibujos humanísimos » qu'il réalise au même moment, nous l'avons vu, mais aussi l'interprétation et l'application si personnelles qu'il fait des postulats surréalistes et qu'il explique en ces termes à Sebastià Gasch, en septembre 1928 :

Mi querido Sebastián : Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara los ilumina. Son los primeros que he hecho. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligatura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón³³².

Rien d'étonnant, donc, à ce que l'on retrouve également dans les œuvres dramatiques écrites par Lorca à partir de cette période, tout le faisceau de thèmes et d'images qui ont été au centre de la réflexion menée au cours de ces trois années de grande complicité avec le peintre Salvador Dalí. Des pièces de théâtre audacieuses, nées aussi de l'expérience new-yorkaise de Lorca, et qui tentent sans cesse de se maintenir sur le fil tendu entre putréfaction et astronomie.

2. « La bella sangrante del bosque de aparatos »

Les années 1927-28 marquent chez Lorca et Dalí un passage à un autre type de références plastiques ou poétiques et l'intégration progressive du monde des pulsions et des instincts à leurs langages artistiques. Dans la peinture de Dalí, les appareils et multiples références à l'objectivité côtoient ainsi pendant quelque temps les formes hybrides d'une nouvelle physiologie qui laissent déjà paraître des signes de pourriture et de déliquescence. Une sorte de fusion entre sainte Lucie et saint Lazare.

Il est intéressant de constater que la synthèse à laquelle parvient Lorca au cours de l'année 1927 entre les deux options esthétiques antagoniques que symbolisent saint Lazare et sainte Lucie se retrouve aussi, de façon parallèle dans la peinture de Dalí et notamment dans un tableau qui marque le début de sa nouvelle orientation esthétique intitulé *Aparato y mano* (ill. 114). Réalisé au cours de l'été 1927, il présente des éléments que j'ai déjà commentés dans des dessins de la même époque. Au centre de la

³³² [Mon cher Sébastien : je t'envoie les deux poèmes. J'aimerais qu'ils te plaisent. Ils correspondent à ma nouvelle manière *spiritualiste*, émotion pure désincarnée, libérée du contrôle logique, mais, attention ! soumise à une formidable *logique poétique*. Attention, ce n'est pas du surréalisme, la conscience la plus claire les illumine. Ce sont les premiers que j'ai faits. Naturellement, ils sont en prose, car ils ne supporteraient pas l'entrave du vers. Mais tu y noteras la tendresse de mon cœur d'aujourd'hui]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, Grenade, septembre 1928, in *Obras completas III*, p. 1080. Les poèmes que Lorca envoie à Gasch avec cette lettre sont « Nadadora sumergida » et « Suicidio en Alejandría », écrits peu après « Santa Lucía y San Lázaro ».

composition se tient, en équilibre précaire et soutenu par des sortes de béquilles, un « appareil » fait de deux éléments géométriques de forme plus ou moins conique. Cet appareil central se trouve comme mis en scène sur une sorte de plate-forme lisse, aseptisée, qui avance au-dessus de la mer et se détache sur un ciel aux multiples nuances de bleu, où persistent encore quelques petits nuages à la façon de Mantegna.

Pourtant, au sommet de cet appareil, tendue vers le ciel comme le signe d'une rupture définitive avec l'ordre mathématique, se dresse une main, une main énorme, rouge vif, sillonnée de grosses veines saillantes. Une « main pulsatile, monstrueux signal au sommet de l'appareil, [...] menacée de dislocation dans un dernier mouvement 'convulsif' »³³³. L'appareil aussi porte une grande veine rouge sur un côté et de lui s'échappent une nuée de petits êtres, insectes ou bactéries, qui déjà commencent à pulluler et à envahir l'atmosphère jadis aseptisée : un âne pourri envahi par les mouches, un buste de femme plantureux, une paire de seins qui flottent dans l'air, un spectre de poisson. À y regarder de plus près, l'estrade où se dresse l'appareil est, elle aussi, envahie par les herbes et les champignons. Autour du grand appareil en poussent d'autres, plus petits, ainsi que des mains au bout de longs membres flexibles que l'on a déjà rencontrées et que l'on retrouve dans un grand nombre de dessins de Lorca à la même époque, notamment dans ses représentations d'arlequins (ill.). Et puis enfin, faisant pendant au buste en suspens dans les airs, une femme mannequin, sur talons aiguille et les mains sur les hanches, dont on devine les formes par transparence à travers son maillot de bain.

Un pas est franchi la même année dans le tableau *La miel es más dulce que la sangre*, intitulé à l'origine *Bosque de aparatos* (ill. 115)³³⁴. On y retrouve un appareil, fiché au centre de la toile, mais l'espace se fait instable, vertigineux. La composition est divisée par une grande diagonale qui part de l'angle en haut à gauche et se termine en bas à droite, créant deux espaces bien distincts. Au fond, pullulent une multitude de petits êtres informes, herbes ou algues, autour d'un spectre d'âne pourri dont on voit le squelette par transparence. On retrouve aussi une paire de seins flottants. Au premier plan, une foule de petits appareils plus ou moins stables s'alignent ou chahutent sur la

³³³ Jean-Louis GAILLEMIN, *op. cit.*, p. 74.

³³⁴ Le tableau n'est actuellement pas localisable et on ne le connaît que par des photos prises dans les années 20-30. Pour une analyse détaillée du tableau, je renvoie au chapitre que Rafael Santos Torroella lui consacre in Rafael SANTOS TORROELLA, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p. 71-102.

gauche du tableau. Au centre, au milieu des appareils, Dalí peint un corps de femme (de statue ?), sans tête et aux membres coupés, dont le sang se déverse dans un petit bassin. Elle se trouve près d'un autre âne pourri d'où se dégage une nuée de mouches et d'un corps en putréfaction vu de profil, les bras tendus vers l'arrière et qui laissent apparaître des veines et des tendons saillants. Enfin, au milieu de ce tohu-bohu d'êtres de toutes sortes, deux têtes coupées : celle de Lorca au premier plan et celle de Dalí un peu plus loin, vue de profil, l'œil ouvert, caricaturale, qui, pour Rafael Santos Torroella, préfigure déjà la tête du Grand Masturbateur. Entre les deux têtes, à nouveau, un long bras fin et mou. Comme le souligne Jean-Louis Gaillemain, « le bistouri de l'œil n'a pas ménagé sa peine et le plan incliné prend des allures de table de dissection. Mais l'asepsie est impuissante à subjuguier l'invasion organique de la décomposition »³³⁵. Dalí nous donne désormais à voir un spectacle fait d'êtres hybrides et de corps écartelés ou mutilés, difficile à imaginer peu auparavant. Un spectacle qui déclenche l'enthousiasme de Lorca :

Va hacia la belleza pura. [...]. Yo [...] recuerdo al Salvador Dalí neófito lamiendo la cáscara del crepúsculo sin entrar dentro todavía, la cáscara rosa palidísima de cangrejo puesto boca arriba. Hoy ya estás dentro. Desde aquí siento (¡ay, hijo mío, qué pena!) el chorrito suave de la bella sangrante del bosque de aparatos y oigo crepitar dos bestiecitas como el sonido de los cacahuets cuando se parten con los dedos. La mujer seccionada es el poema más bello que se puede hacer de la sangre y tiene más sangre que toda la que se derramó en la Guerra Europea, que era *sangre caliente* y no tenía otro fin que el de *regar* la tierra y aplacar una sed simbólica de erotismo y fe. Tu sangre pictórica y en general toda la concepción plástica de tu estética fisiológica tiene un aire concreto y tan proporcionado, tan lógico y tan verdadero de pura poesía que adquiere la categoría *de lo que nos es necesario para vivir*³³⁶.

³³⁵ Jean-Louis GAILLEMIN, *op. cit.*, p. 79.

³³⁶ [Il s'oriente vers la beauté pure. Je me rappelle du Salvador Dalí néophyte léchant la coquille du crépuscule sans y entrer encore, la coquille d'un rose extrêmement pâle d'un crabe sur le dos. Maintenant, tu es à l'intérieur. Je sens d'ici (aïe, mon petit, quelle tristesse !) le petit jet doux de la belle au bois saignant d'appareils, et j'entends crépiter deux petites bêtes qui font le même bruit que les cacahuètes quand on les casse avec les doigts. La femme sectionnée est le plus beau poème qu'on puisse faire sur le sang et il a plus de sang que tout le sang qu'on a versé pendant la Grande Guerre, qui était un *sang chaud* et n'avait d'autre but que celui d'*arroser* la terre et d'apaiser une soif symbolique d'érotisme et de foi. Ton sang pictural, et toute la conception plastique de ton esthétique physiologique en général, a un air

La « forêt » est devenue une sorte de champ de bataille où ne restent plus que des cadavres en décomposition et des corps mutilés. Une forêt terrifiante où plane l'ombre de Maldoror et dont les mains coupées qui se trouvent au sommet de l'appareil central semblent vouloir s'échapper, horrifiées.

Quelque temps après *La miel es más dulce que la sangre*, Dalí franchit une étape supplémentaire et essentielle sur le chemin qui le mène de l'objectivité de son saint Sébastien à la libération des pulsions et à l'adoption des thématiques surréalistes. Cette étape, c'est son tableau *Cenicitas* (ill. 116), peint en 1928. On y retrouve le même ciel bleu aux multiples nuances que dans *Aparato y mano*. Pourtant, tout a basculé et commence à se déchaîner sur la toile. Pour Jean-Louis Gaillemin, cette œuvre est « remarquable de cette dislocation de l'objectivité par l'autonomie des objets »³³⁷. Plus de perspective, plus de structure spatiale. La toile ne représente plus qu'une sorte d'immense terrain vague où « voisinent sans hiérarchie apparente toutes sortes d'objets composites ou résiduels, qui déclinent la gamme possible des osmose idéales »³³⁸ entre l'organique et le mécanique. Sur un vaste espace-plan gris-bleu qui crée une ligne d'horizon nette, l'appareil géométrique d'*Aparato y mano* a cédé la place à une forme molle et rose, une sorte d'énorme torse, monumental, sans sexe et flanqué de moignons en guise de tête ou de membres. Sorte de ballon de baudruche recouvert de duvet rouge (mais qui pourrait très bien être un fourmillement de vermine) qui semble flotter ou prêt à perdre l'équilibre et qui se détache sur ce qui semble être un ciel d'une couleur bleue franche, mais qui pourrait tout aussi bien être un fond sous-marin. De chaque côté de cette « chose », deux têtes : l'une de face, couchée, endormie, celle de Lorca et l'autre dressée, de profil, les yeux écarquillés, celle de Dalí. Toutes deux laissent apparaître, sous le cuir chevelu, un dense réseau de veines rouges et bleues. Autour de ces éléments centraux, une foule d'êtres de toutes natures foisonnent. De l'époque précédente, il reste, au centre de la composition et sur la ligne d'horizon qui sépare le plan-plaine du plan-ciel, un appareil qui ressemble beaucoup à ceux de Chirico et, dans le coin supérieur gauche du tableau, le dessin d'une pyramide digne d'un cours de géométrie ainsi qu'une règle de géomètre à côté de la tête de Lorca. Tous les autres êtres, ces

concret et si bien proportionné, si logique et si véritablement empreint de poésie pure qu'il atteint la catégorie de ce qui nous est nécessaire pour vivre]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Salvador Dalí, Barcelone, fin juillet 1927, in *Obras completas III*, p. 1008-1010.

³³⁷ Jean-Louis GAILLEMIN, *idem*, p. 97-98.

³³⁸ *Idem*, p. 98.

« animalcules » comme les surnomme Jean-Louis Gaillemin, ont changé de règne, ont abandonné le monde purement mécanique pour nous donner à voir leurs physiologies délirantes, comme cet appareil du premier plan que Jean-Louis Gaillemin décrit ainsi :

Un totem formé d'un polyèdre de marbre veiné de sang est surmonté d'une patte rouge de volatile dont la partie supérieure, hérissée de plumes multicolores, aboutit à deux appendices poilus en forme de testicules. Au milieu de ces éléments, deux aiguilles marquent dix heures, le cadran étant lui-même déformé par une nodosité et coiffé d'un coquillage pointu sur la pointe duquel est fiché un œuf d'autruche. Accompagné d'un satellite bleu, cet œuf, d'où émergent un bras et une main rouge aux doigts écartés, est également poilu et percé de trous³³⁹.

La greffe a pris entre la mécanique et l'organique, au point d'opérer une véritable fusion entre les deux. Et puis, tout autour, on retrouve les seins volants, les spectres d'ânes ou d'oiseaux pourris ou les torsos de femme amputés – se vidant de leur sang ou de leur lait – des deux toiles précédentes. Auxquels s'ajoutent de nouvelles inventions dont les plus étonnantes sont peut-être ces doigts volants ou errants, ces doigts phalliques ou cette main monstrueuse à sept doigts, « majeur tendu et ongle incisé de rouge, la paume formant un sac testiculaire veiné et hérissé de poils »³⁴⁰. Cette toile nous présente en réalité le spectacle d'une lutte. Une lutte à laquelle assiste un Dalí aux yeux exorbités, qui tente désespérément de garder les yeux ouverts face à cet envahissement, tandis que Lorca semble tranquille et serein dans son sommeil. La pourriture, la décomposition, la chair molle, le sang... font ainsi une entrée fracassante dans le vocabulaire plastique et poétique des deux artistes. L'horreur, la cruauté et les corps mutilés sont les messagers des instincts indomptés et des désirs tapis dans l'ombre d'un inconscient dont l'existence est assumée. La beauté pure sera désormais celle de l'hybridation et de la fusion entre putréfaction et astronomie.

3. Myopie et astronomie

Loin d'être abandonnés et en quelque sorte reniés par Lorca après sa « rupture » avec Dalí et après son séjour à New York, tous ces thèmes ressurgissent de façon

³³⁹ *Idem*, p. 100.

³⁴⁰ *Idem*, p. 101.

totale­ment inopinée dans *Así que pasen cinco años*. C'est donc à la lumière de mon analyse du poème « Santa Lucía y San Lázaro » que je voudrais proposer ici une nouvelle lecture de la scène de l'éclipse à l'acte II de la pièce. Une lecture qui me semble pouvoir l'éclairer sous un jour nouveau et compléter les nombreuses analyses qui en ont déjà été faites. Pour cela, il me faut revenir sur un passage du poème que j'ai volontairement laissé de côté. Celui où le voyageur, quittant les domaines de Santa Lucía, entre dans ceux de San Lázaro, à cette limite où est rendue possible l'hybridation et la coexistence des contraires. C'est alors que, s'approchant de la gare de saint Lazare :

Poco a poco los cristales de las ópticas se fueron ocultando en sus pequeños ataúdes de cuero y níquel, en el silencio que descubría la sutil relación de pez, astro y gafas.

El que ha visto sus gafas solas bajo el claro de luna, o abandonó sus impertinentes en la playa, ha comprendido, como yo, esta delicada armonía (pez, astro, gafas) que se entrechoca sobre un inmenso mantel blanco recién mojado de *champagne*.

Étrange association que celle du poisson, des astres (la lune) et des lunettes, qui déjà apparaissait dans le « Sant Sebastià » de Dalí, associé au peintre cubiste Louis Marcoussis, que j'ai déjà évoqué précédemment : « [...] puros como los últimos entrecruzamientos amorosos de los peces, cristales y astros de Marcoussis »³⁴¹ – et que l'on trouve également chez Chirico (ill. 117 et 118). Pourtant, l'incongruité des rapprochements de cette « delicada armonía » n'est qu'apparente. Comme le souligne Julio Huélamo, « estamos en el quicio de la narración y, por ello, los símbolos en oposición aparecen en una equilibrada correlación de fuerzas »³⁴². D'un côté, les lunettes, qui représentent le règne de l'exactitude et de l'objectivité de sainte Lucie, cousines des appareils d'astronomie, longues-vues et autres télescopes, sont associées à la lune, cette mystérieuse et perturbatrice Séléné qui règne sur la nuit. De l'autre, c'est le poisson, roi des fonds abyssaux et, par extension, des mystères insondables et irrationnels qui se trouve lui aussi associé à la lune. Rien d'étonnant à ce que ces trois

³⁴¹ Salvador DALÍ, « Sant Sebastià », p. 58.

³⁴² [... nous sommes à la charnière de la narration et c'est pour cette raison que les symboles en opposition apparaissent dans une corrélation de forces qui s'équilibrent]. Julio HUÉLAMO KOSMA, *op. cit.*, p. 40.

objets symboliques, poisson, lune et lunettes, se retrouvent donc au bord de la mer, sur une plage. Quant à l'immense nappe blanche qui leur sert de lieu de rencontre dans cette zone intermédiaire entre l'univers de sainte Lucie et celui de saint Lazare, c'est elle qui met en évidence sur sa surface immaculée, intacte, les relations délicates que le spectateur doit rechercher. Une nappe qui est comme une table de dissection... et une subtile relation qui en rappelle une autre : « Beau... comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie »³⁴³. Une association qui fonctionne ici comme les tableaux de Magritte. Dans les tableaux du peintre belge, en effet, le mystère ne surgit pas de créations totalement éloignées de la réalité et disposées pour faire croire à un songe ou à un artifice mais, au contraire, de l'association arbitraire d'objets quotidiens sortis de leur contexte habituel qui leur donne une nouvelle signification.

Voilà donc lunettes, poissons et astres réunis sur la nappe immaculée, point d'hybridation entre astronomie et putréfaction, objectivité et sensualité. Une fusion que l'on retrouve dans des termes similaires à l'acte II de *Así que pasen cinco años*, réunis dans les personnages de la Fiancée et du Père. La Fiancée, de retour d'un long voyage qui a duré cinq ans, doit rencontrer le fiancé auquel elle est promise, le Jeune Homme. Mais elle ne l'entend plus de cette oreille. Elle préfère le corps musclé du Joueur de Rugby aux mains froides et délicates du Jeune Homme et refuse donc ce mariage. C'est ce qu'elle déclare à son père qui désespère et angoisse à l'idée de devoir annoncer la nouvelle au Jeune Homme, qui attend dans la salle d'à côté. Car le Père n'est intéressé que par une seule chose : pouvoir assister à l'éclipse de lune qui se prépare... Et il se plaint à sa fille :

Padre. ¿Y yo? ¿Y yo? ¿Es que no tengo derecho a descansar? Esta noche hay un eclipse de luna. Ya no podré mirarlo desde la terraza. En cuanto paso una irritación se me sube la sangre a los ojos y no veo. ¿Qué hacemos con este hombre?³⁴⁴

Cette scène nous donne ainsi à voir la confrontation de deux conceptions de la vie et de l'amour tout à fait opposées. La scène a d'ailleurs lieu dans un décor Art

³⁴³ Isidore DUCASSE, dit Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 234.

³⁴⁴ *Así que pasen...*, p. 358.

Nouveau, avec angelots, cascades de dentelle, tentures, rubans et plumes, comme il se doit, qui matérialise, sous les yeux du lecteur-spectateur, l'énorme décalage qui sépare maintenant l'image cliché de la jeune fille « 1900 » que s'était forgé le Jeune Homme et la réalité de cette jeune femme « 1930 » qui aime le sport, la vitesse, le soleil et les voyages en train, en automobile ou en transatlantique, une jeune femme amoureuse d'un Joueur de Rugby et qui déteste les bouquets de fleurs. Un contraste également visible entre le costume que porte la Fiancée, « *una espléndida bata llena de encajes y enormes lazos de color de rosa. Lleva una larga cola y todo el cabello hecho bucles* »³⁴⁵, et les aspirations réelles du personnage. Le froid Jeune Homme, « el lírico », préfère en effet *imaginer* sa Fiancée et s'en créer une image idéale, plutôt que de la serrer dans ses bras et profiter de sa présence. Chez le Jeune Homme, cette attitude sentimentale, « putrefacta », naît en réalité de sa volonté de tout contrôler, de *dessiner*, circonscrire dans des limites bien définies ce qui, par essence, est amené à changer.

Joven. ¡Pues, si yo me pongo a pensar en ella!, la dibujo, la hago moverse blanca y viva ; pero de pronto, ¿quién le cambia la nariz o le rompe los dientes o la convierte en otra llena de andrajos que va por mi pensamiento, monstruosa, como si estuviera mirándose en un espejo de feria?³⁴⁶

Les termes « dibujar » [dessiner] et « la hago moverse » [je la fais bouger] sont loin d'être anodins. Tant que le portrait reste statique, comme un dessin ou un tableau, il lui semble que l'image de la Fiancée lui appartient. Mais s'il introduit le mouvement, la vie, alors le beau tableau devient vision d'horreur et la Fiancée se transforme en monstre, en *esperpento*. Par peur du changement, du passage du temps et de son action inexorable, le Jeune Homme préfère donc se réfugier dans l'image intérieure et idéalisée qu'il se fait des choses, comme lorsqu'il remarque deux petites rides sur le visage de sa Fiancée,

que como me descuidara [...] le llenaban todo el rostro y la ponían ajada, vieja, como si hubiera sufrido mucho. Tenía necesidad de separarme para...
¡enfocarla!, ésta es la palabra, en mi corazón³⁴⁷.

³⁴⁵ *Idem*, p. 353.

³⁴⁶ *Idem*, p. 335. Je souligne.

³⁴⁷ *Ibidem*. Je souligne.

Là encore, le terme « enfocar » est très significatif : son œil se transforme littéralement en objectif d'appareil photo qui fait des mises au point, qui peut zoomer ou au contraire s'éloigner selon les besoins. Ce qui montre une fois de plus la nécessité qu'éprouve le Jeune Homme de circonscrire ce qui le submerge, de se concentrer sur des éléments contrôlables afin de ne pas se laisser engloutir, comme lorsqu'il regarde la mer « una tarde poniendo atención en la forma de cada ola »³⁴⁸.

Une attitude qu'il convient de rapprocher de celle de ce jeune homme évoqué par la Servante de la Fiancée :

Criada. Su novio busca otra cosa. En mi pueblo había un muchacho que subía a la torre de la iglesia para mirar más de cerca la luna, y su novia lo despidió.

Novia. ¡Hizo bien!

Criada. Decía que veía en la luna el retrato de su novia.

Novia. (*Enérgica.*) ¿Y a ti te parece bien?³⁴⁹

Face au Jeune Homme et à son attitude sentimentale – *putrefacta* –, la moderne Fiancée et son Père sont constamment associés aux astres. En effet, comme le souligne Michèle Ramond, on peut assimiler la Fiancée à Séléné, à la Lune – c'était déjà le cas pour cette autre fiancée évoquée par la Servante et qui, par sa rupture avec son fiancé, ressemble beaucoup à notre personnage. Une lune qui s'invite, littéralement, dans la chambre de la Fiancée dès le début de l'acte : « *Los balcones están abiertos, y por ellos entra la luna* »³⁵⁰. Comme l'astre nocturne, la Fiancée est toujours liée à l'idée de

³⁴⁸ *Idem*, p. 334. Remarquons au passage que les thèmes abordés dans ce dialogue entre le Jeune Homme et le Vieillard, à l'acte I, ainsi que tous ces termes en relation avec la vision (dessin, photo) font immédiatement référence aux propos tenus par Dalí autour de la *Santa Objetividad*. Voici ce qu'il écrit à Lorca dans une lettre de l'été 1926 : « A las siete, cuando termino de pintar, es cuando el cielo hace sus cosas extraordinarias y peligrosas, es cuando en vez de contemplar el espectáculo casi siempre insoportable de la naturaleza tengo mi lección de 'charleston' [...] ¡Qué bien me siento! ¡Estoy en plena pascua de resurrección! Eso de no sentir la angustia de querer entregarse a todo, esa pesadilla de estar sumergido en la *naturaleza*, o sea, en el misterio, en lo confuso, en lo inaprensible, estar sentado por fin, limitado a unas pocas verdades, preferencias, claras, ordenadas, suficientes para mi sensualidad espiritual » [C'est à sept heures, quand je finis de peindre, que le ciel fait ses choses extraordinaires et dangereuses, c'est l'heure à laquelle, au lieu de contempler le spectacle presque toujours insupportable de la nature, j'ai ma leçon de « charleston ». Qu'est-ce que je me sens bien ! Je suis comme un coq en pâte ! Rien de tel que de ne pas ressentir l'angoisse de vouloir s'adonner à tout, de ne pas vivre ce cauchemar d'être immergé dans la *nature*, c'est-à-dire dans le mystère, dans la confusion, dans ce qui est insaisissable. Être enfin assis, dans les limites de quelques vérités, de quelques préférences claires et ordonnées, qui suffisent à ma sensualité spirituelle]. In Rafael SANTOS TORROELLA, *op. cit.*, p. 42.

³⁴⁹ *Así que pasen...*, p. 357.

³⁵⁰ *Idem*, p. 353.

voyage, elle qui « parcourt l’océan céleste sur un char d’argent ou sur un paquebot transatlantique »³⁵¹. Et dans ce voyage, elle est accompagnée par son Père, tel un vieil « Hélios décrépi et déclinant, amateur de mécanique céleste, serviteur des astres et des dieux, ayant perdu l’acuité visuelle à l’origine de l’ancienne renommée de celui qui voit tout, mais gardant cependant dans sa perruque blanche et ses gants blancs cette blancheur immaculée des bœufs du soleil »³⁵². Pas étonnant donc que la scène ait lieu en même temps qu’une éclipse, moment propice d’une rencontre entre le soleil et la lune. Une éclipse qui est double en quelque sorte puisque c’est le moment où le Joueur de Rugby, ce soleil torride auquel la Fiancée veut brûler sa peau, éclipse non seulement le Jeune Homme dans le cœur et le désir de la Fiancée, mais où il éclipse aussi ce vieil Hélios qu’est le Père à l’éclat terni. Confrontation entre une Fiancée qui, au grand désespoir de sa Servante qui lui parle de délicatesse et de beauté féminine, ne rêve que de force virile, de clarté et de chaleur solaire...

Criada. El aire le va a quemar el cutis.

Novia. Eso me gusta. Quiero ponerme negra. Más negra que un muchacho. Y si me caigo, no hacerme sangre, y si agarro una zarzamora, no herirme³⁵³.

... et un Père dont la seule revendication est de pouvoir assister au spectacle céleste depuis sa terrasse. Un Père myope, caractérisé... par des jumelles :

*Entra el Padre de la Novia. Es un viejo distraído. Lleva unos prismáticos colgados al cuello. Peluca blanca. Cara rosa. Lleva guantes blancos y traje negro. Tiene detalles de una delicada miopía*³⁵⁴.

Ses yeux d’homme, ses yeux biologiques, sont défectueux et pour compenser cette tare, ce sont des yeux mécaniques qui prennent le relais. Mais pas de simples

³⁵¹ Michèle RAMOND, *Federico García Lorca. L’œuvre et les sexes imaginaires*, Aix-en-Provence, Édisud, 2004, p. 66. Elle propose dans cet ouvrage l’une des plus intéressantes, éclairantes et riches lectures psychanalytiques qu’il m’ait été donné de lire. Son analyse porte sur plusieurs œuvres de Lorca, tant poétiques que théâtrales, dont les pièces qui m’intéressent dans ce travail. Elle y reprend, en l’affinant et en l’approfondissant, l’analyse du même thème proposée dans son article « Figuras del eclipse en *El público* y *Así que pasen cinco años* », in *Voir et lire Federico García Lorca. Le théâtre de l’impossible*, études réunies par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne-Hispanística XX, 1999, p. 87-101. C’est un rapprochement que faisait déjà, mais sans toutefois le développer autant que Michèle Ramond, Ricardo DOMÉNECH dans son article « Doble lectura de *Así que pasen cinco años* », Madrid, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n° 7-8 (diciembre 1990), p. 233-254.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Así que pasen...*, p. 357.

³⁵⁴ *Ibidem*.

lorgnons : des jumelles. Des jumelles *prismáticos*, lointaines parentes des véritables lunettes astronomiques, dont le nom espagnol évoque inévitablement la multitude de prismes qui peuplaient l'univers objectif de San Sebastián ou de Santa Lucía. Ce sont elles qui lui permettent de voir les phénomènes astraux à travers le petit bout de la lorgnette en quelque sorte, car lui, ce qu'il souhaite, c'est simplement voir l'éclipse depuis la terrasse, comme auparavant le voyageur du poème « Santa Lucía y San Lázaro » regardait les constellations, réduites à une unique étoile, dans le cadre délimité de la fenêtre. Bien que le vieux Père soit distrait, pas question ici d'aller faire un tour dans la lune. Il ne veut être que spectateur, assister au spectacle de loin, depuis sa confortable terrasse. Y voir clair... Seulement, le voilà submergé par l'émotion et l'irritation. Sa vue se trouble, il devient aveugle. Ce sont ses yeux myopes qui lui jouent des tours et ses jumelles à prismes n'y peuvent rien. Le sang qui bouillonne s'accumule et l'empêche de *voir*. La pire des calamités pour ce mauvais disciple de Santa Lucía. Peu importe en fin de compte la vie sentimentale ou érotique de sa fille. Elle, en tout cas, a pris sa décision : « Yo no quiero verlo ». Le Père a beau la menacer, essayer de la convaincre, rien n'y fait. Et, avec l'angoisse qui monte et le submerge, il désespère :

Padre. Todos contra mí. (*Mira el cielo por el balcón abierto.*) Ahora empezará el eclipse. (*Se dirige al balcón.*) Ya han apagado las lámparas. (*Con angustia.*) ¡Será hermoso! Lo he estado esperando mucho tiempo. Y ahora ya no lo veo. ¿Por qué lo has engañado?³⁵⁵

Aveuglé, il se trouve aussi incapable de voir l'éclipse que de comprendre les raisons de sa fille. Il est pris au piège, victime de sa vision astronomique qui s'accorde mal avec l'émotion et qu'il ne peut donc maîtriser³⁵⁶. Finalement, tout rentre dans l'ordre à la fin de l'entrevue entre la Fiancée et le Jeune Homme. Une entrevue illuminée par toutes les ampoules électriques de la chambre :

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 359.

³⁵⁶ Dans le compte-rendu de la conférence de Lorca intitulée *Imaginación, inspiración, evasión*, publié dans le journal *El Imparcial*, Madrid (16 février 1928), le journaliste rapporte des propos tenus par le poète au sujet de l'éclipse. Prenant ce phénomène naturel comme exemple de l'infinie richesse de la réalité par rapport aux mythes théogoniques, créés par les humains pour expliquer les mystères de l'univers, il aurait déclaré : « El eclipse es una fórmula de higiene astronómica que vence el ambiente de las conjeturas » [L'éclipse est une formule d'hygiène astronomique qui bat le monde des conjectures]. Federico GARCÍA LORCA, *Imaginación, inspiración...*, p. 105. Je souligne. Le propos tenu dans la conférence est très différent du thème de la scène de *Así que pasen...* Mais Lorca y a déjà recours à l'image astronomique, associée aux mathématiques et à l'hygiène, qu'il oppose au monde des hypothèses, des choses inexplicables.

*Aparece el Joven. Viene vestido de calle. Se arregla el cabello. En el momento de entrar se encienden todas las luces de la escena y los ramos de bombillas que llevan los ángeles en la mano. Quedan los tres personajes mirándose, quietos y en silencio*³⁵⁷.

Lorca crée ici une scène d'une extraordinaire condensation, pleine d'une distance amusée, où le décor sert le thème même de l'entrevue entre la Fiancée et le Jeune Homme. Car c'est dans une chambre style 1900, kitch à souhait, que la lumière électrique portée par des angelots – comble du contraste entre putréfaction et astronomie – éclaire la situation et les relations des personnages. Putréfaction et astronomie ne sont désormais plus une simple attitude esthétique ; elles représentent une attitude éthique, une attitude dans la vie. Le Jeune Homme, totalement désorienté et perdu, tente désespérément de faire correspondre l'image figée et morte qu'il s'était faite de sa Fiancée à celle, bien vivante, qui lui fait face. Mais il est trop tard. Il n'est plus en mesure de retenir celle qui s'est déjà laissée séduire par d'autres feux, qui cherche le grand air, les voyages et la lumière quand le Jeune Homme lui parle de son rêve, un rêve où il la voit avec ses tresses, dans une maison où il souhaite l'installer :

Novia. [...] Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego.

Joven. No hay más fuego que el mío. (*La abraza.*) Porque te he esperado y ahora gano mi sueño. Y no son sueño tus trenzas porque las haré yo mismo de tu cabello, ni es sueño tu cintura donde canta la sangre mía, porque es mía esta sangre, ganada lentamente a través de una lluvia, y mío este sueño.

Novia. (*Desasiéndose.*) Déjame. Todo lo podías haber dicho menos la palabra sueño. Aquí no se sueña. Yo no quiero soñar... Yo estoy defendida por el tejado.

Joven. ¡Pero se ama!

Novia. Tampoco se ama. ¡Vete!³⁵⁸

La Fiancée ne veut pas du soi-disant amour que lui propose le Jeune Homme, un amour froid qui se nourrit d'images idéales et de rêves, un amour pensé plus que vécu. Elle oppose ainsi au sentimentalisme desséché de son fiancé sa soif de vie, de chaleur solaire et d'amour charnel. Après avoir rendu au Jeune Homme tous les cadeaux qu'il lui avait offerts, la Fiancée et son Père se retirent. Les tensions ont disparu, le calme est

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ *Así que pasen...*, p. 361.

revenu. Le Père lui-même semble avoir retrouvé la vue au moment même où commence l'éclipse.

Padre. (*Que mira siempre al balcón.*) Debe estar ya en el comienzo. Usted perdone. (*A la Novia.*) ¿Vienes?...³⁵⁹

Putréfaction et astronomie ont fini de s'affronter. Le Père peut enfin assister au spectacle astral tant attendu ; la Fiancée va bientôt pouvoir s'échapper avec le Joueur de Rugby dans un tonnerre de coups de klaxon. Le Jeune Homme se retrouve seul avec le Mannequin qui porte la robe de mariée refusée par la Fiancée. Et la scène entre ces deux personnages se place encore une fois sous le signe de l'éclipse. Car le Jeune Homme a compris qu'il faut vivre, sans attendre. Le Mannequin pleure l'enfant tant espéré qui ne vient pas et réclame impérieusement une femme à habiller :

Maniquí.

Tu niño canta en su cuna
y como es niño de nieve
espera la sangre tuya.
Corre a buscarla, ¡deprisa!,
y entrégamela desnuda
para que mis sedas puedan,
hilo a hilo y una a una,
abrir la rosa que cubre
su vientre de carne rubia³⁶⁰.

Voilà donc à nouveau le Jeune Homme en quête d'un amour, non plus un amour baigné d'une fine pluie froide, non plus un amour rêvé mais un amour chaud comme le sang qui doit donner vie à l'enfant à venir.

Joven.

Antes que la roja luna
limpie con sangre de eclipse
la perfección de su curva,
traeré temblando de amor
mi propia mujer desnuda³⁶¹.

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Idem*, p. 367.

Le Jeune Homme qui, auparavant, avait pour seule obsession de fermer ses fenêtres à tous les courants d'air et d'arracher les herbes qui envahissaient la surface aseptisée de son jardin, lève maintenant les yeux vers les astres et leurs orbites parfaits. Mais une fusion s'est opérée. La sensualité a fait son apparition dans ce monde trop contrôlé. Les astres eux-mêmes ont abandonné leur froide pâleur. Le Jeune Homme cède à l'émotion et au désir et part à la recherche de la femme nue et sensuelle qui puisse porter l'enfant qu'il souhaite tant. Comme celles de Basilio et Segismundo dans *La vida es sueño*³⁶², la destinée du Jeune Homme est désormais intimement liée à la courbe des astres et le sort de l'enfant à venir associé à l'éclipse d'une lune devenue rouge sang. Le rendez-vous de la lune et du soleil acquiert ainsi, comme le souligne Michèle Ramond, « des vertus très érotiques »³⁶³. L'éclipse qui symbolisait la rencontre amoureuse de la Fiancée et de son « dragon » symbolise aussi la nouvelle quête du Jeune Homme et lui impose un ultimatum fatidique. Le désir a fait irruption dans l'univers clair et circonscrit que s'était créé le Jeune Homme pour lutter contre l'angoisse du temps qui passe et la mutabilité des êtres et des choses. Le moment de l'éclipse représente même dans cette scène la fusion rendue possible de la vision astronomique et des palpitations de la vie et du désir.

Le personnage du Jeune Homme, créé en 1931, bien des années après les échanges et les réflexions menés par Lorca et Dalí autour des thèmes de la « Santa Objetividad » et de la *putrefacción* montre bien, en tout cas, comment Lorca ne cesse d'aller puiser aux sources les plus variées et de les fusionner dans son écriture, loin de tout carcan ou de toute « école » où l'on pourrait l'enfermer. De *L'Esprit Nouveau* au surréalisme, la trajectoire de Lorca suit de près, pendant quelques années, celle de Dalí.

³⁶¹ *Idem*, p. 368.

³⁶² Étant donné la profonde admiration qu'avait Lorca pour le théâtre de Calderón de la Barca, notamment pour *La vida es sueño* qu'il monte avec La Barraca et qui est représentée de multiples fois entre 1932 et 1936, il n'est pas étonnant qu'on puisse trouver des échos de cette pièce ici. Je cite d'ailleurs pour mémoire les quelques vers où Basilio évoque l'éclipse qui a lieu en même temps que la naissance de Segismundo (*Jornada I*, scène VI) : « [...] nació en horóscopo tal, / que el sol, en su sangre tinto, / entraba sañudamente / con la luna en desafío ; / [...] El mayor, el más horrendo / eclipse que ha padecido / el sol, después que con sangre / lloró la muerte de Cristo, / éste fue ; porque anegado / el orbe entre incendios vivos, / presumió que padecía / el último parasismo ». Par ailleurs, dans le dialogue entre le Jeune Homme et le Mannequin, les paroles du Jeune Homme semblent elles aussi teintées d'échos caldéroniens, notamment du monologue de Segismundo de la *Jornada I*, scène II (« Nace el ave... ») : « **Joven.** [...] ¿Y si mi niño no llega...? / Pájaro que el aire cruza / ¿no puede cantar? [...] ¿Y si mi niño no llega...? / Veleró que el agua surca / ¿no puede nadar? », *Así que pasen...*, p. 366.

³⁶³ Michèle RAMOND, *op. cit.*, p. 59.

Le peintre et le poète, au contact l'un de l'autre, ont su enrichir mutuellement leurs conceptions de l'art et de la poésie, ouvrant sans aucun doute la voie à leurs créations les plus audacieuses. Comment affirmer après tout cela que l'Espagne se trouvait à l'écart de l'Europe et du monde ? Ce que l'Espagne n'a pu donner à ces deux artistes, ils sont allés le chercher d'abord dans les revues les plus lues à l'époque, comme *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant ou *Valori Plastici*, puis directement à l'étranger, Dalí à Paris et Lorca à New York. Ce qui chez Lorca se trouvait déjà en germe dans des courts dialogues comme *El paseo de Buster Keaton*, dans une pièce comme *Amor de don Perlimplín...* ou dans un poème en prose comme « Santa Lucía et San Lázaro », ne fait que s'épanouir dans les œuvres postérieures à son voyage aux Etats-Unis, au tout début des années 1930, *El público* et *Así que pasen cinco años*. Dans ces œuvres, comme dans *Amor de don Perlimplín...* sur laquelle je reviendrai également, l'intérêt de Lorca pour la dimension visuelle dans son écriture dramaturgique s'affirme de plus en plus et trouve un écho dans la multitude de dessins qu'il continue à réaliser à cette période. Les années 1925-1928 ont sans aucun doute permis à Lorca, au contact d'un grand nombre d'artistes, peintres surtout, de se former un œil et d'étendre sa culture plastique, déjà importante dans sa jeunesse. C'est ainsi que l'on retrouve dans les pièces qui m'intéressent ici, mais très certainement dans toutes ses pièces, de claires références ou des allusions plus voilées à certains styles ou à certaines époques artistiques. Ces allusions ou ces références ne sont parfois que sous-jacentes, permettant de créer une ambiance, un climat ; mais parfois, au-delà de la simple élaboration d'un décor ou de l'évocation d'un costume, elles président à l'écriture elle-même, à la conception même d'un dialogue ou d'une scène. L'élément visuel se trouve ainsi souvent à la racine même de la pièce et de sa conception, dont les scènes sont parfois conçues comme de véritables tableaux. Non pas dans le sens où ces scènes reprendraient des tableaux réels de peintres, simplement transférés au théâtre ; mais, au contraire, dans le sens où c'est l'écriture elle-même qui se fait plastique, qui tente de créer sa propre dimension visuelle par les moyens qui lui sont propres. « Poesía plástica o plástica poética » dit Lorca.

UNIVERSITÉ PARIS III-SORBONNE NOUVELLE
ÉCOLE DOCTORALE EUROPE LATINE ET AMÉRIQUE LATINE
UFR D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS III

Présentée et soutenue publiquement par

Cécile BASSUEL-LOBERA

le 13 octobre 2007

POÉSIE PLASTIQUE ET PLASTIQUE
SCÉNIQUE
LA DIMENSION VISUELLE
DU THÉÂTRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA
(1925-1931)

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN

Jury
Madame le Professeur émérite Michèle RAMOND
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN
Monsieur le Professeur Jean-Pierre SARRAZAC
Monsieur le Professeur émérite Jean SENTAURENS
Monsieur le Professeur Eliseo TRENC

Volume II

DEUXIÈME PARTIE

UNE ÉCRITURE PLASTIQUE

CHAPITRE III

ENTRE IMAGES POÉTIQUES ET IMAGES PLASTIQUES : LE TEXTE COMME ÉCRAN DE PROJECTION

Lorsque l'on observe attentivement les titres des œuvres dramatiques écrites par Lorca tout au long de sa vie, on est frappé de constater une étonnante constance dans leur construction. Depuis *La zapatera prodigiosa* jusqu'à *Doña Rosita la soltera*, en passant par *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *El público* et *Así que pasen cinco años*, ou encore *Mariana Pineda* et même les farces guignolesques, Lorca accompagne systématiquement ses titres d'un sous-titre qui, s'il n'éclaire pas forcément la signification du titre principal, aiguise en revanche toujours la curiosité du lecteur ou du spectateur et lui donne des indices pour mieux comprendre, a posteriori, l'œuvre qu'il vient de lire ou de voir¹. Les titres attribués par Lorca à ses œuvres se présentent ainsi toujours « sous la forme d'un énoncé fonctionnant comme un nom poétique (synthétique ou périphrastique) suivi d'une précision générique visant à soumettre au spectateur son appartenance à une tradition »². On trouve ainsi, par exemple :

Mariana Pineda
Romance popular en tres estampas.

Ou bien :

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín
Aleluya erótica en cuatro cuadros.

¹ Dominique BRETON a récemment fait d'intéressantes observations au sujet de certains titres et sous-titres lorquiens, dans son étude *La théâtralité et ses enjeux dans quatre pièces de Federico García Lorca : 'La zapatera prodigiosa', 'Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín', 'El público' et 'Así que pasen cinco años'*, mémoire de HDR (Habilitation à Diriger des Recherches) dirigé par Nadine LY, Université Bordeaux 3 – Michel de Montaigne, 2004, p. 13-18.

² *Idem*, p. 14.

(Versión de cámara).

Ou bien encore :

El público

*Drama en cuadros*³.

Et, enfin, je citerai un dernier exemple qui m'intéresse particulièrement dans le cadre de cette étude consacrée à l'image, poétique et plastique :

Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores

Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile.

Si j'ai choisi de m'attarder plus précisément sur ces titres et sous-titres, c'est parce que, s'ils indiquent en premier lieu le référent métathéâtral (*romance, aleluya, drama, poema*) auquel appartient – ou est censé appartenir – l'œuvre, ils pointent également ce qui semble être un élément crucial aux yeux du dramaturge : l'image. Qu'il introduise la dimension visuelle de son œuvre en utilisant dans ses titres des termes explicites comme « estampa » [estampe] et « cuadro » [tableau], ou qu'il y fasse allusion de manière beaucoup plus voilée grâce à des termes comme « alleluia » ou « novecientos » [1900], qui renvoie à l'esthétique « fin de siècle », le regard semble être l'une des facettes essentielles du théâtre tel que le conçoit Lorca. Un théâtre qui, d'une certaine manière, a pour but de renouer avec les origines mêmes de son nom, le substantif grec *theatron* dérivé de *thea*, « action de regarder ».

Le regard porté sur l'œuvre acquiert donc, dès les titres, une importance capitale. Ainsi, dans *Mariana Pineda* et *Amor de don Perlimplín...*, par exemple, les termes juxtaposés « romance » et « estampa », « aleluya » et « cuadro », s'ils évoquent toute une tradition populaire, suggèrent également directement au lecteur ou au spectateur la dimension avant tout picturale du spectacle qui va se jouer devant ses yeux. Car on sait que si « aleluya » renvoie aux estampes religieuses, puis satiriques et grotesques, qui circulèrent en Espagne du Moyen-Âge jusqu'au début du XX^e siècle, son association avec l'adjectif « erótica » convoque, comme le souligne très justement Dominique

³ Un titre à considérer de manière plus prudente en raison des aléas de l'histoire du manuscrit.

Breton, la légende d'Éros et de Psyché, centrée sur le thème du regard⁴. Tout au long de l'œuvre, d'ailleurs, les didascalies consacrées à la description des costumes des personnages et de l'espace scénique, confirment le caractère éminemment pictural et plastique de la pièce, au même titre que celle qui, dans *Mariana Pineda*, ouvrait le Prologue :

Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharas y perspectiva de la plaza Bibarrambla. La escena estará encuadrada en un margen amarillento, como una vieja estampa, iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste. Una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas. Luz de luna⁵.

Une attention minutieuse portée à l'impact visuel de la scène que l'on retrouve aussi plus loin, dans les indications précises que donne Lorca au sujet de l'attitude de Mariana Pineda...

Mariana se sienta en una silla, de perfil al público, y Fernando junto a ella, un poco de frente, componiendo una clásica estampa de la época⁶.

... ou encore du décor de sa « Seconde estampe » :

Sala principal en la casa de Mariana. Entonación en grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía. Estrado, blanco. Al fondo, una puerta con una cortina gris, y puertas laterales. Hay una consola con urna y grandes ramos de flores de seda morada y verde. En el centro de la habitación, un fortepiano y candelabros de cristal. Es de noche⁷.

Dès *Mariana Pineda* – la pièce qui, en 1925, ouvre la voie de la reconnaissance et du succès progressif de Lorca dans le monde de la scène –, le dramaturge élabore des décors et des ambiances fondés sur une multitude de signes visuels et poétiques. Il accentue parfois les conventions picturales et multiplie les clins d'œil, n'hésitant pas à se réapproprier les procédés employés par un certain théâtre réaliste encore triomphant à l'époque à Madrid, en mêlant, d'une scène à l'autre, fausses maisons peintes sur des toiles de fond et vrai mobilier, piano-forte et candélabres de cristal. Une chose est

⁴ Dominique BRETON, *idem*, p. 73.

⁵ Federico GARCÍA LORCA, *Mariana Pineda*, in *Obras completas II*, p. 84.

⁶ *Idem*, p. 106.

⁷ *Idem*, p. 115.

certaine, c'est le plaisir que Lorca semble prendre à élaborer les atmosphères de ses pièces, mêlant les époques et les genres et créant des contrastes entre stylisation et réalisme, comme c'est le cas également dans *Amor de don Perlimplín...* où se côtoient toiles de fond peintes à la manière des Primitifs italiens et costumes du XVIII^e siècle.

Certains styles ou mouvements artistiques semblent d'ailleurs l'inspirer plus que d'autres. C'est le cas notamment du XVIII^e siècle, que l'on trouve dans *Amor de don Perlimplín...* et qui est présent dans l'univers musical de *La zapatera prodigiosa* :

La zapatera prodigiosa
Farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX en
dos partes, con un solo intervalo.

C'est le cas également pour la période 1900, dont les volutes Art Nouveau apparaissent dans la chambre de la Fiancée de *Así que pasen...* et inspirent l'univers et la tonalité de *Doña Rosita la soltera*.

Que l'on ne s'étonne pas de l'intérêt qu'a pu porter Lorca à ces deux périodes et aux tendances artistiques qui les caractérisent, le Baroque et le Rococo d'un côté, l'Art Nouveau de l'autre. En effet, si beaucoup d'historiens d'art considèrent que le Rococo s'inscrit dans la continuité du Baroque, dont il reprend un grand nombre de procédés en les outrant, ils sont également de plus en plus nombreux à considérer le Rococo comme un style précurseur de l'Art Nouveau, sorte de résurgence, un siècle plus tard, de ce goût pour les formes extravagantes, pour les courbes et les volutes ou pour l'ornementation. Sachant l'intérêt qu'a toujours porté Lorca à la poésie et à l'art baroques, et l'importance qu'ont eu pour lui, durant toute sa jeunesse, les auteurs et les artistes de cette période charnière qu'est la fin-de-siècle, au cours de laquelle ont coexisté et se sont entremêlés Préraphaélisme, Symbolisme, Décadentisme et Art Nouveau, en retrouver des traces dans ses œuvres n'a rien, finalement, que de très logique. C'est sans doute aussi le plus naturellement du monde que le vocabulaire surréaliste prend sa place, vers la fin des années 20, dans l'imaginaire plastique et poétique de Lorca. Les artistes surréalistes ne se sont-ils pas eux-mêmes tournés du côté de Sade et Casanova, de Füssli et Goya, ou encore de Beardsley – dont les illustrations pour le poème d'Alexander Pope *The Rape of the Lock* [Le vol de la boucle de cheveux] sont bien connues (ill. 119 à 121) ? N'ont-ils pas affirmé leur admiration pour les architectures alambiquées et excentriques de Gaudí ou de Guimard ?

Dans les œuvres de notre dramaturge, toutes ces sources d'inspiration artistique, entremêlées et réinvesties, concourent à faire du texte le réceptacle d'un ensemble d'images poétiques et plastiques destinées à agir sur l'imaginaire du lecteur, véritable spectateur d'une pièce qui se joue sous ses yeux... et dans les mots.

I. Baroque et Rococo : la mise en scène de l'artifice

Comme le note Massin dans un essai foisonnant et extrêmement éclairant intitulé *Style et écriture. Du Rococo aux Arts déco*,

il est vrai que, de nos jours, la notion de baroque s'est sensiblement élargie ; et, pour certains, le Baroque est un phénomène universel qui reparaît à diverses périodes de l'histoire. De sorte qu'aujourd'hui le Baroque est considéré, plutôt qu'un style, comme une constante historique, et un phénomène qui intéresse non seulement l'art, mais la civilisation⁸.

Sans aller jusqu'à considérer comme baroque toute expression artistique qui ferait de l'outrance, de la surcharge, de la virtuosité ou du mouvement, ses modes d'expression privilégiés, et préférant me situer dans la ligne d'une conception plus classique de cette notion, je n'en suis pas moins convaincue, à la suite de Massin ou de l'historien d'art Jean Weisgerber⁹, de la continuité esthétique entre le Baroque, le Rococo, l'Art Nouveau et aussi dans une certaine mesure, comme je l'ai suggéré plus haut, le Surréalisme. Si mon but n'est pas ici d'entrer dans une analyse détaillée des caractéristiques du Baroque et du Rococo, je crois toutefois nécessaire d'en rappeler les grands principes, afin de mieux comprendre en quoi une pièce comme *Amor de don Perlimplin...* me semble imprégnée de références à ces deux tendances artistiques, et comment celles-ci servent le fond même, le « message » ultime de cette pièce de théâtre.

⁸ MASSIN, *Style et écriture. Du Rococo aux Arts déco*, Paris, Éditions Albin Michel, 2001, p. 42.

⁹ Jean WEISGERBER, *Le Rococo. Beaux-arts et littérature*, Paris, PUF, 2001.

1. Le jeu tragique et désinvolte de la vie

Apparu en France en réaction contre l'austérité qui avait caractérisé les dernières années du règne de Louis XIV, le style s'est étendu, plus ou moins rapidement et avec un impact plus ou moins grand, à de nombreux pays d'Europe. Issu du Baroque dont il a longtemps été considéré comme une dégénérescence, le Rococo est un style qui est d'abord apparu dans le champ de l'ornementation avant de s'étendre « à l'ensemble des arts du décor, à l'architecture, à la peinture, à la sculpture, au mobilier, voire à la musique »¹⁰ et aux lettres. Comme souvent en art, son nom ne lui a été donné qu'à titre posthume et avec une nette valeur péjorative, contamination du mot « rocaïlle » par « barroco » – mot portugais désignant, on le sait, la forme irrégulière d'une perle –, à tel point que le terme a mis très longtemps à être utilisé par les historiens de l'art, préférant à ce terme l'expression d'« art rocaïlle ». Pourquoi « rocaïlle » ? En raison, précisément, de l'usage fréquent et parfois outrancier qu'ont fait certains artistes des ornements inspirés des rochers, des formes rocaïlleuses des grottes, auxquels étaient associés coquillages, créatures marines plus ou moins fabuleuses et motifs végétaux plus ou moins fantaisistes, fruits, fleurs, masques, vases, perles, écume, etc. En réalité, comme le souligne Jean Weisgerber, le Rococo, « s'il s'est abondamment inspiré de l'héritage baroque (ce qui semblerait légitimer les doutes émis sur son autonomie), l'a dénaturé avec tout autant de désinvolture »¹¹.

Mais sans doute n'est-il pas inutile de revenir un peu sur les principales caractéristiques du Baroque, tâche ardue, tant il est vrai qu'il existe plutôt des tendances baroques ou des variétés du Baroque, plutôt qu'un style à proprement parler, mais qui me semble essentielle pour bien comprendre en quoi Baroque et Rococo ont pu influencer Lorca dans la création de certaines de ses pièces de théâtre. Pour simplifier, disons que le Baroque est un art de la métamorphose et du mouvement, un art dont l'arabesque et l'ellipse sont sans doute les motifs les plus représentatifs. « Au dépouillement de l'Antique, le Baroque oppose la surcharge, la surabondance, la

¹⁰ Emmanuelle BRUGEROLLES, David GUILLET, introduction au catalogue de l'exposition *François Boucher et l'art rocaïlle dans les collections de l'École des Beaux-arts*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2003, p. 27.

¹¹ Jean WEISGERBER, *Le Rococo. Beaux-arts et littérature...*, p. 7.

virtuosité »¹². Tout le style baroque réside dans le jeu des courbes, la captation de la lumière et le miroitement des reflets. L'architecture devient spectacle et la peinture se mêle à la sculpture, invitant le spectateur à la mobilité, le poussant à tourner autour de l'œuvre, à changer constamment de point de vue.

Tout l'art du temps est dominé par l'ornement, la fête et le décor, qui prennent leur départ dans Rome, capitale de la chrétienté et héritière du monde antique. Cette théâtralité du baroque – que l'on rencontre déjà dans l'architecture des façades de la Renaissance – trouve son origine dans des fêtes païennes, processions ou opéras, et religieuses, comme le Carnaval, ainsi que dans la décoration profane et l'art des jardins. Tous ces moyens d'expression ressortissent à des écritures, qu'elles soient gestuelles ou corporelles, musicales ou plastiques¹³.

Le Baroque marque le triomphe de l'illusion, du masque, des jeux de glaces et de lumières.

Au XVII^e siècle, la plus grande science est de paraître, et il s'agit moins d'*être* que de *paraître* ; la dissimulation peut donc passer pour une vertu majeure, et il est nécessaire de se servir de la vérité pour tromper, puisqu'il faut simuler ce qui n'est pas pour dissimuler ce qui est. Oui, le baroque est le domaine du trompe-l'œil et de l'illusion¹⁴.

La vie elle-même n'est-elle pas un pur songe et le monde un théâtre ? Pourtant, ne nous y trompons pas. Si le Baroque a le goût de l'illusion et du masque, des miroirs et du trompe-l'œil, sa visée est fondamentalement idéologique et métaphysique. Car l'art baroque a toujours été au service de l'Église et de la Contre-Réforme ou, du moins, de toute forme de pouvoir de droit divin. Il s'agit de séduire le fidèle, de l'instruire et de l'édifier également, de le subjuguer par la magnificence des églises et des palais.

Du Baroque, le Rococo conserve un même goût pour la théâtralité et l'illusion, mais le fond même de ce dernier diffère grandement de l'état d'esprit du XVII^e siècle. À la dimension métaphysique profonde du Baroque, le Rococo substitue la légèreté, la

¹² MASSIN, *Style et écriture...*, p. 23.

¹³ *Idem*, p. 25-26.

¹⁴ *Idem*, p. 29.

frivolité, un certain érotisme même, et le goût de l'instant, de « l'heureux moment », variante du *carpe diem* que ne vient pas obscurcir le spectre de l'au-delà. Comme le souligne Jean Weisgerber, « on est loin de la transcendance de Calderón : les essaims de *putti* des églises [...] nous le rappellent, qui survolent allègrement le mur dressé naguère entre ciel et terre »¹⁵. Le monde est toujours un théâtre, mais contrairement au *Gran teatro del mundo* de Calderón, dont la portée est d'ordre métaphysique, désormais « l'homme tout entier se confond avec son rôle, son masque : théâtralisée, la vie se modèle sur le spectacle »¹⁶. La vie devient ainsi jeu désinvolte où l'homme oublie l'échéance amère du lendemain. Pour Jean Starobinski, le style rococo

pourrait être défini comme un baroque flamboyant et miniaturisé : il flamboie décorativement à petit feu, il pétillie, il puérilise et féminise les images mythologiques de l'autorité. [...] Il répand les amours, les guirlandes, les flèches, les carquois, les coquilles – symboles d'intimité nacrée aux nervures déployées comme un éventail mais aux rebords doucement arrondis et festonnés – offrant un secret marin ou floral au-dessus des cheminées. Le Rococo masque, arrondit, adoucit de stucs et de boiseries les lignes rigides de construction [...]¹⁷.

Comme le Baroque, le Rococo fait aussi fusionner les genres et les styles, mais, là où, au XVII^e siècle, l'art respectait les contraintes classiques et les rapports de subordination entre les arts, là où le Baroque accueillait les conflits pour les intensifier, le Rococo abandonne les hiérarchies, ose les voisinages les plus saugrenus, rapproche fiction et réalité et proclame, en somme, la liberté et le plaisir du créateur. Pour Jean Weisgerber, le Rococo est l'art « du fondu enchaîné »¹⁸, un art qui efface les échelles et les ruptures, qui estompe les articulations et les angles, qui supprime les arêtes, qui fond l'encadrement avec la toile. Au point que, dans certaines œuvres, c'est le cadre qui l'emporte sur l'œuvre de même que, en littérature, l'intérêt d'un roman réside parfois plus dans la virtuosité, la verve et la pétulance des dialogues, ainsi que dans les digressions soigneusement maîtrisées, que dans la trame elle-même. Ainsi en est-il, par exemple, chez Diderot, dans *Jacques le Fataliste*. Or, ce goût pour les mélanges et cette

¹⁵ Jean WEISGERBER, *Le Rococo...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Jean STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira/ Flammarion, 1987 (1964), p. 22.

¹⁸ Jean WEISGERBER, *idem*, p. 16.

ambition récurrente de parvenir à une synthèse des arts sont tels que Jean Weisgerber n'hésite pas à affirmer que, par certains aspects, le Rococo annonce déjà la notion de *Gesamtkunstwerk* qui verra le jour un siècle plus tard.

Pourtant, en soi, « le Rococo n'eut rien d'une révolution. [...] Le changement prit naissance dans les cercles mondains, le climat feutré des salons et des boudoirs »¹⁹. C'est un art qui « voulut davantage d'originalité, d'inventivité, et des structures plus souples, substituant le 'fouillis' à la rigidité, proclamant même à l'occasion la primauté des formes »²⁰. À ce ludisme, à cette légèreté et à cette grâce qui caractérisent bien souvent l'art rococo correspondent donc des lieux privilégiés : le salon et la salle de spectacle, ainsi que le boudoir ou encore le jardin. Des lieux d'intimité que tout oppose à la monumentalité et à la pompe des lieux où s'affirmait principalement l'art baroque, et caractérisés par le superflu décoratif, par la « pullulation des menus objets : bibelots venus de Chine, porcelaines décoratives, bonbonnières, tabatières, miniatures »²¹. Des lieux dominés par la sinuosité et l'ondoiement, par les tons de blanc, de rose tendre ou de bleu pastel tels qu'on les trouve dans les tableaux de Watteau, de Boucher, de Fragonard et de Chardin. En Espagne, c'est dans les toiles de Ramón Bayeu, par exemple, qu'il faut chercher le Rococo, ainsi que dans les thèmes légers et allègres des cartons réalisés par le jeune Goya pour la Manufacture Royale de Tapisseries. On se souvient, par exemple, de *La gallina ciega* et de *El pelele* (ill. 122 et 123), thèmes légers et festifs caractéristiques d'un grand nombre d'œuvres rococo.

Voilà donc rapidement esquissées les grandes lignes du Baroque et du Rococo. Qu'on veuille en excuser la schématisation. Je crois toutefois que ce rapide aperçu suffit à saisir à quel point ces deux tendances fusionnent dans *Amor de don Perlimplín...*, tant dans la conception des décors et des costumes que dans la tonalité du texte et, plus encore, dans son élaboration même.

¹⁹ *Idem*, p. 19.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Jean STAROBINSKI, *idem*, p. 23.

2. « Aleluya érotique » dans un boudoir

Plumes, perruques et crinolines : l'art du costume

La référence explicite, présente dès le sous-titre de la pièce, aux *aleluyas* populaires a comme fonction première de situer cette œuvre dans la continuité de toute une tradition, d'une culture populaire dont Lorca et les artistes de sa génération se réclament volontiers et, aussi, dans le cas précis du dramaturge, dans la lignée de son théâtre de marionnettes, de ses farces guignolesques²². Pourtant, l'adjectif « erótica » qui accompagne le terme « aleluya » suffit à perturber l'horizon d'attente du lecteur ou du spectateur. Comment interpréter, en effet, ce titre antithétique qui renvoie, à la fois, à une sensualité explicite et à la tradition des *pliegos de cordel* et, plus loin encore dans le temps, à ces *aleluyas* qu'on lançait sur les *pasos* lors des processions de la Semaine Sainte ?

Malgré une apparente contradiction, tout cela me semble se résoudre dès la première didascalie de l'œuvre, dans la saisissante association opérée entre le décor lui-même et les costumes des personnages :

Casa de don Perlimplín. Paredes verdes con sillas y muebles pintados en negro. Al fondo, un balcón por el que se verá el balcón de Belisa.
*Perlimplín viste casaca verde y peluca blanca llena de bucles. Marcolfa, criada, el clásico traje de rayas*²³.

Dès les premières lignes, les indications données au lecteur ou au metteur en scène renvoient, bien sûr, à l'univers désuet et naïf des dessins des *aleluyas* populaires qui, au XIX^e siècle, mettaient en scène les aventures d'un don Perlimplín portant une perruque bouclée et un costume à la mode du XVIII^e siècle (ill. 47). Mais elles renvoient aussi au « classique » costume à rayures dont on revêt généralement la multitude de domestiques et de soubrettes qui peuplaient le théâtre du Siècle d'Or en Espagne et les comédies de Molière, et que l'on retrouve également chez Marivaux.

²² Le sous-titre d'une seconde version de la pièce pour marionnettes *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (1930), publiée en appendice dans l'édition des œuvres complètes de Lorca dirigée par Miguel GARCÍA-POSADA, confirme le lien qui, pour le dramaturge, unissait ces deux formes d'art populaire : *Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz*.

²³ *Amor de don Perlimplín...*, p. 242.

Plus loin, lorsqu'apparaît le personnage de la mère de Belisa, la référence au XVIII^e siècle devient plus explicite encore, même si ce Rococo-là est totalement grotesque et guignolesque :

*Sale la Madre con una gran peluca dieciochesca llena de pájaros, cintas y abalorios*²⁴.

Et si toutefois le doute persistait, Margarita Ucelay apporte un témoignage précieux au sujet de la mise en scène qui en fut faite, en 1933, par le Club de Cultura Anfistora de Pura Ucelay, et dirigée par Lorca lui-même :

El atuendo de la madre de Belisa [...], por asomar nada más que medio cuerpo a la ventana de su casa, sólo consistía en una pañoleta roja, grandes mangas de encaje blanco y una monumental peluca rococó que, tal como se indica, tenía pájaros, cintas de todos colores, abalorios y además plumas. Por lo que respecta a Marcolfa, se siguieron las instrucciones que piden para ella el 'clásico traje de rayas'. El poeta pensaba sin duda para su personaje en el traje estereotipado de la típica criada dieciochesca, la « soubrette » francesa. [...] El protagonista llevó, efectivamente, su peluca blanca y la casaca verde, característica intrínseca suya desde los primeros borradores que redactó Lorca. En este caso la casaca [Luis XV] se había hecho de hule verde bordado con trencilla dorada, intentando que el reflejo del material diese la impresión de porcelana a la figura de don Perlimplín. [...] Ataviar a Belisa fue el problema principal que planteó este aspecto de la puesta en escena [...]. Por cierto que Federico no tenía muy claro el gran traje de Belisa. Imaginaba un miriñaque, pero abierto por detrás. Pura le convenció de que resultaría muy incómodo y torpe de movimiento en un escenario ya reducido [...]. Aconsejó Pura recurrir a la moda avanzada del siglo [...]. En cuanto Lorca pudo ver aquella idea expresada en láminas y figurines quedó convencido. Así, la vuelta de paseo de Belisa en el cuadro tercero fue una felicísima reproducción de una lámina del *Magasin des Modes* de 1787, en color azul tal como allí aparece. Para el traje de la escena final se combinó otra ilustración del *Journal des Dames* de 1790 y el retrato de *La arpista* de Isabel

²⁴ *Idem*, p. 244.

[sic] Vigée-Lebrun. Federico sólo insistió en un detalle: Belisa en el final de la obra debía estar vestida de color rosa²⁵.

Le XVIII^e siècle préside réellement à l'univers visuel voulu par Lorca pour cette pièce, dans des scènes au ton à la fois grave et léger, tragique et désinvolte, qui évoquent parfois le théâtre de Marivaux ou de Beaumarchais, tant dans le recours au déguisement et au travestissement que dans l'épisode de la lettre enroulée autour d'une pierre et jetée par la fenêtre ou dans le thème de l'attente amoureuse dans le jardin baigné par la lueur de la lune. N'oublions pas non plus la référence que Lorca fait lui-même aux sonatines de Scarlatti, musicien italien du XVIII^e siècle, qui, dans son esprit, devaient véritablement créer l'ambiance musicale et donner son ton à la pièce :

La obra se mantiene sobre música, como una operita de cámara. Todos los breves entreactos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y fondos musicales²⁶.

Il ne s'agit néanmoins en aucun cas de reconstituer un XVIII^e siècle historiquement exact, comme auraient pu le faire les dramaturges et les décorateurs réalistes. Les didascalies de Lorca témoignent au contraire de sa volonté de dégager

²⁵ [La tenue de la mère de Belisa, parce qu'elle ne montrait que le haut du corps à la fenêtre de chez elle, se résumait à un grand fichu rouge, de grandes manches en dentelle blanche et une monumentale perruque rococo qui, comme c'est indiqué dans le texte, était pleine d'oiseaux, de rubans de couleurs, de verroteries et de plumes. Pour Marcolfa, nous avons suivi les instructions qui stipulent qu'elle doit porter la 'typique tenue à rayures'. Le poète imaginait sans doute pour son personnage la tenue stéréotypée de la typique servante du XVIII^e siècle, la 'soubrette'. Le personnage principal portait effectivement une perruque blanche et une casaque verte qui faisaient partie de ses caractéristiques intrinsèques depuis les premiers brouillons de Lorca. Pour notre montage, la casaque – Louis XV – avait été taillée dans de la toile cirée verte, puis brodée avec un galon doré. Nous avons essayé de faire en sorte que les reflets du matériau donnent l'impression au spectateur que le personnage de Perlimplín était en porcelaine. Le costume de Belisa fut le problème de mise en scène le plus difficile à résoudre. Il faut dire que Federico n'avait pas une idée très claire du costume principal de Belisa. Il imaginait une robe à crinoline, mais ouverte par derrière. Pura réussit à le convaincre qu'elle serait difficile à porter et qu'elle ferait faire des mouvements maladroits, qui plus est sur une scène dont on avait réduit les dimensions. Elle conseilla de s'inspirer de la dernière mode du siècle. Dès que Lorca put voir cette idée concrètement sur des planches et des dessins de mode il en fut convaincu. C'est ainsi que la robe bleue que Belisa portait dans la scène du jardin du troisième tableau, était une magnifique reproduction d'une illustration du *Magasin des modes* de 1787. Pour le costume de la scène finale, on combina une illustration du *Journal des Dames* de 1790 et le portrait de *La harpiste* d'Isabelle [sic] Vigée-Lebrun. Federico n'insista que sur un détail : à la fin de la pièce Belisa devait être habillée en rose]. Margarita UCELAY, Introduction à *Amor de don Perlimplín...*, p. 167-168.

²⁶ [L'œuvre s'appuie sur de la musique, comme un petit opéra de chambre. Tous les entractes brefs sont reliés par des sonatines de Scarlatti et les dialogues sont constamment coupés par des accords et des fonds musicaux]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *El Sol* (Madrid), le 5 avril 1933. In *Obras completas III*, p. 409.

l'impression poudrée de ce siècle des perruques et de la sensualité, de rendre le lecteur-spectateur sensible à l'époque par le jeu d'éléments stylisés et détournés. Le décor et les costumes imaginés pour cette pièce ne se réduisent donc pas à une quelconque figuration, mais naissent d'une évocation où concourent à la fois couleurs, rythmes et musique²⁷.

Comme l'indique Margarita Ucelay, c'est Belisa qui est le plus explicitement liée à l'esthétique rococo. Elle est aussi celle qui change le plus souvent de tenue. Cela n'a rien d'étonnant et ne fait que confirmer la fonction même de ce personnage, sa raison d'être dans la pièce : sa beauté et sa sensualité. Comme le dira Perlimplín lui-même, Belisa est son corps. On en avait déjà eu un aperçu peu auparavant, avant même de la voir, dans les paroles de sa chanson, d'un érotisme à peine voilé:

Una voz. (*Dentro, cantando.*)

Amor, amor.

Entre mis muslos cerrados

nada como un pez el sol.

Agua tibia entre los juncos,

amor.

¡Gallo, que se va la noche!

¡Que no se vaya, no!

Marcolfa. Verá mi señor la razón que tengo.

Perlimplín. (*Rascándose la cabeza.*) Canta bien.

Marcolfa. Ésa es la mujer de mi señor. La blanca Belisa²⁸.

La mère de Belisa, personnage tout droit sorti du théâtre de marionnettes ou des farces populaires, a d'ailleurs tôt fait de comprendre l'intérêt que peut trouver sa fille à se marier avec le vieux don Perlimplín :

²⁷ En cela, le texte reflète parfaitement, à mon sens, la leçon d'un metteur en scène comme Meyerhold qui perçoit, dès les premières années du XX^e siècle, le rôle essentiel de la convention et de la stylisation au théâtre. Comme le souligne Denis Bablet au sujet des mises en scène qu'il imagine au Théâtre-Studio de Stanislavski, « au lieu d'accumuler les détails, il faut dégager une vision d'ensemble, procéder par allusion, tant dans le jeu de l'acteur que dans le décor, laisser au spectateur le soin de compléter par son imagination ce que la scène ne dit et ne montre que partiellement ». Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre...*, p. 172. Lorca montre ainsi dans sa manière même de concevoir le texte dramatique à quel point il a parfaitement intégré les principes fondamentaux de la mise en scène moderne. Les didascalies ne sont pas, chez Lorca, les indications d'un simple poète, mais bien celles d'un véritable metteur en scène qui exprime sa synthèse personnelle d'une époque et sa vision de la scène.

²⁸ *Amor de don perlimplin...*, p. 243.

Madre. (*A Belisa.*) Don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. La ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dinero por ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres²⁹.

Dès les premiers moments du Premier tableau, le ton est donc donné et la sensualité du personnage de Belisa est placée au cœur de l'éducation sentimentale de don Perlimplín. Et tout au long de la pièce, la belle jeune femme évoque ces odalisques ou ces femmes à la toilette de Boucher ou Fragonard (ill. 124 et 125), ces femmes coquettes au teint rose de porcelaine, posant dans des postures attrayantes et offrant à la vue du spectateur leurs charmes sensuels et leurs formes généreuses, dans des intérieurs aux couleurs pâles. Belisa n'apparaît-elle pas, au soir de la noce, les cheveux défaits, les bras nus, dans un magnifique déshabillé de dentelles en cascade, dans le parfum du thym et sur fond de douce sérénade ? Tout est là pour évoquer, même de façon fugace ou imperceptible, et non sans une pointe d'amusement, l'ambiance raffinée et délicate de l'art rococo et de son goût pour les plaisirs, plaisirs des yeux et des narines, de l'ouïe et des papilles³⁰. Tous les sens sont convoqués à cet instant où Belisa nous entraîne avec elle dans le monde de ses désirs, à peine contrariée par le fait que Marcolfa n'ait pas parfumé la chambre avec de la menthe et n'ait pas fait le lit avec des draps fins et doux :

Belisa. La criada perfumó esta habitación con tomillo y no con menta como yo le indiqué... (*Va hacia el lecho.*) Ni puso a la cama las finas ropas de hilo que tiene. Marcolfa... (*En este momento suena una música suave de guitarras. Belisa cruza las manos sobre el pecho.*) ¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes. (*Sigue la música.*)

²⁹ *Idem*, p. 244.

³⁰ Solliciter tous les sens du lecteur ou du spectateur : voilà l'une des caractéristiques essentielles de l'art baroque et rococo – et, plus tard, du Symbolisme. Or, c'est précisément le rôle que Lorca assigne au poète : « Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden : vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas tiene que abrir las puertas de comunicación en todos ellos, y, con mucha frecuencia, ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas» [Un poète doit être professeur des cinq sens. Les cinq sens dans cet ordre : vue, toucher, ouïe, odorat et goût. Pour pouvoir être maître des plus belles métaphores, il doit ouvrir les portes de communication entre eux. De plus, il doit souvent superposer les sensations que les sens provoquent et aller jusqu'à déguiser leur nature]. Federico GARCÍA LORCA, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, in *Obras completas III*, p. 58-59.

¡Ay qué música, Dios mío! ¡Qué música! Como el plumón caliente de los cisnes... ¡Ay! Pero, ¿soy yo?, ¿o es la música?³¹

Tout, ici, contribue à recréer cet univers rocaïlle de pacotille et une ambiance sensuelle et suggestive, depuis l'allusion aux plumes des cygnes, qui évoquent les panaches ornant le lit, jusqu'à sa soif impossible à éteindre, associée aux mascarons des fontaines. Goût pour les matières douces et luxueuses, goût pour les jardins, les fontaines et les ornements inspirés des grotesques : Belisa se prend à rêver à des fastes et des raffinements qui dépassent totalement Marcolfa.

Ce Deuxième tableau, qui a lieu dans une chambre, dans le lieu même de l'intimité, de ce qui est habituellement interdit aux regards extérieurs, est un moment fondamental dans le déroulement dramatique de la pièce. Comme le souligne Dominique Breton, « cet instant crucial est véritablement le pivot de l'itinéraire de Perlimplín »³². Car c'est précisément dans cette chambre que Perlimplín va découvrir l'érotisme et le désir, une chambre où trône un extraordinaire lit à baldaquin orné de plumes qui annonce déjà celui de la Fiancée dans *Así que pasen cinco años* avec sa nuée d'angelots, ses tentures et ses plumes, et qui évoque les boudoirs du Rococo ou les cabinets de glaces, îlots intimes destinés à la toilette ou au repos et où « les images qui s'y reflètent aiguïssent, le cas échéant, l'ardeur amoureuse »³³. Chez Lorca, aucun miroir ne relie directement la chambre de Belisa et don Perlimplín avec ces cabinets du XVIII^e siècle. On en trouvera néanmoins un écho lointain dans la coiffeuse ornée d'angelots de la Fiancée, dans *Así que pasen...*

Dans cette pièce écrite six ans après *Amor de don Perlimplín...*, la rencontre entre la Fiancée et le Jeune Homme a également lieu dans une chambre, dont le décor est explicitement influencé par l'Art Nouveau, si proche, formellement, des caractéristiques du Rococo. Peut-être n'est-il d'ailleurs pas fortuit que le Jeune Homme ait offert à sa Fiancée, au cours de ses cinq ans d'absence, deux éventails peints.

Joven. (*Recordando.*) Dos abanicos.

Novia. Uno azul...

Joven. Con tres góndolas hundidas...

³¹ *Amor de don Perlimplín...*, p. 247-248.

³² Dominique BRETON, *La théâtralité et ses enjeux...*, p. 73.

³³ Jean WEISGERBER, *Le Rococo...*, p. 35.

Novia. Y otro blanco...

Joven. ¡Que tenía en el centro la cabeza de un tigre! [...] ³⁴.

On sait, en effet, à quel point ils ont constitué un objet essentiel dans la panoplie des coquettes jusqu'au début du XX^e siècle, et particulièrement au XVIII^e siècle. Des éventails où les artistes pouvaient laisser libre cours à leur imagination, de scènes galantes en scènes de théâtre ambulant, et qui se prêtaient merveilleusement aux bordures ornées de rocaïlle et de motifs exotiques, d'inspiration chinoise (ill. 127, 128 et 129).

Comme Belisa, la Fiancée incarne la sensualité et le désir charnel, face à un Jeune Homme enfermé dans ses rêves et son imagination. Un Jeune Homme incapable d'accepter la nouvelle image de sa promise et d'abandonner celle qu'il s'était créée mentalement, l'image d'une poupée à longues tresses et à la peau blanche, figée dans le temps. Malgré des enjeux et des finalités différents, ce qui relie *Amor de don Perlimplín...* et *Así que pasen...*, c'est fondamentalement le lieu même de la chambre, lieu de révélation pour don Perlimplín, nous l'avons vu, ainsi que pour le Jeune Homme. Car ce que la rencontre avec la Fiancée va lui révéler, c'est la nécessité même de vivre, de ne pas attendre, et le désir de s'unir à une femme non pas pour l'aimer d'un amour platonique et idéalisé mais, au contraire, pour assouvir un désir charnel et avoir ce fils tant attendu.

Dans *Amor de don Perlimplín...*, la chambre avait déjà la même valeur symbolique : lieu intime par excellence, c'est là que don Perlimplín va lui aussi naître au désir après avoir vu sa femme nue par le trou de la serrure, et que la farce va se transmuier en drame métaphysique – mélange de grotesque et de sublime lui-même très dans le goût du Baroque. C'est donc l'expérience du regard qui est le fondement de

³⁴ *Así que pasen...*, p. 362. Une fois encore s'entremêlent et se télescopent, dans cette description des éventails, les allusions au Rococo et à l'Art Nouveau, dans ce goût commun pour le raffinement extrême, pour l'exotisme et pour les menus objets. Ne peut-on ainsi voir dans les motifs peints sur ces éventails, une tête de tigre et des gondoles (référence implicite à Venise, ville des amoureux, ville de Casanova, ville du masque et du travestissement) – mais des gondoles qui ont significativement coulé –, une allusion voilée au *Modernismo* et à son chantre, le poète Rubén Darío ? On se souvient par exemple, dans le recueil de poèmes *Azul...*(1888), de la description des appartements dans « El Rey Burgués » : « ¡Japonerías! ¡Chinerías! por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno de un Goncourt y de los millones de un Crespo : quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos ; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida ; mariposas de raros abanicos junto a las paredes ; peces y gallos de colores [...] ». Rubén DARÍO, *Azul... – Cantos de vida y esperanza*, ed. de José María MARTÍNEZ, Madrid, Cátedra, 1995, p. 157.

l'itinéraire de Perlimplín, qui détermine non seulement la destinée de ce personnage, mais également celui de Belisa ainsi que la place même du spectateur, amené à porter un regard nouveau sur cette farce en apparence si futile et légère, mais qui évolue et se dirige peu à peu vers le sacrifice programmé du protagoniste. C'est donc à la chambre en tant que lieu et dispositif de la révélation qu'il convient maintenant de s'intéresser.

Le plaisir de voir ou la chambre des révélations

Dominique Breton qui insiste sur le rôle de l'image, en tant que représentation, et sur l'importance fondamentale du regard dans *Amor de don Perlimplín...*, rappelle fort à propos que le titre et le sous-titre de l'œuvre sont suivis d'un deuxième sous-titre entre parenthèses : « (*Versión de cámara*) », au sens où on entend le terme lorsque l'on parle de « musique de chambre ». Or, comme le note Dominique Breton, si le choix du substantif « cámara » évoque immédiatement un lieu déterminé, intime et de taille réduite, il annonce également « le rôle tout particulier assigné à la partition musicale et poétique de la pièce en référence à la 'música de cámara' »³⁵. Mais le mot a également trois autres acceptions qui éclairent sous un jour nouveau, à la fois, le Deuxième tableau dont il est question ici et la pièce dans son ensemble, et qui n'excluent en rien la référence musicale. Car le terme « cámara », en espagnol – comme le terme « chambre, en français –, renvoie, en effet,

à une forme de perception et de représentation visuelles, le terme pouvant désigner la chambre de l'œil (c'est-à-dire la cavité oculaire séparée en deux parties par le cristallin), la chambre claire (ce dernier appareil se présente comme un dispositif constitué principalement de prismes ou de miroirs semi-argentés permettant de superposer deux vues, une directe et une par réflexion) et la chambre noire photographique³⁶,

« boîte, noire intérieurement, dont l'une des faces est percée d'une ouverture, munie en général d'une lentille, par laquelle pénètrent les rayons envoyés par les objets extérieurs, dont l'image va se former sur un écran placé à une distance convenable »³⁷. Comment, comme Dominique Breton, ne pas être dès lors interpellés par le fait que

³⁵ Dominique BRETON, *La théâtralité et ses enjeux...*, p. 74.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1979, cité par Dominique BRETON, *ibidem*.

Lorca, l'année même où il écrit *Amor de don Perlimplín...*, décrive « le processus de création poétique comme une forme de 'révélation', assimilant littéralement le cerveau du créateur à une 'chambre noire' photographique »³⁸, dans sa conférence sur la poésie de Góngora ?

Naturalmente, Góngora ne crea sus imágenes sobre la misma naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la *cámara oscura* de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden³⁹.

La chambre, dans *Amor de don Perlimplín...*, c'est donc le lieu de la révélation pour le protagoniste, le lieu qui marque non seulement la découverte du désir érotique que provoque la vue du corps de Belisa, mais aussi une découverte beaucoup plus fondamentale : celle de l'imagination, c'est-à-dire la capacité à créer, dans son propre esprit, une réalité autre, nouvelle, personnelle. Et c'est bien ce qu'il déclare à Belisa, juste un instant plus tard :

Perlimplín. Me casé... ¡por lo que fuera!, pero no te quería. Yo no había podido *imaginarme* tu cuerpo hasta que lo *vi* por el *ojo* de la cerradura cuando te vestían de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor, ¡entonces!, como un hondo corte de lanceta en mi garganta⁴⁰.

L'imagination, chez Perlimplín, découle de l'éveil de ses sensations visuelles, redoublées, métaphoriquement, en espagnol, par ce deuxième *ojo* qu'est le trou de la serrure. Toute la suite du drame et sa fin tragique sous la forme d'un sacrifice volontaire, découlent de cette révélation. Ce n'est qu'à partir de là que le vieux don Perlimplín cesse d'être le « monigote sin fuerzas » du début, manipulé par une Marcolfa qui lui dicte ses répliques. Il peut désormais inventer son propre destin et manipuler à sa guise celui des autres personnages, en véritable metteur en scène :

Perlimplín. ¿Lo harás como te digo?

Marcolfa. (*Llorando.*) Descuide el señor.

³⁸ Dominique BRETON, *ibidem*.

³⁹ [Góngora bien sûr, ne crée pas ses images à partir de la nature même. Il place la chose, l'objet ou l'acte dans la *chambre noire* de son cerveau et il les sort de là transformés, prêts à effectuer le grand saut dans l'autre monde et à fusionner avec lui]. Federico GARCÍA LORCA, *La imagen poética de don Luis de Góngora, in Obras completas III*, p. 65. Je souligne.

⁴⁰ *Amor de don Perlimplín...*, p. 249. Je souligne.

Perlimplín. Marcolfa, ¿por qué sigues llorando?

Marcolfa. Por lo que sabe su merced. La noche de boda entraron cinco personas por los balcones. Cinco. Representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo con su barba, el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano. Y usted sin enterarse...

[...]

Perlimplín. Pero yo soy feliz, Marcolfa.

Marcolfa. Me deja asombrada el señor.

Perlimplín. Feliz como no tienes idea. He aprendido muchas cosas y sobre todo, puedo *imaginarlas*...⁴¹

Et plus loin:

Marcolfa. Antes todo estaba liso. Yo le llevaba por las mañanas el café con leche y las uvas.

Perlimplín. Sí... ¡las uvas!, las uvas, pero ¿y yo?... Me parece que han transcurrido cien años. Antes no podía pensar en las cosas extraordinarias que tiene el mundo... Me quedaba en las puertas... En cambio ahora... El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba... ¿Ves? *Ahora cierro los ojos y... veo lo que quiero*... por ejemplo... a mi madre cuando la visitaron las hadas de los contornos... ¡Oh!... ¿tú sabes cómo son las hadas?... pequeñitas... ¡es admirable! ¡pueden bailar sobre mi dedo meñique!⁴²

Voir Belisa par l'*œil* de la serrure a donc révélé à Perlimplín un monde qu'il ignorait jusque-là et une capacité dont il était dépourvu : celle de voir en fermant les yeux, celle de créer des images. Cette révélation, loin de n'être que celle du désir, est aussi celle de la création poétique, selon le processus même qu'évoquait Lorca au sujet des métaphores de Góngora.

Par ricochet, la découverte de don Perlimplín va influencer sur le destin de Belisa. En inventant de toutes pièces un personnage imaginaire, son double métaphorique – le jeune homme à la cape rouge dont Belisa va tomber éperdument amoureuse –, il lui ouvre les portes de l'amour en sollicitant constamment son imagination. Si c'est la vue du corps de Belisa qui a révélé à Perlimplín ce qu'est le désir, c'est le fait de ne pas voir le visage du jeune homme qui, dans la logique de Perlimplín, doit révéler à Belisa ce qu'est l'amour. Un amour qui éclot et grandit précisément grâce aux lettres qu'il lui

⁴¹ *Idem*, p. 254.

⁴² *Idem*, p. 258. Je souligne.

envoie et dans lesquelles il ne lui parle que de son corps réel, concret – et non pas de pays imaginaires ou d’amours rêvées.

Perlimplín. No temas. Hace quince días *vi* a ese joven por vez primera. Te puedo decir con toda sinceridad que su belleza *me deslumbró*. Jamás he visto un hombre en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica. Sin saber por qué, pensé en ti.

Belisa. Yo *no le he visto* la cara... pero...

Perlimplín. No tengas miedo de hablarme... yo sé que tú le amas... [...].

Belisa. Él me escribe cartas.

Perlimplín. Ya lo sé.

Belisa. Pero *no se deja ver*⁴³.

La trame de la pièce repose donc sur un ensemble d’oppositions qui, toutes, ont un rapport étroit avec le regard, la représentation : voir/ occulter, concret/ imaginaire, désir/ amour, réalité/ rêve, vie/ fiction, corps/ âme.

Regard et représentation sont deux notions centrales dans cette pièce, non seulement parce qu’elles en déterminent le déroulement dramatique, mais aussi parce qu’elles questionnent le concept même de spectateur. Car, si cette pièce de théâtre appelle naturellement le regard d’un public, l’espace dramatique lui-même se trouve aussi investi par un personnage-spectateur qui, à son tour, détermine le regard porté par le public ou le lecteur. En effet, la chambre est le lieu de la révélation, pour don Perlimplín. Mais l’objet de la révélation, le corps de Belisa, se soustrait constamment au regard du spectateur de théâtre. Perlimplín n’était d’ailleurs pas censé le voir. Il est donc lui-même le spectateur voyeur d’une scène qui lui était occultée et le trou de la serrure, comme le note très justement Dominique Breton, « est déjà l’une des formes du masque et du travestissement que Perlimplín utilisera dès le Tableau suivant pour éveiller Belisa à l’amour, *sublimant* sa blessure »⁴⁴. Quant au lecteur-spectateur de la pièce, il est également, en quelque sorte, un voyeur, puisqu’il accède à un espace qui ne devrait pas lui être présenté : celui de la chambre, lieu de l’intimité. La mise en abîme du regard – regard de Perlimplín et regard du spectateur – est, de ce point de vue, presque parfaite. Presque, car, dans les faits, rien ne va réellement se passer sous les yeux du public de

⁴³ *Idem*, p. 256. Je souligne.

⁴⁴ Dominique BRETON, *idem*, p. 101.

théâtre. En effet, lorsque Perlimplín regarde Belisa depuis la porte au début du Deuxième tableau,

*Sale Marcolfa. Perlimplín se dirige de puntillas a la habitación de enfrente y mira desde la puerta*⁴⁵.

c'est en réalité la deuxième fois qu'il est spectateur du corps de sa jeune femme. La véritable révélation de la nudité qui a provoqué son désir et son amour, tel qu'il le rapporte à Belisa, a eu lieu précisément lorsqu'elle était en train de revêtir sa robe de mariée. Le public ou le lecteur, lui, n'a pas assisté à cette scène fondamentale qui se situe, en théorie, entre le Premier et le Deuxième tableau, en « hors-scène », en dehors du cadre. De même, nous n'assistons pas non plus au spectacle de Belisa en train de revêtir sa tenue pour la nuit de noces. Dans les deux cas, que nous soyons lecteurs ou spectateurs, nous n'accédons au corps de Belisa que grâce à l'évocation qu'en fait Perlimplín, c'est-à-dire grâce au verbe poétique créateur d'images :

Perlimplín. [...] Belisa... Con tantos encajes parece una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar. Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos y el agua se entibia ella sola en los vasos... ¡Ay!... Perlimplín... ¿dónde estás, Perlimplín? (*Sale de puntillas*)⁴⁶.

L'accès à ce corps nous est donc barré, tout comme il ne nous sera pas permis d'assister à la nuit de noces. Le lecteur-spectateur est ainsi tributaire de la vision de Perlimplín pour accéder à quelque chose qui reste invisible, qui se soustrait au regard mais qui est pourtant éminemment visuel. « Pour voir la scène il suffit de s'en remettre aux yeux des personnages »⁴⁷, comme le dit Arnaud Rykner, au sujet du théâtre de

⁴⁵ *Amor de don Perlimplín...*, p. 247.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Arnaud RYKNER, « La scène sans la scène. (Mettre en scène, mettre hors-scène) », in *La scène. Littérature et arts visuels*, textes réunis par Marie-Thérèse MATHET, Paris, L'Harmattan, p. 208. Cet ouvrage, issu d'un séminaire et d'un colloque international organisé par le Centre de recherche « La Scène », au sein du Laboratoire LLA (Lettres, Langues et Arts) de l'Université Toulouse II-Le Mirail, explore la notion de « scène » en tant qu'« interaction entre au moins deux actants sous le regard d'un tiers » (p. 7). Prenant cette notion au sens large, l'ouvrage envisage donc la notion de « scène » comme ce qui « transcende les genres littéraire et artistique [et] emprunte ses moyens à la peinture, au théâtre et au roman [...] » (p. 7). Pour Arnaud RYKNER, « délimitée, définie, 'cadrée' par les procédés narratifs, la scène s'affirme paradoxalement comme le moment précis où l'image échappe au texte (s'échappe du texte). [...] Elle appelle un regard qu'elle s'attache à faire converger vers le seul point qui lui échappe, celui où le visible s'abîme et se sublime dans le 'visuel' », in « Du visible au visuel : flux et reflux de la scène », *idem*, p. 103.

Racine. De même chez Lorca, la révélation du corps de Belisa ne se déploie pas sur la scène matérielle du théâtre mais bien sur « la scène imaginaire qu’installe et organise le regard du personnage en scène »⁴⁸. Car, comme le souligne encore Arnaud Rykner,

lorsque la scène est montrée (en scène), elle s’expose directement aux défenses de la dénégarion (ce que je vois c’est du théâtre, ça n’est pas « vrai »), et devient bien plutôt [...] une sorte de degré zéro de la scène. À l’inverse, une scène qui n’est jamais montrée ne peut que se soustraire à ces défenses, et du coup faire tout son effet. Le récit qui atteint l’imaginaire sans la médiation de la vue (sans la monstration) peut fonctionner avec la liberté du fantasme (et l’on sait qu’un fantasme réalisé est toujours plus ou moins décevant car il n’est efficace – producteur d’images, de « scènes » – qu’en tant que fantasme)⁴⁹.

Les lettres envoyées par Perlimplín à Belisa relèvent de la même stratégie : Belisa ressent des sentiments d’autant plus passionnés qu’elle n’a jamais vu de ses yeux son mystérieux prétendant. Son désir envers lui est d’autant plus grand qu’il ne se dévoile jamais, qu’il est occulté, qu’il se soustrait à son regard, tandis que l’imagination du spectateur se trouve elle-même stimulée par les descriptions faites par don Perlimplín du corps de Belisa lorsqu’il s’approche de la porte, ou lorsque Belisa lit la lettre du jeune homme à la cape rouge :

Belisa. ‘Para qué quiero tu alma – me dice –. El alma es el patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y las gentes enfermizas. Las almas hermosas están en los bordes de la muerte, reclinadas sobre cabelleras blanquísimas y manos macilentas. Belisa. ¡No es tu alma lo que yo deseo!, ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!’⁵⁰.

« Ce qui fait scène, c’est le *hors-scène* du récit, comme si celui-ci dictait la scène à voir, pour le spectateur comme pour le lecteur »⁵¹. La scène dramatique devient ainsi le miroir d’une absence, l’écran où se projette l’imagination du spectateur et qui renvoie à un invisible, à tout ce qui se trouve hors-cadre ou hors-champ. Ce n’est donc plus tant ce que la scène montre qui importe, mais ce qu’elle cache, ce qu’elle suggère sans

⁴⁸ *Idem*, p. 207.

⁴⁹ *Idem*, p. 205.

⁵⁰ *Amor de don Perlimplín...*, p. 256.

⁵¹ Arnaud RYKNER, *idem*, p. 199.

jamais le dévoiler. Au bout du compte, il s'agit bien là d'éduquer l'œil du spectateur, de l'inviter à voir le théâtre autrement, à ne pas se laisser guider uniquement et aveuglément par ce qu'on lui montre, par ce qui est présent sur scène.

C'est un procédé bien connu également en peinture, notamment chez certains peintres rococo comme Boucher ou Fragonard dont les toiles, tout en donnant à voir au spectateur de plantureuses jeunes femmes dans des postures évocatrices, lui barrent l'accès, lui occultent l'essentiel, à peine suggéré. Des toiles qui semblent inviter le spectateur, mais le laissent en réalité en marge de la scène, dans un simple rôle de voyeur. Pensons notamment à *L'odalisque blonde (Portrait de Louise O'Murphy)*, de Boucher, peinte en 1752 (ill. 124). Cette toile représente une jeune fille nue aux formes généreuses, allongée dans une position à la fois forcée et explicite, sur une méridienne recouverte de draperies et de coussins. À droite, le bord du tableau est délimité par une lourde tenture – dont le peintre ne cherche pas à atténuer la théâtralité – dans des tonalités de jaune safran, qui complète les dégradés de jaune du mur et de la méridienne, tandis que les coussins et draperies alternent les tons de blancs et de roses. On retrouve également, comme souvent chez Boucher, ces carnations de porcelaine si artificielles et pourtant si délicates et agréables à l'œil et, on peut le dire, cette complaisance du peintre à laquelle répond « celle du commanditaire-spectateur mué en voyeur, dont le regard réduit le tableau au rang d'objet du désir, d'instrument de plaisir »⁵². Cependant, paradoxalement, bien que l'on puisse admirer cette jeune femme nue, entièrement exposée à notre regard, l'accès à la scène nous est barré.

Le corps qui s'offre si proche de nous n'est pas réellement présent, car le caractère artificiel de la surface l'éloigne du spectateur. La disponibilité et les charmes de la jeune femme sont présentés comme les attributs d'une beauté naïve et non comme un appel érotique au spectateur. L'artificialité du coloris souligne l'hermétisme d'un monde pictural soumis à ses propres lois. L'attente paresseuse et immobile ne s'adresse pas au spectateur. L'espace du tableau ne nous laisse qu'un regard d'envie pour un espace dont la porte reste close. Et Boucher n'abolit pas cette douce tension en faisant entrer en scène l'attendu, il la renforce au contraire par l'absence de toute action. Rien ni

⁵² Emmanuelle BRUGEROLLES, David GUILLET, *op. cit.*, p. 29.

personne n'empêche de succomber à la tentation, si ce n'est la frontière imposée par le tableau⁵³.

Le tableau, loin d'être une fenêtre ouverte, s'impose comme une véritable barrière. Le spectateur ne peut véritablement s'approprier la sensualité de cette « odalisque » et reste totalement étranger à la scène. Car la jeune femme, en effet, ne regarde pas vers nous et semble au contraire absorbée par ce qu'elle voit devant elle, et qui se situe hors-cadre, à gauche du spectateur. Celui-ci peut laisser libre cours à toutes les hypothèses, mais la jeune femme – et le tableau lui-même – restera pour lui à jamais mystérieuse, offerte au regard et pourtant inaccessible. Si le nu féminin semblait le véritable sujet de la toile, le spectateur se rend compte peu à peu qu'il n'est que secondaire. C'est en réalité ce qui reste invisible qui l'intrigue, suscite le désir et qui stimule, cette fois, non plus le regard, mais bien l'imagination. Au bout du compte, l'œuvre, loin d'ouvrir un accès vers la vision, s'affirme véritablement comme ce qu'elle est : une peinture, le simple simulacre d'une réalité désirable, car elle intercale, entre le regard du spectateur et les attraits de la femme-enfant représentée, la surface même du tableau, l'artifice du portrait, la prégnance de sa matérialité et la frontière de son cadre.

Bien d'autres tableaux rococo mettent le spectateur dans cette position paradoxale d'observateur privilégié de scènes fugitives qui ne lui sont normalement pas destinées et qui mettent en scène, en quelque sorte, l'indiscrétion même de l'artiste. Je pense notamment à la toile *Le baiser à la dérobée*, de Fragonard, ou à la *Jeune fille lisant une lettre*, de Jean Raoux (ill. 126). Ici encore, la jeune fille ignore – ou semble ignorer – totalement la présence et le regard du spectateur. Elle est totalement absorbée par la lecture d'une lettre, sans doute la lettre d'amour d'un prétendant dont on croit deviner le portrait à l'intérieur du couvercle de la petite boîte au premier plan. Moment fugace, instant capturé, le spectateur s'invite dans ce tête-à-tête et sait néanmoins qu'il y reste étranger. La jeune fille est pourtant là, tout près, dans l'éclat de sa jeunesse et d'une sensualité baignée par la lumière douce qui entre par une ouverture sur la droite, cachée par un rideau, rideau rouge – rideau de théâtre. Appuyée près d'une fenêtre et lisant un billet dont le spectateur ne saura rien de plus que ce qu'il voit, c'est-à-dire rien,

⁵³ Eva-Gesine BAUR, « Le Rococo et le Néo-classicisme. La peinture européenne au XVIII^e siècle », in *Les maîtres de la peinture occidentale*, sous la direction de Ingo F. WALTHER, Cologne, Taschen, 2002 (1996), p. 356.

elle est véritablement mise en scène et se dérobe pourtant. Sans doute est-ce là précisément ce qui la rend plus désirable. Derrière ce jeu du désir et de la beauté, au-delà de l'apparence anecdotique de la scène, c'est bien le regard qui est en jeu. Un regard qui capte l'apparence visible des êtres et des choses, mais qui est inévitablement renvoyé à un ailleurs. Un regard qui bute sur la surface de la toile qui forme comme une barrière et qui, dans le même temps, se trouve incité à voir au-delà, à imaginer le non-dit ou, plutôt, ce qui justement n'est pas montré.

L'art de la digression

Dans *Amor de don Perlimplín...*, c'est précisément au moment où la nuit de noces commence, au moment où le spectateur se doute que les cinq amants de la terre vont se glisser tour à tour auprès de Belisa, que deux *Duendes* entrent en scène et tirent un immense rideau gris, un rideau qui vient s'interposer entre le regard du public et l'action scénique, jouant du même coup le rôle de ces portes qui empêchaient don Perlimplín d'accéder à ces « choses extraordinaires » qu'il ne connaissait pas. Un rideau gris, couleur neutre au théâtre, véritable écran qui permet toutes les projections.

(Dos Duendes saliendo por lados opuestos del escenario corren una cortina de tonos grises. Queda el teatro en penumbra, con dulce tono de sueño. Suenan flautas. [...])

[...]

Duende 2º. Y qué te parece. Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.

Duende 1º. Y que luego el público se encargue de destaparlas.

Duende 2º. Porque si las cosas no se cubren con toda clase de precauciones...

Duende 1º. No se descubren nunca.

Duende 2º. Y sin este tapar y destapar...

Duende 1º. ¡Qué sería de las pobres gentes!

Duende 2º. *(Mirando la cortina.)* ¡Que no quede ni una rendija!

Duende 1º. Que las rendijas de ahora son oscuridad mañana. *(Ríen.)*

Duende 2º. Cuando las cosas están claras...

Duende 1º. El hombre se figura que no tiene necesidad de descubrirlas.

Duende 2º. Y se van a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía.

[...]

Duende 2º. ¡Por eso! Que no se descorra todavía nuestra eficaz y socialísima pantalla⁵⁴.

Le rideau des *Duendes* soustrait à la vue des spectateurs la nuit de noces et le quintuple adultère dont est victime Perlimplín. Car, le but, précisément, de ces deux personnages, c'est de révéler au public des vérités plus profondes, plus extraordinaires, accessibles uniquement, comme dans le cas de Belisa, lorsque l'on ne voit pas. D'où l'énorme importance, ici encore, du champ lexical de l'occultation et de la révélation. Comme le corps révélé-caché de Belisa, comme le visage caché-révélé du jeune homme à la cape rouge, l'adultère caché permet de révéler la dimension bien plus profonde du destin de Perlimplín et, au-delà, la signification cachée de l'œuvre dans sa globalité. Par un étonnant retournement, nous revoilà précisément dans les domaines du Baroque, expression majeure des idées transcendantes sous les oripeaux de la théâtralité. Le spectateur, tout comme il doit renoncer à voir l'infidélité de Belisa, doit apprendre à voir au-delà des apparences et découvrir, derrière la farce burlesque à laquelle il croyait assister, le drame sublime de don Perlimplín. L'intimité de la chambre n'est ainsi pas profanée, mais le rideau des *Duendes* la théâtralise, la met proprement en scène, non pas en la montrant, mais en aiguissant l'imaginaire du spectateur, en l'amenant à aller au-delà de l'anecdote pour découvrir sa signification profonde. D'ailleurs, après le passage des *Duendes*, don Perlimplín lui-même est transformé. Lui aussi a fait son entrée dans le monde du masque, du travestissement et, finalement, dans le théâtre. Masque et travestissement qui lui permettent non pas d'évoluer dans le monde du mensonge et de l'illusion, mais, bien au contraire, de se révéler à sa vraie nature, au désir et, finalement, à la vie.

Déjà semble s'esquisser dans cette scène ce qui sera au centre de *El público* quelques années plus tard, avec sa multitude de paravents qui fonctionnent comme autant de répliques de ce rideau gris initial, occultant et révélant à la fois les véritables désirs enfouis et refoulés du Metteur en scène et des Hommes 2 et 3. Des paravents dont on retrouve également la trace dans *Así que pasen cinco años*, au moment où apparaissent l'Enfant et le Chat.

⁵⁴ *Idem*, p. 249-250.

Se oye otro trueno. La luz descende y una luminosidad azulada de tormenta invade la escena. Los tres personajes se ocultarán detrás de un biombo negro bordado con estrellas.

*Por la puerta de la izquierda aparece el Niño muerto con el Gato. [...]*⁵⁵.

Véritable scène à l'intérieur de la scène, le dialogue entre ces deux personnages est tout à fait comparable à celui qui animait le proscénium pendant la nuit de noces de don Perlimplín et Belisa. D'ailleurs, chacune de ces scènes introduit une rupture dans le déroulement de la trame principale et apparaît dans un premier temps comme une digression⁵⁶. Personnages extérieurs au drame proprement dit, l'Enfant, le Chat et les *Duendes* ont ainsi pour fonction de dérouter le lecteur-spectateur, de lui ouvrir les portes d'un temps et d'un espace différents. En cachant l'adultère de Belisa et en interrompant le dialogue qu'entretenaient le Jeune Homme, le Vieillard et l'Ami I, ces scènes servent, en fin de compte, à soustraire le lecteur-spectateur à une identification trop grande avec l'action dramatique, et, en contrepartie, le font également participer de manière bien plus active à ce qui se passe sur scène. Car si la fonction des *Duendes* s'éclaire très rapidement, celle de l'Enfant et du Chat morts demeure bien plus longtemps mystérieuse, et instaure tout au long de la pièce un jeu de miroirs avec la trame principale, incitant le spectateur à découvrir les liens souterrains reliant cette scène au reste de la pièce⁵⁷.

C'est un procédé que l'on retrouve une seconde fois dans *Así que pasen...*, bien que de manière différente, lorsque Lorca place sur la scène de théâtre un second petit théâtre, dans l'Acte III :

⁵⁵ *Así que pasen...*, p. 340.

⁵⁶ Sur l'usage répété que font les auteurs du XVIII^e siècle du procédé de la digression comme moyen de stimuler l'imagination, d'impliquer le lecteur dans le récit et de jouer avec le processus d'identification, voir Jean WEISGERBER, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵⁷ Au sujet de cette scène fondamentale dans *Así que pasen cinco años*, je renvoie aux articles suivants, parmi bien d'autres : Michel PRUNER, « Espace et temps dans *Quand cinq ans seront passés* », in Lorca. *Théâtre impossible*, Organon, Université Lyon II, 1978, p. 69-93 (voir particulièrement les pages 83-84) ; Dominique BRETON, « L'Enfant et le Chat : jeux de miroir dans *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca », in Lorca. *L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAUDEAU (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999, p. 145-168.

*Bosque. Grandes troncos. En el centro, un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado. Una escalerita une el tabladillo con el escenario*⁵⁸.

Outre la référence explicite au Baroque, par l'intermédiaire des rideaux qui ferment ce théâtre en miniature, le procédé même du « théâtre dans le théâtre » décale l'action qui a lieu par rapport à la trame générale de la pièce et, d'une certaine façon, la déréalise pour mieux révéler au lecteur-spectateur le sens profond de la pièce. L'efficacité de la scène, de ce rendez-vous manqué entre le Jeune Homme et la Mécanographe, semble ainsi provenir de son éloignement même. La présence d'une copie réduite de la bibliothèque de l'Acte I et les tons rompus de ce décor factice sont d'ailleurs là pour confirmer que toute l'action et les dialogues qui vont y être interprétés ne sont qu'un reflet distordu, une sorte d'hologramme, de la véritable rencontre manquée entre les deux personnages, et avec la vie elle-même :

[...] *Las cortinas del teatrillo se descorren y aparece la biblioteca del primer acto, reducida y con los tonos muy pálidos.* [...] ⁵⁹.

Hantée par une troupe de personnages vêtus de noir et masqués de blanc, par un duo de personnages, Arlequin et le Clown, issus de la tradition théâtrale et du cirque, par un grand Masque Jaune qui semble échappé du carnaval de Venise et par l'Enfant mort de l'Acte I, la forêt dans laquelle a été planté le petit tréteau baroque est bien là pour signifier au lecteur-spectateur que tout ce qui se passe sur scène n'est qu'une illusion, une apparence instable où rien n'est jamais ce qu'il est ou paraît être, où les visages se dérobent sous des masques au point que l'on ne sait plus où est le masque, où est le visage. Et sous ces illusions, ces leurres qui déroutent et font perdre l'équilibre, se cache une conception tragique de la vie, un sens métaphysique à découvrir. « No hay que esperar nunca – dira l'un des Joueurs à la fin de la pièce. Hay que vivir ». L'esprit même du Baroque, théâtralisé.

Profondément marqué par le Baroque qui a constitué un élément majeur de sa culture artistique et littéraire, Lorca ne cesse de mêler les références, les genres et les

⁵⁸ *Así que pasen...*, p. 370.

⁵⁹ *Idem*, p. 381.

tons, procédé qui semble déjà en lui-même empreint d'un évident esprit baroque. Sublime et grotesque, lyrisme et légèreté, tragédie et farce, se mêlent et fusionnent ainsi dans *Amor de don Perlimplín...*, de même que Baroque et Rococo se trouvent constamment associés. Loin de ne servir que de points de départ pour l'élaboration des costumes et des décors, ou pour la caractérisation de certains personnages, ils président à l'élaboration même de la pièce, sous-tendent sa construction, en déterminent les thèmes centraux.

Au-delà de *Amor de don Perlimplín...*, certains des procédés que Lorca y emploie, ainsi que les thèmes fondamentaux du regard et de la représentation, du visible et du visuel, de l'occultation et de la révélation, seront toujours présents, de manière diffuse, dans toutes les pièces postérieures, et constitueront même le noyau dur de *El público* considérée, à juste titre, comme un véritable *auto sacramental* contemporain. Et si, dans *Así que pasen cinco años*, le Baroque se manifeste dans les jeux métathéâtraux et dans une conscience exacerbée de la fugacité de la vie et du temps, c'est bien le Rococo qui triomphe à l'Acte II, en se mêlant à son avatar qu'est le Modern Style, avec ses courbes, ses hampes florales tournoyantes et ses chevelures ondoyantes.

II. De la beauté terrifiante et comestible du Modern Style

Lorsque l'on considère l'ensemble de la période qui s'écoule entre 1880 et 1900, on se rend vite compte à quel point les tendances symbolistes se ressemblent et s'entremêlent. Difficile, en effet, de comprendre ce qu'il est convenu d'appeler le Symbolisme, sans prendre en considération le préraphaélisme anglais ou cet esprit *décadent* qui s'impose au cours de ces années dans les milieux artistiques, et particulièrement chez des poètes comme Charles Baudelaire, Théophile Gautier et Stéphane Mallarmé, ou encore chez Oscar Wilde ou Huysmans. En réalité, loin de se limiter aux années 1885-95, qui ont véritablement constitué la période de rayonnement des poètes symbolistes français, le mouvement symboliste se propage à travers l'Europe entière et englobe toute la fin de siècle, s'étendant même jusqu'aux années 1910-20 en Europe orientale ainsi qu'en Espagne, où le *Modernismo* (*Modernisme*, en Catalogne), a

connu une diffusion et un développement spécifiques⁶⁰. Ce qui est certain, c'est que, partout en Europe, Symbolisme et Art Nouveau connaissent un développement parallèle. Le Symbolisme se manifeste principalement dans la littérature et la peinture, et l'Art Nouveau investit d'autres sphères artistiques comme les arts graphiques, l'architecture ou ce que l'on commence à qualifier à cette époque d'arts décoratifs. De ce point de vue, il est intéressant de constater que les diverses tendances qui, en France, par exemple, se nomment tour à tour, Décadence, Symbolisme ou Art Nouveau, sont toutes réunies, en Espagne, sous le seul qualificatif de *Modernismo*. Mais Modern Style, en Angleterre, Art Nouveau, en France et en Belgique, *Jugendstil*, en Allemagne, *Sezessionstil*, en Autriche ou Style Liberty, en Italie, ne sont finalement, malgré des différences⁶¹, que les diverses dénominations attribuées, selon les pays, à une tendance générale issue de ce même mouvement de réaction idéaliste initié à la fin du XIX^e siècle. Comme le soulignait déjà Lionel Richard, en 1979, dans l'*Encyclopédie du Symbolisme* dirigée par Jean Cassou, ouvrage certes un peu ancien mais qui reste incontournable,

L'ouverture de la galerie Samuel Bing à Paris, à l'enseigne de *L'Art Nouveau*, date de 1896. Mais les premières verreries de Gallé à Nancy sont créées en 1883, Gaudí entreprend à Barcelone la construction de la *Sagrada Familia* (église de la Sainte-Famille) en 1885, et Walter Crane fonde la société *Arts and Crafts* (Arts et Métiers) en 1886. Pour reprendre une expression de Bernard Champigneulle qui nous semble tout à fait juste, il a existé une sorte de fraternité entre les poètes symbolistes et les artistes de l'Art Nouveau : 'S'il n'est pas né du Symbolisme, l'Art Nouveau s'accordait avec lui, et l'on ne s'étonne point que sa musique ait chanté parmi les tentures où grimpaient la vigne, des verreries d'eau trouble, des lampadaires en forme de volubilis'⁶².

⁶⁰ Sur ces questions, je renvoie aux ouvrages suivants : *El Modernismo*, catalogue d'exposition, Barcelone, Museu d'Art Modern, 1990 ; *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997 ; Lola CAPARRÓS MASEGOSA, *Preraphaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Universidad de Granada, 1999.

⁶¹ En effet, si le Modern Style et l'Art Nouveau ont beaucoup de traits en commun, notamment un goût prononcé pour les courbes et l'ornementation, le *Sezessionstil* autrichien, avec ses lignes épurées et ses angles droits, semble déjà, quant à lui, annoncer les recherches du Bauhaus, une vingtaine d'années plus tard.

⁶² Lionel RICHARD, « L'Époque symboliste », in *Encyclopédie du Symbolisme*, dirigée par Jean CASSOU, Paris, Éditions Aimery Somogy, 1979, p. 252-253.

Fervent lecteur de Baudelaire, de Poe, de Mallarmé ou encore de Huysmans, Lorca est profondément marqué par la littérature symboliste. Il n'est donc pas étonnant d'en retrouver la trace, particulièrement dans ses écrits de jeunesse, notamment dans son recueil *Impresiones y paisajes*, publié en 1918, ainsi que dans son *Libro de poemas* et dans sa première pièce de théâtre, *El maleficio de la mariposa*, si influencée par l'univers de Maeterlinck. Au milieu des années vingt, par le contact que Lorca noue avec d'autres poètes ou des peintres, en particulier avec Salvador Dalí, cette veine symboliste qui était si présente au départ, s'estompe peu à peu. Pourtant, elle ne disparaît jamais totalement et on en retrouve des traces évidentes dans *Amor de don Perlimplín...* et même dans *El público* ou *Así que pasen cinco años*. Or, cette influence se fait particulièrement sentir dans le traitement que Lorca réserve à ses personnages féminins. Détail qui ne doit pas nous surprendre puisque l'imaginaire symboliste a toujours été hanté par un thème récurrent, celui de la femme, « la femme sous tous ses aspects, femme fatale, impure ou perverse, femme idéalisée, femme fleur ; la fleur dans toutes ses variétés et toutes les stylisations que lui a prêtées l'Art Nouveau »⁶³, thèmes auxquels il faut ajouter « l'érotisme, la mort et Satan avec ses perversions : le sadisme et la luxure »⁶⁴. Entre femme idéalisée et femme fatale, entre femme victime et femme bourreau, les personnages féminins de Lorca sont toujours imprégnés de cette dualité et de cette ambiguïté propres aux figures féminines symbolistes. En réalité, cette dualité est elle-même héritée de la métamorphose que certains artistes de la fin du XVIII^e siècle, comme Füssli, Goya ou Blake, avaient déjà fait subir à la femme. Comme le souligne à ce propos Jean Starobinski,

Persécutrice ou persécutée, meurtrière ou torturée, diabolique ou profanée : [la femme] n'est plus la reine des boudoirs du Rococo. Le bel 'objet' est l'instrument (actif ou passif) d'un plaisir noir. Qu'elles l'infligent ou le subissent, une œuvre de destruction s'accomplit où l'envers du plaisir n'est plus simplement l'ennui, mais la mort. Ainsi porté au tragique, l'éblouissement éphémère de la jouissance prend l'aspect du sacrifice sanglant et trouve une dimension sacrée⁶⁵.

⁶³ Georges PILLEMENT, « Peinture, gravure et sculpture », *idem*, p. 47.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Jean STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, p. 73.

Des femmes fatales du Symbolisme aux volutes de l'Art Nouveau, des appétissantes femmes du Rococo aux architectures meringuées du Modern Style, c'est tout cet univers fin-de-siècle, à la fois désirable et inquiétant, qui peuple le théâtre de Lorca entre 1925 et 1930.

1. Chevelures, meringues et fioritures

Au début de l'Acte II de *Así que pasen cinco años*, Lorca opère une étrange fusion en faisant se rencontrer le Jeune Homme et la Fiancée dans une chambre 1900, alors même que l'on y retrouve certains traits rappelant l'esthétique de la Sainte Objectivité de Dalí. Bien sûr, cette fusion sert à matérialiser sur scène l'évolution du personnage de la Fiancée. Celle-ci n'est plus la jeune fille rêveuse aux longs cheveux tressés que le Jeune Homme avait gardée en mémoire, celle qui dormait « dulcemente en los almohadones del tren »⁶⁶ comme dans une chrysalide. La voilà métamorphosée en une jeune femme moderne, avide de vie et de soleil, plus attirée par son joueur de rugby et les automobiles que par la maison que lui offre le Jeune Homme.

Il me semble pourtant que cette évocation explicite de l'esthétique Art Nouveau va bien au-delà de la simple volonté de créer un contraste entre la Fiancée sensuelle qui se tient sur scène et le souvenir qu'en garde le Jeune Homme. Le décor matérialise devant le spectateur toute l'ambiguïté de la féminité telle qu'elle était perçue par les artistes « fin de siècle », et plus généralement par les Symbolistes ; une féminité à la fois envoûtante et inquiétante.

*Alcoba estilo 1900. Muebles extraños. Grandes cortinajes llenos de pliegues y de borlas. Por las paredes, nubes y ángeles pintados. En el centro, una cama llena de colgaduras y plumajes. A la izquierda, un tocador sostenido por ángeles con ramos de luces eléctricas en las manos. [...] La Novia salta de la cama con espléndida bata llena de encajes y enormes lazos color de rosa. Lleva una larga cola y todo el cabello hecho bucles*⁶⁷.

Meubles aux formes étranges, surcharge de plis, de dentelles, de rubans, de plumes, courbes, nuages et angelots. L'esthétique 1900 inspire Lorca pour plusieurs de

⁶⁶ *Así que pasen...*, p. 358.

⁶⁷ *Idem*, p. 353.

ses œuvres dramatiques où elle se mêle à des réminiscences du Rococo, évoquant ses nuées de *putti*, ses draperies, ses ornements tarabiscotés et les femmes-friandises de Boucher ou Fragonard. On trouvait déjà cet univers hybride dans l'évocation de la chambre de don Perlimplín et Belisa,

*Sala de don Perlimplín. En el centro hay una gran cama con dosel y penachos de plumas*⁶⁸.

et il sous-tend également toute la pièce *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, écrite en 1934 mais inspirée d'une histoire que lui raconte José Moreno Villa, en 1924⁶⁹. C'est d'ailleurs en évoquant cette pièce en 1935 qu'il déclare :

Es el encanto de una época cuyo arte califica mi encantador amigo, el gran Salvador Dalí, de *arte comestible*, donde el merengue tiene una categoría angélica y los libros y las fachadas y los pechos enormes de las señoras se llenan de libélulas, de girasoles, de abejas, de matas de pelo que terminan en espadas, y donde los botijos son cabezas torturadas o las cabezas espejos fulgurantes con verdes viscosidades de medusa⁷⁰.

L'accumulation dans la chambre de la Fiancée souligne visuellement cette fascination presque obsessionnelle, et caractéristique du Modern Style, pour la rotundité et pour les textures souples, ondulantes, malléables – étouffantes. Pas étonnant que les surréalistes aient pu être si attirés par une esthétique qui privilégie de façon si récurrente les courbes, les formes sinueuses, torturées ou molles. Dalí lui-même n'y échappe pas, dans une volte-face complète avec ses idées des années 1925-27 et son admiration pour

⁶⁸ *Amor de don Perlimplín...*, p. 247.

⁶⁹ « Mi última comedia, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, la concebí en el año 1924. Mi amigo Moreno Villa me dijo: 'Te voy a contar la historia bonita de la vida de una flor: la *rosa mutabile* [sic], de un libro de rosas del siglo XVIII'. Venga. 'Había una vez una rosa...' Y cuando acabó el cuento maravilloso de la rosa, yo tenía hecha mi comedia [...] » [Ma dernière pièce, *Doña Rosita ou le langage des fleurs*, je l'ai conçue en 1924. Un jour mon ami Moreno Villa me dit : « Je vais te raconter la belle histoire de la vie d'une fleur : la *rosa mutabile*, tirée d'un livre du XVIII^e siècle sur les roses. Vas-y. 'Il était une fois, une rose...' et quand il eut fini le merveilleux conte de la rose, j'avais ma pièce toute faite]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Felipe Morales, publiée dans *La Voz* (Madrid), le 7 avril 1936. *In Obras completas III*, p. 631.

⁷⁰ [C'est le charme d'une époque dont l'art est qualifié par mon charmant ami, le grand Salvador Dalí, d'*art comestible*. Une époque où la meringue accède à la catégorie angélique et les livres, les façades et l'énorme poitrine des dames se couvrent de libellules, de tournesols, d'abeilles et de touffes de poils qui s'achèvent en épées. Une époque où les cruches sont des têtes torturées et les têtes, des miroirs fulgurants avec de vertes viscosités de méduse]. Federico GARCÍA LORCA, « Alocuciones argentinas. Alocución primera », allocution radiophonique prononcée en mai 1935, à Transradio Española et adressée aux auditeurs argentins, *in Obras completas III*, p. 261.

les formes « pures » de Le Corbusier. Cet art qu'il qualifie de « terrifiant et comestible », dans son célèbre article publié en 1933 dans la revue *Minotaure*, est à ses yeux une expression, un produit de cette vision paranoïaque du monde qu'il érige en système de création⁷¹ et qu'il oppose à la passivité de l'automatisme adopté par les autres surréalistes. Comme le psychanalyste Jacques Lacan, qui consacre plusieurs articles à la paranoïa dans les pages de *Minotaure*, Dalí voit dans l'Art nouveau l'incarnation d'un monde onirique et la matérialisation de désirs sexuels, lecture fondée sur une « identification d'images érotiques – symboles utéro-vaginaux et phalliques »⁷². Et il est vrai qu'il y a déjà dans ce Modern Style certaines caractéristiques récurrentes de l'art de Dalí, ces formes molles mi-animales mi-végétales que l'on retrouve dans ses toiles de 1933-34 – crânes allongés, mous et lourds qui reposent sur des béquilles ou formes minérales tendres comme du beurre (ill. 130) –, projections de désirs érotiques et cannibales et donc « extra-plastiques », selon le terme même du peintre. Dalí assimile ainsi une maison Modern Style « à un gâteau, à une tarte exhibitionniste et ornementale de 'confiseur' », attribuant

un caractère nutritif, comestible [à] cette espèce de maisons, lesquelles ne sont autre chose que les premières maisons comestibles, que les premiers et seuls bâtiments érotisables, dont l'existence vérifie cette « fonction » urgente et si nécessaire pour l'imagination amoureuse : pouvoir le plus réellement manger l'objet du désir⁷³.

Et les photos des maisons de Gaudí à Barcelone qui accompagnent l'article (ill. 131) sont là pour souligner et corroborer son propos : colonnes molles et courbes, « inclinées, incapables de se soutenir par elles-mêmes, telles le cou fatigué des lourdes têtes hydrocéphales, [qui] émergent pour la première fois dans le monde des ondulations dures de l'eau sculptée » ; « tendres portes en foie de veau » ; « vagues fossiles de la mer » et « écume en fer forgé » ; reliefs chantilly ou « super-névrose mammoth » de structures porteuses ossifiées... Pour Dalí,

⁷¹ Dalí publie son article « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante de *L'Angélus* de Millet » dans le n° 1 de la revue *Minotaure*, en juin 1933.

⁷² Philippe THIÉBAUT, « Formes biomorphiques », in *1900*, catalogue de l'exposition aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2000, p. 307. Pour lui, la lecture que fait Dalí de l'Art nouveau « est tout à fait autorisée et vaudrait la peine d'être approfondie ». *Ibidem*.

⁷³ Salvador DALÍ, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style », in *Minotaure*, Paris, n° 3-4 (décembre 1933), p. 72.

la beauté n'est que la somme de conscience de nos perversions. – Breton a dit : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ». Le nouvel âge surréaliste du « cannibalisme des objets » justifie également cette conclusion : La beauté sera comestible ou ne sera pas⁷⁴.

Bien qu'elle soit formulée et élaborée selon des critères tout personnels, l'interprétation que donne Dalí du Modern Style me semble particulièrement éclairante et perspicace. Dalí ne s'y est en effet pas trompé : la plasticité et la malléabilité des formes architecturales du Modern Style est le signe à la fois de la féminisation qui sous-tend toutes les réalisations de l'Art nouveau et d'une constante régression vers le végétal et l'aquatique⁷⁵. Les titres donnés par Dalí aux différents éléments architecturaux créés par Gaudí et qui illustrent son article sont donc loin d'être fantaisistes. Ils témoignent au contraire d'une très bonne compréhension des sources d'inspiration de l'architecte catalan. Les créations de Gaudí portent, en effet, la marque d'un profond intérêt pour « les masses plastiques évocatrices du rocher naturel, mais un rocher que le temps a modelé, pétri, érodé » – on se souvient que la Casa Milà de Barcelone est plus connue sous le nom de « La Pedrera », la carrière. Chez Gaudí, mais c'est aussi le cas chez Guimard :

Les plans évoquent la croissance angulaire d'un réseau cristallin, le développement de cellules organiques ou encore les formes constamment mouvantes de certaines créatures amibes, les éléments de quincaillerie présentent un caractère indécis et informel dont on ne saurait identifier l'origine : est-elle animale, végétale, aquatique ou bien minérale ?⁷⁶

Gallé, Guimard, Gaudí... Tous ces artistes sont fascinés par le monde végétal, et vont chercher dans la morphologie des plantes les lignes et les courbes qu'ils interprètent ensuite dans leurs œuvres, vases, bijoux, mobilier, entrées de métro ou maisons (ill. 132 et 133). Mais c'est dans toute sa vitalité, dans sa croissance et son dynamisme que ces créateurs saisissent la structure végétale. Ils vont aussi parfois puiser du côté de la faune et de la flore marine, méduses, crustacés, algues – vivier de formes étonnantes, insoupçonnées –, transformant parfois les créatures marines

⁷⁴ *Idem*, p. 76.

⁷⁵ Je reprends ici les termes du titre d'un article de Philippe THIÉBAUT, « La régression vers le végétal et l'aquatique », *in 1900*, p. 272-277.

⁷⁶ Philippe THIÉBAUT, « Formes biomorphiques », *idem*, p. 306.

minuscules observées au microscope en gigantesques armatures d'acier pour des bâtiments d'un genre nouveau. Ces formes souples, sinueuses, qui ont une vocation constructive et décorative, sont chargées de toute une symbolique. À une période à la fois de doutes et d'enthousiasme envers la science et la technique⁷⁷, elles doivent témoigner de la beauté des formes naturelles et traduire une volonté d'harmonie, un véritable désir de symbiose avec les éléments.

L'allusion que fait Lorca, dans la didascalie qui ouvre le Deuxième Acte de *Así que pasen...*, aux « *ramos de luces eléctricas* » portés par les angelots de la coiffeuse de la Fiancée est ainsi un clin d'œil à ces lampes 1900 qui « s'épanouissent en corolle lumineuse » et associent la fleur à la lumière électrique⁷⁸ ou à ces femmes-appliques « qui tend[ent] à bout de bras [leurs] flambeaux électriques » et opposent « la nouvelle Lumière à la Nuit »⁷⁹. Quant aux « *muebles extraños* », il est facile d'y voir une évocation des extraordinaires formes du mobilier créé à la même époque : *Guéridon Libellules* et *Chaise La Berce des prés* d'Emile Gallé, *Guéridon Nénuphars* de Louis Majorelle ou encore les fauteuils biomorphiques d'Antoni Gaudí (ill. 134 à 137), avec leurs « articulations osseuses appuyées », qui « évoquent irrésistiblement un squelette humain »⁸⁰ et que Lorca a sans doute pu découvrir lors de ses séjours à Barcelone.

Or, c'est précisément un décor biomorphique, à mi-chemin entre les formes architecturales de Gaudí, les formes anamorphosées de Dalí et les compositions érotiques de Luis Fernández (ill. 138), qu'imagine José Hernández pour *Así que pasen cinco años*, mis en scène en 1978, au Teatro Eslava, à Madrid (ill. 139)⁸¹. Plus de

⁷⁷ Les années 1900 sont, dans toute l'Europe, des années à la fois marquées par le malaise et par un sentiment de décadence de la civilisation industrielle occidentale, et par un grand enthousiasme et un grand espoir mis dans la science et la technique. L'Exposition Universelle qui a lieu à Paris en 1900 en est sans doute la plus grandiose manifestation. Sur la situation particulière de l'Espagne à cette période, je renvoie à l'ouvrage collectif *1900 en Espagne*, Carlos SERRANO et Serge SALAÜN (éd.), Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, 192 p. Voir également : Carlos SERRANO, Serge SALAÜN (éd.), *Temps de crise et 'années folles'...*

⁷⁸ Philippe THIÉBAUT, « La régression vers le végétal... », p. 274.

⁷⁹ Claude QUIGUER, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksiek, 1979, cité dans le catalogue de l'exposition *1900*, p. 255. Voir également sur ce thème : MASSIN, *Style et écriture. Du Rococo aux Arts déco* (particulièrement les pages 89-137) ; Jean WEISGERBER, *Le Rococo. Beaux-arts et littérature* (particulièrement les pages 195-220).

⁸⁰ Philippe THIÉBAUT, « Formes biomorphiques », p. 306.

⁸¹ Mise en scène de Miguel Narros. Le croquis est reproduit dans José HERNÁNDEZ, « Teatro y pintura, una cuestión de parentesco », in *Los pintores y el teatro*, numéro monographique de la revue *Cuadernos El Público*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, n° 28 (noviembre de 1987), p. 58-60 ; et dans le catalogue *Federico García Lorca y su teatro*, Miguel NARROS (dir.), Madrid, Teatro Español/ Ayuntamiento de Madrid, Temporada 1984-85, p. 115-123. Voir également au sujet de

plumes, ni de dentelles, ni de rubans, ni d'anges portant des bouquets d'ampoules électriques, mais des tentures comme des toiles d'araignées qui viennent recouvrir un lit qui semble prêt à lacérer de coups de griffe et à engloutir quiconque s'y allongera. Le mobilier a muté ; il est devenu un organisme vivant, parcouru de veines ou de tubes digestifs. Nous voilà loin, c'est vrai, du charme kitch des meringues du Modern Style, mais l'effet produit est celui souhaité par Lorca, étouffement, englobement, avec quelque chose en plus de terreur. La chambre de la Fiancée se fait menaçante, prête à dévorer un Jeune Homme qui n'est pas assez viril et qui a peur de l'obscur monde du désir. On retrouve ici les éléments que Dalí associe au Modern Style, un art à la fois aliment et déjection, qui allie désir sexuel et pulsion orale et entretient un rapport étroit avec le rêve.

[...] Toutes ces formes d'eau construites en une succession asymétrique et dynamique-instantanée de reliefs brisés, syncopés, enlacés, fondus par les nénuphars et nymphéas « naturalistes-stylisés » se concrétisant dans d'excentriques convergences impures et annihilatrices par d'épaisses protubérances de peur, jaillissant de la façade incroyable, contorsionnés à la fois par toute la souffrance démentielle et par tout le calme latent et infiniment doux qui n'a d'égal que celui des horrifiants *floroncules apothéosiques et mûrs* prêts à être mangés à la cuiller, – à la saignante, grasse et molle cuiller de viande faisandée qui approche⁸².

Le Modern Style comme « réalisation de désirs solidifiés »⁸³.

On ne doit donc pas s'étonner, dans ces conditions, que la femme qui, comme nous l'avons vu, est le modèle qui sous-tend toutes les productions des artistes Modern Style, soit en réalité un modèle bien plus ambivalent qu'il n'y paraît au premier abord. Comme le souligne très justement Claude Quiguer, la prolifération des représentations féminines marque « une volonté d'exorcisme » :

Face à la ville traumatisante, la femme est un rappel de la 'Nature', du 'Tout' dont la civilisation a coupé l'homme. En un sens, elle est une forme de régression vers des formes de vie plus primitives et plus immédiates⁸⁴.

cette mise en scène : Alonso de SANTOS, « *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, por el T.E.C. », *Primer Acto*, Madrid, 2nda época, n° 182 (diciembre de 1979), p. 44-56.

⁸² Salvador DALÍ, « De la beauté terrifiante... », p. 74.

⁸³ *Idem*, p. 73.

Elle incarne une forme de vie originelle, libérée des lois et des règles. En ce sens, elle introduit une perpétuelle tension dans la société de cette époque : par son rapport étroit avec les pulsions profondes de l'individu, elle devient un danger. Elle est la violence qui amène avec elle le sang et la mort.

2. Femmes fleurs et femmes venimeuses

La femme est l'obsession majeure de l'art 1900 : partout son corps s'étire, s'enroule ou coule, masse plastique indéfiniment malléable et docile, tour à tour languissante caresse ou chaîne fatale. [...] La souplesse de son corps, les plis amples de sa robe, la masse plastique de sa chevelure se courbe docilement aux caprices de toutes les formes, supplantant partout le lierre et les feuillages « neutres » de la décoration traditionnelle. [...]

Rêveuse aux yeux vagues abîmée dans sa mélancolie, esclave humiliée et languide, Méduse hiératique et souveraine, la femme est à elle seule *tous* les symboles, *toutes* les allégories. Elle est la Mort, elle est la Nuit, elle est le Printemps ou l'Automne, elle est la Musique, elle est l'Eau [...] ⁸⁵.

On l'aura compris, la Femme domine l'époque symboliste. C'est elle qui offre aux peintres et aux poètes non seulement un thème de prédilection, mais également tout un vocabulaire de formes courbes, sinueuses, malléables. Pourtant, si ces courbes peuvent être un refuge idéal et rassurant, elles se font plus souvent menace et piège pour celui qui a le malheur de les approcher de trop près. Ce sont là les deux tendances opposées des représentations féminines de l'art symboliste : entre « la femme idéalisée, pure, chaste, animée de sentiments religieux, ou simplement lointaine » et « la femme perverse, damnée, qui entraîne l'homme vers le vice et la déchéance » ⁸⁶. D'un côté, les femmes innocentes et idéalisées, mélancoliques et presque éthérées, du préraphaélite anglais John Everett Millais, d'Aman-Jean ou de Puvis de Chavannes, avec sa palette de couleurs lavées. C'est dans cette tendance que l'on peut situer les œuvres symbolistes peintes en Espagne, surtout en Catalogne. Je citerai plus particulièrement *La Rosada* [La Rosée] d'Adrià Gual, peinte en 1897, ou la toile *Ensomni* [Rêverie] de Joan Brull,

⁸⁴ Claude QUIGUER, *Femmes et machines de 1900*, cité dans le catalogue de l'exposition 1900, p. 256.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Encyclopédie du Symbolisme*, sous la direction de Jean CASSOU, p. 47. Sur le thème de la femme fatale dans la peinture symboliste, voir également le chapitre intitulé « La femme dévorante », in Edward LUCIE-SMITH, *La sexualité dans l'art occidental*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1991, p. 139-153.

réalisée en 1898, qui évoque l'univers brumeux et enchanté de la pièce *Pelléas et Mélisandre* de Maeterlinck ou certains pastels du peintre belge William Degouve de Nuncques (ill. 140 et 141). À l'opposé de cette esthétique, de ces univers imaginaires nostalgiques de temps révolus et mythiques, on trouve celui de ces beautés fatales, perverses et malsaines peintes par Gustave Moreau, Munch, Beardsley ou Rops.

Pourtant, si le type féminin idéal et imprégné de spiritualité semble peut-être plus présent dans les premières années du Symbolisme, sans doute en raison de l'influence des préraphaélites, la mélancolie et l'innocence cèdent souvent le pas, chez de nombreux peintres, à la beauté fatale et provocatrice évoquée auparavant par Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*. Même le préraphaélite Dante Gabriel Rossetti abandonne parfois ses beautés idéalisées et méditatives, inspirées de la Renaissance italienne, pour la beauté plus équivoque et presque vénéneuse de sa *Venus Verticordia* (ill. 142). Comme dans un grand nombre des toiles de Rossetti, c'est l'égérie du peintre, Jane Burden, qui s'était suicidée l'année précédente, qui donne un visage à cette déesse de l'amour. Une Vénus troublante baignée dans une lumière irréaliste qui semble irradier d'elle et qui donne à sa peau un aspect de cire. Est-elle morte, est-elle vivante ? Les roses aux couleurs fanées qui forment un tapis autour d'elle introduisent le doute. Quant à la pomme et à la flèche, qui sont de claires allusions à Éros et Thanatos, on ne sait si leur fonction est d'évoquer la mort violente qu'a subi celle qui est devenue une sorte de muse idéale pour le peintre, ou si celle-ci, prête à sacrifier le spectateur au nom de sa beauté, nous tend, au contraire, une pomme de discorde, une pomme empoisonnée.

C'est la même ambiguïté d'une femme qui inspire à la fois crainte et fascination que l'on retrouve dans l'œuvre du peintre norvégien Edvard Munch⁸⁷. Chez Munch, en effet, la femme se fait tour à tour harpie, vampire (ill. 144) ou madone impudique, quand ce n'est pas le corps équivoque d'une jeune adolescente qui est offert à toutes les

⁸⁷ Munch est un artiste essentiel de cette période charnière du Symbolisme et de l'Expressionnisme ; l'un de ceux dont l'influence est la plus grande et qui contribue le plus à rénover le langage plastique, particulièrement « dans les pays germaniques, davantage par l'essence même de son œuvre que par ses réalisations, car il est symboliste dans l'esprit et un précurseur de l'expressionnisme dans le style. Le sentiment de désespoir, d'angoisse, d'impuissance à 'changer la vie' qui le caractérise, n'a pas été ressenti par les peintres du *Brücke*, ni par ceux du *Blaue Reiter*, mais sa manière de l'exprimer, de la faire surgir de la toile est propre aux expressionnistes. En revanche, il est logique de le considérer comme un peintre symboliste, car c'est réellement à ce mouvement qu'il appartient en raison des influences qu'il a subies en France avant de gagner l'Allemagne, et de l'essence même de son inspiration. [...] [Mais là où] Moreau et Maeterlinck s'évadent, Munch ne s'évade pas, il se défoule en peignant son enfer, son huis-clos, dont il ne sort pas ». In *Encyclopédie du Symbolisme*, p. 115.

convoitises. C'est le cas dans l'une de ses célèbres toiles, peinte en 1894 : *La puberté* (ill. 143). Dans ce tableau, la jeune fille, en équilibre inconfortable sur le bord d'un lit dont les deux extrémités sont coupées par le cadre, les yeux écarquillés et les bras croisés dans un geste de pudeur, semble menacée par l'énorme ombre noire qui se détache sur la droite. Le tableau donne un sentiment d'instabilité et le langage du corps de la jeune fille matérialise la menace que représente l'éveil de la sexualité, ce monde inconnu auquel elle semble livrée sans défense. Une autre œuvre, une gravure sur bois réalisée en 1897 et significativement intitulée *Dans le cerveau de l'homme* (ill. 145), associe une nouvelle fois angoisse et sexualité et semble étonnamment annoncer les découvertes de Freud et ses théories sexuelles. Dans cette œuvre, ce n'est plus la femme qui paraît sans défense. Au contraire, c'est elle qui représente un danger, ombre menaçante planant au-dessus d'un visage masculin prisonnier d'un réseau de lignes tortueuses qui évoquent les méandres d'un cerveau, mais qui ne sont rien d'autre que la masse ondulante des cheveux de la femme nue qui le surplombe.

Le corps de la femme et le désir qu'elle inspire font donc peur et les Symbolistes font volontiers de sa beauté l'incarnation de la fatalité du Mal et de la Mort. La femme est comme ce sphinx peint par Gustave Moreau dans *Œdipe et le Sphinx* : monstre à tête et seins de femme, il s'agrippe à la poitrine du jeune homme avec ses griffes et ses pattes de lion, et lui offre ses lèvres.

Chez Franz von Stuck, elle est tour à tour femme-serpent à la blancheur morbide et aux amours monstrueuses, comme dans *Le péché* (ill. 146) – chez les Symbolistes, les titres sont souvent tout un programme... –, ou sphinge, comme dans *Le baiser du Sphinx* (ill. 147), où elle se détache sur un fond rouge sang, le visage caché par sa longue et épaisse chevelure, et arbore une plantureuse poitrine féminine d'une blancheur immaculée. Allongée sur un rocher qui surplombe sa victime, elle semble littéralement dévorer un homme qu'elle contraint à se plier, à s'agenouiller et qui lui tend les bras, comme pour une ultime étreinte.

Une dizaine d'années plus tard, c'est le même motif que reprend le peintre expressionniste autrichien Oskar Kokoschka lorsqu'en 1909 il réalise une affiche à l'occasion de la représentation de sa pièce de théâtre *Assassin, espoir des femmes*, écrite l'année précédente (ill. 148). Cette fois, c'est une femme-vampire au teint blafard qui étreint furieusement une proie impuissante, un personnage masculin de couleur rouge

qui semble sans consistance et léger comme un pantin désarticulé ou une poupée de chiffon. Le visage de la femme, avec ses airs de tête de mort, laisse apparaître les os saillants à travers la peau ; dans son cou apparaît un réseau de petits filaments évoquant des terminaisons nerveuses qualifiées à l'époque de « chambre des horreurs » par un public indigné. Tout ceci sur un fond bleu nuit sur lequel se détachent, à gauche et à droite du couple, une pleine lune et un croissant de lune. On perçoit aisément ce que cette représentation a de commun avec l'iconographie symboliste, dans une conception de la femme-vampire destructrice d'hommes. Ici encore, l'affrontement entre Éros et Thanatos finit inévitablement par la défaite de l'homme, victime sacrificielle d'une femme sanguinaire.

Perversion et persécutions

Personnifications conventionnelles de la femme dangereuse et perverse, la femme-sphinx ou la femme-vampire illustrent le thème récurrent de la beauté satanique et rejoignent la multitude de personnages mythologiques qui peuplent les œuvres symbolistes. Salomé, Hélène et le Sphinx forment, avec Dalila, Judith, Galatée, ou Leda, la cohorte de ces beautés froides à la sensualité morbide ou aux amours monstrueuses qui séduisent tant les Symbolistes. Comme le souligne Serge Fauchereau, « caricaturalement, tout est là : un peu de spiritisme, un peu de satanisme, un peu d'onirisme et beaucoup de phraséologie »⁸⁸. Peinture et littérature n'échappent pas à cette imagerie conventionnelle, et « comme tous les mouvements de réelle longévité, la thématique a fini par s'outrer en tics chez les vulgarisateurs »⁸⁹. Parfois aussi, certains artistes s'emparent de ces poncifs pour leur donner une coloration cynique. C'est le cas de Félicien Rops, par exemple, connu surtout pour ses harpies lubriques et perverses qui faisaient la joie de ses contemporains, et pour ses illustrations pour *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly ou pour *Le Vice suprême*, de Joséphin Péladan (le Sâr Péladan,

⁸⁸ Serge FAUCHEREAU, *Hommes et mouvements esthétiques...*, p. 252.

⁸⁹ *Ibidem*. Au sujet de ce thème des femmes fatales, Serge Fauchereau souligne que « l'art occidental d'alors n'en finissait pas de se délecter de femmes fatales. Certes, tous les Heine, Flaubert, Mallarmé, Laforgue et Gustave Moreau avaient exploité ce thème, mais, depuis le drame d'Oscar Wilde repris par Strauss, on voyait se multiplier les *Salomé*, au Portugal comme en Roumanie [...]. Mieux encore, un nouvel art extrêmement populaire [...], le cinéma, s'en était emparé : le précurseur Georges Méliès avait tourné une *Cléopâtre* dès 1899 puis l'Allemand Oskar Messter avait fait une *Salomé* en 1908 et le thème se renouvelait à peine avec la *Messaline* de l'Italien Enrico Guazzoni et *Judith et Holopherne* d'un nouveau venu français, Louis Feuillade, en 1909... ». Serge FAUCHEREAU, *idem*, p. 294.

fondateur de la Rose+Croix). Pourtant, chez lui, la mort, la femme et le diable sont toujours traités avec une ironie plaisamment provocatrice (ill. 149 et 150), et son œuvre *Pornokratès* (ill. 151), peinte en 1878, d'un caractère provocateur et presque blasphématoire récurrent chez cet artiste, me semble également pleine d'une évidente dérision.

C'est sans doute Salomé qui inspire le plus grand nombre de poètes et d'artistes, de Flaubert à Mallarmé en passant par Laforgue, Gustave Moreau ou Aubrey Beardsley.

Chez Klimt, Salomé s'assimile à Judith ou à la Clytemnestre assoiffée de sang mise en scène par Richard Strauss dans son opéra *Électre*. Dans son étonnante toile *Judith I* (ill. 152), peinte en 1901, c'est une femme au regard extatique et à la sensualité morbide qui semble littéralement sertie dans un fond d'or, à la fois bijou et somptueuse étoffe. Directement inspiré des fonds d'or de l'art byzantin, le fond de la toile de Klimt annule l'espace et le temps et contribue à faire de son personnage une figure d'éternité, fascinante et mystérieuse, attirante et effrayante.

Quant à Huysmans, il contribue à magnifier un peu plus encore cette figure mythique lorsqu'il consacre des pages entières de son roman *À rebours* à la recreation poétique des tableaux de Moreau, *L'Apparition* (ill. 153) et *Salomé tatouée* (ill. 154), acquis par Des Esseintes, son héros décadent :

Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, Des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut ; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisses ; elle devenait en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qui la touche⁹⁰.

⁹⁰ Joris-Karl HUYSMANS, *À rebours* (1884), Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 106.

Femme terrifiante et monstrueuse que cette Salomé que Moreau s'emploie néanmoins à parer d'une matière picturale somptueuse et brillante comme une gemme, de voiles et de bijoux à peine suggérés par petites touches et par un subtil jeu de transparences. Et le peintre construit autour d'elle le palais d'un roi Hérode qui disparaît presque, comme happé par le fond, ainsi que les autres personnages, sa femme, Hérodiade, et le garde qui, plus tard, doit donner la mort à la princesse de Judée. Un palais aérien, composé d'extraordinaires arabesques qui sont comme tatouées, gravées, à la surface de la toile et qui

s'élançait, ainsi qu'un Alhambra, sur de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or ; des arabesques partaient de losanges en lazuli, filaient le long des coupoles où, sur des marqueteries de nacre, rampaient des lueurs d'arc-en-ciel, des feux de prisme⁹¹.

Toutes ces héroïnes mythiques, et Salomé en premier lieu, ont littéralement hanté la littérature et l'art au moins jusque dans les années 1910 et ont marqué des générations d'artistes. On ne doit donc pas s'étonner d'en retrouver la trace dans les œuvres de Lorca, lui qui a été si influencé dans sa jeunesse par la poésie de Rubén Darío et de Mallarmé ou par le théâtre de Maeterlinck. Mais chez Lorca les références sont toujours implicites, et le dramaturge joue à les détourner, à les parodier et à les mêler à d'autres univers, à d'autres esthétiques. S'il fait référence à l'Art nouveau, c'est, on l'a vu dans *Así que pasen cinco años*, pour créer un contraste violent entre la sensualité de la Fiancée et l'image idéalisée que s'en était faite le Jeune Homme. Ce qui perdure néanmoins chez Lorca, c'est cette vision de la femme dominatrice et violente, parfois même sanguinaire, capable de soumettre et de terrasser des hommes trop faibles, trop féminins.

Dans *Así que pasen cinco años*, par exemple, c'est la Fiancée qui est forte et qui manifeste une volonté farouche de ne plus être sensible à la douleur physique, face à un Jeune Homme aux mains de cire qui s'essouffle en montant les escaliers.

Criada. El aire le va a quemar el cutis.

⁹¹ *Idem*, p. 108.

Novia. Eso me gusta. Quiero ponerme negra. Más negra que un muchacho. Y si me caigo, no hacerme sangre, y si agarro una zarzamora, no herirme. Están todos andando por el alambre con los ojos cerrados. Yo quiero tener plomo en los pies⁹².

La Fiancée, avide de sensualité, de vie, de soleil, cherche par tous les moyens à échapper à l'univers étouffant et raffiné de sa chambre 1900. Tout le contraire de ce Jeune Homme qui, tel un dandy décadent, s'enferme chez lui dans le noir pour ne pas voir le temps qui passe et qui se réfugie dans le rêve et l'imagination pour ne pas être déçu par la réalité – en ce sens il rappelle d'ailleurs don Perlimplín qui a toujours vécu dans les livres et qui découvre la vie en même temps que le désir.

Dans *El público*, c'est Elena qui incarne cette féminité dominatrice et castratrice. Avatar de l'Hélène grecque, l'Elena de Lorca, loin d'incarner une féminité soumise et délicate, est au contraire un personnage presque viril, qui impose sa force physique et soumet tous les hommes qui osent l'invoquer pour de faux prétextes. Modèle d'intransigeance et d'autorité, représentante de la norme sociale hétérosexuelle et double féminin de l'Empereur, elle est à la fois objet de désir et de rejet pour des Hommes dont elle révèle les peurs les plus archaïques. Son apparente féminité, sa robe fendue sur le devant qui laisse voir ses cuisses et ses bas roses, ne doivent donc pas nous tromper. C'est elle qui est forte et qui maintient sous sa coupe des hommes faibles, trop faibles. Des hommes (le Metteur en scène, l'Homme 2 et l'Homme 3) qui n'assument pas leur homosexualité, qui la convoquent au Premier Tableau et se servent d'elle pour cacher leur véritable désir.

Hombre 3°. ¿Por qué has salido, Elena? ¿Por qué has salido si no me vas a querer?

Elena. ¿Quién te lo dijo? Pero ¿por qué me quieres tanto? Yo te besaría los pies si tú me castigaras y te fueras con las otras mujeres. Pero tú me adoras demasiado a mí sola. Será necesario terminar de una vez⁹³.

L'Homme 3, qui cache son homosexualité sous un déguisement de fausse virilité et sous un comportement sadique, et qui s'acharne contre le Metteur en scène pour tenter de la convaincre, ne peut d'ailleurs rien contre elle. Malgré les poignets de force

⁹² *Así que pasen...*, p. 357.

⁹³ *El público*, p. 287.

aux pointes dorées et le fouet qu'il arbore après son passage derrière le paravent, Elena perçoit sa fausseté et c'est elle qui prend le dessus :

Hombre 3º. ¡Elena! *(Pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados).*

Hombre 3º. *(Azotando al Director.)* Tú siempre hablas, tú siempre mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia.

Elena. Podías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti. *(El Hombre 3º se dirige a Elena y le aprieta las muñecas.)* Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido.

Hombre 3º. ¡Veremos quién puede más!

Elena. Yo y siempre yo⁹⁴.

Elena invincible, guerrière, cruelle et sanguinaire. C'est à elle que l'Homme 1 et le Metteur en scène se proposent d'offrir la tête de l'Empereur, comme jadis Hérode offrit à Salomé celle de Jean-Baptiste :

Hombre 1º. *(Al Director.)* Te traeré la cabeza del Emperador.

Director. Será mejor regalo para Elena.

[...]

Hombre 1º. La cabeza del Emperador quema los cuerpos de todas las mujeres.

Director. *(Al Hombre 1º.)* Pero tú no sabes que Elena puede pulir sus manos dentro del fósforo y la cal viva. ¡Vete con el cuchillo! ¡Elena, Elena, corazón mío!⁹⁵

L'association qui est opérée avec la lumière du phosphore et la blancheur aveuglante de la chaux – on se souvient aussi que ses pieds sont faits du même plâtre que les copies académiques des statues grecques – ne laisse pas de doute : Elena est le double parfait de la lune, la déesse Séléné des Grecs, ce que les Etudiants ne manquent d'ailleurs pas de souligner :

Estudiante 3º. Se llama Elena.

Estudiante 1º. *(Aparte.)* Selene⁹⁶.

⁹⁴ *Idem*, p. 288.

⁹⁵ *El público*, p. 297.

Elena, Séléné, Salomé. Au-delà de l'homophonie, la coïncidence n'a sans doute rien de fortuit ; et la pièce abonde de détails qui vont dans le sens d'une fusion entre ces trois figures mythiques. C'est d'ailleurs la lune qui sert de lien entre Elena et Salomé ; Séléné, élément féminin et funeste par excellence chez les symbolistes, que l'on retrouve à profusion dans toutes les œuvres de Lorca. Cette même lune trouble que l'Hérode d'Oscar Wilde voudrait cacher et qui éclaire Salomé à l'instant où elle peut enfin assouvir son désir, embrasser la bouche de Jean-Baptiste dont elle vient d'obtenir la tête (ill. 158) :

Hérode. (*Se levant.*) [...] Je ne veux pas regarder les choses. Je ne veux pas que les choses me regardent. Éteignez les flambeaux. Cachez la lune ! Cachez les étoiles ! Cachons-nous dans notre palais, Hérodiad. Je commence à avoir peur.

Les esclaves éteignent les flambeaux. Les étoiles disparaissent. Un grand nuage noir passe à travers la lune et la cache complètement. La scène devient tout à fait sombre. Le tétrarque commence à monter l'escalier.

La voix de Salomé. Ah ! J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang ?... Mais, peut-être est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur... Mais, qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche.

Un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire.

Hérode. (*Se retournant et voyant Salomé.*) Tuez cette femme !

*Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille d'Hérodiad, princesse de Judée*⁹⁷.

L'Elena de Lorca et la Salomé d'Oscar Wilde ont ceci en commun que c'est leur extrême sensualité et leur insatiable désir qui entraînent la violence et le sang, lorsqu'elles sont bafouées et rejetées par des hommes trop faibles, trop féminins ou indifférents à leurs charmes. Et c'est précisément cette ambivalence que l'Anglais Aubrey Beardsley s'est attaché à rendre dans les illustrations qu'il a créées pour la pièce de Wilde. On retrouve chez Beardsley tous les éléments de l'esthétique 1900 dont j'ai parlé plus haut et que l'on trouve suggérés dans le décor de l'Acte II de *Así que pasen*

⁹⁶ *El público*, p. 312. Séléné est également associée à la déesse Artémis, la farouche chasserresse protectrice des Amazones, dont les flèches symbolisent parfois les rayons de la lune. Ce qui ne fait que renforcer la dimension guerrière du personnage d'Elena.

⁹⁷ Oscar WILDE, *Salomé* (1893), Pavillons-sous-Bois, Éditions Ressouvenances, 1984, p. 79-80.

cinco años : chevelures féminines qui semblent avoir une vie propre et qui, telles Méduse, allongent des tentacules de poulpe ou des hampes de fleurs vénéneuses (ill. 155) ; univers délicat et capiteux des cabinets de toilette parfumés, encombrés de flacons, de pots de fard et ornés de plumes de paon et de fleurs étranges qui s'enroulent, se tordent et tournoient en volutes et en entrelacs (ill. 156). Les noirs et les blancs prennent déjà en eux-mêmes, chez Beardsley, la valeur d'effets décoratifs à part entière, auxquels viennent s'adjoindre les lignes fines et sinueuses du dessin, qui deviennent parfois un délicat pointillé suggérant la transparence et la légèreté des étoffes (ill. 157). L'univers décadent de Beardsley, avec son impudeur et sa provocation – le frontispice de *Salomé* représente un Pan hermaphrodite que la censure s'est empressée de retoucher (ill. 159) –, « annonce une Angleterre délivrée de ses hypocrisies et de ses conventions, un art débarrassé de l'académisme et regardant bien en face, certain des pouvoirs qu'il exerce sur son temps et sur l'avenir »⁹⁸. C'est bien en cela qu'il me semble concorder, malgré d'évidentes différences, avec la volonté que manifeste Lorca dans *El público* de soulever le voile de l'hypocrisie bourgeoise et de la bienséance, du jeu des masques de la morale et de la norme sociale. L'œuvre d'Aubrey Beardsley – et particulièrement ses illustrations pour *Salomé* – a influencé des générations de peintres, au même titre que Moreau, Klimt ou Munch. Pour Pierre Cabanne,

Salomé est un livre admirable, une date dans l'histoire de l'illustration et dans la liturgie de l'Art nouveau qu'il célèbre avec Gustave Moreau, Klimt, l'architecte Gaudí et l'affichiste Mucha. Ses dessins, aux noirs et aux blancs contrastés, sans demi-teintes, influenceront les Nabis, Bonnard et Vallotton [...]. Les premiers dessins de Kandinsky et de Klee lui doivent tout autant que les premiers bois gravés de Munch ; des magazines comme *Pan* et *Jugend* reproduisent ses dessins que Diaghilev emporte à Moscou pour les confronter avec le magasin d'accessoires pseudo-byzantin du folklore slave d'où sortira, avec ses oripeaux et ses colliers de jade, l'étincelant bazar de Léon Bakst et des Ballets russes. Les belles juives viennoises se font peindre par Klimt dans les poses et les robes de Salomé tandis qu'à deux pas de chez elles Freud établit les principes de sa théorie de la sexualité. La postérité de

⁹⁸ Pierre CABANNE, « Aubrey Beardsley », in Pierre CABANNE, Pierre RESTANY, *L'avant-garde au XX^e siècle*, Paris, Éditions André Balland, 1969, p. 108.

Beardsley comporte aussi bien des surréalistes (Dalí, Bellmer, Leonor Fini) que certains expressionnistes⁹⁹.

L'univers de Beardsley est peuplé de personnages féminins virils et de personnages masculins efféminés, pomponnés et portant perruque. Accompagnée d'un serviteur qui arbore son sexe et ses poils sur le torse autant que sa longue chevelure bouclée et sa mouche sur la joue, son Hérodiad prend des allures de travesti, avec un visage et un corps massifs et des seins gonflés comme des ballons de baudruche (ill. 160). Des seins que l'on retrouve dans la *Salomé* (1909) de Julius Klinger (ill. 161) qui s'avance à grands pas et porte à bout de bras le sexe coupé d'un homme. Pas étonnant que tout ceci ait tant plu aux surréalistes, si férus de mannequins et autres poupées. On trouve d'ailleurs dans cette représentation d'Hérodiad, ou dans la *Salomé* de Klinger, une dérision et un esprit parodique qui n'est pas sans rappeler la manière dont le personnage de Thérèse devient Tirésias dans la pièce d'Apollinaire *Les mamelles de Tirésias*...

Thérèse. [...]

Mais il me semble que la barbe me pousse

Ma poitrine se détache

Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sort [sic] ses mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche, elles s'envolent, ballons d'enfant, mais restent retenues par les fils.

[...]

Qu'est-ce à dire

Non seulement ma barbe pousse mais ma moustache

aussi.

*Elle caresse sa barbe et retrousse sa moustache qui ont brusquement poussé*¹⁰⁰.

⁹⁹ Pierre CABANNE, *idem*, p. 107.

¹⁰⁰ Guillaume APOLLINAIRE, *Les mamelles de Tirésias* (1917), in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de La Pléiade », 1959, p. 885-886. Tirésias est un célèbre devin de la ville de Thèbes. C'est notamment lui qui conseille d'offrir le trône au vainqueur du Sphinx, et ce sont ses révélations qui amènent plus tard Œdipe à découvrir le mystère de sa naissance et ses crimes involontaires. Tirésias est donc aveugle et sa cécité a, comme souvent dans la mythologie, plusieurs explications. L'une d'entre-elles me semble particulièrement intéressante ici. Tirésias ayant surpris deux serpents en train de s'accoupler tua la femelle et fut transformé en femme. Sept ans plus tard, dans les mêmes circonstances, il tue le mâle et redevient homme. Cette expérience lui vaut d'être consulté par Zeus et Héra qui se querellent pour savoir qui, de l'homme ou de la femme, ressent le plus de jouissance

... et qui évoque également beaucoup le personnage de Julieta dans *El público*, avec ses seins en celluloïd rose :

*El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras. Luna. Julieta está tendida en el sepulcro. Viste un traje blanco de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado*¹⁰¹.

Julieta ne porte plus le déshabillé sensuel de Belisa et de la Fiancée de *Así que pasen...*, mais une robe blanche d'opéra, et le lit somptueux et surchargé de dentelles et de plumeaux de la chambre nuptiale s'est transformé en lit-sépulcre. Pourtant, c'est là que chaque nuit, pendant son sommeil, une multitude d'hommes viennent lui rendre visite et tentent d'assouvir à son insu leurs désirs les plus cachés. Mais le monde de Julieta, personnage de Shakespeare, est le monde du théâtre, de l'artifice ; son costume en est le signe, tout comme ses faux seins auxquels répond le petit phallus de terre cuite que ses visiteurs ont posé sur elle, brouillant les frontières entre le féminin et le masculin. Recours au simulacre phallique afin de métamorphoser cette Julieta à la féminité exacerbée, en homme à la virilité tout aussi exacerbée. Chevaux Blancs arborant fièrement leurs cannes phalliques qui lancent des jets d'eau. Nous voilà proches également de l'univers délirant créé par Beardsley pour illustrer une autre œuvre théâtrale, *Lysistrata* d'Aristophane, avec ses hommes aux pénis démesurés (ill. 162). Le rapprochement peut sembler arbitraire ou excessif. Pourtant, les dessins de Beardsley illustrant *Lysistrata* ont, à mon sens, le même degré de dérision que les

dans l'acte d'amour. Lorsque Tirésias affirme que la femme ressent neuf fois plus de plaisir, Héra, furieuse, le frappe de cécité. Mais Zeus lui octroie le don de prophétie et une exceptionnelle longévité. Tirésias devient ainsi un médiateur : entre les hommes et les dieux, entre les générations, entre les vivants et les morts, mais aussi entre les hommes et les femmes par son statut androgyne. Dans le « Drame surréaliste » *Les mamelles de Tirésias*, Thérèse est une jeune féministe mariée qui refuse de faire des enfants. Se débarrassant de ses seins, elle se transforme en « homme-dame » et prend le nom de Tirésias. Pendant ce temps, son mari fait naître des milliers d'enfants afin de repeupler la ville de Zanzibar. Thérèse réapparaît à la fin de la pièce sous la forme d'une cartomancienne, rappel parodique du rôle prophétique de Tirésias. Inutile d'insister beaucoup pour constater certaines similitudes visuelles entre le jeu des déguisements et de l'artifice qui a lieu dans cette pièce d'Apollinaire (les seins, les barbes) et celui des Hommes dans *El público*. Toutefois, l'esprit et le ton sont radicalement différents : le ton absurde, la fantaisie et la dérision chez Apollinaire prennent, dans l'œuvre de Lorca, une dimension beaucoup plus grave, presque éthique – même si la dérision n'en est pas absente.

¹⁰¹ *El público*, p. 298. C'est une « image » que l'on trouvait aussi, en 1927, dans le ballet *Mercur*, des Ballets russes (musique de Satie, chorégraphie de Massine et décors de Picasso). Dans l'une des scènes, les trois Grâces étaient interprétées par trois hommes portant de longues perruques noires et arborant d'énormes seins aux mamelons rouge vif, qui émergeaient de la baignoire où elles prenaient leur bain.

cannes stylisées des Chevaux que je viens de mentionner¹⁰², ou la flûte symbolique et les sonnailles de Grelots et Pampres, dans une pièce qui, comme nous le verrons dans un prochain chapitre, est extraordinairement imprégnée par la mythologie et la culture gréco-latine.

Exquise volupté et sanglants enlacements

Symboles de force et de puissance, associés à un érotisme exacerbé et parfois même déchaîné, les chevaux qui peuplent *El público* sont des réminiscences déformées et grotesques de cette multitude de chevaux qui apparaissent dans la peinture symboliste, et, plus généralement, dans l'art de toutes les époques¹⁰³. Je pense particulièrement à certaines œuvres de Goya ou Füssli – considérés à juste titre comme des prédécesseurs des Symbolistes – où ils peuplent, aux côtés de monstres imaginaires, de terrifiants cauchemars (ill. 163 et 165), qui semblent annoncer déjà ceux d'Alfred Kubin. On retrouve également le thème dans un tableau du peintre polonais Wladyslaw Podkowinski, peint en 1894, et significativement intitulé *Extase* (ill. 164). La métaphore érotique est on ne peut plus explicite. Et l'abandon de cette femme nue à la peau laiteuse emportée par un cheval noir débridé contre lequel elle semble ne pas pouvoir résister n'est pas si éloigné de celui de la sensuelle Fiancée de *Así que pasen...* au début de l'Acte II, lorsqu'elle se trouve avec son Joueur de Rugby... son dragon :

Novia. Hoy me has besado de manera distinta. Siempre cambias, ¡amor mío! Ayer no te vi, ¿sabes? Pero estuve viendo al caballo. Era hermoso, blanco y los cascos dorados entre el heno de los pesebres. (*Se sienta en un sofá que hay al pie de la cama.*) Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón. (*La abraza.*) Creo que me vas a quebrar entre tus brazos, porque soy débil, porque soy pequeña, porque soy como la escarcha, porque soy como una diminuta guitarra quemada por el sol, y no me quiebras.

¹⁰² Pour Carlos Reyero, « las ilustraciones para la *Lisístrata* de Aristófanes, son, a pesar del énfasis en los órganos sexuales, deliberadamente ambiguas, como si buscara un contraste provocador entre la evidencia del sexo y la escasa vitalidad de esos personajes masculinos » [... les illustrations pour la *Lysistrata* d'Aristophane, malgré la protubérance des organes sexuels, sont délibérément ambiguës, comme s'il cherchait un contraste provocateur entre l'évidence du sexe et la faible vitalité de ces personnages masculins]. Carlos REYERO, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 243.

¹⁰³ Sur les Chevaux dans *El público*, je renvoie à l'étude de Rafael MARTÍNEZ NADAL, '*El público*'. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1988, où il consacre un chapitre entier à ce thème et à sa signification érotique.

[...]

Dragón, ¡dragón mío! ¿Cuántos corazones tienes? Hay en tu pecho como un torrente donde me voy a ahogar. Me voy a ahogar... (*Lo mira.*) Y luego tú saldrás corriendo (*Llora.*) y me dejarás muerta por las orillas [...] ¹⁰⁴.

La Fiancée que l'on découvre au début de l'acte est bien différente de celle qui, plus tard, affronte et rejette le Jeune Homme. La Fiancée apparaît ici comme une jeune femme fragile, broyée par les bras musclés de ce Joueur de Rugby qui ne parle pas et ne fait que fumer tout au long de la scène, qui est à la fois cheval, dragon et torrent qui l'engloutit et dans lequel elle se noie.

Quant au Mannequin, véritable spectre de la Fiancée vêtu de la robe de mariée devenue inutile, il invoque désespérément l'Homme aux mains chaudes, l'Homme-cheval ou l'Homme-océan qui pourra enfin lui donner l'enfant qu'il (elle) désire tant :

Maniquí. (*Irritado.*)

No quiero. Mis sedas tienen,
hilo a hilo y una a una,
ansia de calor de boda.
Y mi camisa pregunta
dónde están las manos tibias
que oprimen en la cintura.

Joven.

Yo también pregunto. ¡Calla!

Maniquí.

Mientes. Tú tienes la culpa.
Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.
Pudiste ser un relincho
y eres dormida laguna,

¹⁰⁴ *Así que pasen...*, p. 353-354. Comparer ce Joueur de Rugby muet qui fume comme un pompier avec un dragon permet bien évidemment d'introduire de la dérision, et donc une distance, dans une scène qui contient tous les éléments du roman à l'eau de rose. Toutefois, le réseau de métaphores qui apparaît dans cette tirade de la Fiancée (cheval, torrent, océan, écume, givre), dans des tonalités de blanc et de doré, sera repris dans la scène suivante, mais sur un mode tragique, dans le dialogue entre le Jeune Homme et le Mannequin. Un Mannequin qui, visuellement, est par ailleurs un double de la Fiancée : la robe de mariée avec sa longue traîne et le petit vêtement rose pour bébé que montre le Mannequin au Jeune Homme évoquent, par exemple, le déshabillé à traîne orné de rubans roses que porte la Fiancée.

con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra.
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo¹⁰⁵.

Le réseau de métaphores est explicite, et répond à la soif impossible à éteindre d'une Belisa qui offre son corps aux caresses des poissons nageant entre ses cuisses ou, telle une Léda, aux plumes chaudes des cygnes :

Aparece Belisa vestida con un gran traje de dormir lleno de encajes. Una cofia inmensa le cubre la cabeza y lanza una cascada de puntillas y entredoses hasta sus pies. Lleva el pelo suelto y los brazos desnudos.

Belisa. [...] *(En este momento suena una música suave de guitarras. Belisa cruza las manos sobre el pecho.)* ¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes. *(Sigue la música.)* ¡Ay qué música, Dios mío! ¡Qué música! Como el plumón caliente de los cisnes... ¡Ay! Pero, ¿soy yo?, ¿o es la música?¹⁰⁶

Ici, c'est maintenant Belisa elle-même qui laisse jaillir le flot continu de son désir, qui devient fleuve, océan. Le décor et les déshabillés dont sont vêtues Belisa et la Fiancée renforcent visuellement cette dimension. Femmes-fleurs – on se souvient que la mère de Belisa la compare à un lys [una azucena] sucré à l'intérieur –, Belisa et la Fiancée condensent toutes les ambiguïtés de ce Modern Style qui, comme nous l'avons vu, fait de la femme son thème de prédilection comme pour mieux exorciser la crainte qu'elle inspire. Sous leur apparence candide et la blancheur de leurs robes froufrouantes, elles cachent en réalité une sensualité provocante¹⁰⁷. À la sensualité des cheveux défaits et des bras nus de Belisa qui émergent d'une véritable cascade de dentelle, répond celle de la Fiancée de *Así que pasen...* lorsque son Joueur de Rugby est sur le point de pénétrer dans sa chambre :

¹⁰⁵ *Así que pasen...*, p. 364-365.

¹⁰⁶ *Amor de don Perlimplín...*, p. 247-248.

¹⁰⁷ Même la Mécanographe de *Así que pasen...* cache une sensualité troublante et menaçante, qui s'associe au souvenir d'une blessure que s'était faite le Jeune Homme dans son enfance : « **Mecanógrafa.** ¿Qué razones voy a dar? No hay más que una razón y esa es... ¡que te quiero! Desde siempre. [...] Cuando pequeñito yo lo veía jugar desde mi balcón. Un día se cayó y sangraba por la rodilla, ¿te acuerdas? *(Al Joven.)* Todavía tengo aquella sangre viva como una sierpe roja, temblando entre mis pechos » (p. 336).

[...] *La Novia salta de la cama con espléndida bata llena de encajes y enormes lazos de color de rosa. Lleva una larga cola y todo el cabello hecho bucles*¹⁰⁸.

Un déshabillé qui déjà évoque la robe de mariée dont est vêtu le Mannequin qui attend, en vain, dans le placard :

*Entra en escena el Maniquí con vestido de novia. [...] Lleva peluca y guantes de oro. Trae puesto con cierto embarazo un espléndido traje de novia blanco, con larga cola y velo*¹⁰⁹.

Comment ne pas voir dans l'évocation de ces dentelles, de ces rubans et de ces longs cheveux bouclés une réminiscence de toutes ces figures féminines qui peuplent l'Art nouveau ? Femmes-araignées qui semblent prêtes à fondre sur leur proie prise dans leurs rubans et leurs cheveux comme dans une toile. Ou femmes-océan prêtes à engloutir leur amant dans des abysses de dentelle. N'est-ce pas, d'ailleurs, la grande peur de don Perlimplín lorsqu'il regarde sa femme par le trou de la serrure ?

Perlimplín. [...] Belisa... con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar. Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos y el agua se entibia ella sola en los vasos...¹¹⁰

N'est-ce pas également l'obsession du Jeune Homme, habité par l'image des longues tresses de sa Fiancée ?

Joven. [...] Pero es que yo estoy enamorado y quiero estar enamorado, tan enamorado como ella lo está de mí, y por eso puedo aguardar cinco años, en espera de poder liarme de noche, con todo el mundo a oscuras, sus trenzas de luz alrededor de mi cuello¹¹¹.

La femme désirée apparaît ainsi à la fois comme une promesse et une menace d'anéantissement, explicitement évoquée par Perlimplín :

Marcolfá. ¡Hermosa doncella!

¹⁰⁸ *Así que pasen...*, p. 353.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 363.

¹¹⁰ *Amor de don Perlimplín...*, p. 247.

¹¹¹ *Así que pasen...*, p. 334.

Perlimplín. ¡Como de azúcar!... Blanca por dentro. ¿Será capaz de estrangularme?¹¹²

Menace que l'on retrouve dans la lettre que l'homme à la cape rouge (Perlimplín) envoie à Belisa, et qui reflète tous les poncifs de la littérature décadente : délaissant le doux refuge des amours idéalisés à la manière de Pelléas et Mélisandre, il revendique un amour charnel avec une femme à la blancheur morbide, au corps frémissant :

Belisa. '¿Para qué quiero tu alma? – me dice –. El alma es el patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y las gentes enfermizas. Las almas hermosas están en los bordes de la muerte, reclinadas sobre cabelleras blanquísimas y manos macilentas. Belisa. ¡No es tu alma lo que yo deseo!, ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!'¹¹³

Malgré la blancheur de leur corps, ce n'est donc pas l'innocence et la pureté qu'incarnent Belisa et la Fiancée. Elles représentent au contraire l'obscur monde des désirs érotiques et de la sensualité face à des hommes-enfants pris de peur devant le gouffre de l'inconnu. Et leurs longues chevelures bouclées peuvent à tout moment se transformer en filet afin d'attirer un nouveau prétendant ou le sacrifier sur l'autel de leur fatale beauté lorsqu'elles n'obtiennent pas satisfaction.

Dans *Así que pasen...*, la Fiancée abandonne vite son rôle pastiche d'amoureuse romantique pour celui de dominatrice impitoyable dès que le Jeune Homme est annoncé. Car ce dernier, avec ses mains délicates, ses dents froides et ses lèvres fanées, ne peut lutter contre un dragon. Comme Elena et comme Julieta dans *El público*, c'est désormais la Fiancée qui décide et qui donne des ordres. Dominant un homme qui ne s'assume pas, c'est elle qui maintenant se fait dompteuse d'hommes, à l'image de celle qu'évoque l'Ami 1 à l'Acte I de *Así que pasen cinco años* :

¹¹² *Amor de don Perlimplín...*, p. 246.

¹¹³ *Idem*, p. 256.

Amigo 1°. [...] Iba con una mujer feísima, ¿lo oyes? Ja, ja, ja, ja, feísima pero adorable. Una morena de esas que se echan de menos al mediodía de verano. Y me gusta (*Tira un cojín por alto.*) porque parece un domador¹¹⁴.

Face aux Chevaux Blancs qui la harcèlent et tentent d'assouvir avec elle leur appétit sexuel, c'est également la Julieta de *El público* qui devient dompteuse – rejoignant toutes ces dompteuses et ces trapézistes qui peuplent la peinture et la littérature depuis la fin du XIX^e siècle. Car les Chevaux Blancs sont prisonniers des normes sociales et leur désir envers elle n'est qu'une façade, un masque derrière lequel ils se cachent. Mais cette Julieta dompteuse de chevaux, pour mieux les dominer encore, se fait aussi castratrice en se proposant de couper leurs superbes crinières :

Julieta. (*Rehaciéndose.*) No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras¹¹⁵.

Une Julieta castratrice, telle une Dalila coupant les cheveux de Samson¹¹⁶, qui sait que la seule virilité de ses assaillants réside précisément dans ces panaches et ces cannes qu'ils arborent pourtant avec tant de fierté. Et la voilà prête à brandir son trophée comme Salomé le fit jadis avec la tête de sa victime. Mais c'est parce qu'elle veut croire à l'amour véritable, et tente de se défendre du mieux qu'elle peut contre ceux qui essaient de la convaincre du contraire, que Julieta devient violente et menace les Chevaux :

¹¹⁴ *Así que pasen...*, p. 338.

¹¹⁵ *El público*, p. 304.

¹¹⁶ Dans son édition de *El público*, María Clementa Millán rappelle un détail très intéressant à ce sujet : « El [manuscrito de *El público*] aparece subtítulo como 'Drama en veinte cuadros y un asesinato', distribución que no se corresponde con la estructura posterior de la obra. Tal vez podría ser una reminiscencia de la denominación que Lorca pensaba atribuir a la pieza que iba a redactar en La Habana, *Sansón y Dalila : Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato*, título que aparece en el reverso de la página 2 de este [manuscrito], escrita en papel del Hotel La Unión [l'hôtel où réside Lorca pendant son séjour à Cuba] » [Le manuscrit de *El público* porte le sous-titre suivant : 'Drame en vingt tableaux et un assassinat'. Ce découpage ne correspond pas à la structure postérieure de l'œuvre. Il pourrait s'agir d'une reminiscence du nom que Lorca pensait donner à la pièce qu'il s'appropriait à écrire à La Havane, *Sansón y Dalila : Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato*. C'est le titre qu'on peut lire sur la première page du manuscrit rédigé sur du papier à en-tête de l'Hôtel La Unión]. Et la critique poursuit en soulignant la profonde parenté entre les personnages de *El público* et ceux que Lorca projetait pour cette pièce qu'il n'a finalement pas écrite. Voir *El público*, edición de María Clementa MILLÁN, Madrid, Cátedra, 1998, note 1, p. 117.

Julieta. (*Llorando.*) Basta. No quiero oírte más. ¿Para qué quieres llevarme? Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada. Y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol¹¹⁷.

Choisissant de ne plus être une victime et un objet pour des Hommes et des Chevaux hypocrites qui voudraient disséquer son coeur, Julieta abandonne elle aussi son rôle d'amoureuse romantique fragile et adopte celui de la femme dominatrice et virile :

Julieta. (*Enérgica.*) No soy yo una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades. Todo mi sueño ha sido con el olor de la higuera y la cintura del que corta espigas. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros!¹¹⁸

Julieta dévoile ici un désir érotique qui rejoint celui de la Fiancée ou de Belisa et qui s'exprime à travers des métaphores que l'on retrouvera dans *Yerma* : l'odeur du figuier et l'allusion au temps des moissons et au corps sensuel des hommes dans les champs. Mais ce désir sensuel qui passe par les images d'une campagne édénique et féconde n'est que de l'ordre du rêve, du fantasme, car Julieta est condamnée à la nuit et à une mort toujours recommencée. Et pour n'être transformée ni en jouet sexuel (une poupée gonflable en celluloid rose ?) ni en idole pour les amoureux platoniques, elle devient androgyne, femme-phallique qui domine les Chevaux tout comme Elena dominait les Hommes au Premier Tableau.

Les pulsions érotiques féminines dans ces trois pièces de Lorca sont donc bien à l'image du flot continu qui jaillit des mascarons des fontaines qui symbolisait dans *Amor de don Perlimplín...* l'intarissable désir de Belisa, et elles sont toujours accompagnées de leur versant destructeur et mortel. Or, c'est encore cette image de la fontaine et des jets d'eau que l'on retrouve plus tard, transformée, dans *El público*. En effet, au moment où éclate la révolution dans le théâtre, ce sont les Etudiants qui

¹¹⁷ *El público*, p. 300.

¹¹⁸ *Idem*, p. 304.

rappellent ce qui est en train de se passer « à la surface », dans et autour du théâtre. Les combats sont violents ; des bombes ont éclaté et ont fait une première victime : un professeur de rhétorique dont la tête a été arrachée, littéralement balayée (« *barrió* », dit le texte) par la première bombe de la révolution, pour la plus grande joie de sa femme, qui n'est autre qu'Elena. Sans doute se laissait-il trop absorber par les livres de la bibliothèque. En tout cas, comme le souligne l'Étudiant 2, elle va pouvoir désormais laisser libre cours à son intarissable désir charnel :

Estudiante 2º. Con gran alegría de su mujer, que ahora trabajará tanto que tendrá que ponerse dos grifos en las tetas.

Estudiante 3º. Dicen que por las noches subía un caballo con ella a la terraza¹¹⁹.

L'image est frappante et le raccourci violent. Les deux robinets postiches dont l'affublerait bien l'Étudiant 2 l'animalisent et font de sa poitrine de vulgaires mamelles de vache qui l'assimilent immédiatement à un autre personnage féminin, à peine évoqué dans la pièce, la femme du Centurion et ses deux cents progénitures, ou encore à cette autre vache dont parle Grelots et qui dans les ruines « *guisa la comida para los soldados* »¹²⁰. Des seins-robinets qui n'ont plus rien à voir avec l'image d'une maternité ardemment désirée, évoquée par le Mannequin de *Así que pasen cinco años* dans des tonalités de rose et de blanc :

Maniquí. [...] *(Enseña un traje rosa de niño.)*
Dos fuentes de leche blanca
mojan mis sedas de angustia
y un dolor blanco de abejas
cubre de rayos mi nuca.
Mi hijo. ¡Quiero a mi hijo!
[...]¹²¹

Dans *El público*, les seins-robinets d'Elena, qui symbolisent son désir sans freins, sont la cause de tout le sang versé durant la révolution et de la mort « de la

¹¹⁹ *El público*, p. 312.

¹²⁰ *Idem*, p. 292.

¹²¹ *Así que pasen...*, p. 366.

última Julieta verdaderamente femenina », celle qui avait les pieds les plus beaux du monde. Car comme le souligne l'Étudiant 1, « precisamente ella fue la que vio por una claraboya del teatro todo lo que ocurría y dio la voz de alarma »¹²².

Terrible désir féminin qui est ici toujours d'une extrême violence et qui fait de ces femmes des bourreaux en puissance, dans la droite ligne de toutes ces femmes fatales que l'on croise dans la littérature et la peinture symbolistes, objet à la fois de fascination et de terreur. Et l'image de cette Elena sanguinaire, qui réclame la tête de ses victimes et qui, en guise de poitrine, a deux robinets laissant s'écouler le flot de son intarissable désir, évoque un étonnant bois sculpté polychrome intitulé *Isis*, réalisé vers 1895 (ill. 166) par Georges Lacombe, peintre et sculpteur qui fréquente Gauguin et les Nabis. L'œuvre de Lacombe, sans doute influencée par les sculptures polynésiennes que Gauguin a contribué à divulguer, s'inscrit pleinement dans la lignée des artistes européens de l'époque et partage leur intérêt pour ce qu'il est convenu d'appeler le « primitivisme ». Déesse suprême en Égypte et dans tout le bassin méditerranéen, Isis incarne le principe féminin, c'est elle qui détient les secrets de la vie, de la mort et de la résurrection. Elle prend ici l'allure d'une « sorte d'idole farouche aux cheveux arborescents »¹²³ qui fait jaillir de ses seins qu'elle presse un sang très rouge, qui coule tout le long de son corps et inonde le sol parsemé de fleurs. Bien sûr, ce sang a ici des connotations éminemment positives : il est sang de vie et il assimile la femme à la mère-nourricière, intimement reliée à la nature par ses cheveux-racines. Pourtant, ce sang qui coule à flots inspire aussi une certaine terreur. Se substituant à la blancheur du lait normalement associé à l'image de la mère, il introduit un contraste chromatique dérangeant, inquiétant même. C'est une image que l'on retrouvera dans l'un des poèmes en prose écrits par Lorca en 1928, « Degollación de los Inocentes » :

Los senos se llenaban de leche inútil.

La leche maternal y la luna sostuvieron una batalla contra la sangre triunfadora. Pero la sangre ya se había adueñado de los mármoles y allí clavaba sus últimas raíces enloquecidas¹²⁴.

¹²² *El público*, p. 312.

¹²³ Serge FAUCHEREAU, *Hommes et mouvements esthétiques...*, p. 259.

¹²⁴ Federico GARCÍA LORCA, « Degollación de los inocentes », in *Obras completas I*, p. 502-503.

Ici, c'est également le sang versé par les milliers de veines des enfants égorgés qui vient abreuver la terre et la fertiliser. Le lait maternel ne peut rien contre le sang qui est à la fois sang de mort et sang de vie, capable d'étendre ses racines même sur du marbre aseptisé.

À la fois mère nourricière et femme castratrice, à la fois objet de désir et perpétuelle menace, la Femme apparaît comme l'ambiguïté même. Incarnant les pulsions profondes et non domptées de l'individu, elle représente un véritable danger, une violence primordiale synonyme de sang et de mort. Héritier de toute cette imagerie qui perdure en Espagne, ainsi que dans toute l'Europe, au moins jusqu'au milieu des années 1920, Lorca fait de ses personnages féminins des personnages fascinants et inquiétants, toujours en proie à des désirs obscurs et violents. Des femmes à l'intarissable désir charnel, qui sont toujours condamnées à l'insatisfaction et qui ne trouvent que dans une certaine cruauté la juste réparation de leur perpétuelle frustration. C'est cette ambiguïté qu'incarne un personnage de *Así que pasen cinco años* que je n'ai pas encore évoqué : le Masque qui apparaît à l'Acte III, en compagnie de la Mécanographe. Personnage un peu à part et qui ne fait qu'une brève apparition sur scène, ce Masque est à rapprocher de tout ce que j'ai dit de ces femmes 1900 qui apparaissent dans le théâtre de Lorca. Néanmoins, sa nature de masque et la couleur de son costume marquent sa différence. Car si tous les personnages féminins que j'ai mentionnés sont caractérisés par la couleur blanche, le Masque porte la couleur la plus visible et la plus « aiguë », comme dirait Kandinsky : le jaune.

*Se oyen las trompas. Sale la Mecnógrafa. [...] Viene con la Máscara primera. Ésta viste un traje de 1900, amarillo rabioso, con larga cola, pelo de seda amarillo, cayendo como un manto, y máscara blanca de yeso con guantes hasta el codo, del mismo color. Lleva sombrero amarillo, y todo el pecho de tetas altas ha de estar sembrado de lentejuelas de oro. El efecto de este personaje debe ser el de una llamarada sobre el fondo de azules lunares y troncos nocturnos. Habla con un leve acento italiano*¹²⁵.

Le jaune « enragé » ou « rageur » dont Lorca revêt son Masque – on se souvient que la Savetière de *La Zapatera prodigiosa* était vêtue, à l'Acte I, d'une robe d'un vert

¹²⁵ *Así que pasen...*, p. 376.

« rabioso » –, et l'image de la flambée (flammes destructrices ou flambée de passion ?), situent le personnage sur le plan d'une violence indéniable. À la fois bourreau et victime, à la fois amante et mère, femme qui abandonne et femme abandonnée, femme fidèle et prostituée, sa relation avec son enfant et avec son amour, le comte Arturo, est souffrance et déchirement, passion et haine. Pas étonnant donc que son histoire se situe dans le cadre 1900 du grand Opéra de Paris, scène des drames d'amour les plus tragiques :

Máscara. En el *foyer* de la Ópera de París hay unas enormes balaustradas que dan al mar. El conde Arturo, con una camelia entre los labios, venía en una pequeña barca con su niño, los dos abandonados por mí. Pero yo corría las cortinas y les arrojaba un diamante. ¡Oh! ¡Qué *dolchísimo* tormento, *amica mia!* (*Llora.*) [...] (*Agitada.*) Y después fui al hospital y allí supe que el conde se había casado con una gran dama romana... Y después he pedido limosna y compartido mi cama con los hombres que descargan el carbón en los muelles.

Mecanógrafo. ¿Qué dices? ¿Por qué hablas así?...

Máscara. (*Serenándose.*) Digo que el conde Arturo me amaba tanto que lloraba detrás de las cortinas con su niño, mientras que yo era como una media luna de plata entre los gemelos y las luces de gas que brillaban bajo la cúpula de la gran Ópera de París¹²⁶.

C'est dans son rapport avec la lune que se matérialise particulièrement la schizophrénie du Masque jaune. Car, contrairement à la Fiancée ou à Elena, dans *El público*, elle n'est qu'une demi-lune à la froide pâleur d'argent, qui tente de contrebalancer sa part d'ombre par sa robe flamboyante et la lumière artificielle des lampes à gaz¹²⁷. Le personnage est ainsi clairement un agent des dualités et des ambiguïtés, mi-argent, mi-or, mi-amour, mi-haine. À la fois lui et un autre, ce masque ne cesse, par ailleurs, de mêler les temporalités :

Máscara. ¿Y cuándo llega *tu amico*?

Mecanógrafo. Tardará. Nunca es en seguida.

¹²⁶ *Idem*, p. 377.

¹²⁷ Remarquons au passage que l'on retrouve ici tous les éléments « astronomiques » déjà présents dans la scène entre la Fiancée et le Jeune Homme, mais sur un mode mineur : demi-lune contre éclipse de pleine lune, lorgnettes des spectateurs de l'Opéra contre jumelles d'astronome du Père de la Fiancée, lueur des lampes à gaz contre clarté de la lumière électrique.

Máscara. También Arturo tardará en seguida. Tiene en la mano derecha una cicatriz que le hicieron con un puñal... por mí, desde luego. (*Mostrando su mano.*) ¿No la ves? (*Señalando el cuello.*) Y aquí otra, ¿la ves?¹²⁸

Silhouette flamboyante sur le fond sombre d'une forêt nocturne, cette apparition fugace, inspirée des masques vénitiens, multiplie les paradoxes et a une fonction bien plus essentielle qu'il n'y paraît au premier abord. Véritable objet humanisé, au même titre que le Mannequin de l'Acte II, elle contribue à détruire tout sentiment de sécurité, de confiance ou de certitude chez le spectateur. La scène apparaît ainsi comme une sorte de collage d'éléments hétérogènes, figures spectrales aux allures de mannequins côtoyant des êtres de chair, des éléments sans véritable autre lien entre eux que la volonté arbitraire du dramaturge de les assembler, afin d'accentuer la sensation de décalage et d'inquiétante incertitude. Par le contraste qu'il instaure avec les autres personnages, par son langage déstructuré qui rompt avec la logique syntaxique habituelle, le Masque jaune met à bas toute distinction entre les catégories d'animé et d'inanimé, de réel et d'onirique, de vrai et de faux. En ce sens, ce personnage se rapproche beaucoup de la multitude de masques et de mannequins qui apparaissent dans tous les arts, et particulièrement au théâtre et en peinture, au cours du premier quart du XX^e siècle, figures fascinantes chargées de dire un autre rapport au corps.

III. Chairs suppliciées, corps morcelés, poupées et automates : les différents états de l'anatomie surréaliste

Au cours des années 1910-20, d'étranges silhouettes se mettent à peupler le théâtre. En vérité, le théâtre n'est pas le seul art à être investi par ces créatures. On les retrouve indifféremment dans le roman, la poésie, le cinéma, la peinture, la sculpture, la photographie. Mannequins aux visages lisses, masques énigmatiques ou effrayants, fantoches, pantins démesurés, automates aux bras et aux jambes raides, corps de cire, de carton-pâte, de métal ou de tissu rembourré. Ils s'interposent entre le monde des humains et celui des objets et brouillent les frontières entre réalité et simulacre, entre les êtres vivants et leurs reflets. « Tous les arts concourent à renforcer la fascination pour

¹²⁸ *Así que pasen...*, p. 377.

les reflets incertains de l'homme, dans un inextricable labyrinthe de formes et de contenus »¹²⁹. Mais, si cet intérêt pour les effigies et autres simulacres de l'homme vient de très loin – on en retrouve des antécédents plastiques ou littéraires dès les XVI^e et XVII^e siècles¹³⁰ –, c'est avec le Romantisme que tout bascule¹³¹. Les automates sont désormais associés, par exemple chez E. T. A. Hoffmann, aux thèmes du dédoublement, de l'inauthenticité ou de l'aliénation, et parfois à l'angoisse de la castration ou de la mort.

À la charnière entre les XIX^e et XX^e siècle, ce sont les figures de cire qui fascinent particulièrement les symbolistes. Cela ne doit pas nous étonner. On a vu à quel point le Modern Style s'attache à mettre à l'écart le corps vivant – de la femme –, camouflé et prisonnier de tout un réseau d'analogies végétales, liquides, animales ou mécaniques. La femme devient ainsi une sorte d'être mythique, évanescent, hors de ce monde ; ses formes se noient dans des décors chatoyants et surchargés. « Créature de l'art – ou bien de l'artifice ? –, cette femme idéale n'est que pure surface, vêtement, courbe de la chevelure ou reflet »¹³². La femme ne semble ainsi susciter le désir que lorsqu'elle n'est plus une créature vivante, lorsque son image, recréée par le désir, se confond avec celle d'une femme peinte ou dessinée. On se souvient d'ailleurs que c'est précisément ce que fait le Jeune Homme dans *Así que pasen cinco años* :

Joven. ¡Pues si yo me pongo a pensar en ella!, *la dibujo*, la hago moverse blanca y viva ; pero de pronto, ¿quién le cambia la nariz o le rompe los dientes o la convierte en otra llena de andrajos que va por mi pensamiento, monstruosa, como si estuviera mirándose en un espejo de feria?¹³³

Loin de disparaître avec le Symbolisme, cette image mythique de la femme que les artistes du mouvement ont grandement contribué à ancrer dans les esprits, persistera pendant de longues années encore – je serais même tentée de dire que, sous certaines formes, elle persiste encore. En 1919, le peintre expressionniste autrichien Oskar

¹²⁹ Didier PLASSARD, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 11.

¹³⁰ Didier Plassard cite certaines gravures de Brueghel ou les *Bizarrerries* de Bracelli, par exemple, ainsi que Descartes, dans le domaine de la pensée spéculative. Mais peu à peu, dès les Lumières, on commence à se défier du progrès technologique qui cesse « d'être perçu comme l'alliance merveilleuse des forces de la nature et du génie humain pour s'affirmer comme une réalité nouvelle, différente, usant d'énergies qui lui sont propres et qui pourront, mal maîtrisées, se retourner contre leurs inventeurs ». Didier PLASSARD, *idem*, p. 22-23.

¹³¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Bernild BOIE, *L'homme et ses simulacres*, Paris, Corti, 1979.

¹³² Didier PLASSARD, *idem*, p. 54.

¹³³ *Así que pasen...*, p. 335. Je souligne.

Kokoschka, désespéré d'avoir été quitté par sa femme idéale, Alma Mahler (qui l'a quitté pour épouser Walter Gropius), décide de la remplacer par... une poupée grandeur nature. Il surveille chaque détail de sa fabrication, qu'il a confiée à la créatrice de marionnettes Hermine Moos, à qui il envoie des indications précises quant à la couleur des cheveux, au velouté de la peau, illustrées de dessins et de schémas. Dans ses lettres à Hermine Moos, il explique que la poupée lui tiendra compagnie parce que la présence des êtres vivants lui est désormais intolérable. Il en parle comme d'un fétiche ou d'une idole. Mais à la vue de la poupée achevée, il est littéralement horrifié. Des anecdotes ont circulé sur ce qu'il aurait fait subir à la pauvre poupée... qui finit sa vie sur un tas d'ordures.

Héritiers et, qui plus est, grands admirateurs de l'art symboliste, les surréalistes reflètent dans leurs productions artistiques cette même attraction pour le corps, le corps de la femme en particulier. Mais, comme les symbolistes, ce n'est pas véritablement le corps vivant qui les fascine. Ils s'emparent au contraire de son image, ou de son reflet, à travers une multitude de mannequins et de poupées, les manipulent, les transforment au gré des évolutions de leur désir et les fétichisent. Ils leur font subir toutes sortes de sévices et de mutilations, les découpent, les désarticulent, les réassemblent et les triturent. Sublimé ou morcelé, objet d'« amour fou » ou de souffrance, le corps est ainsi omniprésent dans le surréalisme. Un corps imaginaire, recréé par l'artiste.

1. Mannequins, poupées et statues de plâtre

Entre attraction et répulsion, les automates, mannequins, poupées et figures de cire qui peuplent les arts du début du ^{xx}e siècle, sont héritiers de tous ceux qui peuplent la littérature romantique, mais ils se chargent de plus en plus de connotations ambiguës. Dans les années 1910-20, de nombreux artistes sont particulièrement fascinés par les mannequins et les figures de cire, précisément par le trouble qu'ils produisent chez le spectateur, confronté à un corps dont il est difficile de dire s'il est mort ou vivant, s'il est une œuvre de la nature ou le produit de l'invention humaine. Ni tout à fait des objets, ni tout à fait des êtres vivants, les mannequins dérangent et suscitent l'inquiétude.

C'est sans doute cette étrangeté troublante et parfois effrayante qu'a dû percevoir le peintre espagnol José Gutiérrez Solana, un artiste tout à fait à part dans le contexte culturel espagnol du premier quart du ^{xx}e siècle. Dans une pâte souvent

épaisse et avec des tonalités sombres de noirs, de bruns, de verts ou de grenat, il est surtout connu pour ses représentations, proches de celles de Goya, de la *España negra*, l'Espagne « noire », celle des processions, d'un certain obscurantisme et de la pauvreté des campagnes, ainsi que pour ses masques et ses carnivals – raison pour laquelle on le rapproche également souvent de James Ensor. Étonnamment, bien que sa manière de peindre et ses thèmes de prédilection soient souvent aux antipodes de l'art qui tente de se faire une place à Madrid, autour de 1920-25, Solana jouit tout au long de cette période de l'admiration d'une grande partie des artistes les plus avant-gardistes de l'époque, soutenu haut et fort par l'un des principaux chantres de la modernité en Espagne : Ramón Gómez de la Serna¹³⁴. Ce sont précisément les masques grotesques et les mannequins de Solana qui attirent particulièrement les jeunes artistes de l'époque. Sans doute est-ce Antonio Machado qui, une dizaine d'années auparavant, résumait le mieux ce qui, chez ce peintre, a pu lui valoir un tel soutien : « Este Goya necrómano o, lo que es igual, este antípoda de Goya, *pinta con insana voluptuosidad lo vivo como lo muerto, y lo muerto como lo vivo* »¹³⁵. C'est ce que l'on perçoit parfaitement dans une œuvre de 1910 comme *Las vitrinas* (ill. 167), où les poupées de cire se trouvent doublement enfermées, à la fois dans leurs vitrines et dans l'espace confiné d'un musée

¹³⁴ Sur ce sujet, je renvoie à l'ouvrage *José Gutiérrez Solana*, catalogue de l'exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, avec de belles et abondantes reproductions. Voir également, en particulier, l'article de Eugenio CARMONA, « Solana. El invitado, el primitivo y lo inquietante », p. 121-189, ainsi que l'anthologie de textes écrits sur Solana entre 1907 et 1961. Comme le note Eugenio Carmona, il est révélateur que Solana ait été intégré, par exemple, au groupe d'artistes présentés en juin 1933 dans le second (et dernier) numéro de la (fugace) revue *Arte*, publication de la Sociedad de Artistas Ibéricos, créée l'année précédente par Manuel Abril. Son nom apparaît aux côtés de Dalí, Picasso, Alberto, Manuel Ángeles Ortiz, Ángeles Santos, Norah Borges, Ponce de León, Ángel Ferrant ou Benjamín Palencia. « Bien es cierto que de Solana se reproducen unas escenas de máscaras y carnaval que desde su carácter grotesco, incluso algo delirante, y desde su factura amañecada y libre, pudieran haber podido remitir de inmediato al entonces conocedor del arte moderno en la estela expresionista europea o al entorno de lo surreal. Y bien es cierto también, por otro lado, que la presencia de Solana en *Arte* venía acompañada, casi inevitablemente, de la firma de Ramón Gómez de la Serna. Se hace ineludible, por tanto, acudir al tándem Solana & Ramón, como eje principal de las vinculaciones del pintor con el arte nuevo » [Il est vrai que l'on reproduit de Solana quelques scènes de masques et de carnaval qui, de par leur côté grotesque et même quelque peu délirant, de par leur facture s'inspirant de marionnettes, de par leur liberté, auraient pu renvoyer aussitôt à la personne qui connaissait l'art moderne situé dans le sillage de l'expressionnisme européen ou proche du surréel. Par ailleurs, il est vrai aussi que la présence de Solana dans la revue *Arte* était presque inévitablement accompagnée de la signature de Ramón Gómez de la Serna. Il est donc nécessaire de considérer leur travail en commun pour comprendre les liens qu'avait le peintre avec l'Art Nouveau] (p. 130).

¹³⁵ [Ce Goya nécromant, ou, ce qui est la même chose, cet antipode de Goya, *peint avec une folle volupté ce qui est vivant comme ce qui est mort, ce qui est mort comme ce qui est vivant*]. Antonio MACHADO, « El pintor Solana » (vers 1912-17), cité par Eugenio CARMONA, « Solana. El invitado... », p. 182. Je souligne.

où elles sont en quelque sorte la seule présence humaine. Mais l'inquiétante étrangeté de ces poupées est encore plus palpable dans *Autorretrato con muñecas* (ill. 168), réalisé bien plus tard, en 1943. Proche d'un certain autoportrait de James Ensor dans lequel il se représente au milieu d'une foule de masques grotesques et grimaçants, Solana se montre ici en compagnie de deux poupées..., à moins qu'il ne soit lui-même une poupée. Poupées humaines ou humains-mannequins, les personnages du peintre semblent toujours, à la fois, des êtres vivants et des statues pétrifiés, même dans ses portraits ou ses scènes de procession.

C'est cette caractéristique des personnages peints par Solana qui conduit Eugenio Carmona à rapprocher l'oeuvre du peintre espagnol de la notion de *Unheimliche*. Une notion généralement traduite en espagnol par « lo siniestro », mais que Carmona propose de traduire par « lo inquietante » ou par « inquietante sensación de extrañamiento », qui correspondrait à ce qu'en français l'on définit comme « inquiétante étrangeté ». Or, c'est une notion qui, étonnamment, apparaît dans un essai de Freud intitulé *Das Unheimliche (L'inquiétante étrangeté, en français)*, publié en 1919 dans la revue viennoise *Imago*, et que Jean Clair a mise en rapport avec l'oeuvre de Giorgio de Chirico¹³⁶ :

Ainsi [Freud] cite-t-il un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé. C'est par excellence le cas, dit-il, des figures de cire, des poupées savantes et des automates »¹³⁷.

S'il convient, dans le cas d'un peintre comme Solana, de laisser de côté les implications et les significations psychologiques que cette notion « d'inquiétante étrangeté » revêt chez Freud, et aussi, dans une certaine mesure, chez Chirico, tout cela conduit Eugenio Carmona à montrer à quel point l'évolution de la peinture de Solana mériterait de sortir « del contexto del postsimbolismo español y del ámbito de la influencia de la Generación del 98, aunque ambos referentes se sitúen en el punto de

¹³⁶ Article intitulé : « De la Métaphysique à 'l'inquiétante étrangeté' », in Jean CLAIR, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996, p. 59-84.

¹³⁷ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, cité par Jean CLAIR, « De la Métaphysique à 'l'inquiétante étrangeté' », *op. cit.*, p. 64.

partida del artista »¹³⁸. Car, par un étrange hasard (mais est-ce vraiment un hasard ?), si cette « inquiétante étrangeté » sert de lien entre un peintre comme Solana et les jeunes artistes des années 1920-30, c'est précisément parce qu'elle est au cœur d'un grand nombre de mouvements artistiques de la période, et particulièrement de ces nouveaux *réalismes* qui fleurissent partout en Europe autour de 1925¹³⁹.

Objet à fonctionnement souterrain, catalyseur des énergies psychiques et non symbole susceptible de recevoir un déchiffrement rationnel, le mannequin est l'un des tout premiers pivots autour desquels le Surréalisme va entreprendre de faire basculer la conscience pour révéler ses mouvements nocturnes. [...]
Par le trouble qu'il instaure en évoquant simultanément le mort et le vivant, l'homme et la matière, le mannequin est, sous toutes ses formes, objet théâtral, « présence mixte » dont l'immobilité même met en jeu le conflit, tragique ou bouffon, de l'esprit et de son enveloppe charnelle : c'est un corps gelé dans un présent éternel, un simulacre entièrement rongé par le néant. Aussi les innombrables photographies, scénarios de films, mises en scène d'expositions, poèmes, récits ou tableaux surréalistes qui font intervenir des figures de cire, des poupées, des mannequins de peintres, de vitrines ou de couturiers doivent-ils être interprétés comme autant de tentatives de théâtralisation de ces moyens d'expression¹⁴⁰.

Dès 1909, les futuristes avaient déjà joué un rôle essentiel dans l'apparition de cette iconographie nouvelle en proposant une vision de l'homme inédite et en inventant le mythe de l'homme-machine. Comme le souligne Giovanni Lista,

les statues de Boccioni proposaient l'image même du robot, auparavant formulée par Marinetti, en assimilant les formes articulées du corps humain à des engrenages mécaniques. Dans *Synthèse du dynamisme humain*, Boccioni

¹³⁸ [... du contexte du post-symboliste espagnol et du rayon d'influence de la Génération de 1898, bien que ces deux références soient présentes chez l'artiste à ses débuts]. Eugenio CARMONA, « Solana. El invitado... », note 18, p. 166.

¹³⁹ Sur ces questions, je renvoie aux nombreux articles consacrés à cette question par Jean Clair, notamment dans le catalogue de l'exposition *Les réalistes. 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980, repris dans Jean CLAIR, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996. Voir également, pour le contexte espagnol : *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*, Francisco CALVO SERRALLER (ed.), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998 ; Eugenio CARMONA, « El 'arte nuevo' y los 'nuevos realismos' en España. 1911-1936 », in *Ángeles Santos. Un mundo insólito en Valladolid*, catalogue de l'exposition au Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2004, p. 80-103 ; Élisée TRENC, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », voir particulièrement p. 180-186.

¹⁴⁰ Didier PLASSARD, *L'acteur en effigie...*, p. 291-292.

avait sculpté un homme avec un compas et des équerres encastrées dans sa tête. Les personnages des autres sculptures avaient une tête ovoïde, semblable à celle d'un mannequin, qui se terminait par un rostre conquérant¹⁴¹.

Cette iconographie est aussitôt reprise à Paris par les artistes cubistes, puis par les dadaïstes ou les expressionnistes allemands, chez qui le mannequin devient un véritable outil de satire sociale et politique. Sans doute la célèbre *Tête mécanique* (*L'Esprit de notre temps*) de Raoul Hausman (ill. 169), réalisée en 1919, n'est-elle pas étrangère aux sculptures du futuriste italien. On trouve aussi, chez Magritte, une étonnante représentation de mannequin, sur une affiche réalisée, en 1926, pour la marque *Couture Norine* (ill. 171). Un mannequin hybride, à la fois objet et être humain, doté d'un sensuel corps de femme mais d'une tête et de bras en bois, comme ceux des mannequins des vitrines. Le mannequin, une fois de plus, représente l'ambiguïté même, cette inquiétante étrangeté qui intéressait tant les artistes de l'époque – traitée, ici, avec une évidente pointe de dérision et de provocation.

Qu'ils soient l'objet d'un véritable culte, ou qu'ils servent à dénoncer les méfaits d'une société toujours plus mécanisée et déshumanisée, les mannequins sont un véritable lieu commun dans l'art, où ils sont parfois mêlés à d'autres mythes « modernes » de l'époque, comme les machines, le sport ou la vitesse... À tel point que, bien des années plus tard, en 1938, le peintre catalan Ferrán Texidor réalise une toile intitulée *Rapto de otoño* (ill. 170) qui reprend, sous forme de clin d'œil *surréalisant*, ces thèmes plus que rebattus. Dans un paysage désertique où seul se détache un arbre sans feuilles, un joueur de football américain en tenue et coiffé de son casque, porte dans ses bras, en courant, un mannequin de couturière sur lequel est encore épinglé le long morceau d'étoffe que l'on s'apprêtait sans doute à coudre. Sous l'arbre, au loin, on aperçoit un autre mannequin qui a probablement aussi été « kidnappé ». Si le sens de cette toile reste énigmatique, la distance humoristique y est en tout cas évidente. On y retrouve, en effet, deux motifs récurrents de ces années 1920-30 : un mannequin, mais pas n'importe lequel. Un mannequin de couturière qui renvoie explicitement à tous ceux qui peuplent la peinture de Chirico. Et un joueur de football américain, ou encore de *rugby*, comme ceux qui apparaissent dans tant de revues de l'époque, et que Lorca a pu voir dans des matchs auxquels il a assisté à New York. Mannequin et joueur de rugby.

¹⁴¹ Giovanni LISTA, « Introduction » à Giorgio DE CHIRICO, *L'Art métaphysique*, p. 30.

Deux lieux communs à la peau dure... que l'on retrouve précisément réunis dans l'Acte II de *Así que pasen cinco años*.

L'intérêt immense que suscitent les mannequins auprès d'un très grand nombre d'artistes à la période qui nous intéresse est à mettre en relation directe avec la fascination qu'exerce, dans les années 1910-25, la peinture de l'italien Giorgio de Chirico. Cette influence s'étend à tous les artistes européens qui, tout au long des années vingt, sont amenés à jouer un rôle de premier ordre dans le monde artistique, de Grosz à Max Ernst, en passant par Tristan Tzara, Duchamp, Picabia, Breton..., tous les membres de Dada, en définitive, dont certains intègrent ensuite le groupe surréaliste. C'est d'ailleurs par leur intermédiaire, ainsi qu'à travers la revue *Valori Plastici*, que Chirico acquiert un rôle essentiel, entre 1923 et 1927, dans la trajectoire picturale du jeune Dalí, et, par ricochet, dans l'œuvre de Lorca.

Les mannequins font leur apparition dans le monde plastique de Chirico autour de 1914, où ils commencent à se mêler aux divers bustes, statues, ou têtes de plâtre qui peuplent ses tableaux depuis le début des années dix. Sans doute ne devrais-je d'ailleurs pas citer uniquement les mannequins de Chirico. C'est également un motif essentiel de la peinture de deux autres peintres « métaphysiques » : Giorgio Morandi et Carlo Carrà. Tout comme les bustes et les statues, dont la présence s'explique par l'admiration profonde de ces trois peintres pour l'art gréco-romain, les mannequins les intéressent en raison de leur étrangeté, de leur présence énigmatique et dérangement au milieu des êtres vivants. Remplaçant le robot futuriste par le mannequin de couturière, ils rendent palpable dans leurs toiles cette irréductible absurdité de l'être et du paraître qui fait du monde cet « étrange musée d'étrangeté » dont parle Chirico dans l'un de ses textes. Comme le note Chirico – et, nous l'avons vu, Freud –, les mannequins, ainsi que les statues, les automates, les poupées savantes et les masques (auxquels Freud ajoute les animaux empaillés) inquiètent précisément parce qu'ils se trouvent à la limite entre l'animé et l'inanimé, entre le réel et l'irréel. Les fameuses *Sidonies* les inspirent également, ces bustes en carton-pâte ou en cire, à la tête ronde, dont se servent les coiffeurs pour présenter les perruques en vitrine, et qu'Alberto Savinio évoque dans un morceau musical intitulé *Le Général et la Sidonie...*

Le clou de cet horrible musée était la femme-tronc. [...] Ni bras, ni jambes. Posée sur un piédestal drapé de velours bleu foncé. Pareille à ces bustes en cire qui, à l'époque des coiffures-bateaux, vivaient dans les vitrines de coiffeurs, d'une vie immobile, stupéfiée, et que les Français appelaient des Sidonies¹⁴².

... et que Chirico décrit en ces termes : « Le crâne chauve en carton-pâte dans la vitrine du barbier, taillé dans l'héroïsme strident de la préhistoire ténébreuse, me brûlait le cœur et le cerveau comme un refrain obsédant »¹⁴³. Paolo Baldacci rappelle d'ailleurs que l'apparition de l'iconographie du mannequin est liée, chez le peintre et chez son frère, Alberto Savinio, à sa lecture d'un poème d'un certain Luigi Pulci, où il était question

... des moignons
des tronçons et des hommes pour tailleurs¹⁴⁴.

Intéressant pour notre propos dans la mesure où, peu à peu, les mannequins des tableaux de ces peintres deviennent des êtres morcelés, bricolés, qui évoquent les horreurs de la guerre 14-18 – et fascinent particulièrement les surréalistes.

Les premiers mannequins qui apparaissent dans leurs toiles ressemblent en réalité beaucoup à des statues, dont ils assument la blancheur de plâtre. On pense, par exemple, à la célèbre *Muse métaphysique*, de Carlo Carrà (ill. 172), toile réalisée en 1917, qui combine cette nouvelle figure iconographique du mannequin avec les lieux communs de la modernité qui avaient tant inspiré Dalí : tennis, aviation, formes géométriques, architecture rationnelle, plancher inspiré de celui des paquebots. La même joueuse de tennis statufiée réapparaît également dans *L'ovale des apparitions* (ill. 173), de 1918, qui sert de couverture au premier numéro de *Valori Plastici*, et que Dalí et Lorca ont très certainement eu entre les mains. Mais, ici, elle est étonnamment vêtue du traditionnel *péplos* des statues grecques, et se détache sur le même plancher de paquebot (d'ailleurs, il y a un poisson sur la gauche de la toile), devant un édifice d'architecture moderne à la manière de Le Corbusier. Toute l'étrangeté de la

¹⁴² Alberto SAVINIO, *Le Général et la Sidonie*, cité par Paolo BALDACCI, *Chirico. La Métaphysique...*, p. 260.

¹⁴³ Giorgio DE CHIRICO, cité par Paolo BALDACCI, *ibidem*.

¹⁴⁴ Cité par Paolo BALDACCI, *idem*, p. 251.

composition naît de la juxtaposition discordante d'éléments issus d'époques et de lieux différents (la mer et la terre, la Grèce antique et l'époque moderne), discordance que les mannequins contribuent également à renforcer en laissant « filtrer l'ambiguïté d'une présence-absence humaine »¹⁴⁵. Ces muses statufiées qui apparaissent dans les tableaux de Carrà sont ainsi beaucoup plus troublantes et inquiétantes que de simples statues. Sans doute leurs têtes sans yeux ni bouche, ces têtes rondes de *Sidonies*, y contribuent-elles beaucoup. Des têtes qui apparaissent à de multiples reprises dans les œuvres de Giorgio Morandi, notamment dans *Nature morte métaphysique avec mannequin* (ill. 174), de 1918. Ici, la tête de coiffeur est mise en scène dans un cadre orthogonal et entourée de ces motifs géométriques dont on sait l'impact qu'ils ont eu – mêlés à ceux du Purisme de Le Corbusier et d'Ozenfant – sur la peinture de Dalí.

Chez Chirico, on retrouve également ces têtes sans orifices, mais leur forme est différente, et ressemble beaucoup à un casque d'escrime. Parfois, le peintre les coiffe même d'un casque de football américain... Le corps de ces mannequins aussi est différent. Il peut être fait d'étoffe, avec des coutures apparentes, et de pièces métalliques assemblées par des clous, ou composé de tout un bric-à-brac d'équerres, de cônes, de prismes et de règles, vissés et cloués ensemble. Dans un dessin de 1917, intitulé *L'apparition* (ill. 175), Chirico met face à face l'un de ces mannequins mécaniques, assis sur un cube, qui ne semble se tenir droit que grâce à une savante structure métallique sur laquelle il s'appuie, et un mannequin traditionnel de couturier vêtu, comme chez Carrà, d'une toge grecque. D'autres toiles sont plus troublantes encore. C'est le cas de *Les deux sœurs* (ill. 176), œuvre réalisée en 1915. La tête qui se trouve au premier plan est l'une des rares têtes de mannequin chez Chirico à être munie d'ouvertures qui pourraient même évoquer des yeux. Mais ces « yeux » ne sont en réalité que deux trous béants, deux trous noirs qui laissent deviner le vide. Malgré une perruque bien coiffée, cette « sœur » n'est ainsi en réalité qu'un spectre creux, sans âme, une coquille vide, une simple forme.

On perçoit très vite, me semble-t-il, ce que de nombreux personnages du théâtre « impossible » de Lorca ont en commun avec les mannequins qui apparaissent dans

¹⁴⁵ Christine POUILLAIN, « La peinture métaphysique ou la représentation du monde au-delà de la nature », in *L'art italien et la Metafisica...*, p. 14.

toutes les œuvres de Chirico, Carrà ou Morandi ; motifs récurrents de l'art de son époque que le dramaturge réutilise au service d'un sens nouveau. Les joueuses de tennis vêtues à la grecque de Carlo Carrà, par exemple, ne sont pas sans rappeler les discordances d'époques qui apparaissent dans *Así que pasen cinco años*, entre la Jeune Femme qui saute à la corde au début de l'Acte II, « *vestida de negro, con túnica griega* », et la Mécanographe qui, dans le même acte, « *viste un traje de tennis, con boina de color intenso* ». D'ailleurs, le personnage de la Jeune Femme que je viens d'évoquer n'est pas le seul à renvoyer explicitement, par sa tenue, à la Grèce antique. L'Elena de *El público* est un être hybride, digne de ceux qu' imagine Chirico. Son corps de femme et ses pieds en plâtre la situent, en effet, à mi-chemin de la statue et du mannequin :

*Elena sale de la izquierda. Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada. [...]*¹⁴⁶.

Mais elle est déjà beaucoup plus équivoque que les mannequins de Chirico et serait également à rapprocher de ceux des surréalistes, chargés de connotations érotiques. En tout cas, comme le souligne judicieusement Michèle Ramond, elle a tout d'une poupée bricolée, ou de l'automate, comme la poupée Olympie fabriquée par le professeur Spallanzani, dans l'un des contes d'Hoffmann.

Elle est un automate, dans la mesure où elle est formée de pièces disjointes bricolées et arrangées pour constituer un tout qui donne l'illusion du vivant : des pieds en plâtre, une perruque, des sourcils postiches, des cuisses dont on ne sait si elles sont de chair puisqu'une maille les recouvre d'une couleur rose qui imite celle de la chair, sans pour autant faire oublier un artifice très voyant¹⁴⁷.

Mais Elena est plus qu'un automate. Elle est avant tout une sorte de « montage rhétorique »¹⁴⁸, une reconstitution suggestive, et non pas réaliste, de la véritable Hélène

¹⁴⁶ *El público*, p. 287. Dans un étonnant *Autoportrait* réalisé en 1922, Chirico avait représenté son corps soumis à un lent processus de pétrification, moitié chair et moitié marbre, à la fois modèle et statue. Troublante ambiguïté que Magritte reprendra et exploitera à l'excès.

¹⁴⁷ Michèle RAMOND, *Federico García Lorca. L'œuvre et les sexes imaginaires*, p. 50.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

de Troie, faite pour nous convaincre « de son éternelle valeur de pomme de discorde »¹⁴⁹. Elle est un collage. Un automate poétique.

Dans *El público*, l'ombre des toiles de Chirico se laisse deviner ailleurs également. Particulièrement dans la caractérisation plastique de l'une des dépouilles du Metteur en scène qui apparaît à la fin du Troisième Tableau, et qui évoque les têtes oblongues, sans bouches ni yeux, des mannequins de Chirico. Un personnage spectral, qui ne prononce pas un mot, mais frappe incessamment sa tête d'œuf d'autruche dans ses mains :

Aparece el Traje de Pijama con las amapolas. La cara de este personaje es blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz. [...].

[...]

*El traje se sienta en las escaleras y golpea lentamente su cara lisa con las manos, hasta el final*¹⁵⁰.

Peut-être plus que les premiers mannequins-automates peints par Chirico, le personnage de Lorca semble très proche plastiquement des êtres hybrides à corps humain et tête d'œuf peints autour de 1926 (ill. 177). Il n'est d'ailleurs pas impossible que Lorca s'en soit souvenu au moment de créer ce personnage. Lorca ne serait d'ailleurs pas le seul artiste à avoir été fasciné et très inspiré par ces mannequins et leur physionomie étrange et inquiétante. On en retrouve encore la trace en 1936, dans une toile du basque Nicolás Lekuona (ill. 178), qui joue par ailleurs sur d'autres obsessions propres aux surréalistes : le contraste entre le dur et le mou, le minéral et le caoutchouteux.

Silhouette mystérieuse et flamboyante sur le fond bleu sombre de la scène, le Masque jaune de *Así que pasen...* suggère les splendides masques qui, fascinants et énigmatiques, inquiétants aussi, hantent les rues de Venise, au moment du carnaval. Personnage impersonnel, figure fantomatique qui inscrit dans le cours du dialogue avec la Mécanographe une temporalité distordue, mêlant présent, passé et futur, il est à rapprocher, dans son aspect et sa fonction sur scène, du seul mannequin qui apparaisse dans le théâtre de Lorca. Un mannequin qui semble directement sorti d'une vitrine de grand magasin, et vêtu de la robe de mariée qui finalement ne servira à personne :

¹⁴⁹ *Idem*, p. 51.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 309.

*Entra en escena el Maniquí con vestido de novia. Este personaje tiene la cara gris y las cejas y los labios dorados como un maniquí de escaparate de lujo. Lleva peluca y guantes de oro. Trae puesto con cierto embarazo un espléndido traje de novia blanco, con larga cola y velo*¹⁵¹.

Comparé au personnage à tête d'œuf de *El público*, ce personnage est, visuellement parlant, beaucoup plus traditionnel et conventionnel. Il fait référence à tous les mannequins qui apparaissent dans les vitrines de magasins, dont il reprend les couleurs irréalistes : visage gris, sourcils et lèvres dorés. Pourtant, dans un premier temps, Lorca ne fait pas apparaître sur scène un véritable mannequin-objet, comme c'est le cas dans le théâtre futuriste, par exemple, ou dans certaines œuvres dramatiques surréalistes – plutôt rares, il faut bien le dire¹⁵². Le personnage est incarné par un acteur qui doit néanmoins adopter les postures et l'attitude des mannequins des vitrines des magasins. C'est particulièrement visible à la fin de la scène entre le Mannequin et le Jeune Homme, au moment où la Servante entre à nouveau en scène :

*[...] En el momento que aparece la Criada, el Maniquí queda rígido con una postura de escaparate. La cabeza inclinada y las manos levantadas en actitud delicadísima. [...]*¹⁵³.

Mais c'est à la fin de la pièce, au dernier Tableau, que Lorca se fait l'écho de la fascination générale qu'inspirent ces effigies, à la fois humaines et inertes, aux artistes de son époque. Car, cette fois, c'est l'objet lui-même, un mannequin artificiel mutilé, qui porte la robe de mariée qui ne servira plus :

*La misma biblioteca que en el primer acto. A la izquierda, el traje de novia puesto en un maniquí sin cabeza y sin manos. Varias maletas abiertas. A la derecha, una mesa*¹⁵⁴.

¹⁵¹ *Idem*, p. 363.

¹⁵² André Breton manifeste, une vive réticence envers les principes mêmes de la représentation théâtrale et freine, au moins jusqu'à la fin des années trente, la production dramatique des membres du groupe. Tous ceux qui, comme Artaud, se passionnent pour le théâtre, sont souvent regardés d'un œil critique et parfois hostile. En fait, comme le souligne René Passeron, « le théâtre surréaliste se veut scénique sans être théâtral. Pictural, en somme, selon les deux voies principales de la peinture surréaliste : l'automatisme et l'onirisme ». René PASSERON, « Surréalisme plastique et théâtralité », p. 17.

¹⁵³ *Así que pasen...*, p. 368.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 387. Si les valises font bien référence au voyage de la Fiancée et pourraient signifier un nouveau départ, le délai de cinq ans imposé au Jeune Homme par la Mécanographe, ainsi que la présence du mannequin mutilé, sans tête et sans mains, ne laissent pas de doute. Malgré sa prise de conscience, il

La présence réelle de ce mannequin sur scène apparaît bien comme un signe de l'inscription du théâtre « impossible » dans la ligne des expériences les plus avant-gardistes menées au théâtre depuis la fin du XIX^e siècle. Car, si les mannequins qui pullulent chez les surréalistes sont, souvent, héritiers de ceux de Chirico¹⁵⁵ – on sait d'ailleurs la grande admiration qu'avait Breton pour le peintre, du moins jusqu'au milieu des années vingt –, ils acquièrent chez ces artistes une autre signification. Figures de cire, mannequins et poupées deviennent, en effet, pour l'ensemble des artistes surréalistes, le moyen privilégié de matérialiser leur obsession récurrente pour les corps mutilés, sans tête ou sans bras (... ou les deux), des corps fractionnés, bricolés. Obsession partagée par Lorca, et qui se reflète dans ses corps féminins composites, résultant d'un collage d'éléments hétéroclites.

Dès 1927-28, on retrouve cet intérêt pour les mannequins et les marottes de coiffeurs dans une série d'*Estampas* de Maruja Mallo intitulée *Máquinas y maniquies* (Machines et mannequins). Des estampes qui se situent à mi-chemin entre le culte futuriste pour la machine, le mouvement et le sport, et l'univers équivoque des surréalistes. Ces œuvres de Maruja Mallo, saluées à l'époque par les artistes de son cercle madrilène¹⁵⁶, et notamment par Lorca, sont ainsi des sortes de chroniques de

un cierto tipo de vida anterior ; sátira de la pervivencia de formas anacrónicas que se resisten a desaparecer. Damas y caballeros, casi siempre vestidos de etiqueta, comparten su triste existencia ; llevan pelucas, y son inexpresivos maniquies : piernas y brazos de cera, soporte de las últimas novedades en guantes y medias que se ofrecen en los escaparates¹⁵⁷.

est trop tard pour le Jeune Homme. Il se trouve condamné à la solitude, à une inéluctable stérilité et, donc, à la mort.

¹⁵⁵ Antonin Artaud écrit, en 1931, dans une lettre à Louis Jouvet : « Aucune pièce moderne [...] ne donne à la scène l'équivalent par exemple de la peinture de Chirico ». Antonin ARTAUD, lettre à Louis Jouvet du 26 juin 1931, citée par Didier PLASSARD, *L'acteur en effigie...*, note 131, p. 311. Artaud admire donc profondément les univers de Chirico peuplés de mannequins énigmatiques. Et sans doute ce goût pour les mannequins n'est-il pas étranger au fait qu'Artaud se fasse, dès sa première exposition en 1934, l'un des grands défenseurs de l'œuvre du peintre Balthus, auquel il confie, en 1935, la réalisation des décors et des costumes de sa pièce *Les Cenci*.

¹⁵⁶ Appuyée par un José Ortega y Gasset enthousiaste, Maruja Mallo expose une trentaine d'œuvres en juin et juillet 1928, dans les locaux de la *Revista de Occidente*. C'est à cette occasion que le critique d'art Manuel Abril – l'un des plus importants de l'époque et l'un des signataires du manifeste de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925 – consacre à la peintre un long article dans les pages de la revue, accompagné de plusieurs reproductions.

¹⁵⁷ [... un certain type de vie antérieure ; satire de la survivance de formes anachroniques qui se refusent à disparaître. Des dames et des messieurs presque toujours en tenue de gala et qui partagent leur triste

Dans l'une d'entre-elles, sans doute la plus connue (ill. 179), on voit au premier plan un mannequin de cire comme ceux

que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates, lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, [iluminados] por los faroles de gas, [...] aturcidos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas¹⁵⁸.

Un mannequin qui n'a ni tête ni bras, et s'il semble tenir debout sur ses jambes, celles-ci ne sont en réalité que les jambes d'un (d'une) autre... D'où son déhanchement qui donne à la composition beaucoup de dynamisme. Une composition qui est d'ailleurs traitée à la manière d'un collage hétéroclite de motifs qui évoquent, à la fois, les grands magasins, le cirque, la fête foraine et la vie au grand air.

Dans un dessin intitulé *Escaparate* (ill. 180), on retrouve la même thématique, et la marque des peintres « métaphysiques » italiens y est encore plus évidente. Car dans cette vitrine, Maruja Mallo met en scène toute une série de mannequins, jambes sans corps, corsets vides, bustes de couturières sans têtes et sans bras tenant sur un pied métallique ou *Sidonies* portant perruques... le tout éclairé par la lumière d'un bec de gaz. Or, l'une de ces marottes de coiffeur, celle qui se trouve à droite du dessin, renvoie explicitement à celles que peignent Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi ou Carlo Carrà¹⁵⁹. De forme oblongue, sans yeux ni bouche, cette tête en creux contraste avec celle qui apparaît au centre de la composition, une tête coupée beaucoup plus ambiguë : une tête de poupée maquillée, dotée d'yeux, de sourcils, d'une bouche et d'un nez et qui arbore une longue chevelure ondulée. Une tête de poupée qui vient mettre une touche d'inquiétude et d'étrangeté dans cet amas de corps artificiels. Ce qui suggère à Manuel Abril un commentaire qui n'est pas sans évoquer l'univers surréaliste :

existence ; ils portent perruque et ce ne sont que des mannequins sans expression : des bras et des jambes de cire qui ne font que porter les nouveaux modèles de gants et de bas qu'on propose dans les vitrines]. Lucía GARCÍA DE CARPI, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Editorial Istmo, 1986, p. 168.

¹⁵⁸ [...] qui se consomment enfermés dans les vitrines, loin de la lumière du soleil, cernés de lustres agonisants, éclairés pas des lampes à gaz, hébétés par l'apparition de la vitesse, sursautant au bruit des machines]. Maruja MALLO, « El surrealismo a través de mi obra » (1981), in *Maruja Mallo*, catalogue de l'exposition à la Galería Guillermo de Osma, p. 118.

¹⁵⁹ La trace de Carlo Carrà me semble d'autant plus évidente lorsque l'on compare une autre estampe de Maruja Mallo (ill. 181) – dont une reproduction accompagnait l'article de Manuel Abril dans la *Revista de Occidente* que j'évoquais précédemment – avec *La Muse métaphysique* de Carrà (ill. 172) : on y retrouve la raquette et la balle du mannequin, et la cible qui apparaît sur l'avion représenté par Maruja Mallo est la même que celle que l'on voit sur la carte aérienne de la toile de Carrà.

[...] En los cuadros de maniqués hay unas determinadas alusiones a crimen, a sucesos periodísticos, a erótica constatación sádica de atropellos de mujer en cualquier Morgue siniestra; alusiones a gran guiñol, a fanteche y a fantasma, a Dios sabe qué pesadillas de ciudades que pudieran acaso emparentar con las ciudades alucinadas de Verhaeren. [...] [Estampas] llenas de complejidades internas, casi casi de psiquiatría; laberintos subterráneos de una metrópoli interior, toda civilización y... consecuencias¹⁶⁰.

Tout l'univers de vitrines et de mannequins divers et variés que l'on retrouve dans les œuvres de Maruja Mallo, dans les années 1927-28, ont sans aucun doute beaucoup à voir avec les mannequins qui peuplent au même moment l'univers pictural et poétique de Salvador Dalí, qu'elle avait côtoyé à la Real Academia de San Fernando.

On se souvient de ceux qu'il évoquait dans son texte « Sant Sebastià », mêlés à toute la rhétorique mécaniste et puriste puisée chez Le Corbusier :

Maniqués. Maniqués quietas en la fastuosidad eléctrica de los escaparates, con sus neutras sensualidades mecánicas y articulaciones turbadoras. Maniqués vivas, dulcemente tontas, andando al ritmo alternativo y a contra sentido de cadera-hombros, y apretando a sus arterias las nuevas fisiologías reinventadas de los trajes¹⁶¹.

Or, c'est le même déhanchement que l'on retrouve dans son célèbre *Maniquí barcelonés* peint en 1926 (ill. 182), mannequin ambigu, composé de deux silhouettes – l'une masculine, l'autre féminine – qui s'interpénètrent¹⁶², et dont l'anatomie, par un

¹⁶⁰ [Dans les tableaux qui représentent des mannequins, il y a des allusions précises au crime, à des faits divers, à d'érotiques et à de sadiques constats de décès de femmes accidentées, échues dans une morgue sinistre quelconque ; il y a des allusions au grand guignol, aux fanteches et aux fantômes, des allusions à Dieu seul sait quel cauchemar où apparaissent des villes hallucinées qui pourraient avoir un lien avec celles de Verhaeren. Il y a des estampes remplies de complexités intérieures, presque presque du domaine de la psychiatrie ; des labyrinthes souterrains d'une métropole intérieure, tout ce qui est de l'ordre de la civilisation... et de ses conséquences]. Manuel ABRIL, « María Mallo », *Revista de Occidente*, Madrid, n° LXI (julio 1928), p. 94.

¹⁶¹ Salvador DALÍ, « Sant Sebastià », in Rafael SANTOS TORROELLA, '*Los putrefactos*' de Dalí y Lorca..., p. 59.

¹⁶² C'est un procédé que Dalí emploie dans plusieurs tableaux de la même époque, notamment dans *Naturaleza muerta al claro de luna*, dans *Naturaleza muerta al claro de luna malva* ou encore dans *Autoretrato que se desdobra en tres* (ill. 302), tous réalisés entre 1925 et 1927. Félix Fanés a pu montrer que le procédé est inspiré des toiles réalisées par Picasso autour de 1917 sur le thème de la Commedia dell'Arte, où le visage double fait allusion au masque. Chez Dalí, les têtes dédoublées sont plutôt un signe d'ambiguïté – procédé repris par Lorca dans de nombreux dessins (ill. 299 et 301). « Hacia finales de 1926 Dalí se dibuja a sí mismo con una mitad del rostro sumido en la oscuridad y el otro iluminado : imagen de la doblez, representación de sí mismo como alguien inmerso en luces y sombras, es decir, escindido entre dos mundos » [Vers la fin de l'année 1926, Dalí se dessine lui-même avec une moitié du

curieux jeu de transparences, laisse apparaître deux poissons nageant dans une cuisse, ainsi que des seins et un sexe armaturés de fil de fer. À la fois mort et vif, cet humanoïde est bien plus équivoque que ceux de Chirico et semble désormais animé par des pulsions louches. Un pas semble déjà franchi en direction de l'univers troublant et parfois pervers des mannequins surréalistes. D'ailleurs, celui-ci semble déjà contenir en germe toute l'ambiguïté des mannequins qui seront exposés en 1938 à Paris, lors de l'Exposition internationale du surréalisme (ill. 183 à 186), véritables idoles, écrans de projection de désirs ou de pulsions équivoques et parfois sadiques. Ces « corps ambigus, féminins mais étrangement chastes, que les peintres et les poètes du groupe affuble[nt] d'attributs troublants ou inattendus ». Dalí, par exemple, enferme le sien dans son *Taxi pluvieux*, « en compagnie d'un chauffeur à la tête enserrée dans une mâchoire de requin et de deux cents escargots de Bourgogne »¹⁶³.

C'est dans la même ligne qu'il convient de situer les fameuses et dérangeantes *Poupées* de Hans Bellmer (ill. 187 à 189), l'artiste surréaliste qui a poussé sans doute le plus loin l'exploration du corps et du désir dans leur lien avec l'inconscient. Figures artificielles composées d'un squelette métallique et de membres articulés entre eux par des boules, ses poupées adoptent toutes les combinaisons anatomiques, sans souci du réalisme. Chacun des éléments corporels, tête, buste, jambes, seins, fesses, peut ainsi être multiplié ou supprimé, et devenir l'objet d'un véritable fétichisme. Modifiables à volonté, ses poupées s'adaptent aux métamorphoses du désir, subissent tous les sévices du créateur. Et puisque la poupée n'est pas réelle, toutes les outrances, toutes les pensées, même les plus perverses, sont permises. Troublantes et inquiétantes, mais toujours improbables, les poupées de Bellmer jouent constamment sur la confusion entre l'animé et l'inanimé et incitent même à un certain voyeurisme. Ces poupées aux anatomies morcelées et fétichisées ne sont pas sans rapport avec un poème de Dalí publié, en 1931, dans *L'Amour et la mémoire*. Un poème consacré à une description du corps de Gala, réduit à l'état de simple collage, juxtaposition d'éléments anatomiques sans hiérarchie aucune, dans une indifférenciation érotique totale :

visage plongé dans l'obscurité et l'autre moitié éclairée : image de ce qui est double, représentation de soi comme celle de quelqu'un qui est plongé à la fois dans la lumière et dans l'obscurité, c'est-à-dire, qui est partagé entre deux mondes]. Félix FANÉS, *Dalí. La construcción de la imagen...*, p. 58-59. Des représentations qui commencent à côtoyer des motifs très proches de ceux qui apparaissent dans les œuvres surréalistes : têtes coupées, veines, poissons, confrontation du dur et du mou.

¹⁶³ Didier PLASSARD, *L'acteur en effigie...*, p. 303.

[...]

Gala

Ses yeux ressemblant à son anus

Son anus ressemblant à ses genoux

Ses genoux ressemblant à ses oreilles

Ses seins ressemblant aux grandes lèvres de son sexe

Les grandes lèvres de son sexe ressemblant à son nombril

Son nombril ressemblant au doigt de sa main

Le doigt de sa main ressemblant à sa voix

[...] ¹⁶⁴

Mannequins et poupées ont subi bien des évolutions depuis ceux de Chirico ou des futuristes. Si leur « inquiétante étrangeté » les caractérise toujours, ils sont devenus des écrans de projection de pulsions érotiques parfois perverses et teintées de violence. Qu'ils soient utilisés au théâtre, exposés dans une galerie ou peints à la surface de la toile, ils instaurent un nouveau rapport au réel et à l'imaginaire et « portent tensions, violences et dérision jusque dans la sphère corporelle, inscrivant ainsi le foyer dramatique au cœur de la figure humaine »¹⁶⁵. Figures de cire, mannequins et poupées, qui exercent pleinement sur les surréalistes leur immense pouvoir de fascination, s'intègrent d'une façon plus large dans leur goût affiché et revendiqué pour les corps mutilés et dépecés, pour les mains et les têtes coupées, pour le sang et les viscères, pour la pourriture et l'excrément.

2. Têtes coupées et mains tranchées, bouches dévorantes et plaies sanglantes

Lorsque le surréalisme apparaît autour de 1922, à Paris, le souvenir de la guerre de 1914-18 est encore très présent dans toutes les mémoires. Corps mutilés, estropiés, déformés et « gueules cassées » errent dans les villes comme des fantômes et hantent les œuvres de toute une génération d'artistes, profondément marquée par l'horreur d'un conflit absurde qui a broyé, comme jamais, la chair des hommes. Bien sûr, les stigmates de la guerre ne sauraient expliquer à eux seuls la présence de tous ces motifs de la

¹⁶⁴ Salvador DALÍ, *L'Amour et la mémoire* (1931), cité in Jean-Louis GAILLEMIN, *Désirs inassouvis...*, p. 217.

¹⁶⁵ Didier PLASSARD, *L'acteur en effigie...*, p. 303.

cruauté et de la mutilation dans les œuvres nées dans les années 1920. Les découvertes scientifiques qui jalonnent la fin du XIX^e et le premier quart du XX^e siècle donnent un nouveau visage à la réalité environnante, tandis que la société occidentale elle-même se trouve sans cesse troublée par les tensions sociales et politiques et les rivalités économiques entre grandes puissances. Et le « Retour à l'ordre » observé autour de 1925 n'y change rien. Le début des années 1930, accompagné de sa crise économique, de la montée des nationalismes et du durcissement des conflits sociaux, ne fait que le confirmer.

Tout l'art depuis le début du XX^e siècle, de Dada au Surréalisme en passant par le Cubisme ou même l'Expressionnisme, reflète ainsi, d'une façon ou d'une autre, ces mutations profondes et se trouve placé sous le signe de l'éclatement des formes, de la fragmentation, de la dislocation de l'unité et de l'harmonie académiques. Tous les collages, objets composites et autres cadavres exquis des surréalistes ne font finalement que répondre, d'un point de vue formel, à la multitude de corps sans têtes ou de bras et de jambes sectionnés, blessés, torturés, transpercés ou déchirés qui foisonnent dans leurs œuvres, corps imaginaires recréés de toutes pièces, porteurs d'angoisses, de désirs ou de fantasmes, fragments d'un vocabulaire du corps disloqué et meurtri dont l'art actuel semble largement héritier.

Corps 100 têtes

C'est en 1929 que Max Ernst réalise son roman-collage *La Femme 100 têtes*, à partir de gravures extraites de romans-feuilletons à la mode au XIX^e siècle. Contrairement à ce que l'on pourrait penser à première vue, l'œuvre – dont le titre joue sur la riche homophonie de cent/ sans/ sang tête/ s'entête – est constituée d'un ensemble de scènes satiriques qui épinglent l'Église, la bourgeoisie et l'Armée, et n'est pas exclusivement centrée sur le thème de la mutilation, même s'il apparaît dans quelques planches. Cette œuvre est, au contraire, une pure création surréaliste, un « roman » qui ne raconte rien. Le titre est toutefois intéressant puisqu'il reprend l'une des obsessions majeures des artistes surréalistes, que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres collages d'Ernst réalisés au début des années 1920, ainsi que dans l'un des ses célèbres dessins, significativement intitulé *Les gorges froides* (ill. 192). *La parole ou Femme oiseau*, par exemple, ou encore *Ascenseur somnambule* (ill. 190 et 191) qui, on s'en souvient,

avaient tant inspiré Dalí dans ses œuvres de 1927-28, présentent des figures anatomiques puisées dans l'imagerie scientifique des XVII^e et XVIII^e siècles, personnages écorchés qui laissent voir les sinuosités et les nervures de leurs muscles ou de leurs veines, et que l'on trouve également chez Chirico (ill. 193 et 194). Lorca s'en inspire d'ailleurs directement lorsqu'il crée l'un de ses personnages de *Viaje a la luna*, le scénario qu'il écrit parallèlement à *El público* lors de son séjour aux États-Unis :

43

La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. Luego, sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín¹⁶⁶.

Les corps écartelés et démembrés, le sang, et les cadavres ou la chair suppliciée sont objet de fascination pour des artistes qui revendiquent les « délices de la cruauté » relatés par Sade ou par Lautréamont dans ses *Chants de Maldoror*¹⁶⁷. Lautréamont qui évoque d'ailleurs, à travers le récit d'un... cheveu, le supplice enduré par un jeune homme écorché vif, victime des horreurs perpétrées par son maître dont l'identité demeurera secrète :

¹⁶⁶ Federico GARCÍA LORCA, *Viaje a la luna*, in *Obras completas II*, p. 273. Pour certains critiques qui se sont intéressés de près à *Viaje a la luna*, Lorca aurait écrit ce scénario en réponse à *Un chien andalou* de Buñuel et Dalí réalisé en 1929, l'année même de son départ pour New York, mais projeté seulement en 1930 au Paraninfo de l'Université de Madrid. Si Lorca semble donc ne pas avoir pu voir le film avant son départ pour les États-Unis, il est possible qu'il en ait néanmoins eu connaissance par l'intermédiaire du numéro de *La Révolution Surréaliste* du 15 décembre 1929, qui publie le scénario de la scène introductive du film, celle de l'œil sectionné. C'est ce que suggère Marie LAFFRANQUE dans un excellent article intitulé : « Equivocar el camino. Regards sur un scénario de Federico García Lorca », in *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1981, p. 73-92 (note 34). En tout cas, il semble certain pour Marie Laffranque que Lorca parle du film à Emilio Amero, peintre et cinéaste mexicain installé à New York avec lequel il élabore le scénario de *Viaje a la luna*. Sur *Viaje a la luna*, voir également : Rafael UTRERA, *García Lorca y el cinema (Lienzo de plata para un viaje a la luna)*, particulièrement p. 59-81 ; Kevin POWER, « Una luna encontrada en Nueva York », *Trece de Nieve*, Madrid, n° 1-2 (diciembre de 1986), p. 141-152 ; Kristine IBSEN, « The Illusory Journey: García Lorca's *Viaje a la luna* », in C. Brian MORRIS, *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991, p. 225-239 ; Antonio MONEGAL, « Introduction » à *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 7-55. Et sur le film réalisé en 1998 par Frederic Amat à partir du scénario de Lorca, voir : María Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, « *Viaje a la luna* : del texto ΟΣΤΡΑΚΟΝ a la imagen onírica », *ALEC*, Lincoln (Nebraska), n° 1, vol. 26 (2001), p. 27-44.

¹⁶⁷ Pour une analyse de tous ces motifs de la cruauté et des mutilations dans la poésie surréaliste française et espagnole, je renvoie à la très intéressante étude de Brian C. MORRIS, *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000. Voir particulièrement le chapitre III « La razón claudicante », p. 183-275.

‘Il y avait longtemps que je gisais sur le sol. N’ayant pas la force de me lever sur ma racine brûlante, je ne pus voir ce qu’ils firent. Ce que je sais, c’est qu’à peine le jeune homme fut à portée de sa main, que des lambeaux de chair tombèrent aux pieds du lit et vinrent se placer à mes côtés. Ils me racontaient tout bas que les griffes de mon maître les avaient détachés des épaules de l’adolescent. Celui-ci, au bout de quelques heures, pendant lesquelles il avait lutté contre une force plus grande, se leva du lit et se retira majestueusement. Il était littéralement écorché des pieds jusqu’à la tête ; il traînait, à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée. [...] Enfin, il se dirigea vers le guichet, qui se fendit avec pitié jusqu’au nivellement du sol, en présence de ce corps dépourvu d’épiderme. Sans abandonner sa peau, qui pouvait encore lui servir, ne serait-ce que comme manteau, il essaya de disparaître de ce coupe-gorge [...]. Oh ! comme les poules et les coqs s’éloignaient avec respect, malgré leur faim, de cette longue traînée de sang, sur la terre imbibée !’¹⁶⁸.

On comprend l’enthousiasme des surréalistes pour Lautréamont, au point que l’on pourrait croire ce passage des *Chants de Maldoror* écrit par Benjamin Péret ou Philippe Soupault. Cette évocation sanglante n’est d’ailleurs pas sans nous rappeler celle, tout aussi cruelle, du terrible masque évoqué par le Metteur en scène dans *El público* de Lorca, qui dévore ses victimes ou les pend par leurs propres intestins, et qui provoque l’enthousiasme de l’Homme 1 :

Director. [...] Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho al que la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

Hombre 1º. ¡Magnífico!¹⁶⁹

On trouvait déjà ce mélange de sang, de torture et de volupté dans une lettre que Lorca avait écrite à Dalí en 1927. Une lettre hommage au peintre, à « [su] sangre pictórica » [son sang pictural] et à sa « bella sangrante del bosque » [belle au bois saignant], la « mujer seccionada » [la femme sectionnée] du tableau *La miel es más dulce que la sangre* (ill. 115) :

¹⁶⁸ Isidore DUCASSE, comte de Lautréamont, « Chant troisième », *Les chants de Maldoror*, p. 144.

¹⁶⁹ *El público*, p. 284-285.

Yo estuve a punto de tirarme del coche para quedarme contigo (contiguito) en Cadaqués, pero me detenía el expresivo reloj pulsera de Pepe y la nariz de Pepe que echaba en la mañana al baño maría de París un coralito de sangre duro duro en su cara lastimosa. Al despedirme de los Qucurucuchs en el recodo de la carretera, te he visto pequeño comiéndote una manecita roja con aceite y utilizando un pequeño tenedor de yeso que te sacabas de los ojos. Todo con una ternura de pollo recién salido del cascarón y tui tui y de pirulí mano. ¡Ay!

[...]

Es una delicia para mí recordar las curvas resbaladizas de mis hombros donde por primera vez he sentido en ellos [sic] la circulación de la sangre en cuatro tubitos esponjosos que temblaban con movimientos de nadador herido¹⁷⁰.

Tout est là : sang, veines, main sectionnée, instruments pointus en plâtre plantés dans les yeux... Un arsenal d'images qui s'enrichit parfois dans les poèmes en prose composés à la même époque de couteaux énormes munis de dents acérées, qui se font anthropophages sur le tendre cou de Jean-Baptiste :

La degollación fue horripilante. Pero maravillosamente desarrollada. El cuchillo era prodigioso. Al fin y al cabo, la carne es siempre panza de rana. Hay que ir contra la carne. Hay que levantar fábricas de cuchillos. Para que el horror mueva su bosque intravenoso. El especialista de la degollación es enemigo de las esmeraldas. Siempre te lo había dicho, hijo mío. No conoce el chiclet, pero conoce el cuello tiernísimo de la perdiz viva.

El Bautista estaba de rodillas. El degollador era un hombrecito minúsculo. Pero el cuchillo era un cuchillo. Un cuchillo chispeante, un cuchillo de chispas con los dientes apretados¹⁷¹.

Jean-Baptiste victime d'une Salomé que Lorca munit de « siete dentaduras postizas y una redoma de veneno », sept dentiers postiches qui n'ont pas à rougir devant

¹⁷⁰ [J'ai été sur le point de sauter du véhicule pour rester avec toi à Cadaqués. Mais, il y avait là, pour me retenir, la montre expressive de Pepe et le nez de Pepe qui, ce matin, dans le bain-marie de Paris, faisait pousser sur son lamentable visage un petit corail de sang dur, très dur. En quittant les Qucurucuchs à un tournant de la route, je t'ai vu. Tu étais tout petit et tu mangeais une petite main rouge enduite d'huile en te servant d'une petite fourchette de plâtre que tu tirais de ton œil. Tu faisais ça avec une tendresse de poussin qui vient de sortir de sa coquille et pioupiou et sucette en forme de main. Ah ! J'éprouve un profond plaisir quand je me rappelle les courbes glissantes de mes épaules où j'ai senti, pour la première fois, circuler mon sang par quatre petits tubes spongieux qui tremblaient avec des mouvements de nageur blessé]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Salvador Dalí, juillet 1927, in *Obras completas III*, p. 1008-1010.

¹⁷¹ Federico GARCÍA LORCA, « Degollación del Bautista », in *Obras completas I*, p. 504-505.

les dents pointues des oiseaux de Remedios Varo, dans une toile de 1935 au titre évocateur : *Deseo frustrado ou Deseo II* (ill. 232).

Dans « Degollación de los Inocentes », ce sont les soldats qui s'arment de bistouris, de couteaux, de rasoirs ou de haches, pour égorger, découper ou écorcher les enfants innocents sous les yeux horrifiés de leurs mères...

Tris Tras. Zig zag, rig rag, mil malg. La piel era tan tierna que salía íntegra.

Niños y nueces recién cuajados.

[...]

Era necesario el crujir de huesos y el romper las presas de los ríos.

Una jofaina y basta. Pero una jofaina que no se asuste del chorro interminable, que ha de sonar durante tres días.

[...]

Jorgito. Alvarito. Guillermito. Leopoldito. Julito. Joseíto. Luisito. Inocentes.

El acero necesita calores para crear las nebulosas y ¡vamos a la hoja incansable! Es mejor ser medusa y flotar que ser niño. ¡Alegrísima degollación! Función lógica de la sangre sin luz que sangra sus paredes¹⁷².

Un arsenal que l'on retrouve également dans *El público*, dans la scène de la Passion du Nu Rouge, parodie blasphématoire de la Passion du Christ, organisée dans les moindres détails par un Infirmier, avec des instruments tout droit sortis de la salle d'opération d'une clinique dernier cri : « bisturí », « termómetro », « inyecciones », « quirófano », « ampollas de aceite alcanforado », « farmacias ».

Aux délices des égorgements d'enfants et des opérations chirurgicales dans les œuvres de Lorca, répondent comme en écho ceux de la couture avec la *Máquina de coser electro-sexual* imaginée par Óscar Domínguez en 1934 (ill. 195) ou ceux du jeu d'échecs chez José Caballero (ill. 204). José Caballero qui réalise, en 1934, son dessin *Los dulces placeres del sadismo* (ill. 197), un dessin qui condense tous les motifs de la cruauté et toutes les obsessions qui apparaissent dans les œuvres surréalistes, et qui malheureusement nous est parvenu déchiré et incomplet. Assise sur une chaise à laquelle elle est littéralement clouée par le poignet, une femme s'enfonce un pieu de bois dans l'un de ses seins dénudé tandis que l'autre est en train de se faire dévorer par une nuée de vers grouillants et qu'un insecte, une guêpe monstrueuse ou une libellule,

¹⁷² *Idem*, p. 501-502.

semble lui sucer le sang. Sa cuisse a été transpercée de part en part au-dessus du bas de soie maintenu par un ruban pour y faire passer un autre ruban. Et l'un de ses pieds, nu, monstrueux en regard de l'autre qui est chaussé d'un escarpin à talon haut, a été blessé et écrase ce qui semble être des excréments. Caractéristique du style développé par Caballero dans ses dessins à la plume, il imite le grain et les traits extrêmement fins des gravures utilisées par Ernst, Breton et de nombreux autres surréalistes pour leurs collages (ill. 198 à 200). Le personnage féminin dessiné par Caballero semble d'ailleurs être le fruit d'un collage d'éléments hétérogènes. C'est le cas pour les pieds, nous venons de le voir, mais c'est encore plus le cas pour la tête. Exagérément penchée sur le côté, elle a, en réalité, été coupée et repose sur une planche en bois posée sur les épaules. Par ailleurs, on remarque en regardant attentivement le graphisme que cette tête est dessinée selon une technique légèrement différente du reste du corps, moins appuyée et sans aucune ombre. Ce contraste entre la tête et le corps ne fait finalement que renforcer le statut de « collage » de cette tête posée sur un plateau, mais aussi la sensation d'étrangeté de ce personnage : c'est une femme composite, une création, une projection, un jouet de toutes les perversions. Pour tout cela, elle n'est pas sans évoquer étonnamment la Julieta de *El público*, projection-collage de tous les désirs inconscients ou enfouis, avec sa robe blanche d'opéra, ses seins en celluloïd et son phallus en terre, une Julieta qui refuse justement de servir de jouet à des hommes qui voudraient lui enfoncer des « poinçons d'ambre dans les seins »¹⁷³.

Dans *Esencia de verbena* (ill. 201) – clin d'œil sarcastique sans doute au film de Ernesto Giménez Caballero réalisé en 1930 –, nous voilà à nouveau face à tout un bric-à-brac de mannequins, de bustes sans bras et sans tête, de pieds et de mains coupés au milieu de références explicites au monde de la fête foraine, si cher aux artistes de l'époque : jeu de quilles, lancer de balles, manège, lancer de fléchettes dans le cœur d'un mannequin tout droit sorti de la vitrine d'un magasin. Le plus étonnant, pourtant, est sans doute cette tête coupée qui apparaît au centre de la composition, avec ses yeux qui pendent au bout de deux languettes de tissu et qui nous rappellent à quel point l'œil, cette « friandise cannibale » telle que le définit Georges Bataille, séduit et fascine les surréalistes. On pense, bien sûr, à la célèbre scène d'ouverture du film *Un chien andalou* de Buñuel et Dalí, réalisé en 1929. Pour Bataille,

¹⁷³ *El público*, p. 304.

l'œil pourrait être rapproché du tranchant, dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires : c'est là ce qu'ont dû affreusement et obscurément éprouver les auteurs d'un *Chien andalou* lorsque aux premières images du film ils ont décidé des amours sanglantes de ces deux êtres. Qu'un rasoir tranche à vif l'œil éblouissant d'une femme jeune et charmante, c'est ce qu'aurait admiré jusqu'à la déraison un jeune homme qu'un petit chat couché regardait et qui tenant, par hasard, dans sa main, une cuiller à café, eut tout à coup envie de prendre un œil dans la cuiller¹⁷⁴.

Image que l'on retrouve à foison chez de nombreux surréalistes, notamment chez Giacometti dans sa *Pointe à l'œil*, de 1931-32, ou chez Benjamin Péret, dans « Le grand jeu »,

S'il est un plaisir
c'est bien celui de faire l'amour
le corps entouré de ficelles
les yeux clos par des lames de rasoir¹⁷⁵.

... et que Victor Brauner met en scène dans son *Autoportrait*, réalisé en 1931 (ill. 202), suite à une rixe de café où il tente de s'interposer et où un verre cassé lui fait perdre son œil. L'image de l'œil coupé ou sorti de son orbite, précisément grâce à une cuiller, apparaît également chez Lorca, notamment dans son poème « El rey de Harlem », dans *Poeta en Nueva York* :

Con una cuchara de palo
le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara de palo.

Puis, plus loin :

Aquella noche el rey de Harlem, con una durísima cuchara,

¹⁷⁴ Georges BATAILLE, « L'œil », publié dans *Documents*, Paris, n° 4 (septembre 1929), in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, NRF, p. 187-188. Sur cette fascination qu'exerce l'œil sur les surréalistes, voir aussi : César NICOLÁS, « Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo : una imagen literaria, pictórica y filmica », in *Naciendo el hombre nuevo : fundir literatura, artes y vida como prácticas de las vanguardias en el mundo ibérico*, Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (ed.), Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 17-56.

¹⁷⁵ Benjamin PERET, « Le grand jeu », cité par C. Brian MORRIS, *El surrealismo y España. 1920-1936*, op. cit., 2000, p. 209.

le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una durísima cuchara¹⁷⁶.

Dans tous les cas, l'œil crevé, sectionné ou sorti de son orbite, est toujours chargé d'évidentes connotations érotiques. Dans *El rey de Harlem*, l'association entre les yeux des crocodiles arrachés à l'aide d'une cuiller (très dure) et le postérieur des singes est on ne peut plus explicite. Chez Georges Bataille, dans *Histoire de l'œil* (1928), il est même assimilé aux testicules du taureau coupés à la fin de la corrida et offerts au toréador exemplaire, au même titre que les oreilles ; et dans une assiette, ils évoquent explicitement les yeux de sainte Lucie posés sur un plateau :

Mais une fois arrivés à notre place auprès de Sir Edmond, là où devait s'asseoir Simone, en plein soleil, on trouva une assiette blanche sur laquelle deux couilles épluchées, glandes de la grosseur et de la forme d'un œuf et d'une blancheur nacrée, à peine rose sang, identique à celle du globe oculaire : elles venaient d'être prélevées sur le premier taureau, de pelage noir, dans le corps duquel Granero avait plongé l'épée¹⁷⁷.

On trouve dans ce premier écrit de Bataille tous les thèmes de prédilection qu'il reprend plus tard dans ses articles de la revue *Documents* et que l'on trouve également dans les textes de Michel Leiris consacrés à la corrida, notamment dans *Miroir de la tauromachie* (1937) : association entre œil, œuf et testicule et entre érotisme, lumière du soleil et couleur noire que Bataille reprend dans son article « Soleil pourri » publié dans *Documents*, en 1930 (n° 3) et dans son texte *L'anus solaire*, écrit en 1927 mais publié en 1931 :

L'érection et le soleil scandalisent de même que le cadavre et l'obscurité des caves.

¹⁷⁶ Federico GARCÍA LORCA, « El rey de Harlem », in *Poeta en Nueva York, Obras completas I*, p. 518-519.

¹⁷⁷ Georges BATAILLE, *Histoire de l'œil* (1928), in *Œuvres complètes I*, p. 54. Granero, le toréador, meurt d'ailleurs à peine quelques pages plus loin : « [...] – Granero renversé par le taureau et coincé contre la balustrade ; sur cette balustrade les cornes frappèrent trois coups à toute volée, au troisième coup une corne défonça l'œil droit et toute la tête. Un cri d'horreur immense coïncida avec un orgasme bref de Simone qui ne fut soulevée de la dalle de pierre que pour tomber à la renverse en saignant du nez et toujours sous un soleil aveuglant ; on se précipita aussitôt pour transporter à bras d'homme le cadavre de Granero dont l'œil droit pendait hors de la tête ». *Idem*, p. 56.

Les végétaux se dirigent uniformément vers le soleil et, au contraire, les êtres humains, bien qu'ils soient phalloïdes, comme les arbres, en opposition avec les autres animaux, en détournent nécessairement les yeux.

Les yeux humains ne supportent ni le soleil, ni le coït, ni le cadavre, ni l'obscurité, mais avec des réactions différentes¹⁷⁸.

Dans *Así que pasen cinco años*, c'est aussi par les yeux que s'échappe le jet de sang ultime de certaines victimes des Joueurs de cartes, ces Parques au masculin vêtus d'impeccables smokings blancs qui viennent récolter l'as de cœur du Jeune Homme à la fin de la pièce :

Jugador 1º. (*Al 2º.*) No aprenderás nunca a conocer a tus clientes. ¿A éste? La vida se le escapa en dos chorros por sus pupilas, que mojan la comisura de sus labios y le tiñen de coral la pechera del frac.

Jugador 2º. Pero acuérdate del niño que en Suecia jugó con nosotros casi agonizante, y por poco si nos deja ciegos a los tres con el chorro de sangre que nos echó¹⁷⁹.

Des cartes vampires, avides de sang (« Las cartas beben rica sangre en las manos »¹⁸⁰), qui transforment la partie de cartes en jeu de vie ou de mort. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le contraste chromatique entre les smokings blancs des Joueurs, le smoking noir du Jeune Homme et le rouge du sang (symbolisé par l'as de cœur tout illuminé qui apparaît au moment de sa mort), vient renforcer symboliquement les couleurs du jeu de cartes¹⁸¹. Par ailleurs, comme le souligne Sadi Lakhdari, « le blanc et le rouge rehaussés par le noir s'opposent dans une structure de contraste qui engendre la fascination, c'est-à-dire qui exerce un fort pouvoir de séduction sur le spectateur »¹⁸². Or, c'est cette même association noir-rouge-blanc

¹⁷⁸ Georges BATAILLE, *L'anus solaire* (1931), in *idem*, p. 85.

¹⁷⁹ *Así que pasen...*, p. 390.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Le jeu dont se servent les Joueurs, tels des croupiers de casino, n'est en effet pas le jeu de cartes espagnol qui avait servi à l'une de leurs proies pour leur échapper... : « **Jugador 1º.** Fue en Venecia. Un mal año de juego. Pero aquel muchacho jugaba de verdad. Estaba pálido, tan pálido que en la última jugada ya no tenía más remedio que echar el as de coeur. Un corazón suyo lleno de sangre. Lo echó, y al ir a cogerlo (*Bajando la voz.*) para... (*Mira a los lados.*), tenía un as de copas rebosando por los bordes y huyo bebiendo en él, con dos chicas, por el Gran Canal ». *Así que pasen...*, p. 389.

¹⁸² Sadi LAKHDARI, « Les gants de l'Empereur : la cruauté dans *El público* de Federico García Lorca », *Les langues néo-latines*, Paris, n° 307, fascicule 4 (1998), p. 198. Dans ses propos, Sadi Lakhdari s'appuie sur un article du psychanalyste Roger DOREY intitulé « 'Cette pointe extrême de jouissance...' ». Propos sur la cruauté », qui analyse, dans un certain nombre de contes traditionnels, les thèmes de la

qu'utilise Lorca lorsque l'Empereur ôte ses gants après son meurtre dans les ruines, ou lorsque le Cheval Noir évoque son amour pour les colombes... égorgées.

Le jeu, et particulièrement le jeu de cartes, très prisé par Breton qui y voit une magie secrète, est en tout cas un thème récurrent dans les œuvres des surréalistes, où il se fait métaphore du hasard et de la vie elle-même. Quant aux échecs, ils fascinent Marcel Duchamp, et on les trouvait également en 1914 chez Giorgio de Chirico, dans son *Énigme de la fatalité* (ill. 203). Chez José Caballero, dans sa toile *El sangriento juego del ajedrez* (ill. 204), les fautes tactiques sont cruellement sanctionnées et coûtent leurs propres mains à des joueurs qu'on ne voit d'ailleurs pas. La composition consiste, en effet, en un plan rapproché sur le jeu d'échecs et sur des mains coupées qui versent quelques gouttes de sang mais qui ressemblent beaucoup plus à des mains creuses de mannequins qu'à celles d'êtres humains de chair et d'os.

Chez Lorca, les mains coupées et autres mutilations et supplices infligés au corps sont beaucoup plus présentes dans *El público* que dans *Así que pasen...* On les trouve également dans certains dessins (ill. 205). Et c'est en main coupée que le Prestidigitateur propose au Metteur en scène de transformer un vulgaire flacon d'encre :

Prestidigitador. Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos¹⁸³.

Une main morte qui évoque celle du Jeune Homme de *Así que pasen...*, froide et cireuse comme celle d'un mannequin :

Novia. (*A la Criada.*) Una mano fría. Una mano de cera cortada.

Criada. ¡La va a oír!

cruauté, de la blessure et du sang et qui souligne qu'il sont toujours associés à la présence récurrente des trois couleurs noir, rouge et blanc. Voici ce qu'écrit Roger Dorey, cité par Sadi Lakhdari : « Le sang écarlate est nommément ce qui circule à l'intérieur du corps, il représente donc avant tout l'espace du dedans, il est aussi mouvement et chaleur ; il est le signe même de l'énergie vitale. À l'opposé, l'éclat blanc de la neige appartient à l'espace du dehors, vierge, immobile, glacé, silencieux ; par sa brillance de cristal il évoque le monde minéral figé. Recouverte de ce blanc linceul, la nature sombre dans la monotonie hivernale que rien a priori ne semble pouvoir troubler. Si ce n'est précisément, le surgissement du sang, phénomène scandaleux car il traduit la confusion de deux mondes strictement séparés, par la barrière de la peau précisément. [...] Mais le jaillissement du sang au dehors par la brisure de la peau est de l'ordre du tragique ; spectacle pur, 'le théâtre du sang' engendre à la fois l'horreur et la fascination. Les contraires se rejoignent, se mélangent, s'absorbent. L'ordre du monde bascule, c'est un monde sans partage où le temps s'abolit [...] », cité p. 198.

¹⁸³ *El público*, p. 323.

Novia. Y una mirada antigua. Una mirada que se parte como el ala de una mariposa seca¹⁸⁴.

Des mains coupées dont on trouve un reflet à la fin de *El público* lorsque commence à tomber une pluie de gants blancs rigides (« *una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados* », dit la didascalie), qui viennent recouvrir la scène du théâtre sous la sable.

Lorca n'échappe donc pas à la fascination que semble exercer ce motif des bras, des mains et des jambes coupées sur tous les artistes de l'époque (ill. 198 et 200). Chez Óscar Domínguez, il prend une dimension désagréable et dérangeante dans son *Retrato de Roma* (ill. 196). On y voit une femme en longue robe du soir rouge à qui on a coupé les deux bras au-dessus du coude, tandis que ses deux mains jouent seules du piano, suspendues dans l'air et portées par un étrange petit nuage. Et les détails sanglants ne nous sont pas épargnés puisqu'on voit la plaie à vif, les veines et les os sectionnés. Pourtant, toute la composition est baignée d'irréalité et aussi d'un certain malaise : la femme ne semble pas vivante et ressemble plutôt, avec son teint cireux et son regard vide, à un mannequin de devanture de magasin. Le lien qui relie l'arbre représenté sur la partition de musique et celui que l'on voit par la fenêtre est d'ailleurs bien là pour souligner que tout ceci n'est qu'une transposition, une métaphore. Mais ce qui m'intéresse plus ici c'est ce recours à l'image de la femme mutilée, privée de ses bras, qui nous rappelle l'immense source d'inspiration qu'a été la Vénus de Milo pour de nombreux artistes de l'époque. On la retrouve d'ailleurs chez Magritte, chez Dalí, qui en fait une commode, et même chez Lorca (ill. 240 et 241).

L'image du corps démembré, dépecé ou mutilé est véritablement une obsession récurrente dans toutes les œuvres influencées, de près ou de loin, par le surréalisme. On la retrouve également chez d'autres artistes que je n'ai pas mentionnés ici, comme Giacometti, Masson ou Miró. Ce qui compte, c'est de montrer l'envers du corps, l'envers du Beau, ce qui, *d'habitude*, provoque horreur et dégoût. On ne doit donc pas s'étonner que, lorsque Georges Bataille parle des fleurs, il ne soit en aucun cas sensible à leur « merveilleuse corolle », « idéal angélique » des « vieux poètes », mais admire au contraire le spectacle des « ignobles et gluantes [racines qui] se vautrent dans l'intérieur

¹⁸⁴ *Así que pasen...*, p. 360.

du sol, amoureuses de pourriture », « des racines qui grouillent, sous la surface du sol, écœurantes et nues comme la vermine »¹⁸⁵.

Insectes, squelettes, cloaques et excréments

Vase, fumier, excrément, pourriture, squelettes et charognes. Voici donc les nouvelles valeurs esthétiques revendiquées par de nombreux surréalistes et, de façon plus large, par un grand nombre d'artistes gravitant en marge du mouvement parisien. Contre tous « les hommes académiques » qui tentent à tout prix « de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique », Georges Bataille affirme au contraire « que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* [ce qui] revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat »¹⁸⁶. Le bas et l'immonde deviennent, pour lui, une valeur éminemment positive, le seul moyen de changer l'art et donc la vie. Sans doute n'est-il donc pas fortuit qu'il emploie l'image du porc se vautrant dans la boue comme métaphore de l'artiste véritable, dans un article qui est précisément consacré à l'analyse du tableau de Dalí, *Le Jeu lugubre* (ill.):

Contre les demi-mesures, les échappatoires, les délires trahissant la grande impuissance poétique, il n'y a qu'à opposer une colère noire et même une indiscutable bestialité : il est impossible de s'agiter autrement que comme un porc quand il bâfre dans le fumier et dans la boue en arrachant tout avec le groin et que rien ne peut arrêter une répugnante voracité¹⁸⁷.

Pour Bataille, l'art ne vaut que par sa capacité à provoquer des réactions violentes et insoutenables, ce qui lui fait dire que si « les peintures de Picasso sont hideuses », « celles de Dalí sont d'une laideur effroyable ». Le mot « beau » est ainsi banni du vocabulaire et n'est toléré que s'il sert à définir « le sang noir [...] coulant sur le pelage d'un bœuf ou sur la gorge d'une femme »¹⁸⁸. Car, « comment ne pas voir à

¹⁸⁵ Georges BATAILLE, « Le langage des fleurs », article publié dans le n° 3 de *Documents* (juin 1929), in *Œuvres complètes I*, p. 176-177.

¹⁸⁶ Georges BATAILLE, « Informe », article publié dans le n° 7 de *Documents* (décembre 1929), *idem*, p. 217.

¹⁸⁷ Georges BATAILLE, « Le 'Jeu lugubre' », *idem*, p. 212.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 213.

quel point l'horreur devient fascinante et aussi qu'elle est seule assez brutale pour briser ce qui étouffe ? »¹⁸⁹.

Chez Lorca, les mutilations – avec leur évidente dimension érotique – sont également très souvent reliées à la scatologie, aux sécrétions et aux parties du corps considérées comme repoussantes, au « bas » en général : salive, sueur, pieds, poils, ongles, etc. On les retrouve d'ailleurs dans le premier dialogue de *El público*, celui qui marque la rencontre entre le Metteur en scène et les Chevaux, ces agents de l'érotisme homosexuel qui tentent de le convaincre de les laisser dormir avec lui. Et c'est à travers tout un champ lexical des parties « basses » du corps et l'évocation des pulsions orales et anales – toutes formes du corps et de l'activité sexuelle réprimées par la société et la « morale » – que s'exprime leur désir érotique :

Los Caballos. (*Llorando.*) Por trescientas pesetas. Por doscientas pesetas, por un plato de sopa, por un frasco de perfume vacío. Por tu saliva, por un recorte de tus uñas.

Director. ¡Fuera, fuera, fuera! (*Toca un timbre.*)

Los Caballos. ¡Por nada! Antes te olían los pies y nosotros teníamos tres años. Esperábamos en el retrete, esperábamos detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas. (*Entra el Criado.*)

Director. ¡Dame un látigo!

Los Caballos. Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba¹⁹⁰.

Tout ceci évoque les toiles de Dalí peintes en 1929, en particulier *Le Jeu lugubre* (ill. 206), un tableau foisonnant, comme bien des œuvres de Dalí à cette époque, qui condense à lui seul tous les thèmes obsessionnels du peintre. Un tableau emblématique aussi. Car depuis quelques temps déjà, les deux grands représentants du surréalisme à Paris, Breton d'un côté et Bataille de l'autre, qui se font une guerre acharnée depuis les pages de leurs revues respectives – *La Révolution Surréaliste* et

¹⁸⁹ Georges BATAILLE, «Œil », *idem*, p. 187.

¹⁹⁰ *El público*, p. 282. Coïncidence ? On retrouve le même type d'images dans *L'anus solaire* de Georges Bataille : « Un soulier abandonné, une dent gâtée, un nez trop court, le cuisinier crachant dans la nourriture de ses maîtres sont à l'amour ce que le pavillon est à la nationalité./ Un parapluie, une sexagénaire, un séminariste, l'odeur des œufs pourris, les yeux crevés des juges sont les racines par lesquelles l'amour se nourrit./ Un chien dévorant l'estomac d'une oie, une femme ivre qui vomit, un comptable qui sanglote, un pot à moutarde représentent la confusion qui sert à l'amour de véhicule ». Georges BATAILLE, *L'anus solaire*, p. 82.

Documents –, tentent, chacun de leur côté, de gagner l'appui de Dalí. Breton voit en lui un théoricien et celui qui pourrait prendre la place d'André Masson, qui a été expulsé du groupe, tandis que Bataille témoigne dans ses articles, depuis la projection d'*Un chien andalou*, de son grand intérêt pour l'œuvre du peintre catalan. Face au *Jeu lugubre*, c'est donc toutes ces tensions entre les deux factions antagonistes du surréalisme qui se cristallisent. Finalement, la « bataille » se solde par l'entrée de Dalí dans le groupe de Breton, qui en fait « un nouveau prophète, un envoyé de puissances terribles, le révélateur de figures conjuratrices, l'éveilleur de prédateurs menaçants [qu'il voit] arriver avec une joie sombre »¹⁹¹. Un détail semble néanmoins avoir dérangé Breton, ou l'avoir pour le moins déconcerté : le couple qui se trouve au premier plan, à droite de la toile, le célèbre couple père-fils. Le père, de dos, vêtu du fameux caleçon souillé qui a tant déconcerté certains surréalistes, tend un mouchoir imprégné de sang à son fils qui s'est réfugié dans ses bras. Le fils, un personnage inspiré des mannequins de Morandi (ill. 174) ou de Chirico (ill. 207), est doté d'une tête d'œuf qui n'est pas sans évoquer le personnage à tête d'œuf d'autruche qui apparaît dans *El público* à la fin du Troisième Tableau, mais que Dalí a pris soin de munir d'un unique orifice qui n'est autre qu'un sexe féminin, dans lequel il enfonce un doigt¹⁹².

Or, c'est précisément autour de ces thématiques de l'obscène, de la pourriture et des excréments, que se situe le désaccord fondamental entre Breton et Bataille. Comme le rappelle Fèlix Fanés,

cada uno de ellos puede decirse que representaba el polo opuesto al otro. Frente al optimismo poético y político de Breton, Bataille defendía una visión oscura de la vida [...]. Si uno, Breton, idealizaba al hombre, el otro, Bataille, lo calificaba 'de ser nauseabundo por excelencia'; si uno creía en lo 'maravilloso', el otro veía monstruos por todas partes; si uno se afirmaba en la entrega en cuerpo y alma a la mujer única (el *amour fou*), el otro defendía

¹⁹¹ Jean-Louis GAILLEMIN, *Dalí. Désirs inassouvis...*, p. 150.

¹⁹² L'analogie avec les mannequins de Giorgio de Chirico est intéressante. Paolo Baldacci indique que l'apparition du thème du mannequin dans la peinture de Chirico, autour de 1914, est liée à un court poème d'Apollinaire. En 1913, Apollinaire « avait créé le personnage poétique de l'homme sans visage, protagoniste du court poème *Le Musicien de Saint Merry*. Apollinaire avait donné de son personnage une description qui assimilait ce dernier à l'organe sexuel masculin : un homme sans yeux, sans nez et sans oreilles, ayant à la place de la tête une simple boule de chair, dotée d'une petite ouverture qui lui permettait de jouer d'une flûte qui ensorcelait toutes les femmes du quartier ». Au moment de donner lui-même une forme plastique à son homme déshumanisé, Alberto Savinio, le frère de Chirico, le conçoit comme un mannequin d'atelier de couture. Mais il semble qu'il se soit également souvenu du personnage d'Apollinaire. Voir Paolo BALDACCI, *Chirico. La métaphysique...*, p. 256.

que la libertad sólo se hallaba en los burdeles (razón por la cual Breton le calificaría de ‘obsédé’). Contra todo lo noble y superior pregonado por Breton, el director de *Documents* ponía el acento en la estética del ‘estercolero’ al pensar que ‘la podredumbre [...] constituye la contrapartida necesaria a las formas elevadas de la vida animal’ [...]¹⁹³.

C’est l’idée que Bataille développe dans son article « Le gros orteil » lorsqu’il parle de la vie comme d’un « mouvement de va-et-vient de l’ordure à l’idéal et de l’idéal à l’ordure »¹⁹⁴. Et je partage entièrement l’opinion de Fèlix Fanés lorsqu’il précise que

no se trata de una complacencia patológica (el pensamiento de un ‘filósofo excremento’, como decía Breton), sino del convencimiento de que, para acercarse el máximo a la verdad de la vida, no sirve de nada evitar el horror, que le es inherente. Al contrario, es necesario conocer – y no menospreciar – el poder crucial que lo abyecto juega en el proceso vital¹⁹⁵.

Sans doute doit-on voir là la raison de l’intérêt de Bataille pour le travail de Dalí, y décelant un grand nombre de points communs et de préoccupations similaires aux siennes. Dans son article « Le ‘Jeu lugubre’ », l’une des premières tentatives d’explication de la toile de Dalí, il est par exemple beaucoup question de Sade, dont Bataille rappelle constamment l’attrait pour la décomposition et l’excrémentiel, qu’il revendique dans son propre concept de l’*informe*. Comme le rappelle d’ailleurs Fèlix Fanés, la peur de l’émasculatión que Bataille voit dans les multiples images fécales et vaginales présentes dans le tableau de Dalí, n’est pas sans rapport avec l’interprétation qu’en fait Freud, qui rapproche l’analité du sadisme. La revendication esthétique de

¹⁹³ [On peut dire que chacun d’eux représentait l’opposé de l’autre. Face à l’optimisme poétique et politique de Breton, Bataille défendait une vision obscure de la vie. Si Breton idéalisait l’homme, Bataille, lui le qualifiait ‘d’être nauséabond par excellence’ ; si l’un d’eux croyait au ‘merveilleux’, l’autre voyait des monstres partout ; si l’un s’affirmait dans le don du corps et de l’esprit à la femme unique (l’*amour fou*), l’autre défendait l’idée que la liberté ne se trouvait que dans les bordels (raison pour laquelle Breton le traiterait d’obsédé). Face à tout ce que Breton défendait de noble et de supérieur, le directeur de *Documents*, lui, mettait l’accent sur l’esthétique du ‘fumier’ et pensait que ‘la pourriture est la contrepartie nécessaire aux formes supérieures de la vie animale’]. Fèlix FANÉS, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen...*, p. 160.

¹⁹⁴ Georges BATAILLE, « Le gros orteil », publié dans *Documents*, Paris, n° 6 (novembre 1929), in *Œuvres complètes I*, p. 201.

¹⁹⁵ [Il ne s’agit pas d’une complaisance pathologique – la pensée d’un ‘excrément philosophe’, comme le disait Breton –, mais de la certitude que pour s’approcher au maximum de la vérité de la vie, il ne sert à rien d’éviter l’horreur qui lui est inhérente. Au contraire, il est nécessaire de connaître – et de ne pas mépriser – le rôle crucial que l’abjection joue dans le processus vital]. Fèlix FANÉS, *idem*, p. 161.

l'excrémentiel et du pourri : voilà donc ce qui semble rapprocher Sade, Bataille et Dalí¹⁹⁶. Dalí qui reprend ces thèmes dans une multitude de tableaux de l'époque ainsi que dans ses écrits, notamment dans « L'Âne pourri » ou dans son poème « Le Grand masturbateur », tous deux publiés dans *La Femme visible*, en 1930¹⁹⁷.

On se demandera peut-être pourquoi faire ce long détour par la pensée de Georges Bataille. Précisément parce qu'il me semble que, dans le panorama du surréalisme tel qu'il se donne à voir à la fin des années 1920, si l'opposition entre « idéal » et « ordure » qu'opère Bataille semble particulièrement bien correspondre à ce que Dalí transcrit dans sa peinture et dans ses écrits, elle semble être ce qui correspond également le plus au type d'images qui apparaissent dans *El público* et dans *Poeta en Nueva York*. Et Lorca semble bien attribuer aux images obscènes la même fonction que celle que leur accorde Bataille lorsqu'il affirme que, pour lutter contre une société

¹⁹⁶ Même si, dans « L'Âne pourri », Dalí s'en prend à plusieurs reprises aux idées « matérialistes » de Bataille, suivant en cela les propos de Breton dans le *Second Manifeste*, les ressemblances sont néanmoins grandes entre les idées des deux hommes. Comme le souligne Jean-Louis Gaillemain, il tente de « concilier, comme deux pôles d'une même réalité, l'excrémentiel et le pur, et de repenser les 'trois grands simulacres, la merde, le sang et la putréfaction', objets d'une répugnance d'autant plus forte qu'il cachent un désir violent d'anéantissement ». Jean-Louis GAILLEMIN, *Dalí. Désirs inassouvis...*, p. 164. C'est une idée que Dalí reprend dans un autre texte de *La Femme visible*, intitulé « L'Amour » : « On éprouve de la répugnance et du dégoût pour ce qu'au fond on désire approcher et de là provient l'irrésistible attirance 'morbide', traduite souvent par la curiosité incompréhensible de ce qui nous apparaît comme répugnant. Dans l'amour nous régnons sur les flots des images de l'autoannihilation. Les simulacres scatologiques, les simulacres du désir et les simulacres de la terreur acquièrent la plus claire et la plus éblouissante des confusions ». Salvador DALÍ, « L'Amour », in *La Femme visible*, cité par Jean-Louis GAILLEMIN, note 58, *ibidem*. Sur ces questions, voir également : Juan Antonio RAMÍREZ, *Dalí : lo crudo y lo podrido*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2002, particulièrement le chapitre I intitulé « Lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza », p. 20-78.

¹⁹⁷ Dans une intéressante étude consacrée à l'œuvre de Dalí, mais qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à un grand nombre d'autres artistes surréalistes, Beatriz Fernández Ruiz montre que la présence constante dans ses tableaux, d'insectes en tous genres, d'êtres hybrides mi-humains, mi-animaux, son obsession pour les corps dépecés, pour les viscères, pour la décomposition organique, les excréments ou encore l'assimilation bouche/ sexe/ anus, sont des traits récurrents de l'esthétique grotesque et de l'inversion carnavalesque telles que les a définies Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire...* Et l'inversion des valeurs qui est au centre de la réflexion de Georges Bataille et de son « esthétique du laid » n'y semble pas non plus tout à fait étrangère. Voir Beatriz FERNÁNDEZ RUIZ, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de València, 2004. Voir en particulier le chapitre intitulé « Tras las huellas de Bajtin : la inversión carnavalesca en Dalí », p. 165-204, ainsi qu'un intéressant chapitre intitulé « Algunos ejemplos de lo grotesco en el arte de los noventa », p. 205-216, consacré au traitement grotesque du corps dans l'art actuel. Voir également l'ouvrage de Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Son analyse du leitmotiv de la bouche ouverte dans Pantagruel, par exemple, est très éclairante et se situe sur le même plan que ce que Bataille écrit dans un article intitulé précisément « Bouche », définie comme « l'orifice des impulsions physiques profondes », là où la vie « se concentre encore bestialement ». Georges BATAILLE, « Bouche », article publié dans *Documents*, Paris, n° 5 (1930), in *Œuvres complètes I*, p. 237. Image de la bouche comme orifice effrayant, comme menace, que l'on retrouve également chez Lorca, notamment dans l'un des plans de *Viaje a la luna*.

sclérosante et contre ce qu'il nomme « le désespoir intellectuel », « il n'y a qu'à opposer une colère noire et même une indiscutable bestialité »¹⁹⁸. Sans doute est-ce là le sens même de *El público* : à l'image du « théâtre sous le sable » du Metteur en scène, la pièce doit mettre les spectateurs en danger et prendre le risque de tâcher de sang tous les fauteuils de la salle, sans aucun égard ni pour la morale, ni pour « l'estomac des spectateurs ».

Désir érotique et scatologie s'entremêlent donc dans la pièce de Lorca et deviennent le moyen de dénoncer cette « loi » morale implacable et destructrice symbolisée par le masque – qui empêche et réprime toute forme d'amour considérée comme déviante.

Director. [...] En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho¹⁹⁹.

Mais l'anus et les excréments, au-delà de leur connotation érotique, sont également le signe même d'une humanité vécue comme une malédiction par l'Homme 1, le double spéculaire du Nu Rouge. Et l'homme, qui aspire à un idéal inaccessible, ne peut que se résoudre à rester rivé au sol :

Hombre 1º. Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos [Pámpanos y Cascabeles] tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable.

Hombre 3º. Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar²⁰⁰.

¹⁹⁸ Georges BATAILLE, « Le 'Jeu lugubre' », *idem*, p. 212.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 305.

²⁰⁰ *El público*, p. 295. On retrouve le même mélange d'érotisme et de scatologie dans l'une des répliques des Chevaux Blancs à Julieta : « **Los tres Caballos Blancos.** (*Empuñan los bastones y por las conteras de éstos salen tres chorros de agua.*) Te orinamos, te orinamos. Te orinamos como orinamos a las yeguas, como la cabra orina el hocico del macho y el cielo orina a las magnolias para ponerlas de cuero » (p. 304). Les cannes des Chevaux Blancs, avec leurs jets d'eau, évoquent étrangement le sexe de la créature hybride éjaculatoire créée par Miró dans son œuvre *Le piège*, réalisée en 1926 (ill. 227), un arbre anthropomorphe au phallus démesuré qui, comme le souligne Rémi Labrusse, mêle « grotesque », « puissance cosmique » et « farce ridicule ». Rémi LABRUSSE, *Miró. Un feu dans les ruines*, Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 200. En tout état de cause, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine, « la projection d'excréments et l'arrosage d'urine sont des gestes rabaissants traditionnels, connus non seulement du

Dans le dialogue entre les Figures aux Pampres et aux Grelots, on retrouve les mêmes thématiques érotiques teintées de sado-masochisme, reliées à la scatologie, à la mutilation ainsi qu'aux insectes, ceux que l'on voit aussi grouiller dans le film *Un chien andalou* ou dans les œuvres de Dalí :

Figura de Pámpanos. Toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos a la ruina y vete. Porque te desprecio. Quisiera que tú calaras hasta lo hondo. Te escupo²⁰¹.

Et dans un passage du dialogue entre le Cheval Noir et les Chevaux Blancs, Lorca parvient à condenser toutes les images obsessionnelles de l'égorgeage, des excréments et des insectes, ainsi que l'opposition entre le dur et le mou qui réapparaît sans cesse chez les surréalistes :

Caballo Negro. Sí. ya sabéis lo bien que degüello las palomas. Cuando se dice roca yo entiendo aire. Cuando se dice aire yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío yo entiendo paloma degollada.

Caballo blanco 1°.

Amor. Amor. Amor
de la luna con el cascarón,
de la yema con la luna
y la nube con el cascarón.

Los Tres Caballos Blancos. (*Golpeando el suelo con sus bastones.*)

Amor. Amor. Amor
de la boñiga con el sol,
del sol con la vaca muerta

réalisme grotesque, mais aussi de l'Antiquité. [...] À la base de ce geste et des expressions verbales correspondantes, on retrouve un rabaissement topographique littéral, c'est-à-dire un rapprochement du 'bas' corporel, de la zone des organes génitaux. Il est synonyme de destruction, de tombe pour celui qui a été rabaissé. Mais tous les gestes et expressions rabaissants de cette nature sont ambivalents. La tombe qu'ils creusent est une tombe corporelle. Et le 'bas' corporel, la zone des organes génitaux est le 'bas' qui féconde et donne le jour. C'est la raison pour laquelle les images de l'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être ». Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire...*, p. 151.

²⁰¹ *El público*, p. 290. Comme le rappelle Juan Antonio Ramírez, Marcel Griaule et Michel Leiris rédigent un article consacré précisément au « Crachat », dans le *Dictionnaire* surréaliste publié dans le n° 7 de *Documents*, en 1929. Pour Leiris, le crachat « degradaba la nobleza de la boca convirtiéndola en orificio de eyección; al escupir retrocederíamos al estadio biológico más elemental, al de esos animales con una sola abertura para las funciones de nutrición y secreción » [... rabaissait la noblesse de la bouche en la transformant en orifice d'éjection ; en crachant, c'est comme si nous revenions au stade biologique le plus élémentaire, à celui de ces animaux qui n'ont qu'une seule ouverture pour accomplir les fonctions de nutrition et de sécrétion]. Juan Antonio RAMÍREZ, *Dalí : lo crudo...*, p. 21.

y el escarabajo con el sol²⁰².

D'ailleurs, lorsque le Cheval Noir tente de dissuader Julieta de sortir de son tombeau, il recourt précisément à des images considérées comme répugnantes :

Los tres Caballos Blancos. Le queda el prado y el horizonte de montañas.

Caballo negro. Julieta, no hagas ningún caso. En el prado está el campesino que se come los mocos, el enorme pie que machaca al ratoncito, y el ejército de lombrices que moja de babas la hierba viscosa²⁰³.

Araignées, vers, grenouilles et crapauds, serpents, rats, scarabées, fourmis « poissons couverts de lèpre » et chien violeur de jeune fille, composent donc la ménagerie de *El público* et reflètent ce fétichisme des surréalistes pour une faune souvent considérée comme répugnante. On se souvient d'ailleurs comment, dans les tableaux de Dalí des années 1927-28, les surfaces aseptisées en nickel commençaient à se peupler de toute une vermine grouillante, champignons, herbes et insectes en nuées autour des ânes pourris et des squelettes d'oiseaux, que l'on rencontre également dans le poème « Degollación de los Inocentes » de Lorca :

¿Os acordáis del ruiseñor con las dos patitas rotas? Estaba entre los insectos, creadores de los estremecimientos y las salivillas. Puntas de aguja. Y rayas de araña sobre las constelaciones. [...] Aquí en las calles corre lo más escondido, lo más gustoso, lo que tiñe los dientes y pone pálidas las uñas. Sangre. Con toda la fuerza de su g²⁰⁴.

Ce sont tous ces thèmes qui forment également la trame de *Viaje a la luna* dont certaines images sont si proches de celles de *Un chien andalou*. Et il n'y a rien d'étonnant à ce que l'on retrouve dans *Viaje a la luna* de nombreux points communs avec *El público*...

17

De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna.

18

²⁰² *Idem*, p. 302-303.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Federico GARCÍA LORCA, « Degollación de los Inocentes », in *Obras completas I*, p. 502.

La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra
los ojos y se disuelve sobre
19
dos niños que avanzan cantando con los ojos cerrados²⁰⁵.

... et la figure en train de vomir rappelle explicitement le dessin réalisé par Lorca à la même époque, *Muerte de Santa Rodegunda* (ill. 266), qui occupe le plan 38 de *Viaje a la luna*, en double exposition avec des barreaux²⁰⁶. C'est un dessin caractéristique de cette période, dans la lignée des autoportraits new-yorkais. Il présente un long tracé fin et sinueux à l'encre, qui donne au personnage un corps inconsistant et cette figure flexible est comme entourée d'une aura, une sorte de projection agrandie de sa propre forme. La seule note de couleur est le rouge du sang qu'elle vomit dans un récipient et qui coule aussi du bas de son corps.

Vomi, sang, urine, excréments, pourriture. Ce sont là les thèmes que l'on retrouve aussi dans *Poeta en Nueva York*, entre les visions apocalyptiques de « Paisaje de la multitud que orina » et celles de « Paisaje de la multitud que vomita » :

Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva²⁰⁷.

En réalité, cet intérêt pour toutes ces sécrétions corporelles qui provoquent habituellement le dégoût n'est que l'une des facettes de ce vocabulaire iconographique adopté par de nombreux artistes surréalistes, cette « esthétique de la laideur » dont parle Bataille dans son article « Le bas matérialisme et la gnose » publié en 1930, dans le

²⁰⁵ Federico GARCÍA LORCA, *Viaje a la luna*, in *Obras completas II*, p. 269. Sur les ressemblances entre *El público*, *Así que pasen...*, *Viaje a la luna* et *Un chien andalou*, voir : Virginia HIGGINBOTHAM, « *Así que pasen cinco años* : una versión literaria de *Un chien andalou* », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 433-434, tomo 1 (julio-agosto 1986), p. 343-350 ; Wolfgang ASHOLT, « Le voyage à la lune d'un chien andalou et le public : cinéma et théâtre d'avant-garde chez Federico García Lorca », *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, n° 4 (1995), p. 299-310 ; Xon DE ROS, « Lorca's *El público* : an Invitation to the Carnival of film ». Sur les liens entre *El público* et *L'Âge d'Or*, l'autre film de Buñuel et Dalí, voir : Víctor FUENTES, « *La Edad de Oro y El público* : dos cimas del vanguardismo europeo », in *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean-Pierre Borel*, Madrid, Visor Libros, 1990, p. 177-187.

²⁰⁶ Voir l'analyse du dessin *Muerte de Santa Rodegunda* et de sa fonction dans *Viaje a la luna*, in Marie LAFFRANQUE, « Equivocar el camino... », p. 83-88.

²⁰⁷ Federico GARCÍA LORCA, « Paisaje de la multitud que vomita », in *Poeta en Nueva York*, *Obras completas I*, p. 527.

premier numéro de *Documents*, ou dans « Le gros orteil ». Les œuvres de Picasso, Arp, Tanguy, Miró ou Dalí, les films de Buñuel et les photos de Man Ray font ainsi surgir devant nos yeux tout un bestiaire menaçant, parfois abject et souvent répugnant qui va dans le sens de l'idée de Georges Bataille selon laquelle « la séduction extrême est probablement à la limite de l'horreur »²⁰⁸.

Dans ce langage plastique, la représentation d'une expansion de chair molle devient une expression psychique. Les corps évoquant la gélatine, la putréfaction, les préparations anatomiques, que l'on voit tout à coup surgir dans les tableaux, les dessins, les photos et les films sont des expressions sans limites, des concrétisations de phobies à peine tolérables pour qui les regarde²⁰⁹.

Les œuvres se font le reflet de mondes invertébrés, comme dans les tableaux de Dalí qui, dès 1928 avec *Cenicitas* (ill. 116), explore les possibilités expressives des formes molles qui se mettent à couler dans les années suivantes comme les montres de *Persistence de la mémoire*, donnant corps au « camembert paranoïaque-critique tendre, extravagant, solitaire du temps et de l'espace »²¹⁰. Dans *Carne de gallina inaugural* (ill. 208), les formes molles qui envahissent la toile et semblent s'élancer de la piste de décollage centrale – proche des ponts de paquebots que l'on retrouve dans un grand nombre de toiles de Chirico – se mêlent aux représentations d'anatomies écorchées qui laissent apparaître en rouge et bleu le réseau de veines et d'artères, et annoncent déjà la *Baigneuse* (ill. 209) peinte la même année. Proche de la forme amibienne qui apparaissait dans *Cenicitas*, cette baigneuse à la chair rose, qui contraste avec la surface de sable noir collé directement sur la toile – témoignage de cette obsession du dur et du mou qui n'abandonnera plus Dalí –, a justement toutes les caractéristiques de ce pied humain burlesque et ignominieux dont parle Bataille dans « Le gros orteil », soumis à des « supplices grotesques qui le rendent difforme et rachitique » et voué aux « cors, aux durillons et aux oignons »²¹¹. « Corps monstrueux, anamorphosé par les désirs ou les phobies, anatomie fantasmatique où les proportions des membres sont fonction

²⁰⁸ Georges BATAILLE, « Œil », p. 187.

²⁰⁹ Werner SPIES, « Introduction » du catalogue de l'exposition *La Révolution surréaliste*, p. 35.

²¹⁰ Salvador DALÍ, cité par Gaëtan PICON, *Journal du surréalisme*, Genève, Skira, 1976, p. 138.

²¹¹ Georges BATAILLE, « Le gros orteil », p. 201. Bataille ajoute : « Mais quel que soit le rôle joué dans l'érection [du corps humain] par son pied, l'homme, qui a la tête légère, c'est-à-dire élevée vers le ciel et les choses du ciel, le regarde comme un crachat sous prétexte qu'il a ce pied dans la boue ».

d'une libido qui se donne à déchiffrer »²¹², cette nouvelle Vénus s'appuie contre un rocher aux pointes acérées, mais en même temps caoutchouteux, auquel elle imprime sa forme. Elle est dotée d'une tête et de pieds rachitiques et son bras gauche, « membre gonflé que termine une queue de poisson, s'insère, confond ses contours sanglants avec la fente rouge d'un sexe au poil rare »²¹³. Quant au bras droit, il est atrophié et se termine par une main monstrueuse munie de doigts... de pieds effroyables et turgescents, qui pourraient être ceux qu'évoque Pampres dans la scène de la ruine, dans *El público*...

Figura de Pámpanos. [...] Tú has roto el hilo de la araña y ya siento que mis grandes pies se van volviendo pequeñitos y repugnantes²¹⁴.

Le contraste entre le dur et le mou sur lequel travaille Dalí dans *Baigneuse* semble également intéresser Lorca dans *El público*. Au Troisième Tableau, par exemple, le décor est conçu précisément sur l'opposition entre des matières et des consistances, et sa fonction première semble être de créer un impact visuel et aussi presque tactile sur le spectateur :

*Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada*²¹⁵.

Lune de gélatine *peinte* sur un mur de sable. Opposition entre l'apparence molle de la lune et la dureté minérale du sable. Jeu entre un décor construit en trois dimensions et un motif peint comme sur une toile. Nous retrouvons ici exactement le procédé employé par Dalí pour la *Baigneuse*, très probablement inspiré de Picasso qui l'employait déjà dans certaines de ses toiles cubistes, mêlant la noble peinture à l'huile avec de la sciure ou du sable collés directement sur la toile, technique qu'il reprend dans une série de reliefs créés en 1930, notamment dans sa *Composition au gant* (ill. 216), faite de végétaux, de carton et d'un gant de caoutchouc, collés sur le revers d'une toile et recouverts d'une pellicule de sable.

²¹² Jean-Louis GAILLEMIN, *Dalí. Désirs inassouvis...*, p. 118.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *El público*, p. 292.

²¹⁵ *Idem*, p. 295.

Le sable, le plâtre, l'amiante, la terre, la cendre ou le marbre, sont des matières qui réapparaissent constamment sous la plume de Lorca dans *El público*. À la blancheur et la dureté éternelle du marbre, toujours synonyme d'asepsie et de stérilité...

Caballo Blanco 1°. La noche no es el día. Y en un día lograrás quitarte la angustia y ahuyentar las impasibles paredes de mármol²¹⁶.

... s'oppose par exemple la vase pourrie des marais :

Director. Es en un pantano podrido donde debemos estar y no aquí. Bajo el légamo donde se consumen las ranas muertas²¹⁷.

Nous sommes tout proches ici des thèmes traités par Maruja Mallo dans sa série *Cloacas y campanarios*, peinte entre 1928 et 1932. Et les titres à eux seuls sont éloquentes : *Grajos y excrementos*, *Tierra y excrementos* ou *El espantapeces* (ill. 210 à 212). Voici d'ailleurs comment Maruja Mallo définit elle-même sa peinture, dans un style clairement surréaliste et avec des images extrêmement proches de celles de *El público* :

En la boca de los pantanos se deforman los cuerpos de los decapitados, sobre la tierra humeante, tierra donde se secan las zarzas y mueren las setas; pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras... Las hojas fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen al borde de las huellas abiertas en el lodo... Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresividad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas. El presagio del cuervo es la víctima de las sacudidas eléctricas... En los muros, las mismas manos que formaron la cruz con sangre han impreso sus huellas...²¹⁸

²¹⁶ *Idem*, p. 299.

²¹⁷ *Idem*, p. 296.

²¹⁸ [Dans la bouche des marécages les corps des décapités se déforment, sur la terre fumante, une terre où les ronces se dessèchent et où les champignons meurent ; mais où les excréments fleurissent et où les ordures triomphent... Les feuilles fécales et tordues émigrent à l'intérieur des chaussures défoncées, elles s'arrêtent sur le bord des empreintes faites dans la boue... Pendant que les cendres contredisent l'agressivité des lézards qui explosent dans la poussière, les crapauds éclatent dans les ténèbres fangeuses... Le présage du corbeau est la victime des secousses électriques... Sur les murs, les mains mêmes qui tracèrent la croix avec du sang ont imprimé leur empreinte...]. Maruja MALLO, citée par Ana VÁZQUEZ DE PARGA, « ¿Maruja Mallo surrealista? », in *Maruja Mallo*, catalogue de l'exposition à la Galería Guillermo de Osma, p. 39. Rafael Alberti rapporte, dans un hommage à Maruja Mallo – qui avait été sa compagne à la fin des années 1920 – juste après sa mort : « Y Federico García Lorca, antes de

Ces œuvres de Maruja Mallo renvoient explicitement à l'esthétique du laid revendiquée par nombre de surréalistes et sans doute n'est-il pas étonnant qu'à son arrivée à Paris, en 1931, où elle se rend grâce à une bourse de la Junta de Ampliación de Estudios, ses toiles provoquent l'admiration et l'enthousiasme de Paul Éluard, de Miró et d'André Breton, qui lui achète son *Espantapájaros*. Pour Francisco Rivas,

estas obras suponen un giro radical en su pintura. Parecen el producto de visiones espeluznantes de un mundo asolado por una catástrofe definitiva. Osarios, antros de fósiles, tierra abrasada, torbellinos de basuras y excrementos, huellas y espantajos. Han sido pintados con materias vivas : cal, carbón, pizarra, légamo, ceniza...²¹⁹

Ce sont là précisément les caractéristiques d'œuvres comme *Grajos y excrementos* ou *El espantapeces*, où l'on retrouve ce goût pour les formes ambiguës, à la fois minérales et animales ; des toiles peuplées d'animaux morts ou, dans *El espantapeces*, de crânes et de squelettes, de poissons dont il ne reste que l'arête centrale, le tout mêlé à des draps emportés par le vent, mi-épouvantails (à poissons) mi-spectres, dans un décor de dépotoir :

Sobre el suelo humeante se levanta una aureola de escombros ; en estos panoramas desolados la presencia del hombre aparece en las *Huellas*, en los *Esqueletos*, en los *Muertos* o en los trajes inflados y desgarrados por los vientos; esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, está integrada a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos por las cenizas, a las superficies inundadas por el légamo, habitadas por los vegetales más ásperos, y exploradas por los animales más agresivos²²⁰.

marcharse, perdido y desgarrado a Nueva York, dice de Maruja : 'Entre verbenas y espantajos, toda la belleza del mundo cabe dentro del ojo. Sus cuadros son los que he visto pintados con más imaginación y sensualidad' » [Et Federico García Lorca, avant de partir à New York, perdu et le cœur déchiré, dit de Maruja Mallo : 'Des kermesses aux épouvantails, toute la beauté du monde peut être contenue dans l'œil. Ses tableaux sont, de tous ceux que j'ai vus, ceux qui sont peints avec le plus d'imagination et de sensualité']. Rafael ALBERTI, « Su recuerdo está en mi corazón », *ABC*, Madrid (07 février 1995).

²¹⁹ [Ces œuvres témoignent d'un tournant radical dans sa peinture. Elles semblent être le produit de visions terrifiantes d'un monde dévasté par une catastrophe définitive. Ossuaires, antres de fossiles, terre brûlée, tourbillons d'ordures et d'excréments, empreintes et épouvantails. Elles ont été peintes avec des matières vivantes : chaux, charbon, ardoise, glaise, cendre...]. Francisco RIVAS, « Maruja Mallo, pintora del más allá » *idem*, p. 21.

²²⁰ [Une auréole de décombres se lève au-dessus du sol fumant ; dans ces panoramas désolés, la présence de l'homme apparaît dans les *Empreintes*, dans les *Squelettes*, dans les *Morts* ou dans les costumes enflés

Tous ces thèmes inscrivent pleinement l'œuvre de Maruja Mallo dans la lignée des réalisations des artistes surréalistes installés à Paris et dans la continuité des thèmes chers aux membres de la Residencia de Estudiantes que Maruja Mallo côtoie à la fin des années 20. On pense notamment aux ânes pourris ou aux vaches spectrales, avec leurs nuées de mouches, des tableaux de Dalí autour de 1927-28 (ill. 115 et 116) ; on pense aussi aux fameuses carcasses d'ânes pourris posées sur des pianos à queue qui apparaissent en 1929 dans *Un chien andalou*, rejointes l'année suivante par la cohorte des évêques pourris de *L'Âge d'Or*. Pour Lucía García de Carpi, « estos cuadros de Maruja Mallo son el buceo más desesperanzado en la esencia del hombre y en el ser de las cosas que se haya hecho en nuestra pintura, en la línea tremendista de un Valdés Leal, un Goya, un Solana »²²¹. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant : Lorca, Dalí et Buñuel – que Maruja Mallo côtoie à la fin des années 1920 à la Residencia de Estudiantes – se passionnent pour la Crucifixion du *Retable d'Issenheim* de Grünewald (ill. 218), qu'ils surnomment « le Christ pourri », ou pour l'incroyable tombeau du Cardinal de Tavera, de Berruguete, qui se trouve à l'Hospital de Afuera à Tolède, et que Buñuel intégrera dans une scène de son film *Viridiana*, en 1960. Tous ces artistes ne sont donc, comme le souligne à juste titre Agustín Sánchez Vidal, que les héritiers « de toda una tradición barroca hecha al calor de la 'España Negra' de Regoyos, Solana o los esperpentos valleinclanescos, y tamizada por el lenguaje de las vanguardias »²²².

Cet intérêt pour les matières et les organismes en décomposition, pour les squelettes ou la vase des marécages, amène d'ailleurs Maruja Mallo à explorer du côté de la matière picturale elle-même. C'est ce qui explique sa participation occasionnelle aux recherches menées entre 1929 et 1932 par Benjamín Palencia et Alberto Sánchez – plus connu en tant qu'*Alberto* tout court. C'est dans ces années que les deux artistes (re)découvrent avec émerveillement la valeur plastique des paysages castillans, au cours

et déchirés par le vent ; cette présence humaine possédant une réalité fantomatique qui surgit au milieu d'un tourbillon de détritrus, est intégrée aux pierres secouées, aux espaces couverts de cendres, aux surfaces inondées de glaise, habitées par les végétaux les plus drus et explorées par les animaux les plus agressifs]. Maruja MALLO, « El surrealismo a través de mi obra » (1981), in *Maruja Mallo*, catalogue de l'exposition à la Galería Guillermo de Osma, p. 117.

²²¹ [... ces tableaux de Maruja Mallo sont la plongée la plus désespérée dans l'essence de l'homme et dans l'être des choses qui ait été faite dans notre peinture, dans la ligne *tremendista* [noire, terrible] d'un Valdés Leal, d'un Goya, d'un Solana]. Lucía GARCÍA DE CARPI, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, p. 170.

²²² [... de toute une tradition baroque héritée de 'l'Espagne noire' de Regoyos, Solana ou des *esperpentos* de Valle-Inclán, et tamisée par le langage des avant-gardes]. Agustín SÁNCHEZ VIDAL, « Carnuzos, cloacas y campanarios », in *El surrealismo en España*, p. 82.

de longues excursions dans la campagne des environs de Madrid, du côté de Vallecas et de Toledo²²³. Maruja Mallo, ainsi qu'un certain nombre d'autres jeunes artistes de l'époque – Pancho Lasso, Luis Castellanos, Juan Manuel Caneja et parfois même Alberti et Miguel Hernández –, participent occasionnellement à ces excursions. Mais cette observation de la nature, loin de les porter du côté d'un naturalisme lyrique, les mène surtout dans la voie d'une recherche plastique en rapport avec la matière, allant parfois jusqu'à inclure dans leurs œuvres, de la terre, du sable ou de la paille. La peinture se fait ainsi sensuelle ; elle joue sur les synesthésies et réveille les sensations visuelles et tactiles du spectateur. En cela, cette peinture est grandement héritière de la Figuration lyrique, cette « pintura fruta » [peinture fruit] expérimentée par Palencia autour de 1927-28, à Paris, aux côtés de Pancho Cossío, Francisco Bores et Hernando Viñes.

Pour Palencia, il ne s'agit plus simplement de faire « una pintura de ojos » [une peinture pour les yeux] mais au contraire « una pintura de sentidos » [une peinture pour les sens]²²⁴. C'est d'ailleurs particulièrement le cas dans ses toiles réalisées à cette époque, comme son *Paisaje astral* de 1930 (ill. 213), qui mêle sable et peinture et où, comme le souligne Juan Manuel Bonet, l'on peut voir des concomitances avec certaines œuvres de Miró, de Paul Klee, d'André Masson ou de Hans Arp²²⁵. La toile semble ainsi la transposition des paysages désertiques observés par le peintre dans les alentours de Vallecas :

Una forma viva, en la superficie terrosa de la obra mía, como el viento saltador en el negro de los arroyos, de arenas en sombra, para que aquellas

²²³ C'est à ces déambulations et à ces errances « agraires », comme les définit Juan Manuel Bonet, que les deux artistes donneront a posteriori le nom – peu approprié à leur démarche – d'« Escuela de Vallecas » [École de Vallecas]. Sur ce sujet, voir : Eugenio CARMONA, « Materias creando un paisaje : Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria. 1930-1933 », in *El surrealismo en España*, p. 117-155, ainsi que « Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas », in *Alberto. 1895-1962*, catalogue de l'exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001, p. 123-138 ; Juan Manuel BONET, « Divagaciones valleco-dalinianas », in *Huellas dalinianas*, catalogue de l'exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, p. 217-223.

²²⁴ Benjamín PALENCIA, *Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia*, Madrid, Plutarco, 1932, cité par Eugenio CARMONA, « Materias creando un paisaje : Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria. 1930-1933 », p. 128.

²²⁵ Juan Manuel BONET, « Divagaciones valleco-dalinianas », p. 217-223.

formas, por su materia, se transformen en piedras de cometa, atravesando el espacio como cuervos [...]»²²⁶.

Le travail de la matière picturale est également très visible dans certaines œuvres de Maruja Mallo comme *La Huella* (ill. 214), et plus encore dans ses séries intitulées *Arquitectura vegetal* (ill. 215) et *Arquitectura mineral*. Des œuvres qui témoignent d'un très grand intérêt pour les couleurs directement inspirées des pigments naturels de la terre et des végétaux, et pour les jeux de matière, souvent épaisse, triturée, striée, au point que les toiles semblent non pas peintes mais réalisées directement avec de la boue, et presque modelées.

Au-delà de la matière, leur intérêt se tourne également du côté des formes que leur offrent les végétaux et les minéraux. Chez *Alberto* et Palencia en particulier, il se traduit au début des années 1930 par des œuvres qui évoquent des squelettes ou des fossiles, dans la lignée des structures ossifiées imaginées par Picasso dans ses variations sur la Crucifixion du *Retable d'Issenheim* de Grünewald, publiées dans *Minotaure* en 1933 (ill. 217), ou sa *Baigneuse assise au bord de la mer*, peinte en 1930 (ill. 219). L'influence de Picasso est d'ailleurs très visible dans les compositions surréalistes de Palencia ou dans les *Formas en el desierto* (ill. 220) d'*Alberto*, réalisées en 1936-37. Par ailleurs, à l'instar des surréalistes installés à Paris, les deux artistes, et en particulier *Alberto*, manifestent un profond intérêt pour la géologie et pour l'art préhistorique, notamment les peintures rupestres levantines, ainsi que pour l'art des peuples ibères ou l'artisanat populaire²²⁷. Un intérêt que l'on retrouve dans les formes privilégiées par le sculpteur :

²²⁶ [Une forme vivante, à la surface terreuse de mon œuvre, une forme de sable plongé dans l'ombre, comme le vent sautillant dans l'obscurité des ruisseaux, pour que ces formes, de par leur matière, se transforment en pierres de comète traversant l'espace comme des corbeaux]. Benjamín PALENCIA, *idem*, cité par Jaime BRIHUEGA, « Una estrella en el camino del arte español. Trayectoria de Alberto hasta la Guerra Civil », in *Alberto. 1895-1962*, p. 58.

²²⁷ José Luis Plaza Chillón rappelle que Benjamín Palencia réalise, en 1932, un décor pour *La vida es sueño*, montée par La Barraca : « Benjamín Palencia había dibujado un gran telón, con dos rompimientos laterales, todo ello en tonos grises, azules y blancos. [...] [A la] derecha se levantaba un gran elemento de cartón a modo de 'menhir' decorado con símbolos y signos abstractos, creando un escenario verdaderamente inquietante. No olvidemos que Palencia en 1932 estaba muy influido por el surrealismo, y esto plasmó especialmente en el decorado, pero sobre todo en los trajes » [Benjamín Palencia avait dessiné un grand rideau et deux pendrillons dans des tons de gris, de bleu et de blanc. À droite, il y avait un grand élément de décor en carton qui servait à faire un menhir décoré de symboles et de signes abstraits, qui créait un espace scénique vraiment inquiétant. Il ne faut pas oublier que Palencia était, en 1932, très influencé par le surréalisme et qu'on retrouve ces influences dans le décor et surtout dans les costumes]. José Luis PLAZA CHILLÓN, *Clasicismo y vanguardia en 'La Barraca'...*, p. 228.

Concrètement en la escultura, el volumen juega con el lleno y el vacío a través de formas redondeadas y sinuosas, alternativamente sugerentes de blandura orgánica (incluso, a veces, vegetal) o de dureza fósil (a veces pétreo, a veces ósea o incluso córnea)²²⁸.

Ce sont là précisément les formes et les qualités plastiques qu'*Alberto* admire et puise dans les paysages de Castille, et qu'il évoque dès 1933 dans son texte le plus célèbre, *Palabras de un escultor* :

Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de majada y humos de estiércol quemados con paja [...].

Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomo de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes²²⁹.

Ces mots du sculpteur sont sans doute le plus beau commentaire de ses œuvres. On y trouve en tout cas certaines caractéristiques de sa magnifique *Maternidad* (ill. 221), élaborée entre 1929 et 1933. Une sculpture toute en courbes, qui joue sur les pleins et les vides et où la mère, une simple silhouette, garde la trace en creux, en négatif, de l'enfant qu'elle porte dans ses bras. Une sculpture comme un galet, qui semble avoir été érodée par le vent et la pluie, et sur laquelle *Alberto* cisèle tout un réseau de fins sillons, de points, de croix, de cercles ou de traits qui viennent rythmer la surface et évoquent les galets et les dents gravés de la période magdalénienne.

Si *Alberto* ne pousse pas aussi loin que Maruja Mallo son exploration des marécages pestilentiels qui plaisent tant à Breton, on perçoit néanmoins tout ce que son vocabulaire plastique doit à Dalí, Miró, Picasso ou Ernst. Bien qu'éloignées des

²²⁸ [Concrètement, dans la sculpture, le volume joue avec les pleins et les vides grâce à des formes arrondies et sinueuses qui suggèrent, alternativement, une mollesse organique (parfois même végétale) ou une dureté fossile (proche parfois de la pierre, de l'os ou de la corne)]. Jaime BRIHUEGA, « Una estrella en el camino del arte español... », p. 64-65.

²²⁹ [Des sculptures plastiques, avec des propriétés d'oiseaux, qui annoncent l'aube par des sons humides de rosée, et de longs nuages effilés planant au-dessus de la distance enveloppée dans le brouillard, en hiver, avec des aboiements de chiens en meute et la fumée du fumier brûlé avec de la paille./ Des formes sculptées par les eaux et le vent dans les pierres solitaires, restées en équilibre sur le dos des collines jonchées d'excréments et lacérées par les griffes et les becs d'oiseaux immenses]. Alberto SÁNCHEZ, « Palabras de un escultor », texte publié dans la revue *Arte* (juin 1933). In *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1975, p. 66.

postulats et des recherches proprement surréalistes, les œuvres d'*Alberto* sont, d'un point de vue formel, proches de certaines de leurs réalisations. Ses formes biomorphiques ne sont pas sans évoquer celles qui apparaissent dans les œuvres d'Yves Tanguy du milieu des années 1920 (ill. 83 et 85), ces œuvres mêmes qui ont tant marqué Dalí et Lorca. Dalí n'est d'ailleurs pas non plus étranger à l'univers du sculpteur et aux formes qu'il imagine, et il sert en quelque sorte de pont entre les créations d'*Alberto* et celles d'autres surréalistes catalans comme Joan Massanet, Àngel Planells, Ramón Marinel·lo, Leandre Cristòfols ou Antoni Garcia Lamolla²³⁰. On retrouve une trace de l'influence dalinienne dans l'aquarelle d'*Alberto* intitulée *Benimamet* (ill. 225) ou dans les ébauches du décor qu'il imagine pour la pièce *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (ill. 222 à 224), montée par La Barraca en 1933. Comme le rappelle José Luis Plaza Chillón,

los decorados fueron, sin duda alguna, lo más moderno del montaje y los más innovadores de los que se realizaron para La Barraca. *Alberto* puso todo el saber aprendido a lo largo de los años en la realización de una pintura teatral que recordaban mucho a aquellos campos castellanos que ensayaba en la Escuela de Vallecas, junto a su amigo Benjamín Palencia. [...] Ese paisaje castellanizante, ondulante, irreal, casi de ensueño, con carros y animales que tanto recuerdan a las composiciones plásticas de Maruja Mallo [...]. Estos decorados se asemejan bastante a su obra escultórica, de formas retorcidas, martirizadas, verdes, rojizas u ocre, que podían compararse con órganos humanos o animales con todos sus atributos²³¹.

²³⁰ On ne doit pas s'étonner de retrouver des traces de l'univers dalinien chez Alberto. En effet, les deux artistes se sont connus dès le milieu des années 1920, au sein du groupe d'artistes réunis autour de Rafael Barradas. Sur l'influence décisive de Dalí sur les surréalistes espagnols, voir le catalogue de l'exposition *Huellas dalinianas*, et particulièrement les articles de Jaime BRIHUEGA, « Aspersion de aleaciones. Genealogía y proyección del lenguaje daliniano en el contexto español », p. 15-65, et de Javier PÉREZ SEGURA, « La imitación como originalidad. Desdoblamientos múltiples del surrealismo daliniano en España », p. 67-91. Sur l'influence de Dalí sur Alberto en particulier, voir : Adolfo GÓMEZ CEDILLO, « La estrella de cieno », in *Alberto. 1895-1962*, p. 147-158.

²³¹ [...] sans aucun doute, les décors étaient ce qu'il y avait de plus moderne dans le montage et les plus innovateurs de tous ceux qui ont été réalisés pour La Barraca. Alberto avait mis tout le savoir engrangé au cours de longues années dans la réalisation d'une peinture théâtrale qui rappelait beaucoup les champs de Castille. Ces champs qu'il s'essayait à peindre à l'École de Vallecas avec son ami Benjamín Palencia. Ce paysage castillan, ondulant, irréel, proche du rêve, peuplé de charrettes et d'animaux qui rappellent tellement les compositions de Maruja Mallo. Ces décors s'apparentent beaucoup à son œuvre sculptée dont les formes tortueuses, martyrisées, vertes, rouges ou ocre pouvaient être comparées à des organes humains ou à des organes d'animaux]. José Luis PLAZA CHILLÓN, *Clasicismo y vanguardia en 'La Barraca'*..., p. 257-258.

Des paysages érodés, labourés, marqués par l'eau, l'air et le feu, alternant les tons de rouge sang, d'ocre jaune et de blanc de cendre, peuplés de loin en loin de quelques végétaux et de formes squelettiques. Des paysages où la trace de l'homme ne se laisse voir que dans les sillons creusés dans la terre et dans les constructions, des maisons aux formes à la fois minérales et caoutchouteuses, avec des clochers et des cheminées qui ne peuvent occulter leur dimension érotique.

Un univers qui n'est pas sans évoquer certains paysages lunaires de Dalí et ses architectures biomorphiques à la fois molles et fossilisées, à la fois statiques et dynamiques, qui semblent surgir de terre et perpétuellement se métamorphoser. Des formes que l'on trouve, par exemple, dans l'*Angélus de Millet architectonique* de Dalí, réalisé en 1933 (ill. 226), si proche également de l'architecture en crème pâtissière du Modern Style. Par un juste retour des choses, nous voici de nouveau face à cet art comestible et inquiétant, chargé de connotations érotiques, qui fascine tant l'artiste catalan. Le Modern Style avait déjà fait son apparition dans des œuvres antérieures, particulièrement dans *Le Grand masturbateur* (ill. 130), de 1929, où le visage de la femme fellatrice, avec sa longue chevelure bouclée, évoque explicitement les visages pris en photo par Man Ray dans les édifices de Gaudí à Barcelone, et publiées dans *Minotaure*. Insistant sur la notion de « décorativisme psychique », Dalí fait de cette architecture une interprétation psychologique. Passé par le filtre de l'interprétation paranoïaque, l'Art Nouveau devient à la fois déjection et aliment, l'ornementation s'offrant proprement à l'appétit symbolique du spectateur, telle la colonne dont parle Dalí dans « De la beauté terrifiante et comestible... » : « ... la véritable 'colonne masochiste' destinée uniquement à 'se laisser dévorer par le désir' », « la véritable première *colonne molle* construite et découpée dans [une] réelle viande désirée... »²³².

Sans doute n'est-ce pas un hasard si ces volutes molles réapparaissent justement dans *L'Angélus de Millet architectonique*. On sait à quel point la toile de Millet est, pour Dalí, le symbole par excellence du cannibalisme amoureux qui caractérise à ses yeux le trio : homme, femme et enfant²³³. Or, dans la toile de Dalí, c'est le couple lui-même qui s'est anamorphosé en deux immenses galets polis, à mi-chemin entre la

²³² Salvador DALÍ, « De la beauté terrifiante et comestible... », p. 72.

²³³ Son texte « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante de *L'Angélus* de Millet » est publié dans le n° 1 de la revue *Minotaure* (juin 1933).

pétrification et l'architecture molle et comestible du Modern Style, matérialisant à merveille, tout comme ce dernier,

le caractère nutritif comestible de cette espèce de maisons, lesquelles ne sont autre chose que les premières maisons comestibles, que les premiers et seuls bâtiments érotisables, dont l'existence vérifie cette 'fonction' urgente et si nécessaire pour l'imagination amoureuse : pouvoir le plus réellement manger l'objet du désir²³⁴.

Cannibalisme amoureux

Julieta. ¡Están luchando!
Caballo Negro. Se aman.

Federico García Lorca²³⁵

Si les théories psychanalytiques, de Freud en particulier, sont revendiquées dès les débuts du surréalisme comme le fondement même d'un nouveau rapport de l'homme au monde et à lui-même, il est indéniable que ce culte de l'inconscient est à replacer dans le contexte plus large d'un attrait pour ce qu'il est convenu d'appeler le « primitivisme ». En se libérant des contrôles externes de la rationalité, des normes sociales et morales, de la technique et du savoir-faire aussi, et en laissant libre cours au surgissement d'images nées dans le subconscient, ils entendent donner aux zones « primitives » de l'être, à ses fondements archaïques et non modelés par la société, un rôle de premier plan. Sans doute cette obsession pour « l'origine » explique-t-elle, du moins en partie, cet attrait indifférencié pour toutes formes de manifestations considérées comme primitives, chez des surréalistes tout autant passionnés par la psychanalyse, l'anthropologie, l'ethnologie, l'art océanien ou préhispanique, que par les dessins d'enfants ou de fous, l'art préhistorique ou la peinture romane. La création artistique contemporaine apparaît ainsi comme « le milieu originel de diffusion d'une mentalité nouvelle *et* primitive, sapant les bases de la culture occidentale – de son

²³⁴ Salvador DALÍ, « De la beauté terrifiante et comestible... », p. 72.

²³⁵ *El público*, p. 306.

emballement technique, de sa soif de conquêtes et de son hypocrisie sociale »²³⁶. Et sans doute doit-on voir dans cette revendication récurrente du « primitif » un élément d'explication de leur attirance toute particulière pour la violence ou la cruauté, leur fascination pour le sang, pour les corps mutilés et maltraités, et pour les formes de sexualité considérées comme déviantes, telles qu'on les retrouve chez leurs auteurs de prédilection, comme Sade ou La Fontaine. Le primitif, l'irrationnel et l'abject deviennent ainsi les moyens privilégiés d'échapper aux pièges de la pensée et de la culture.

Si, chez Dalí, le sexe et le désir érotique sont interprétés à la lumière des théories psychanalytiques, chez d'autres peintres les mêmes thématiques acquièrent une dimension tout autre. C'est particulièrement le cas chez Miró, qui se montre souvent hostile aux suggestions psychanalytiques et pour qui le sexe « est résolument sacré »²³⁷, proche en cela des idées véhiculées par la revue *Documents* et plus généralement par les publications de l'époque consacrées aux arts primitifs. Or, il me semble que, chez Lorca, le désir érotique et la thématique sexuelle ont bien souvent les mêmes implications mythiques et sacrées que chez Miró. En effet, Lorca semble tout aussi méfiant que le peintre envers les théories psychanalytiques telles qu'elles sont utilisées dans le cadre du groupe surréaliste d'André Breton et, quelle que soit l'œuvre du poète que l'on étudie, la dimension érotique me semble toujours reliée à une conception beaucoup plus large, à une lutte presque cosmique entre des principes masculins et féminins (ill. 227). Peut-être cette congruence entre Miró et Lorca n'est-elle qu'une coïncidence. Elle me semble en tout cas très intéressante dans la mesure où Lorca ressent envers l'œuvre de Miró une profonde et constante admiration. Et lorsqu'il évoque le travail des surréalistes, en 1928, dans son *Sketch de la nueva pintura*, ce sont précisément des images telluriques et cosmiques, réunissant planètes et insectes, qu'il convoque :

Ya la pintura libertada por las abstracciones disciplinadas del cubismo, dueña de una inmensa técnica de siglos, entra en un período místico, incontrolado, lleno de suprema belleza. Se empieza a expresar lo inexpresable. El mar cabe dentro de una naranja y un insecto pequeñito puede asombrar a todo el ritmo

²³⁶ Rémi LABRUSSE, *Miró. Un feu dans les ruines*, p. 81.

²³⁷ *Idem*, p. 114.

planetario, donde un caballo tendido lleva una inquietante huella de pie en sus ojos fijos y fuera de lo mortal²³⁸.

Et lorsque Lorca évoque particulièrement la peinture de Miró, c'est à l'émotion ressentie lors d'une corrida qu'il compare celle que provoquent les toiles du peintre :

Vienen del sueño, del centro del alma, allí donde el amor está en carne viva y corren brisas increíbles de sonidos lejanos. Yo experimento ante estos cuadros de Miró la misma emoción misteriosa y terrible que siento en los toros en el momento en que clavan la puntilla sobre la testa del hermoso animal. Momento en que nos asomamos al borde de la muerte, que clava su pico de acero en el tierno e intangible temblor de la materia gris²³⁹.

Chez Miró, le thème sexuel s'ancre dans une pensée du mythe. C'est ce qu'il déclare à plusieurs reprises, employant des images qui ne sont pas sans évoquer ce qui est au centre même de la pièce *Yerma*, de Lorca :

Pour moi, ce que j'appelle *Femme*, ce n'est pas la créature femme, c'est un univers, [...] le versant de la violence, en écartant le côté humain, une violence personnelle²⁴⁰.

Ou encore :

Pour moi, le sexe féminin, c'est comme des planètes ou des étoiles filantes, ça fait partie de mon vocabulaire. [...] Plus que de sexualité, il faudrait parler de source de procréation²⁴¹.

Et enfin :

Quand je fais un grand sexe de femme, c'est comme une déesse, comme la naissance de la sexualité²⁴².

Comme le note Rémi Labrusse, un lien indéfectible relie les formes cosmiques et les formes sexuelles dans la peinture de Miró, un lien dont la fonction est de

²³⁸ Federico GARCÍA LORCA, *Sketch de la nueva pintura*, in *Obras completas III*, p. 94.

²³⁹ *Idem*, p. 96.

²⁴⁰ Joan MIRÓ, *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris, Seuil, 1977, p. 34.

²⁴¹ *Idem*, p. 88.

²⁴² *Idem*, p. 186.

signifier la nature simultanément charnelle et inhumaine, intime et universelle, d'un principe de violence vitale qui, pour Miró, est le tout du sexe, étranger d'un bout à l'autre, tout au long de toutes ses images, à toute psychologie affective, c'est-à-dire à toute allusion d'ordre communément sensuel²⁴³.

Le sexe prend chez Miró une dimension nettement mythologique, nuancée de terreur, de violence et d'angoisse²⁴⁴. Ses dessins en particulier – plus que ses toiles « où la sexualité se fond dans une forme plus dilatoire de panthéisme cosmique » –, figurent « des accouplements radicalement déchirants, sortes de transes sexuelles où la pénétration fige ses victimes, dans l'extase, comme on épingle des insectes »²⁴⁵. La nature profondément cruelle du désir, « là où le sexe et la mort partagent cette définition que donnait Leiris de la seconde : 'la chose obscure et sans regard qui un beau jour vous mange' »²⁴⁶. Tout cela se traduit dans les œuvres par des motifs obsessionnels de dévoration et de transpercement, comme dans *Les amoureux* (ill. 228), de 1928, dans *Homme et femme* (ill. 229), réalisé en 1930 ou dans sa toile intitulée *Tête de femme* (ill. 231), de 1938, terrifiante femme hybride à tête d'oiseau recouverte de poils, une ogresse avec un bec muni de dents pointues et qui lève les bras comme pour attraper sa proie. Thème que l'on retrouve également chez Picasso dans *Le baiser* (ill. 233), de 1931, qui laisse apparaître deux rangées de dents énormes et deux langues comme des pointes prêtes à embrocher l'autre. Quant à la Vénus rose et molle du tableau *Baigneuse* de Dalí (ill. 209), malgré sa tête minuscule, elle était également munie de deux mâchoires hérissées de dents de piranhas...

C'est précisément cette thématique que l'on retrouve particulièrement dans *El público*, et aussi dans *Amor de don Perlimplín...* ou dans *Así que pasen cinco años*.

²⁴³ Rémi LABRUSSE, *Miró. Un feu...*, p. 115.

²⁴⁴ Sans qu'il soit nécessaire de se tourner du côté des peuples « primitifs » d'Océanie, d'Afrique ou du côté des rites préhispaniques qui fascinent tant certains artistes de l'époque, il suffit de se rappeler qu'en Grèce antique le sexe est divinisé et mis en scène dans tous les aspects de la vie quotidienne. Mais cette divinisation a un revers : la peur de l'émasculatation, précisément. Une peur qui, elle aussi, se traduit par de très nombreux rites (processions, sacrifices), pour certains bien connus, reflétés dans certaines tragédies et dans de nombreux mythes – dont la psychanalyse s'est beaucoup servie. L'harmonie entre les hommes et les femmes mais, au-delà, entre le masculin et le féminin, étant toujours en péril, offrandes et sacrifices sont là pour s'assurer de la possibilité d'existence des rapports sexuels. Car la féminité – en tant que principe féminin –, de même qu'elle provoque l'érection, est perçue comme castratrice.

²⁴⁵ Rémi LABRUSSE, *idem*, p. 116.

²⁴⁶ *Ibidem*.

Strangulation, égorgement et asphyxie sont autant de signes amoureux²⁴⁷ qui, avec les décapitations, les empalements et autres éventrements, ancrent les quêtes amoureuses du théâtre de Lorca dans un monde de violence et de cruauté. Dans *El público* et dans *Así que pasen...*, un lien sous-jacent relie les personnages féminins, à ces déesses violentes et parfois sanguinaires, qui, telles Cybèle, réclament leur tribut de sang en réparation des outrages subis. Une virilité féminine qui fait également partie des lieux communs de l'esthétique symboliste, qui oscille constamment entre deux pôles opposés, entre femme ange et femme démon, et dont Lorca est aussi héritier. Elena, Julieta, vêtue de sa robe blanche d'opéra, ou la Fiancée de *Así que pasen cinco años*, prise dans les froufrous de dentelle et les rubans roses de son déshabillé, représentent un danger potentiel pour des hommes qui ont du mal à assumer leur virilité, elles toujours promptes à les étrangler avec leurs longues tresses de cheveux, à les castrer ou les décapiter.

Femmes bourreaux. Sacrifices amoureux. Dans *El público*, l'amour ne parvient à s'exprimer qu'à travers la violence et le sang. Mais si les personnages féminins apparaissent comme autant de déesses prêtes à se venger de la fausseté des hommes, les hommes eux-mêmes n'affirment leur amour que dans la lutte et le sang.

Hombre 1^o. (*Luchando.*) Te amo.

Director. (*Luchando.*) Te escupo.

Julieta. ¡Están luchando!

Caballo Negro. Se aman²⁴⁸.

Aux égorgements et aux décapitations infligés par les femmes répondent également ceux que les hommes s'infligent entre eux et à eux-mêmes, en s'enfonçant des couteaux tranchants dans la gorge ou dans le cœur. Comme Pampres qui ne peut qu'offrir sa propre tête à l'Empereur, double du terrifiant masque, ce monstre sanguinaire qui pend ses victimes par leurs propres intestins. Un Empereur anthropophage qui égorge et boit le sang de ses proies :

Hombre 1^o. Ahí detrás, en la última parte del festín, está el Emperador. ¿Por qué no sales y lo estrangulas? Reconozco tu valor tanto como justifico tu

²⁴⁷ Je reprends ici le très judicieux titre d'un article de Simone SAILLARD, « Strangulation, égorgement, asphyxie et autres signes amoureux. Du théâtre possible au théâtre impossible », in *Le théâtre impossible de Lorca...*, Michèle RAMOND (coord.), p. 205-223.

²⁴⁸ *Idem*, p. 306.

belleza. ¿Cómo no te precipitas y con tus mismos dientes le devoras el
cuello?

[...]

Director. [...] ¡El Emperador que bebe nuestra sangre está en la ruina!²⁴⁹

Or, cette profonde violence des relations amoureuses qui est si présente dans *El público* est, comme on le sait, une marque récurrente dans toutes les pièces de Lorca. Pensons, par exemple, à la fin tragique de don Perlimplín pour qui l'amour est « como un hondo corte de lanceta en [la] garganta »²⁵⁰. L'image réapparaît d'ailleurs dans le poème qu'il récite au pied du lit où Belisa s'est endormie après sa nuit si agitée :

Perlimplín.

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.

[...]

Bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.

[...]²⁵¹

Et, alors que Belisa menace de lui transpercer la gorge avec l'épée de la salle à manger lorsqu'il s'apprête à assassiner l'inconnu qu'elle aime, c'est son propre poignard qu'il s'enfonce dans la poitrine :

Belisa. (*Desesperada.*) Marcolfa, bájame la espada del comedor que voy a
atravesar la garganta de mi marido.

[...]

(*Aparece entre las ramas un Hombre envuelto en una amplia y lujosa capa
roja. Viene herido y vacilante.*)

Belisa. ¡Amor!... ¿Quién te ha herido en el pecho? [...] ¿Quién abrió tus
venas para que llenes de sangre mi jardín?... [...]

²⁴⁹ *Idem*, p. 296. On trouvait déjà une référence semblable quelques pages auparavant : « **Emperador.** Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir », *idem*, p. 293.

²⁵⁰ *Amor de don Perlimplín...*, p. 249.

²⁵¹ *Idem*, p. 253.

Perlimplín. (*Descubriéndose.*) Tu marido acaba de matarme con este puñal de esmeraldas. (*Enseña el puñal clavado en el pecho*)²⁵².

L'image n'est d'ailleurs pas sans évoquer le dessin de Lorca intitulé *Pierrot priápico* (ill. 230). Un Pierrot inquiétant et violent, muni d'un sexe comme un couteau qui semble prêt à transpercer ou à amputer l'être désiré. Les baisers se transforment ainsi en festins où les deux amants s'entre-dévorent et les étreintes sont des combats qui menacent toujours de finir par l'étranglement de l'autre.

Director. (*Abrazando al Hombre 1°.*) Me convertiría en una píldora de anís, una píldora donde estarían exprimidos los juncos de todos los ríos, y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas.

Hombre 1°. (*Entornando los ojos.*) No, no. Yo entonces sería una montaña china. Yo sería un odre de vino antiguo que llena de sanguijuelas la garganta. (*Luchan.*)

Hombre 3°. Tendremos necesidad de separarlos.

Hombre 2°. Para que no se devoren.

[...]

*El Director y el Hombre 1° luchan sordamente*²⁵³.

Comme les œuvres de Miró, les pièces et certains dessins de Lorca illustrent cette terreur de l'anéantissement que Georges Ribemont-Dessaignes conjurait par le rire Dada...

Il est avéré désormais que le plus sûr moyen de témoigner de l'amour à son prochain est bien de le manger²⁵⁴.

... et que Giacometti semble vouloir éloigner par une sorte d'incantation...

Érotisme – *branche de la nutrition*. Attraction, amour, meurtre, anthropophagie, étapes du même désir. Meurtre, anthropophagie, aboutissements *du désir*²⁵⁵.

²⁵² *El público*, p. 262.

²⁵³ *Idem*, p. 297.

²⁵⁴ Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, « Civilisation », publié dans la revue *391*, Barcelone, n° 3 (1^{er} mars 1917), p. 2.

²⁵⁵ Alberto GIACOMETTI, cité par Rémi LABRUSSE, *Miró. Un feu...*, p. 116.

Tout ceci n'est pas sans nous évoquer également l'appel au cannibalisme amoureux qu'incarne, pour Dalí, l'architecture Modern Style. Un Modern Style qui semble avoir également inspiré André Masson pour sa *Métamorphose des amants* (ill. 234) réalisée en 1938. L'œuvre reprend d'ailleurs précisément les formes biomorphiques molles et ambiguës qui plaisent tant à Dalí – et que l'on retrouve dans les troublantes et violentes compositions érotiques de Luis Fernández (ill. 138). Masson soumet les corps à des mutations physiologiques étonnantes, tout autant qu'effrayantes. La chair devient fleur, coquillage ou mollusque. Dans la cage thoracique ouverte du personnage masculin, une série de glandes jaunes rappelle les perles qu'il tend dans une sorte d'énorme huître – unique reste, semble-t-il, du sexe de sa partenaire –, tandis que sur son autre bras, transformé en coquillage, s'est greffée la tige contorsionnée, aux airs de cordon ombilical, d'une orchidée. Quant au personnage féminin, il n'a plus d'humain que deux longues tresses : sa main s'est déjà transformée en iris d'un jaune putride et sa tête n'est plus que l'énorme mâchoire d'une sorte de terrifiante plante carnivore.

Chez Giacometti, certains titres comme *Objet désagréable* (1931) ou *Femme égorgée* (1932-40), témoignent à eux seuls de la même obsession pour les sexes comme des couteaux ou pour les rapports amoureux violents et destructeurs. On retrouve la même conception de l'acte sexuel vu comme une agression dans la célèbre sculpture *Homme et femme* (ill. 235), réalisée en 1928-29, ou dans *La cage* (ill. 236), de 1931, « une furieuse étreinte cannibale qui fait penser à la lutte des scorpions de la première séquence de *L'Âge d'or* »²⁵⁶ ou aux étreintes si appréciées par les surréalistes – et qui obsèdent Dalí – des mantes religieuses. Corps éventrés, écorchés, écartelés. *La cage* nous présente les éléments d'une anatomie qui a éclaté, disséminés dans un espace confiné qui ne fait qu'en augmenter l'aspect terrifiant.

Conçue comme un être mythique terrifiant, la femme subit souvent chez Miró le même éclatement. Transfigurée par les métamorphoses que lui fait subir le peintre, elle se trouve réduite à de purs signes éparpillés à la surface de la toile : sexe, dents, seins, œil, main ou pied. Dans d'autres œuvres, les corps apparaissent monstrueusement disproportionnés et déformés, et des organes tranchés flottent et s'imbriquent les uns dans les autres. Les pieds sont comme des sexes (on se souvient de la *Baigneuse* de Dalí...), les sexes comme des soleils ou comme des araignées... « Astre noir à poils de

²⁵⁶ Jean-Louis GAILLEMIN, *Dalí. Désirs inassouvis...*, p. 210.

Méduse », selon les termes de Rémi Labrusse, le sexe féminin attire en même tant qu'il repousse, exactement comme ce « soleil pourri » dont Bataille veut faire l'emblème de la peinture moderne et qui, lorsqu'il est fixé, « s'identifie avec un homme qui égorge un taureau (Mithra), avec un vautour qui mange le foie (Prométhée) » ou avec le coq

dont l'horrible cri, particulièrement solaire, est toujours voisin d'un cri d'égorgeant. On peut ajouter que le soleil a encore été exprimé mythologiquement par un homme s'égorgeant lui-même et enfin par un anthropomorphe *dépourvu de tête*. Tout ceci aboutit à dire que le summum de l'élévation se confond pratiquement avec une chute soudaine, d'une violence inouïe²⁵⁷.

Comme le souligne encore Rémi Labrusse, Miró partage avec Leiris le sentiment d'un sexe féminin « comme chose sale ou comme blessure, pas moins attirante en cela, mais dangereuse par elle-même comme tout ce qui est sanglant et muqueux, contaminé »²⁵⁸, et que Leiris rapproche précisément de la sensation ressentie à la vue d'un œil crevé... Déroutante alliance du cosmique et du grotesque, que l'on retrouve dans une toile comme *Homme et femme devant un tas d'excréments* (ill. 237), de 1935, où apparaissent les corps disproportionnés d'un homme et d'une femme au sexe hérissé de poils qui ressemblent à des épines. Ils sont debout, les bras au ciel, devant un tas d'excréments qui se dresse, tel une idole, sur un fond crépusculaire, tout comme le sexe de l'homme, muni, comme les idoles grecques, d'un œil prophylactique, et qui semble vivre une existence propre.

Sexes-insectes ou sexes-bouches. Dans une œuvre de Dalí réalisée en 1929 et intitulée *Les premiers jours du printemps* (ill. 238), c'est la tête de la femme qui a été remplacée par un sexe féminin, comme une immense et terrifiante bouche grande ouverte, d'où s'échappe une nuée de mouches, tandis que sa cravate, qui passe entre ses deux seins vus par transparence²⁵⁹, évoque de manière évidente un sexe masculin qui pointe à son tour vers le bas, vers son propre sexe. Obsession récurrente du sexe comme

²⁵⁷ Georges BATAILLE, « Soleil pourri », publié dans le n° 3 de *Documents* (1930), in *Œuvres complètes I*, p. 231-232.

²⁵⁸ Michel LEIRIS, *L'Âge d'homme*, cité par Rémi LABRUSSE, *idem*, p. 119.

²⁵⁹ C'est un procédé que l'on retrouve également chez Magritte dans des toiles postérieures. Peut-être Lorca s'en souvient-il lorsqu'il imagine le costume de sa Julieta dans *El público*.

une bouche terrifiante et menaçante, présente chez de nombreux artistes à l'époque, et que Lorca intègre à son *Viaje a la luna* :

45

Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuello subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita²⁶⁰.

À la fois astres à poils de méduse et plantes carnivores aux aguets, les sexes qui apparaissent dans certains dessins réalisés par Lorca dans les années 1927-28 sont tout aussi effrayants que ceux de Dalí ou de Miró. Je pense particulièrement au dessin *Suplicio del patriarca San José* (ill. 239) où Lorca représente un patriarche Joseph au corps torturé et mutilé. C'est l'un des dessins qui, avec *Brisa de mar* (ill. 93), *¡Ecce Homo!* (ill. 298) ou *Poema del anzuelo* (ill. 94), accompagnent la lettre que Lorca envoie à Sebastià Gasch en août 1927²⁶¹. *Suplicio del patriarca* répond au même critère « poético-plástico o plástico-poético »²⁶² que tous ces dessins, bien qu'il soit plus proche, d'un point de vue plastique, de son *Venusómetro*, connu aujourd'hui sous le titre de *Venus* (ill. 240), ou de sa *Muerte de Santa Rodegunda* (ill. 267), réalisée à New York en 1929. Pas de crayon de couleur dans ce dessin, mais un personnage masculin composé de lignes sinueuses tracées à l'encre de Chine. C'est un dessin complexe, dont le titre semble mal s'accommoder avec ce qu'il est supposé représenter²⁶³. Ce patriarche Joseph est un homme au visage barbu, aux yeux sans prunelles. Il semble lui manquer un bras tandis que l'autre a eu la main sectionnée, et ses côtes apparaissent clairement

²⁶⁰ *Viaje a la luna*, p. 274.

²⁶¹ Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, août 1927, in *Obras completas III*, p. 1021-1022.

²⁶² Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, septembre 1927, *idem*, p. 1025.

²⁶³ Lorca fait référence au patriarche Joseph, fils tardif de Jacob et Rachel, victime de ses frères jaloux. Ceux-ci après l'avoir déshabillé, puis caché dans une citerne et vendu aux Ismaélites, trempent sa robe dans le sang d'un porc et font croire à leur père que leur frère est mort, attaqué par une bête sauvage. Joseph, vendu à Putiphar, commandant de la garde du pharaon en Égypte, est ensuite accusé à tort par la femme de ce dernier qui ne lui pardonne pas d'avoir repoussé ses avances. Il est alors jeté en prison. Mais sa science de l'interprétation des rêves lui vaut d'être libéré et d'entrer au service du Pharaon en tant que « grand vizir ». Il meurt à l'âge de 110 ans. Contrairement à d'autres personnages bibliques, Joseph n'est donc pas un saint martyrisé ni supplicié.

sur son torse. Il est nu et ses poils pubiens, de longs filaments semblables à ceux qui entourent sa tête comme une sorte d'auréole, recouvrent un sexe équivoque, ni masculin ni tout à fait féminin. Mais ce qui est plus étonnant encore, c'est le visage (féminin ?) qui apparaît sur son ventre avec les yeux fermés, et qui semble enlacer ou emmailloter saint Joseph avec ses deux bras mous. Peut-être est-ce là en fin de compte le supplice de ce Joseph, victime du désir d'une femme qui, par dépit, réussit à le faire emprisonner mais qui, tel un saint Antoine, résiste à toutes les tentations. Et ce supplice du patriarche devient, sous la plume de Lorca, une évocation implicite de celui du Christ, ce qui explique sans doute la présence de la couronne d'épine qu'il porte sur la tête²⁶⁴. Au-delà de l'anecdote biblique et de l'épreuve endurée par le patriarche, le dessin devient aussi une métaphore du danger mortel que représentent les désirs érotiques, et les longs filaments de méduse qui recouvrent le sexe du personnage semblent bien un dangereux piège, une sorte de plante carnivore aux aguets, héritière des liserons du Modern Style.

La représentation du sexe féminin est identique dans la *Venus* (ill. 240) que Lorca nomme *Venusómetro* dans sa lettre à Gasch – sans doute en clin d'œil à Dalí et à tous les appareils qui peuplent sa peinture de l'époque. On en retrouve d'ailleurs une sorte d'avatar dans cette béquille plantée dans sa cuisse, et qui soutient le bras sectionné de cette parodie de Vénus de Milo qui inspire tant d'artistes surréalistes dans les mêmes années. Cette Vénus aux yeux sans pupille est ici un être double. Elle porte sensuellement un bas noir à l'une de ses jambes et elle arbore des formes généreuses. Pourtant, elle tient beaucoup moins de la belle déesse de l'amour que des mannequins des salles de médecine, elle qui laisse apparaître, en couleur, sa physiologie interne, ses côtes et son œsophage. Mais c'est le sexe de cette Vénus qui est le plus terrifiant, un sexe obscène, agressif, qui ressemble à une bouche aux aguets derrière son filet de filaments. Des poils qui semblent dotés de plus de vie que la Vénus elle-même, cette statue de plâtre qui se désagrège sur le côté gauche... À moins que ce ne soit une nuée de mouches, comme celles que peint Dalí autour de ses ânes pourris... Et dans une autre *Venus* (ill. 241), réalisée en 1934, à Buenos Aires, pour illustrer un poème de Pablo

²⁶⁴ À partir du II^e siècle, il est fréquent, dans les homélies et dans la littérature exégétique, que le patriarche Joseph soit assimilé au Christ. « Joseph est trahi par ses frères, comme Jésus le fut par Judas. Il est emmené en Égypte, comme Jésus enfant lors de la Fuite en Égypte, pour échapper au Massacre des Innocents. Le succès même de Joseph dans sa carrière à la cour du Pharaon préfigure le Christ sauveur du monde ». Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 204.

Neruda intitulé *Agua sexual*²⁶⁵, le sexe devient même encore plus terrifiant : il est désormais muni de mains ou de pattes au bout de longs membres ondulants, qui lui donnent véritablement l'aspect d'une araignée ou d'un poulpe.

Pulsion primaire vue dans ce qu'elle a de plus violent et destructeur, le sexe acquiert chez Lorca une dimension mythique et tellurique. Comme chez Miró, et comme chez un grand nombre d'artistes surréalistes, il est relié à un ensemble plus vaste d'images, à ce vocabulaire de la décomposition, du dépècement et du sang, qui forme la toile de fond de toutes leurs œuvres. Il est aussi lié à un véritable bestiaire d'insectes en tous genres – fourmis grouillantes et dévorantes que l'on retrouve dans *Un chien andalou*, ou scarabées écrasés et mouches tourbillonnantes de *L'Âge d'or*. Comme le note Bataille dans l'un de ses articles de la revue *Documents*,

On sait que l'homme civilisé est caractérisé par l'acuité d'horreurs souvent peu explicables. La crainte des insectes est sans doute une des plus singulières et des plus développées de ces horreurs parmi lesquelles on est surpris de compter celle de l'œil²⁶⁶.

Pas étonnant, donc, que les insectes, aptes à réveiller les réactions les plus extrêmes du spectateur, se trouvent associés à la thématique sexuelle. Ils constituent ainsi une véritable

parade mythologique, sarabande scandaleuse où la vie animée atteint son point culminant de déshumanisation, tandis que le grouillement, la métamorphose, l'infinie variété des formes et des couleurs, autant que la cruauté impassible des comportements, les dépeçages incessants, les massacres, les écrasements, paraissent constituer la scène même du désir – pure violence²⁶⁷.

C'est pour tout cela que le théâtre « impossible » de Lorca peut, et doit, être mis en rapport avec l'esthétique surréaliste, dont on retrouve les obsessions récurrentes et

²⁶⁵ Ce dessin fait partie d'une série de dix destinés à illustrer des poèmes écrits par Neruda, simplement tapés à la machine sur des feuilles libres, et rassemblés avec les dessins sous le titre *Paloma por dentro, o sea la mano de vidrio*. L'unique exemplaire de ce « livre » était dédié par Neruda à « nuestra extraordinaria amiga La Rubia [Sara Tornú de Rojas Paz] recuerdo y cariño de dos poetas insoportables [...] » [À notre amie extraordinaire, *La Rubia*. Amical souvenir de deux poètes insupportables]. Voir à ce sujet, Mario HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, p. 232-234.

²⁶⁶ Georges BATAILLE, « L'œil », p. 186.

²⁶⁷ Rémi LABRUSSE, *Miró. Un feu...*, p. 113.

l'univers visuel²⁶⁸. Car étonnamment, c'est en étudiant cette facette des pièces de Lorca que l'on perçoit, peut-être de la façon la plus évidente, la coïncidence entre l'univers poétique des artistes surréalistes installés à Paris et celui de notre dramaturge. Ainsi, malgré son isolement en Espagne, il est en fait extrêmement proche, dans ses recherches, de ce qui se fait hors des frontières de la péninsule, coïncidant bien souvent avec les thèmes abordés par Dalí ou Miró, ou avec les idées exposées par Georges Bataille dans les pages de sa revue *Documents*.

Indépendamment de toute école ou de tout mouvement dans lesquels il se sentirait trop à l'étroit²⁶⁹, Lorca suit son habitude, puisant de toutes parts ses procédés, ses thématiques ou les images auxquelles il donne forme et vie sur scène. Des lignes ondulantes et serpentine aux tentures théâtrales, jeux de masques et de miroirs du Baroque, des *putti*, femmes-friandises, bibelots, plumes et guirlandes du Rococo aux volutes végétales et chevelures tentaculaires de l'Art Nouveau, des femmes fatales et sanguinaires du Symbolisme aux mannequins, têtes coupées, bouches dévorantes et autres vermines grouillantes du Surréalisme : Lorca fait fusionner toutes les influences, les détourne, les colle ou les recrée. À la recherche des moyens de régénérer le théâtre, il met ainsi au centre de ses pièces des procédés proches de cette notion de *convulsion* si chère aux surréalistes. La dislocation du corps, la putréfaction, la violence, deviennent les moyens plastiques d'explorer l'envers du monde, de faire surgir devant le spectateur l'autre côté de la beauté, la discordance, le merveilleux qui se cache derrière les

²⁶⁸ Si Julio Huélamo Kosma a pu remettre en question une excessive tendance, en Espagne, à inclure les œuvres dramatiques de certains auteurs comme *Azorín*, Sánchez Mejías ou même Unamuno, dans la catégorie « surréaliste », simplement parce qu'ils tendaient à s'éloigner du réalisme et à explorer certaines zones obscures de l'être, il insiste en revanche sur l'extrême proximité entre les procédés mis en œuvre dans le théâtre « impossible » de Lorca et les thèmes et les principes défendus par les surréalistes parisiens, notamment Antonin Artaud : « Creo que estas coincidencias, lejos de ser anecdóticas, revelan a Lorca como un dramaturgo absolutamente inmerso en la modernidad de la vanguardia teatral coetánea o heredera del surrealismo. Lamentablemente, en ese camino se encontró demasiado solo, por más que se le hayan adjudicado algunas inciertas, por dudosas, compañías » [Je crois que ces coïncidences, loin d'être anecdotiques, révèlent un Lorca dramaturge complètement immergé dans la modernité de l'avant-garde théâtrale contemporaine ou héritière du surréalisme. Malheureusement, il fut très seul sur ce chemin-là, bien qu'on lui ait adjoint d'incertains et hypothétiques compagnons]. Julio HUÉLAMO KOSMA, « Lorca y los límites del teatro surrealista español », in *El teatro en España. Entre tradición y vanguardia...*, Ana María VILCHES DE FRUTOS, Dru DOUGHERTY (eds.), p. 213. Le critique espagnol propose, par ailleurs, d'adjoindre aux pièces de Lorca, deux autres pièces pouvant être considérées comme surréalistes : *Tic-Tac*, de Claudio de la Torre et *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna.

²⁶⁹ « Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural » [Par ailleurs, les credo et les écoles esthétiques ne m'intéressent pas. Ça m'est égal d'être ancien ou moderne, je veux être moi, tel que je suis]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec *Proel* (Ángel Lázaro), publiée dans *La Voz* (Madrid), le 18 janvier 1935. In *Obras completas III*, p. 556.

apparences les plus banales et derrière les masques. Une traversée du miroir qui se double d'un véritable retour aux sources, d'une plongée dans les profondeurs de l'homme – et du théâtre.

CHAPITRE IV

SOULEVER LE VOILE, CREVER L'ÉCRAN

Les joies,
les souffrances des hommes,
des peuples,
se cachent sous les inscriptions,
derrière les tableaux,
les cathédrales et les masques,
derrière les œuvres musicales,
les pièces théâtrales et les danses.
Quand elles n'y sont pas,
là où les formes sont vides,
sans fondement,
là il n'y a point d'art.

August Macke¹

C'est en allant puiser directement aux « racines » que Lorca entend trouver les moyens de régénérer un théâtre moribond, miné par les normes morales et sociales tout autant que par les règles commerciales. Pourtant, il n'y a rien là qui soit propre à Lorca. L'intérêt pour le « primitif » sous toutes ses formes est à l'origine de presque toutes les recherches esthétiques entreprises par les artistes dès la fin du XIX^e siècle – et c'est encore vrai dans les années 1920-30. Chez Lorca, ce retour aux sources « primitives », toujours teinté d'un rejet plus ou moins virulent de la notion de culture et de sa négation de la spontanéité, se manifeste par une incessante confrontation entre les deux pôles fondateurs de la civilisation occidentale : la culture gréco-latine et la culture judéo-

¹ August MACKE, « Les masques », in Wassily KANDINSKI, Franz MARC, *L'Almanach du Blaue Reiter. Le cavalier bleu*, présentation et notes de Klaus LANKHEIT, Paris, Éditions Klincksieck, 1987p. 117-118.

chrétienne. On ne doit pas s'étonner, dans ces conditions, qu'une pièce comme *El público*, qui interroge à la fois le théâtre et l'homme lui-même, son rapport à sa propre image et à son identité, repose sur un questionnement de notre rapport même aux notions d'être et de paraître – et aussi, par conséquent, au corps. Le recours aux masques, aux multiples dédoublements, les jeux de métamorphoses, la mise en scène des costumes eux-mêmes ou l'incessante quête de l'Être qui est celle de l'Homme¹ tout au long de *El público*, sont ainsi la matérialisation sur scène d'une réflexion beaucoup plus profonde et fondamentale sur l'identité, et sur la place de la vérité, de l'authenticité, dans une société qui empêche les hommes d'aimer comme bon leur semble, et fait du théâtre un jeu de subterfuges. C'est donc à la confluence de ces deux pans de la culture occidentale, entre rites grecs et religion chrétienne, que se situe, à mon sens, la clé d'une meilleure compréhension du théâtre « impossible » de Lorca. Car si les références à la Grèce antique, ainsi qu'à ses mythes et ses rites, sont particulièrement présentes dans *El público*, les interrogations et les préoccupations qu'elles révèlent sont également présentes dans *Así que pasen cinco años* et *Amor de don Perlimplín...*, et, au-delà, nourrissent l'ensemble du théâtre de Lorca.

I. Métamorphoses, masques et simulacres : l'Antiquité revisitée

« ... Sin un conocimiento de las letras y de las artes de Grecia y Roma, la obra más moderna pierde algo en dimensión ; con frecuencia algo también en sentido »². Pour Rafael Martínez Nadal, l'un des plus grands spécialistes de l'œuvre de Lorca, ce dernier témoigne d'une très fine connaissance de la mythologie gréco-latine mais également du monde antique et de ses rites, beaucoup plus ample et approfondie « de lo que sus primeros críticos pensaron »³ et qui est visible déjà dans nombre de ses poèmes de jeunesse. Il n'est pas rare, en effet, d'y croiser la figure d'Éros ou celles de Pan, de Daphné et de quelques Bacchantes. Et dans le poème « Tres retratos con sombra », du

² [Sans une connaissance des arts et des lettres grecques et latines, l'œuvre la plus moderne perd quelque chose de sa dimension ; et souvent aussi de son sens]. Rafael MARTÍNEZ NADAL, « Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda », in *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Editorial Casariego, 1992, p. 133.

³ [... que ne l'ont pensé ses premiers critiques]. *Ibidem*.

recueil *Canciones*, c'est à Bacchus que Lorca associe Verlaine, alors que Juan Ramón Jiménez apparaît près de Vénus et que Debussy fait face à Narcisse.

L'Antiquité a effectivement fait partie du socle élémentaire de l'enseignement dans toute l'Europe pendant de longs siècles, autant dans les Humanités qu'aux Beaux-Arts et, ce, au moins jusqu'au milieu du XX^e siècle et si Lorca n'a pas à proprement parler eu de véritable formation littéraire, il avait beaucoup lu, « mucho más de lo que familiares y amigos de juventud pensaron. [...] Sorprende la riqueza cultural que [sus] obras ocultan; en el caso que hoy nos ocupa, los claros ecos de una tradición greco-latina »⁴. Il connaît ainsi directement les grandes œuvres du théâtre tragique grec⁵, d'Euripide et d'Eschyle en particulier, et a lu Platon, notamment *Le Banquet*, dont on retrouve des échos évidents tout au long de *El público*. Mais sa connaissance du monde antique est aussi le résultat de sa lecture assidue de Nietzsche et de son goût bien connu pour Calderón de la Barca ou Góngora dont les œuvres foisonnent de références à de nombreux mythes. C'est d'ailleurs dans sa fameuse conférence *La imagen poética en don Luis de Góngora* qu'il écrit :

Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. Difícil porque casi nadie sabe Mitología y porque no se contenta [Góngora] con citar el

⁴ [... beaucoup plus que ne le croyaient sa famille et ses amis de jeunesse. La richesse culturelle cachée dans ses œuvres est surprenante. Surprenantes aussi, dans le cas que nous étudions ici, les références claires à une tradition gréco-latine]. *Idem*, p. 140. Un intérêt qui semble général à l'époque, notamment entre 1925 et 1930 et qui se manifeste par exemple dans la *Revista de Occidente* – bien connue de Lorca, comme je l'ai déjà souligné précédemment. On peut ainsi y lire, entre autres, des articles sur la présence grecque dans la Péninsule pendant l'Antiquité, sur Cicéron et un article, publié dans le n° XLII de décembre 1926, consacré à un thème qui m'intéresse particulièrement ici et sur lequel je reviendrai dans les prochaines pages, la religion dans la Grèce antique.

⁵ Souvenons-nous qu'il place ses pièces *Bodas de sangre* et *Yerma* dans la droite lignée des tragédies grecques antiques : « Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre*. *Yerma* será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como lo sabe usted, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia ». [En ce moment je termine *Yerma*, ma deuxième tragédie. La première était *Noces de sang*. *Yerma* sera la tragédie de la femme stérile. Thème classique, comme vous le savez. Mais je veux lui donner un développement et un éclairage nouveaux. Une tragédie avec quatre personnages principaux et des chœurs, selon les lois du genre. Il faut revenir à la tragédie]. In Federico GARCÍA LORCA, entretien avec Juan Chabás, « Federico García Lorca y la tragedia », publié dans le journal madrilène *Luz* (3 juillet 1934), in *Obras completas III*, p. 535-537. Ou encore: « *Yerma* es una tragedia. He procurado guardar fidelidad a los cánones. La parte fundamental – claro – reside en los coros, que subrayan la acción de los protagonistas. No hay argumento en *Yerma*. Yo he querido hacer eso : una tragedia, pura y simplemente » [*Yerma* est une tragédie. J'ai essayé de rester fidèle aux canons du genre. La partie fondamentale réside – bien sûr – dans les chœurs qui soulignent l'action des protagonistes. Il n'y a pas d'argument dans *Yerma*. C'est ce que j'ai voulu faire : une tragédie, tout simplement]. In Federico GARCÍA LORCA, « García Lorca en la Plaza de Cataluña », entretien publié dans *El Día Gráfico* (17 septembre 1935), *idem*, p. 583-584.

mito, sino que lo transforma, o da sólo un rasgo saliente que lo define [...]. Hesíodo cuenta su Teogonía con fervor popular y religioso, y el sutil cordobés la vuelve a contar estilizada o inventando nuevos mitos. Aquí es donde están sus zarpazos poéticos, sus atrevidas transformaciones y su desdén por el método explicativo⁶.

On croirait presque ces lignes écrites pour lui... Mais la connaissance qu'a Lorca de la mythologie et de la culture gréco-latine passe aussi par un autre poète, dont l'influence a été décisive en Espagne pendant tout ce premier tiers du XX^e siècle. Je veux parler de Rubén Darío, dont Lorca n'a jamais oublié ni occulté l'importante empreinte qu'il avait laissé dans sa propre poésie. Comme le souligne une fois de plus Rafael Martínez Nadal, « de éste había recibido las primeras lecciones – perfeccionadas luego en Góngora – de cómo las viejas fábulas pueden revivir en las formas más nuevas de expresión poética »⁷. Au-delà de Rubén Darío, c'est d'ailleurs l'ensemble des écrivains et des peintres symbolistes qui, nous l'avons vu, était allé chercher des figures de la mythologie – le plus souvent des figures de femmes fatales et cruelles – dont ils ont peuplé leurs œuvres. Tout ceci doit donc nous convaincre de l'intérêt d'étudier les manifestations de cette facette de la culture de Lorca dans les pièces qui nous occupent ici, beaucoup plus imprégnées de mythologie et de références aux rites et au théâtre antiques qu'il n'y paraît à première vue.

1. La réutilisation de l'Antiquité et de la mythologie

Dans *Así que pasen cinco años* il n'y a que deux références à l'Antiquité. La plus évidente est bien sûr la présence, à la toute fin de la pièce, de ces Joueurs de cartes qui, tels des croquemorts vêtus de satin blanc, agissent en véritables Parques en coupant

⁶ [Mais ce qui est vraiment difficile, c'est la compréhension de son monde mythologique. Difficile, car personne – ou presque – ne connaît plus la mythologie, et notre poète, non content de faire usage du mythe, le transforme ou ne qu'un de ses traits caractéristiques. Hésiode conte sa *Théogonie* avec une ferveur populaire et religieuse, tandis que le subtil Cordouan la reprend, stylisée et enrichie de nouveaux mythes. On le reconnaît à son coup de griffe, à la hardiesse de ses métaphores et à son mépris pour la méthode discursive]. Federico GARCÍA LORCA, *La imagen poética en Don Luis de Góngora*, in *Obras completas III*, p. 70.

⁷ [... c'est de lui qu'il a reçu les premières leçons – approfondies ensuite chez Góngora – qui montraient comment les vieilles fables peuvent revivre dans les formes les plus nouvelles de l'expression poétique]. Rafael MARTÍNEZ NADAL, « Ecos clásicos... », p. 136.

les fils de la vie du Jeune Homme après une dernière partie de cartes fatale, qui lui coûte son as de cœur.

Jugador 3º. ¡Corta! ¡Corta bien!

*El Jugador 1º, con unas tijeras, da unos cortes en el aire*⁸.

Mais le personnage qui retiendra particulièrement mon attention ici c'est cette Jeune Femme du troisième acte persécutée par l'Arlequin et le Clown et qui, elle aussi, fait indubitablement référence à l'Antiquité, ne serait-ce que par son costume : « [...] *Aparece una Muchacha vestida de negro, con túnica griega. Viene saltando con una guirnalda* »⁹. Étrange personnage qui cherche en vain son amant, enseveli sous la mer, caractérisé par une tunique grecque de la couleur du deuil, mais qui saute à la corde au rythme de sa comptine. Un personnage hors du temps dont les paroles, qui sont comme un écho à celles de l'Arlequin, semblent un présage de ce qui se produit dans les scènes suivantes et « [miment] prophétiquement l'échec final »¹⁰ du Jeune homme et de la Mécanographe. À la couleur noire de sa robe de deuil répond ainsi, à la fin de l'acte, la blancheur immaculée de la cape de stérilité dont le Valet recouvre la Mécanographe qui a de nouveau imposé une longue attente de cinq ans au Jeune Homme. Cette Jeune Femme en tunique grecque n'apparaît pas par hasard dans le même espace et au même moment que ces personnages mythiques et archétypaux que sont Arlequin et le Clown. N'oublions pas d'ailleurs qu'Arlequin accompagne son intervention au début de l'acte d'un jeu d'alternance entre deux masques, « dos caretas » : l'un « de alegrísima expresión », l'autre « de expresión dormida »¹¹. Nous voilà ainsi plongés dans un monde tragique et inquiétant où ce trio fonctionne un peu à la manière d'un Chœur. Leurs paroles et leurs actions, en même temps qu'elles sont intégrées au déroulement dramatique, servent de commentaire lyrique de ce qui se passe sur scène – et, en ce sens, il est significatif que leurs interventions soient en vers. Ces personnages deviennent ainsi des sortes de médiateurs entre les spectateurs et la scène, mais encore, et surtout, entre les deux plans sur lesquels se déroule la pièce : le réel et l'onirique.

⁸ *Así que pasen...*, p. 393.

⁹ *Idem*, p. 371.

¹⁰ Simone SAILLARD, « Strangulation, égorgement... », p. 214.

¹¹ *Así que pasen...*, p. 370.

Sans doute voit-on déjà se préfigurer ici le chœur des trois bûcherons qui intervient dans la scène de la forêt dans *Bodas de sangre*¹².

El público, en revanche, foisonne de références, explicites ou plus cachées, à la mythologie gréco-latine et au monde antique¹³. Que ce soit dans les costumes, dans les décors, dans la caractérisation de certains personnages ou dans certains thèmes abordés dans les dialogues, l'Antiquité semble fournir à Lorca une source d'inspiration dans la création de son univers visuel et un modèle dans sa recherche de nouvelles formes d'expression dramatique. Ce faisant, il brouille au passage les frontières temporelles entre mondes grec et romain, renvoyant le spectateur à un monde antique réélaboré et métaphorique.

La première évocation de l'Antiquité se fait à travers l'un des deux seuls personnages féminins de la pièce, Elena, qui apparaît à la fin du Premier Tableau. Le nom, loin d'être anodin, évoque bien entendu l'Hélène grecque, cause de la guerre de Troie. L'Elena de *El público* sert elle aussi de pomme de discorde entre les personnages masculins et de révélateur de leurs pulsions secrètes, de leurs véritables désirs enfouis. Pourtant, mis à part ce rôle et son nom, Lorca ne cherche en aucun cas à nous présenter une Hélène conventionnelle.

*Elena sale de la izquierda. Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada*¹⁴.

¹² En comparant les didascalies où sont évoqués les décors de ces deux scènes dans chacune des pièces, on s'aperçoit tout de suite des similitudes. Dans *Así que pasen...* : « *Bosque. Grandes troncos. [...] Suena una música lejana. [...]* ». Puis, un peu plus loin, au moment où apparaît la Jeune Femme en tunique grecque : « *Desde este momento se oirá en el fondo durante todo el acto, y con medidos intervalos, unas lejanas trompas graves de caza. [...]* » (p. 370-371). Et dans *Bodas de sangre* : « *Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines* ». *Bodas de sangre*, in *Obras completas II*, p. 455.

¹³ Voici quelques études qui abordent précisément les thèmes mythologiques présents dans *El público* (je ne prétends nullement à l'exhaustivité) : Rafael MARTÍNEZ NADAL, « Baco y Ciso », in *Homenaje a Arturo Marasso, Cuadernos del Sur*, Universidad Nacional del Sur de Bahía Blanca (Argentina), 1971, p. 228-240 ; Juan Manuel PEDROSA, « Pámpanos, Cascabeles y la simbología erótica en *El público* de Lorca », in *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, n° 13-14 (junio 1998-junio 2001), Universidad de Alcalá, p. 371-386. Voir également les différentes analyses consacrées à l'œuvre par Michèle RAMOND, notamment dans *Federico García Lorca. L'œuvre et les sexes imaginaires*.

¹⁴ *El público*, p. 287.

Bien qu'habillée à la grecque, on perçoit immédiatement qu'elle ne l'est absolument pas, elle qui ressemble beaucoup plus à une sorte d'automate bricolé, assemblage d'objets disparates à la manière surréaliste, qu'à la magnifique femme à l'origine de la guerre sanglante que l'on sait. Pourtant, cette Elena-là, elle aussi, sait se montrer violente, voire sadique, contre ces hommes qui ne s'assument pas, qui l'appellent à la rescousse pour mieux se cacher dans ses jupons afin d'échapper aux injonctions de l'Homme 1 et à sa volonté de les dénuder, de les confronter à leur véritable identité. Et sous la plume de Lorca, l'archétype même de la beauté et de la féminité devient un modèle de virilité.

Outre ce personnage emblématique et sa fulgurante apparition sur scène, la source d'inspiration que constitue l'Antiquité est particulièrement visible dans le décor du tableau intitulé « Ruina romana » (le deuxième, chronologiquement) où a lieu la danse des deux Figures de Pampres et Grelots¹⁵.

Ruina romana.

*Una Figura, cubierta totalmente de Pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra Figura, cubierta de Cascabeles dorados, danza en el centro de la escena*¹⁶.

On le voit ici, Lorca imagine pour cette scène un décor fortement imprégné par l'imaginaire qui entoure, en chacun de nous, le monde gréco-latin. Loin de chercher à élaborer un espace réaliste, il fait ressortir au contraire la vision que tout spectateur d'aujourd'hui a du monde antique, c'est-à-dire ses ruines. Lorca joue donc sur le

¹⁵ C'est ce que confirme Julio HUÉLAMO KOSMA qui souligne « [...] Las evidentes repercusiones que el mundo grecolatino proyecta sobre el escenario de la « ruina romana » : es claro, por ejemplo, que atendiendo a criterios etnológicos, ciertas representaciones y mascaradas de indudable contenido dionisiaco, precedentes a la conformación de la tragedia griega, ofrecen claras analogías con la danza de Pámpanos y Cascabeles : el culto fálico, la danza, la intervención de los personajes que de modo diverso pugnan entre sí, el empleo de crótalos o cencerros, la utilización de disfraces con un marcado carácter de confusión sexual, etc., son factores que aisladamente se pueden rastrear, en algunos casos con insistencia » [Les répercussions évidentes que le monde gréco-latin projette sur la scène de la « ruine romaine » : il est clair, par exemple, qu'en tenant compte de critères ethnologiques, certaines représentations et mascarades, au contenu sans nul doute dionysiaque et antérieures à la formation de la tragédie grecque, offrent des analogies évidentes avec la danse de Pampres et Grelots : le culte phallique, la danse, l'intervention de personnages qui luttent entre eux de plusieurs manières, l'emploi de crotales ou de sonnailles, l'utilisation de déguisements dont la caractéristique principale est de montrer la confusion sexuelle, etc., sont des facteurs dont on peut suivre, de façon isolée, la trace et dans certains cas, de manière très nette], in *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre 'El público'*, Universidad de Granada, 1996, p. 255-256.

¹⁶ *El público*, p. 289.

contraste créé entre des personnages qui renvoient directement, par leurs costumes et leurs attitudes (danse et musique), à un substrat mythologique, et un décor actuel qui nous donne à voir au contraire l'effondrement de ce monde disparu. Il est également intéressant de noter que Lorca avait mentionné, juste sous le titre du tableau, l'indication « una estatua de Venus », qu'il a finalement éliminée car sans doute trop explicite et dénotative. Dans cette scène de danse érotique tout imprégnée de paganisme, on perçoit néanmoins aisément l'intérêt que pouvait présenter un tel élément dans l'élaboration de l'espace dramatique et l'évocation d'un espace sacré consacré au culte de la déesse de la beauté et de l'amour. Un érotisme qui s'offre donc au regard du spectateur au milieu de ruines, de colonnes et de chapiteaux écroulés parmi lesquels évoluent les personnages au rythme des métamorphoses évoquées par Pampres et Grelots et qui rappellent celles, autrement plus célèbres, des dieux du panthéon grec.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la Figure aux Pampres soit affublée de pampres de vigne rouges, attributs bien connus du dieu Bacchus, qui en font une réminiscence digne de ce *Bacchus* si équivoque peint par Le Caravage (ill. 242), un peu vulgaire, efféminé et comme fardé, au visage poupin, mais en même temps si plein de sensualité. La Figure aux Grelots, quant à elle, se trouve couverte de sonnailles dorées qui rythment sa danse, une danse qui l'assimile au personnage de Cissos, compagnon du dieu du vin. Bacchus qui, selon la légende, se serait transformé en vigne par amour pour Cissos le danseur qui, en mourant, s'était changé en lierre¹⁷.

¹⁷ C'est Rafael Martínez Nadal qui, le premier, a mis en lumière la source mythologique de ces deux personnages et du jeu des métamorphoses auxquelles ils font allusion dans leur dialogue. R. Martínez Nadal souligne d'ailleurs que Lorca cite explicitement cette légende dans sa conférence *La imagen poética de don Luis de Góngora* : « Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en yedra, Baco, con el ansia de abrazarlo eternamente, se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces. Góngora alude a estas transformaciones en una 'Soledad', de una manera delicada y profunda pero solamente comprensible a los que están en el secreto de la historia : 'Seis chopos, de seis yedras abrazados,/ tirsos eran del griego dios, nacido/ segunda vez, que en pámpanos desmiente/ los cuernos de su frente'. El Baco de la Bacanal, cerca de su amor estilizado en yedra abrazadora, *desmiente*, coronado de pámpanos, sus antiguos cuernos lúbricos » [Bacchus souffre, dans la mythologie, trois passions et trois morts. Il est d'abord un bouc aux cornes torses. Puis, par amour pour son danseur Cissos, qui en mourant se change en lierre, Bacchus, afin de pouvoir continuer la danse, se transforme en vigne. Enfin, il meurt pour se changer en figuier. Bacchus naît donc trois fois. Góngora fait allusion à ces transformations dans une de ses 'Solitudes' d'une manière délicate et profonde, mais accessible seulement aux initiés : 'Six peupliers enlacés par six lierres/ étaient les thyrses du dieu grec/ ressuscité, dont le pampre dément/ les cornes de son front'. Le Bacchus de la Bacchanale, près de son amour stylisé sous la forme du lierre qui l'enlace, *dément*, couronné de pampres ses anciennes cornes lubriques], in *Obras completas III*, p. 71. Voir l'article de Rafael MARTÍNEZ NADAL, « Baco y Ciso ».

Plus loin, vers la fin de la scène, il est fait référence à d'autres chapiteaux et des colonnes derrière lesquels l'Empereur emporte l'Enfant (vêtu de rouge lui aussi) qui était accouru pour annoncer son arrivée, avant, manifestement, de l'assassiner :

El Niño se dirige al Emperador. Éste lo toma en sus brazos y se pierden en los capiteles.

[...]

[...] *Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas. Aparece el Emperador limpiándose la frente. Se quita unos guantes negros; después unos guantes rojos y aparecen sus manos de una blancura clásica*¹⁸.

L'Empereur fonctionne comme le personnage d'Elena. Il est explicitement défini comme « el Emperador de los romanos » et accompagné de « un Centurión de túnica amarilla y carne gris »¹⁹. Un Empereur un peu Hérode, cruel et dépravé, qui incarne de façon archétypale le principe d'autorité absolue, aveugle et tyrannique²⁰, tout en contribuant, comme le décor, à ancrer cette scène dans un monde antique métaphorique. Le jeu sur l'alternance des gants suffit d'ailleurs à donner la mesure de ce personnage : troquant ses gants noirs pour ceux, rouges, du sang versé, il expose finalement les mains immaculées, blanches comme neige ou plutôt comme plâtre, de celui qui, comme Ponce Pilate, sait se les laver²¹. À la recherche de l'Un, c'est vers lui que Pampres se tourne après l'échec de l'union tentée avec Grelots par le jeu des métamorphoses.

Pourtant, cette influence de la culture antique va, à mon sens, bien au-delà de la simple utilisation de thèmes et de modèles mythologiques pour des personnages et leurs costumes ou de cette évocation d'une Grèce antique imaginée et recrée dans les

¹⁸ *Idem*, p. 293.

¹⁹ *Idem*, p. 292.

²⁰ Ce personnage – ainsi que celui d'Elena, associée à la figure de la Mère – a donné lieu à diverses lectures psychanalytiques qui en font une projection de la conscience morale répressive, du Père, appuyée par une sorte d'*alter ego* grotesque incarné par le Centurion, fort de son incomparable virilité : « **Centurión.** [...] ¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos. Y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta! ». *Idem*, p. 293. Voir à ce sujet, et parmi bien d'autres, l'étude approfondie que Julio HUÉLAMO KOSMA consacre à *El público*, 284 p. (voir particulièrement p. 25-113) ainsi que celle de Michèle RAMOND, « *El público* ou le théâtre des profondeurs », in Simone SAILLARD, Michèle RAMOND, *Le théâtre impossible de Federico García Lorca. 'Así que pasen cinco años', 'El público'*, Paris, Éditions Messene, 1998, p. 73-136.

²¹ Il n'est certainement pas étonnant que plus tard, au Quatrième Tableau, la mort du Nu Rouge soit programmée « cuando el Emperador se disfrace de Poncio Pilato ». *El público*, p. 315.

décors. La structure même de la pièce me semble intégralement sous-tendue par un fil qui puise directement à la racine des mythes et des rites grecs et dont les aspects formels (décors, costumes, personnages) ne sont que les manifestations superficielles. Un fil qui permet de relier entre elles les deux grandes thématiques traitées dans *El público* et que j'ai déjà mentionnées précédemment : l'amour (et surtout l'érotisme) et le théâtre.

Lorsqu'on y regarde de plus près, ce fil sous-jacent, qui puise directement dans la tradition gréco-latine, permet également de créer une unité dans la pièce qui contredit l'aspect disparate et désordonné que beaucoup de critiques ont très longtemps souligné au sujet de cette pièce. En fait, en étudiant la dimension érotique présente tout au long de *El público* à la lumière des rites antiques, on se rend très vite compte de l'unité extraordinaire et de la grande cohérence qui lie entre eux les différents tableaux, tous parfaitement complémentaires. Racines antiques et mythologiques se mêlent ainsi intimement à la thématique chrétienne et sous-tendent le questionnement prismatique auquel nous confronte le texte de *El público*. Théâtre, amour et sexualité, représentation et rite sacré, simulacre et vérité s'entrelacent ainsi jusqu'au vertige et prouvent, si c'était encore nécessaire, que *El público* est une pièce majeure dans la trajectoire de notre dramaturge.

2. Idoles et simulacres : le culte de la surface

Au-delà des thèmes centraux de *El público* que sont le théâtre et l'amour, la pièce nous confronte à notre propre conception de la chair et du sacré, héritière en grande partie de la pensée et de l'art judéo-chrétiens, mais qui pourtant, par bien des aspects, reste imprégnée de paganisme. La recherche obsessive et, à la fois, impossible de l'Un dans laquelle se lancent certains personnages de *El público* témoigne de cet héritage : recherche d'une unité et d'une harmonie cosmique entre le masculin et le féminin qui fonde l'érotisme dans l'idolâtrie et place paradoxalement le désir humain sous le signe de la violence et du sang du sacrifice. Ainsi, il m'est apparu que pour mieux comprendre cette dimension « sacrée » présente dans *El público* et qui rapproche tant cette pièce des *autos sacramentales* baroques, un détour par l'Antiquité s'imposait. Car s'il n'est jamais expressément fait allusion aux croyances ou aux rites perpétrés par les Anciens, il n'en est pas moins vrai que l'on en trouve la trace dans la conception du théâtre défendue par certains personnages de la pièce – véritables porte-parole, aux voix

multiples, du dramaturge – ou dans l’élaboration subtile et complexe de certaines scènes et de certains personnages.

Le rite de l’obscène en Grèce antique

Pour l’Antiquité, sexe, frénésie et religion formaient un amalgame indissociable. On fabriquait des idoles, on les révérait, on leur sacrifiait, qui une récolte, qui une partie du corps, qui un enfant, qui une femme ou un homme pour se rendre la divinité propice et assurer la fécondité de la nature en unissant le masculin et le féminin dans le sang du rite. [...] Les idoles du désir humain étaient et sont toujours d’une violence fondamentale²².

Dans le monde antique²³, donc, la sexualité est sacralisée et célébrée par la communauté tout entière au cours de solennelles fêtes, à la fois joyeuses et cruelles : les Saturnales, les Priapées ou autres Bacchanales. La sexualité est donc collective et c’est lorsqu’elle se cache, qu’elle devient personnelle et secrète, que la sexualité est condamnée puisqu’elle menace par-là même la cohésion de la communauté. Ainsi, « l’obscène est en son fond de nature religieuse. Il n’est condamné que quand la nature privée ou secrète d’un culte fait obstacle à la raison d’État »²⁴. L’obscénité, au sens où nous l’entendons aujourd’hui, c’est-à-dire « le mal qui s’offre à notre regard publiquement », sur la « scène », n’apparaît en effet, comme le souligne Alexandre Leupin, qu’avec les apologistes chrétiens qui condamnent l’idolâtrie et toute la dimension érotique qui lui est associée. C’est pourquoi les Bacchanales et l’ensemble du

²² Alexandre LEUPIN, *Phallophanies. La chair et le sacré*, Paris, Éditions du Regard, 2000, p. 9. Cet ouvrage extrêmement éclairant propose une lecture et une analyse très originales des représentations sexuelles dans l’art antique et dans les figurations du Christ, depuis les premières icônes byzantines jusqu’à certains tableaux du XX^e siècle. Une étude dont je suis très redevable dans la lecture que je propose ici de la pièce de Lorca.

²³ Je précise que mes propos porteront ici particulièrement sur la fin de la période archaïque, c’est-à-dire autour du V^e siècle avant J.-C., à peu près un siècle avant Platon qui se situe quant à lui en pleine période classique (IV^e siècle avant J.-C.). La pensée de Platon marque d’ailleurs le début d’un radical changement dans la conception de la religion et de l’image dans la Grèce antique, une conception dont les nôtres ont, comme on le sait, pendant très longtemps été largement héritières, notamment à travers la *Poétique* d’Aristote. C’est Platon qui instaure une vision négative de l’image conçue comme imitation, une image qui est donc de l’ordre du paraître et acquiert ainsi la statut de simulacre au sens où nous l’employons aujourd’hui, c’est-à-dire un faux-semblant qui vise à créer un effet de trompe-l’œil. Je renvoie sur ces questions à un court article extrêmement éclairant de Jean-Pierre VERNANT, « Image et Apparence dans la théorie platonicienne de la ‘Mimésis’ », paru dans *Journal de psychologie*, n° 2 (avril-juin 1975) et repris sous le titre « Naissance d’images » in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Éditions La Découverte, « Bibliothèques 10/ 18 », 1979, p. 105-137. C’est à cette édition que je me réfère.

²⁴ *Idem*, p. 16.

culte voué à Bacchus sont interdits par le sénat romain en 186 av. J.-C. – qui finalement les rétablit plus tard²⁵ – puisque la plus grande partie de ces cérémonies se fait de nuit et secrètement. Mais, en aucun cas, il n’en condamne la dimension érotique. Au contraire, cette « obscénité » est reconnue officiellement et fait intégralement partie du calendrier des fêtes religieuses célébrées par la cité (ill. 243).

Par ailleurs, pour les Anciens, les dieux sont, par essence, impassibles et ils sont si éloignés de l’humanité qu’ils ne peuvent être affectés par des notions morales²⁶.

La divinité ne se compromet pas lorsqu’elle se métamorphose et apparaît dans des simulacres qui permettent aux hommes de la percevoir : les images par lesquelles elle se montre aux mortels ne révèlent rien de sa véritable nature²⁷.

En réalité, l’idole, c’est-à-dire l’apparence adoptée par le dieu lorsqu’il se manifeste aux hommes n’est que cela, une image, un simulacre²⁸, fait pour séduire les croyants et pour persuader le dieu de venir l’habiter. L’idole en tant que telle ne cherche pas à rendre compte d’une quelconque adéquation avec la nature du dieu. Elle ne sert qu’à donner consistance à l’imaginaire de la croyance. Ainsi,

l’idolâtrie [est] de part en part une rhétorique de l’image et du discours. [...] Dans ce cadre rhétorique, le phallus des dieux ne peut être qu’une métonymie pour un corps absent. [...] Ce membre est un objet imaginaire. Il est simulacre, que l’on exhibe sur la scène du rite ou du théâtre : l’olisbos ou le godemiché (« gaude mihi » : fais-moi jouir) plastifie l’imaginaire du culte²⁹.

²⁵ Comme le souligne Alexandre Leupin, « le culte renaîtra sous l’Empire, et fécondera l’une des œuvres d’art les plus belles du monde hellénistique, la fresque de la villa des Mystères à Pompéi » (p. 16) et perdure même pendant quelques temps après l’adoption du christianisme.

²⁶ En introduisant l’idée d’un Dieu d’une infinie bonté qui est impensable pour les païens, les premiers chrétiens bouleversent totalement, non seulement la conception de la divinité, mais également celle de la sexualité. Car ce n’est qu’au regard de ce Dieu infiniment bon que la sacralisation du sexe devient une ignominie.

²⁷ Alexandre LEUPIN, *idem*, p. 18.

²⁸ Simulacre, « emprunt au latin *simulacrum* ‘représentation figurée (de quelque chose)’ d’où ‘image, portrait, effigie, statue’ et par figure ‘fantôme, ombre’, ‘apparence’ », in *Dictionnaire Historique de la langue française*, p. 3513. J’emploie à dessein, à la suite d’Alexandre Leupin, le mot dans sa double acception, en tant qu’image, apparence (et par extension, faux-semblant) et, surtout, en tant que statue, idole, représentation des divinités païennes, telles qu’elles sont perçues à la période archaïque. C’est à partir de ce double sens presque contradictoire que je me propose d’étudier dans les pages qui suivent toute la thématique de l’apparence et de l’essence qui est présente tout au long de *El público*.

²⁹ *Idem*, p. 18-19.

Les perpétuelles anamorphoses et métamorphoses auxquelles se soumettent les dieux grecs, et dont témoignent les différents mythes, ne sont donc en réalité que le résultat de leur condition impassible et de l'absence d'un corps divin réel et singulier. Ces multiples transformations ne sont ainsi pas perçues comme incohérentes ou contradictoires. Elles font même partie du culte consacré aux différents dieux, dans un panthéon lui-même en perpétuelle évolution puisqu'il intègre constamment de nouveaux dieux venus d'ailleurs. C'est ainsi que l'on peut comprendre la multiplication des idoles consacrées aux dieux et destinées à assurer prospérité et fécondité. Ce sont des inventions séduisantes, des simulacres destinés à capter une force divine particulière, un *numen*, qui peut être projeté aussi bien dans une statue que dans une rivière, un arbre ou bien dans une figurine en terre cuite ou en bronze, une pierre ou un simple bout de bois. Ils représentent ainsi tous les types de passions humaines et « feignent d'assumer les passions les plus viles et les plus profondes, pour présenter un miroir captatif au désir humain »³⁰. Érotique et esthétique sont donc indissociables. Le monde antique est « un monde entièrement structuré par l'image, où celle-ci est origine du désir et sa satisfaction entière, où il n'y a rien au-delà de la surface du simulacre »³¹ et où les pratiques sexuelles sont marquées d'un caractère sacré qui découle des exemples divins.

Entre le théâtre du culte et la pratique sexuelle quotidienne, entre l'apparence et le sacré, la distance est minime, voire nulle. [...] Le privé des pratiques sexuelles devient un moment du sacré ; en retour, le rite est exhibition de l'alcôve. La mythologie dépend du théâtre, et le théâtre de la mythologie (obscène, c'est ce qui se met en avant sur un plancher de théâtre, *ob-scenus*)³².

Le lien est ainsi fait entre le rite et le théâtre, entre l'image simulacre du dieu et le personnage simulacre incarné par l'acteur qui devient plus réel que l'acteur même et se substitue à lui aux yeux de ceux qui regardent.

Ce lien entre représentation sacrée et représentation théâtrale est souvent visible sur les cratères grecs où abondent les attributs sexuels masculins de taille hyperbolique

³⁰ Alexandre LEUPIN, *op. cit.*, p. 18.

³¹ *Idem*, p. 26.

³² *Idem*, p. 27. Si « l'origine souvent évoquée par *ob-* (→ objet) 'devant' et *scaena* 'scène' est fictive » (*Dictionnaire historique de la langue française* LE ROBERT, p. 2419), il n'en reste pas moins que le rapprochement est intéressant du point de vue de cette analyse du culte des simulacres dans les rites antiques et du lien entre ces rites et le théâtre.

et figés dans une perpétuelle érection. C'est notamment le cas sur une coupe à figure rouge représentant un *Acteur jouant un satyre*, daté de 500-475 av. J.-C. (ill. 244). L'acteur, dont le visage est caché par un masque, a revêtu les attributs du satyre, cet être mi-bouc ou mi-cheval qui participait, avec les Ménades, au cortège de Dionysos : il porte une sorte de culotte pourvue à l'arrière d'une abondante queue de cheval et à l'avant d'« un ithyphalle perpétuellement dressé grâce à l'artifice du modelage : l'érection est éternelle uniquement parce qu'elle est hors de la nature, 'artistique' »³³. Difficile de savoir face à cette coupe s'il s'agit de la figuration d'une pièce de théâtre ou d'un rite religieux. Il n'y a de toutes façons pas de grande différence entre les deux à cette époque et jusqu'à une période qui, finalement, n'est pas si lointaine que cela, en Occident.

Une autre œuvre, un groupe de figurines en argile, représente explicitement deux acteurs et nous en apprend beaucoup sur les costumes et les masques portés sur la scène athénienne. L'un des personnages est habillé en vieille femme et l'autre en homme. Tous deux sont masqués et l'homme porte le costume comique traditionnel : tunique, culotte collante et phallus (ill. 245).

Dans ces deux œuvres, le phallus représenté est immédiatement perçu par les spectateurs comme un artifice figuratif, comme une simple image qui ne dit rien de la nature impassible et donc asexuée de la divinité et ne sert qu'à lui prêter un corps, à donner une forme à ce qui n'en a pas. Les Anciens en étaient d'ailleurs parfaitement conscients et l'assumaient totalement. « Ces hommes et ces femmes savaient qu'ils se livraient, dans les offrandes et les Bacchanales, à la dévotion d'une pure surface de simulacre, qui était à elle-même sa propre vérité »³⁴.

Une foi qui provoque l'admiration de Nietzsche qui s'exclame, à la fin de la préface à la deuxième édition de son livre *Le gai savoir* :

Ah ! Ces Grecs, comme ils s'entendaient à *vivre* ! Cela demande la résolution de rester bravement à la surface, de s'en tenir à la draperie, au pli, à l'épiderme, d'adorer l'apparence et de croire à la forme, aux sons, aux mots,

³³ *Idem*, p. 19.

³⁴ *Idem*, p. 20.

à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels... *par profondeur* !³⁵

« *Un volumen son mil superficies* »

On peut difficilement ne pas constater l'étonnante proximité entre ces paroles du philosophe allemand et toute la problématique de la surface et de la profondeur, de l'apparence et de l'essence, présente tout au long de *El público*. On se souvient notamment du dialogue entre l'Homme 1 et le Cheval Blanc 1 que j'ai déjà cité et rapproché de l'esthétique de la « Santa Objetividad » prônée par Dalí autour de 1925. Des propos que je rapprocherais également du dialogue entre les Étudiants au Troisième Tableau où il est question des mêmes thématiques de la forme et du masque, en relation avec l'amour et le théâtre. Érotique et esthétique indissolublement liées. Le théâtre vu comme un rite. L'obscène sacralisé.

Hombre 1°. (*Al Director.*) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (*Lo abraza.*)

Caballo Blanco 1°. (*Burlón.*) Un lago es una superficie.

Hombre 1°. (*Irritado.*) ¡O un volumen!

Caballo Blanco 1°. (*Riendo.*) Un volumen son mil superficies³⁶.

Ce que semble dire le Cheval Blanc 1, contre l'Homme 1, c'est que la recherche d'une vérité profonde que l'on pourrait atteindre après avoir « effeuillé » toutes les apparences et les masques successifs des êtres est une quête perdue d'avance³⁷. Pour lui,

³⁵ Friedrich NIETZSCHE, Préface à la deuxième édition (1886), *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982, p. 27.

³⁶ *El público*, p. 305-306.

³⁷ La vérité, *alethéia*, en grec, c'est littéralement soulever le voile, procéder à un dé-voilement. Entrer dans une étude de toutes les réflexions que cette notion a pu inspirer chez une multitude de philosophes depuis l'Antiquité me mènerait hors de mon propos. Je souhaite simplement faire remarquer à quel point le jeu des dépouillements auxquels se livrent les personnages dans *El público* se rapproche visuellement de l'idée sous-jacente à la notion de vérité chez les Grecs. Et la position défendue par le Cheval Blanc 1 se rapproche étonnamment de l'idée défendue par Heidegger pour qui toute tentative de saisie active de la vérité interpose un voile qui nous sépare de l'être et l'efface de notre regard. Autrement dit, toute tentative du sujet de reconstruire activement le monde – à travers la représentation – conduit à un voilement de l'Être. C'est pour cela que la pensée vraie est contemplation. La vérité est ainsi hors du *logos*, impossible à nommer. Elle est l'acte même du dévoilement. Derrière le voile, il y a le Rien. C'est exactement ce que semble aussi rétorquer le Cheval Noir à l'Homme 1 : « Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales », in *El público*, p. 305. N'oublions pas en tout cas que *Être et Temps* de Heidegger date de 1927 et qu'il n'est pas improbable que Lorca en ait eu connaissance, même sans y avoir accès directement. José Ortega y Gasset publie, en effet, plusieurs articles sur la phénoménologie dans sa *Revista de Occidente*

l'être se trouve à la surface et il n'y a rien à chercher au-delà, sinon peut-être une nouvelle surface. Accepter l'être dans son apparence et ne pas chercher à le dépouiller de ses masques successifs. Accepter que nous ne sommes que masque. Un masque qui, loin d'être uniquement synonyme de déguisement, d'inauthenticité et de simulation, ne serait en fin de compte qu'une forme de l'être³⁸, pas moins authentique que la supposée vérité enfouie que l'Homme 1 ne cesse de chercher, en vain. Car, au bout du compte, « no somos más que una superposición de yos superficiales, formas que nos hacen y la no-forma es el no-ser »³⁹. Pour le Cheval Blanc 1, donc, on peut aimer sans se préoccuper de l'apparence ou de la forme. D'ailleurs, celle-ci change selon le point de vue que l'on adopte. Un volume ne peut-il pas être considéré comme une multiplicité de plans ?

Or, c'est ce même Cheval Blanc 1 qui, un peu avant, avec la Julieta du théâtre sous le sable, parlait déjà de la forme de la cendre :

Caballo Blanco 1º. A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero la ceniza es buena.

Caballo Negro. ¡Oh frescura! ¡Oh pulpa! ¡Oh rocío! Yo como ceniza.

Julieta. No, no es buena la ceniza. ¿Quién habla de ceniza?

dans ces mêmes années et *La Gaceta Literaria* publie, en mai 1928, un numéro entièrement consacré à l'Allemagne (arts, littérature, philosophie) où il est question de Kant, de Husserl et aussi, précisément, de cet ouvrage de Heidegger (Edmundo Schramm, « Últimas tendencias de la filosofía en Alemania », *La Gaceta Literaria*, 01-05-1928). Heidegger y sera à nouveau à l'honneur dans un long article du futur militant fasciste Ramiro Ledesma Ramos, publié dans les numéros 75, 76 et 79 (Ramiro Ledesma Ramos, « Notas sobre Heidegger. ¿Qué es la metafísica? », *La Gaceta Literaria*, 01-02-1930, 15-02-1930 et 01-04-1930)

³⁸ On retrouve une idée très similaire dans un article d'August Macke, intitulé « Les masques » et publié dans l'*Almanach du Blaue Reiter*, créé en 1912 par Wassily Kandinsky et Franz Marc – co-fondateurs du mouvement expressionniste allemand *Der Blaue Reiter*. Partant d'une analyse des masques et des statuettes dits « primitifs », il écrit : « Les idées insaisissables se manifestent sous des formes saisissables. Saisissables grâce à nos sens en tant qu'étoile, tonnerre, fleur, en tant que forme ». Et il reprend plus loin : « L'homme extériorise sa vie par des formes. Toute forme artistique est l'extériorisation de sa vie intérieure. L'extérieur de la forme artistique est sa forme intérieure ». In Wassily KANDINSKY, Franz MARC, *L'Almanach du 'Blaue Reiter'*..., p. 112-114. Une idée que Kandinsky reprend et approfondit dans son article intitulé « Sur la question de la Forme » (*idem*, p. 192-243) qu'il met en relation avec son concept de « nécessité intérieure », défini en 1910 dans *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. On voit à quel point la réflexion menée dans *El público* autour du masque, de l'identité, de l'apparence, de la forme etc., et qui est proprement *représentée*, incarnée, dans les personnages de la pièce, se situe dans la lignée d'une réflexion générale menée par un grand nombre d'artistes, notamment plasticiens, sur le même thème, dès le tout début du xx^e siècle.

³⁹ [Nous ne sommes rien d'autre qu'une superposition de « je » superficiels, des formes qui font ce que nous sommes et la non-forme est le non-être]. María Estela HARRETCHE, « Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca », *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo II, Universidad de Barcelona, 1992, p. 1817.

Caballo Blanco 1^o. No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana.

Caballo Negro. Forma, ¡forma! Ansia de la sangre.

Julieta. Tumulto.

Caballo Negro. Ansia de la sangre y hastío de la rueda.

(Aparecen los tres Caballos Blancos; traen largos bastones de laca negra.)

Los tres Caballos Blancos. Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo. Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro⁴⁰.

On le voit dans ce dialogue, si la cendre n'est pas bonne à manger, celle qui a la forme d'une pomme devient en revanche, aux yeux du Cheval Blanc 1, digne des meilleurs fruits. Tout n'est donc qu'une question de représentation. Considérée du point de vue de sa nature, de sa matérialité, la cendre n'est que de la cendre. Mais considérée du point de vue de sa forme, alors de la cendre en forme de pomme... devient une pomme. On est frappés par la proximité entre cette vraie fausse pomme de cendre et la fausse vraie pipe peinte par Magritte dans son célèbre tableau de 1928-29, précisément intitulé *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*...⁴¹ Pour le Cheval Blanc 1, tout n'est donc que forme. Et la forme apparaît ici comme l'essence de la chose, son « âme » en quelque sorte⁴².

⁴⁰ *El público*, p. 302.

⁴¹ À l'instar de très nombreux peintres qui, depuis la fin du XIX^e siècle, travaillent directement sur la matière même de la peinture et remettent complètement en cause la notion classique de *mimêsis*, on voit ici l'immense intérêt que porte Lorca aux rapports entre essence et apparence, entre image et réalité ou, pour le dire autrement, entre signifiant et signifié (le *Cours de linguistique générale* de Saussure date de 1916 et a été largement diffusé dans toute l'Europe) et qui se trouvent proprement mises en scène dans *El público*.

⁴² Sans entrer ici dans le détail de considérations philosophiques qui nous mèneraient trop loin et sortiraient de l'objet de cette étude, il me semble néanmoins intéressant de souligner l'étonnante correspondance entre la conception de la forme dont se fait écho le personnage du Cheval Blanc 1 et certains aspects de la pensée (complexe) d'Aristote pour qui – je résume et simplifie à l'extrême – le corps est la matière qui compose la chose, alors que l'âme est la forme donnée à ce corps. L'essence des choses et des êtres ne serait donc pas à chercher dans un au-delà de l'apparence mais au contraire *au-dedans* de l'apparence (souvenons-nous que c'est une idée que l'on avait déjà trouvée chez le peintre Giorgio de Chirico). La conception qu'expose l'Homme 1 est radicalement différente : sa recherche d'une vérité de l'être, pure et nue, s'effectue dans un radical dualisme entre l'âme et le corps, entre l'essence de l'être et le corps. Un dualisme qui, ici, semble s'apparenter beaucoup à celui qui apparaît dans la pensée de Platon. Platon qui oppose âme et corps, monde des Idées et monde concret, être et paraître. La volonté de l'Homme 1 de s'enfoncer toujours plus profond sous la surface des êtres, jusqu'au squelette et même au-delà du squelette, me semble ainsi faire clairement référence à la quête des vérités parfaites, pures et éternelles qui doit être celle des hommes sages selon Platon, dans un même refus des images et des apparences, conçues comme trompeuses, source d'illusion. Comme le souligne Jean-Pierre Vernant, « c'est en opposant plus nettement le paraître à l'être, en les coupant l'un de l'autre, au lieu de les associer en des équilibres divers, comme on l'avait fait avant lui, que Platon confère à l'image sa forme d'existence propre, qu'il la dote d'un statut phénoménal particulier. Définie comme semblance, l'image

Tout au long de *El público*, outre le Cheval Blanc 1 et l'Homme 1, ce sont les Étudiants qui se font également l'écho d'autres conceptions de l'amour et du rapport entre celui-ci et la nature corporelle des hommes. « Personnage » multiple, constitué de cinq voix différentes parfois totalement divergentes, leurs dialogues sont en réalité le moyen de relier et de synthétiser divers points de vue face à ces questions. Mais, à l'issue de ces débats, ce sont finalement les idées de l'Étudiant 1 et de l'Étudiant 5 qui semblent montrer la voie de la liberté et du bonheur. Et la pièce dans son ensemble semble en être l'étendard.

L'amour, comme le sexe, est le fruit du hasard et il s'agit pour l'homme de savoir l'accepter tel qu'il est, au-delà des apparences et des catégories, puisqu'il n'est lui-même qu'une superposition de masques. Comme le souligne Michèle Ramond,

Le sexe est une loterie, il n'a pas plus de vérité que n'en ont au théâtre les costumes et les masques. Costumes, masques, avatars sexuels sont des épiphénomènes, ils accompagnent sans le modifier le phénomène essentiel de la vie et c'est à la vie que le théâtre doit consacrer son art. Tout le reste est artifice. Ce qui aime dans l'homme comme dans toute la nature c'est une force qui a plus à voir avec la notion d'énergie qu'avec les formes aléatoires de la matière⁴³.

Peu important donc l'apparence et la surface. Le corps n'est qu'une forme et l'amour ne s'en embarrasse guère. C'est ce que soulignent l'Étudiant 1 et l'Étudiant 2, pour lesquels le problème de l'amour est semblable à celui du théâtre. Pour eux, ce n'est pas tant l'aspect extérieur des choses qui compte que ce que l'esprit y projette.

En effet, les personnages de théâtre ne sont que des projections, des simulacres sans profondeur qui nous donnent à voir, dans *El público*, toute la complexité et la multiplicité des êtres. Ils sont les agents qui offrent à notre vue, de façon plastique, la vérité des êtres et la profonde complexité humaine que fouille si ardemment l'Homme 1

possède un caractère distinctif d'autant plus marqué que l'apparence n'est plus considérée désormais que comme un aspect, un mode, un niveau de réalité, une sorte de dimension du réel, mais comme une catégorie spécifique posée en face de l'être dans un rapport ambigu de 'faux-semblant'. Cette spécificité implique en contrepartie l'expulsion de l'image hors du domaine de l'authentiquement réel, sa relégation dans le champ du fictif et de l'illusoire, sa disqualification du point de vue de la connaissance ». Jean-Pierre VERNANT, « Naissance d'images », *Religions, histoires, raisons*, p. 131.

⁴³ Michèle RAMOND, *L'œuvre et les sexes imaginaires*, p. 33.

– le seul, d’ailleurs, à ne pas avoir de masque. Sans revenir sur l’évidente dimension érotique attachée aux personnages des Chevaux Blancs⁴⁴ qui tous représentent une facette du désir homosexuel⁴⁵, remarquons que leurs attributs, des cannes de laque noire, ou une épée dans le cas du Cheval Blanc 1⁴⁶, fonctionnent comme autant de métonymies pour des sexes absents qui plastifient l’imaginaire érotique avec ce qu’il faut d’humour et de dérision – et nous rappellent l’*Acteur jouant un satyre* que j’ai commenté précédemment (ill. 244) et qui arborait précisément une queue de cheval, ou cet étonnant *Priape versant de l’eau sur son sexe* (ill. 247). Surtout lorsque, se faisant de plus en plus pressants et voyant que Julieta retourne dans son tombeau pour y dormir, ils déclarent, pleins de dépit :

Los tres Caballos Blancos. (*Empuñan los bastones y por las conteras de éstos saltan tres chorros de agua.*) Te orinamos, te orinamos. Te orinamos

⁴⁴ Voir à ce sujet (la liste est loin d’être exhaustive) : l’ouvrage de Julio HUÉLAMO KOSMA, l’étude la plus complète sur *El público, El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre ‘El público’* (voir particulièrement le chapitre « El amor como espejismo », p. 125-192) ; Michèle RAMOND, « *El público* ou le théâtre des profondeurs », in Simone SAILLARD, Michèle RAMOND, *Le théâtre impossible de Federico García Lorca. ‘Así que pasen cinco años’, ‘El público’*, p. 73-134 (voir particulièrement p. 78-83 et 130-134) ; Rafael MARTÍNEZ NADAL, ‘*El público*’. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1988 (particulièrement le chapitre « El caballo en la obra de García Lorca », p. 228-237 ; María Clementa MILLÁN, Introduction à *El público*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 13-112 (voir particulièrement p. 58-60).

⁴⁵ Pour Julio Huélamo Kosma, dans son étude de *El público*, le Cheval Blanc 1 incarne « el instinto homosexual en su versión más auténtica : él, sin negar virtualidad a la relación amorosa, apuesta por un erotismo de raíz *tanática* que no busca la perpetuación en nuevos seres; es, pues, el paladín de un homoerotismo sin adulteraciones que acepta y defiende su natural destino *tanático* » [... l’instinct homosexuel dans sa version la plus authentique : lui, sans nier à la relation amoureuse son caractère virtuel, fait le pari d’un érotisme d’origine thanatique qui ne cherche pas à se perpétrer dans de nouveaux êtres ; il est donc, le paladin d’un homoérotisme sans falsifications qui accepte et défend son destin naturel et thanatique]. Julio HUÉLAMO KOSMA, *op. cit.*, p. 145. Le Cheval Noir, en revanche, représente « el puro instinto *tanático*, rival de la vida pero también del amor en la medida en que propaga aquella » [l’instinct thanatique pur, rival de la vie mais aussi de l’amour dans la mesure où il propage cette vie]. *Idem*, p. 150. Un Cheval Noir, donc, que tout oppose aux Trois Chevaux Blancs, « valedores de *eros* que operan en favor de la vida » [... protecteurs d’*eros* qui opèrent en faveur de la vie], mais « representantes de los postizos instintos procreadores del homosexual » [... représentants des faux instincts procréateurs de l’homosexuel]. *Idem*, p. 151-152. Les Chevaux fonctionnent ainsi comme des projections des Hommes 1, 2 et 3 et du Metteur en scène.

⁴⁶ Julio Huélamo Kosma indique que « es claro, pues, que el Caballo Blanco 1 intenta finalmente no sólo reorientar el sentido simbólico de Julieta conduciéndola al orbe *tanático* del homoerotismo, sino acabar con ella, eliminarla como enemiga que es de la homosexualidad. De ahí, [...] el matiz destructivo que posee el símbolo fálico que ostenta, la espada. Al final, la destrucción del elemento femenino se demuestra como la única salida posible » [... il est donc évident que le Cheval Blanc 1, en fin de compte, essaye non seulement de réorienter le sens symbolique de Juliette en la guidant vers le monde thanatique de l’homoérotisme, mais aussi d’en finir avec elle, de l’éliminer en tant qu’ennemie de l’homosexualité. Ce qui explique la nuance destructrice que possède le symbole phallique qu’elle brandit : l’épée. La destruction de l’élément féminin est finalement le seul dénouement possible]. *Idem*, p. 149-150.

como orinamos a las yeguas, como la cabra orina el hocico del macho y el cielo orina a las magnolias para ponerlas de cuero⁴⁷.

Des cannes simulacres, perpétuellement dressées, dont la fonction dramatique est au bout du compte la même que celle des phallus grecs mentionnés plus haut : celle de rendre visible l'éros incarné par ces personnages (ill. 248 à 250)⁴⁸. Pourtant, leur désir véritable ne les porte pas vers Julieta et c'est une fois de plus l'Homme 1 qui les met à nu :

Hombre 1º. [...] Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie. (*Los Tres Caballos Blancos se agrupan inquietos.*) Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo a la verdad⁴⁹.

Soumis au contrôle et à la norme par la peur du fouet et des tenailles, leur instinct a été dompté, ils sont devenus dociles et ne sont donc plus que la caricature d'eux-mêmes. Leurs cannes ont beau laisser jaillir trois superbes jets d'eau, aucun de ces Trois Chevaux ne parviendra à ses fins. Malgré l'effet spectaculaire, leur instinct procréateur est aussi artificiel que leur membre viril.

Julieta elle-même n'échappe pas à cette caractérisation sexuelle exhibée et change de sexe selon le désir de ceux qui lui rendent visite pendant son sommeil. Lorsqu'elle apparaît sur scène, elle porte tous les attributs de la féminité, mais une féminité postiche et artificielle : « *Julieta está tendida en el sepulcro. Viste un traje blanco de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado* »⁵⁰. Cette féminité exagérée par le simulacre de ses deux seins en plastique rose semble avoir d'ailleurs

⁴⁷ *El público*, p. 304.

⁴⁸ Rafael MARTÍNEZ NADAL rappelle un détail qui ne peut que confirmer les rapprochements que je fais ici entre ces personnages de *El público* et les œuvres grecques archaïques : « Y a la memoria acude ahora el sátiro de la famosa estatuilla de la primera mitad del siglo V (a. de J.-C.), perteneciente a la colección Carapanos, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas; Sátiro que exhibe un falo de tamaño algo más que regular, en furiosa erección. Y también viene ahora a mi memoria que Lorca utilizó, durante algún tiempo, una postal o fotografía de este sátiro como marcador de libros » [Et, maintenant nous revient en mémoire le satyre de la célèbre petite statue de la première moitié du V^e siècle avant Jésus-Christ, appartenant à la collection Carapanos, conservée au Musée National d'Archéologie d'Athènes ; satyre qui exhibe un phallus d'une taille supérieure à la normale, en furieuse érection. Et il me revient aussi en mémoire le fait que Lorca utilise, pendant quelque temps, une carte postale ou une photographie avec ce satyre comme marque-pages], in « Ecos clásicos... », p. 139.

⁴⁹ *El público*, p. 305.

⁵⁰ *Idem*, p. 298.

dérangé ses visiteurs masculins puisque ceux-ci se sont sentis obligés de la contrebalancer par des attributs masculins tout aussi artificiels :

Julieta. [...] Cuando las ninfas hablan del queso, éste puede ser de leche de sirena o de trébol, pero ahora son cuatro, son cuatro muchachos los que me han querido poner un falito de barro y estaban decididos a pintarme un bigote de tinta⁵¹.

Curieuse coïncidence que ce petit phallus de terre cuite que les quatre hommes ont posé sur Julieta, comme si le simulacre suffisait à la faire changer de sexe. Comme si le désir érotique masculin de ces hommes pouvait s'épanouir grâce à la projection imaginaire dans le simulacre, véritable offrande déposée sur le tombeau-autel de Julieta. Et il semble que la transmutation fonctionne puisque, face aux assauts répétés des Chevaux Blancs, elle s'écrie :

Julieta. (*Rehaciéndose.*) No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os cortos las crines con mis tijeras.
[...]

Julieta. (*Enérgica.*) No soy una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades. Todo mi sueño ha sido con el olor de la higuera y la cintura del que corta espigas. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros!⁵²

L'espace d'un instant avant de retourner dormir dans la touffeur du sépulcre, Julieta devient une émule de cette autre femme, violente et castratrice, qui hante toute la pièce : Elena. Julieta à la fois femme et homme par la magie de l'artifice, seins postiches et simulacre de phallus, qui cache sous son costume ses petits pieds fins, qui est-elle au juste ? Femme déguisée en homme ou homme déguisé en femme ? Sans doute tout à la fois. Une incarnation de toutes les formes d'amour. Une pure création, projection de tous les désirs, dénoncée par ses pieds, des pieds délicieux, aux dires d'une spectatrice, « los pies más bellos del mundo » pour l'Étudiant 5, mais des pieds « demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado

⁵¹ *Idem*, p. 301.

⁵² *Idem*, p. 304.

femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre »⁵³. Julieta écran. Julieta simulacre. Julieta idole offerte au désir⁵⁴.

Les Anciens pouvaient croire au simulacre d'un dieu qui prenait corps dans une statuette en terre cuite ou un phallus en pierre polie (ill. 251), tout en étant parfaitement conscients qu'il ne s'agissait que d'un simulacre. Les Étudiants 1 et 2 souhaitent renouer avec un théâtre où les spectateurs, capables de croire en la vérité de cet écran qu'est le personnage, auraient à la fois pleinement conscience qu'il ne s'agit que d'un simulacre. Des spectateurs qui seraient capables de rester à la surface et ne chercheraient pas à connaître ce qui se cache derrière. Mais encore faut-il l'accepter et l'assumer. Encore faut-il mettre toute sa foi dans cette surface, être superficiel par profondeur comme le soulignait Nietzsche. Sinon, d'écran de projection, la surface se transforme en pur déguisement, en masque qui occulte au lieu de révéler et jamais ne peut faire croire en la sincérité des sentiments exprimés.

Ainsi, comme le répètent inlassablement les Étudiants, tout, au théâtre, n'est qu'une question de convention, d'apparence en quelque sorte. Et si les spectateurs refusent d'y croire vraiment, s'ils cherchent à voir à travers la surface du simulacre, alors il n'y a plus de théâtre, il n'y a plus de rite.

Estudiante 1°. Aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza. El público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?

Estudiante 4°. Nada. Pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.

Estudiante 2°. Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de

⁵³ *Idem*, p. 313. C'est ce que souligne le Jeune Homme 1, qui tente de s'échapper du théâtre par les coulisses en compagnie de quatre Dames de la bonne bourgeoisie en robes du soir lorsque la révolution explose – provoquant ainsi l'indignation de l'une d'entre-elles.

⁵⁴ Le personnage de Julieta est l'un des plus complexes dans *El público*. Il représente en réalité trois « projections » différentes. D'une part, la soi-disant « vraie » Juliette, celle que l'on retrouve bâillonnée sous les fauteuils du théâtre, c'est-à-dire la Juliette conventionnelle, celle qui correspond à l'idée générale que l'on se fait du personnage. D'autre part, il y a la Juliette emblème de l'amour absolu et véritable, qui est, à la fois, la Juliette de Shakespeare et celle dont chacun rêve. Cette Juliette incarne donc toutes les formes de l'amour. C'est la Julieta du tombeau, à la fois homme et femme, idole de tous les désirs. Enfin, il y a le personnage interprété sur la scène du « théâtre à l'air libre », la Julieta du Metteur en scène qui s'avère être un jeune homme et qui provoque l'insurrection du public.

gusanos ateridos. El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo.

Estudiante 4º. Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida sino el cabello de barómetro que tienen detrás⁵⁵.

Comme le souligne l'Étudiant 2, tout n'est qu'une question de forme et de masque. Si Roméo prend la forme d'un oiseau et Juliette celle d'une pierre, cessent-ils pour autant d'être Roméo et Juliette ? Pour l'Étudiant 1 et l'Étudiant 2, le public ne doit pas chercher à voir ce qui se cache derrière les costumes ou derrière les masques. Il doit au contraire respecter la volonté de l'artiste et accepter de voir ce que celui-ci veut lui montrer. L'artiste, dans son œuvre, invente des images et une langue capables de rendre compte de la vérité intrinsèque de l'homme et de la nature. C'est donc l'œuvre qui compte, pas le processus qui y a conduit. C'est là, pour eux, que résident la vie et l'amour et la vérité du théâtre, au-delà des nécessités physiologiques (la procréation), de la logique et de la raison, défendues par l'Étudiant 4. Dans cette conception de l'art, « la métaphore n'est pas un oripeau de plus, elle n'appartient pas au monde des costumes et des masques. Elle est le courage même, doublé du plus subtil esprit de perspicacité. Et du pouvoir de suggestion »⁵⁶.

Estudiante 2º. En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

Estudiante 1º. No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena.

Estudiante 4º. (*Irritado.*) ¿Que no es necesario? Entonces que se paren las máquinas y arrojad los granos de trigo sobre un campo de acero.

Estudiante 2º. ¿Y qué pasaría? Pasaría que vendrían los hongos y los latidos se harían cada vez más intensos, apasionantes. Lo que pasa es que se sabe lo que alimenta un grano de trigo y se ignora lo que alimenta un hongo⁵⁷.

⁵⁵ *El público*, p. 314.

⁵⁶ Michèle RAMOND, *L'œuvre et les sexes imaginaires*, p. 33.

⁵⁷ *El público*, p. 314. Remarquons au passage que l'on retrouve dans ces répliques les champs lexicaux antagoniques que l'on trouvait déjà dans « Oda a Salvador Dalí : « las máquinas », « el acero », « barómetro » opposés à « los hongos » qui symbolisent les passions et la pénombre des désirs incontrôlables.

Peu importe donc, finalement, que Roméo soit « un hombre de treinta años » et Julieta « un muchacho de quince ». « Se amaban con un amor incalculable »⁵⁸ et Julieta semblait tellement plus belle que la soi-disant vraie Juliette toute poussiéreuse retrouvée sous les fauteuils⁵⁹. Pourtant, ce sont eux que les spectateurs insurgés assassinent. Par aveuglement, par peur, par intolérance. Tuant du même coup la vraie Juliette « que gemía debajo de las butacas ». Par curiosité, « para ver lo que tenían dentro ». Et que trouvent-t-ils ? Rien. « Un racimo de heridas y una desorientación absoluta »⁶⁰. Car Juliette n'est qu'un fantôme de papier, elle n'existe que parce qu'on lui donne vie à travers cet écran qu'est le corps de l'acteur. Le personnage n'existe qu'en tant que simulacre. Et il n'y a rien derrière le simulacre, tout comme il n'y a rien derrière le masque.

Le masque comme visage

Trois des principaux personnages masculins de *El público*, Enrique (le Metteur en scène), l'Homme 2 et l'Homme 3 se trouvent engagés dans une recherche identitaire qui les amène à subir, sous la contrainte de Gonzalo, l'Homme 1, de multiples métamorphoses en passant derrière un paravent qui les force à dévoiler leur identité véritable. Ils adoptent ainsi, au gré de ces transformations, des apparences diverses qui, à chaque fois, sont la matérialisation d'une personnalité ou d'un trait de caractère secret, enfoui ou refoulé, du personnage. Mais métamorphose après métamorphose, cette quête identitaire engendre d'autres interrogations et amène les personnages – et à travers eux, les spectateurs – à repenser leur rapport à la vérité et au mensonge, à l'amour et au désir et à la notion même d'identité. Car, en quoi consiste l'identité d'une personne ou d'un personnage, si celle-ci n'est qu'une infinie succession de masques ? Et quel sens donner au terme même de « masque » ? Le terme latin *persona*, qui désignait un masque de

⁵⁸ *Idem*, p. 317.

⁵⁹ C'est la position que défend l'Étudiant 5, le seul à adopter résolument et de façon enthousiaste une attitude vitaliste et joyeuse et à proclamer sa volonté de vivre un amour authentique, quelque soit la forme qu'il prenne : « **Estudiante 5º.** (*Rompiendo a reír.*) ¡Pues me gusta! Parecía muy hermosa, y si era un joven disfrazado no me importa nada ; en cambio no hubiese recogido el zapato de aquella muchacha llena de polvo que gemía como una gata debajo de las sillas », *El público*, p. 318. À sa suite, c'est l'Étudiant 1 qui décide ouvertement de partager avec lui cette vision de l'amour, libérée de toute forme de masque : « **Estudiante 1º.** ¡Magnífico! ¿Y si quiero enamorarme de un cocodrilo?/ **Estudiante 5º.** Te enamoras./ **Estudiante 1º.** ¿Y si quiero enamorarme de ti?/ **Estudiante 5º.** (*Arrojándole el zapato.*) Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos ». *Ibidem*.

⁶⁰ *Idem*, p. 317.

théâtre, n'a-t-il pas donné naissance aux termes actuels de « personne » et « personnage »⁶¹ ? La multiplication des masques et des apparences prises par les personnages tout au long de la pièce me semble être précisément un reflet de cette fusion des sens qui est à l'origine même de ces mots et qui s'explique par la conception et la perception qu'avaient les Anciens du masque au théâtre ou dans les rites religieux. Et il me semble que toute la subtilité et l'ambiguïté du jeu des apparences dans *El público* découle de l'utilisation simultanée de deux manières opposées de comprendre le masque, à la fois masque qui occulte et masque qui révèle.

Les dépouillements successifs auxquels l'Homme 1 soumet donc les autres personnages masculins de la pièce sont une tentative nécessaire à ses yeux de s'approcher au plus près de la vérité, de leur vérité. Comme le souligne M. E. Harretche, « poner, cubrir, esconder, es llevar las cosas al anquilosamiento, a la muerte. Quitar, descubrir, desnudar, es desafiar la verdad de cara a la vida. [...] Enmascararse es encubrirse con la mentira »⁶². En les obligeant à passer derrière le paravent, dont la fonction est d'occulter, mais aussi, paradoxalement, de dévoiler en transformant l'apparence, il tente de les pousser à se défaire des multiples masques que les hommes, par choix, mais plus souvent par lâcheté, adoptent afin de se cacher à eux-mêmes leurs véritables désirs, leur véritable identité ou de cacher aux yeux de la société et des autres ce qui pourrait apparaître comme scandaleux, immoral ou inacceptable⁶³.

⁶¹ « Personne, [...] est issu du latin *persona* qui désigne d'abord un masque de théâtre ; avec un développement qui reproduit partiellement celui du grec *prosôpon* [...], il a pris le sens de 'rôle attribué à un masque' c'est-à-dire 'type de personnage' et, en dehors du théâtre, la valeur générale d' 'individu', déjà attesté chez Cicéron », in *Dictionnaire historique de la langue française LE ROBERT*, sous la direction de Alain REY, tome II, p. 2677. En fait, comme le note Jean-Pierre Vernant, c'est avec le christianisme et le développement de la catégorie de la personne que s'opère une radicale mutation. L'avènement du Dieu chrétien permet la naissance d'un véritable dialogue entre deux sujets, entre lui, le Créateur, et sa créature. De ce fait, « le mot *prosôpon* (latin *persona*), qui signifiait pour les Grecs masque, rôle, prend une portée nouvelle ; assimilé à *hupostasis* (fondement, substrat), il en viendra à désigner tout être (Dieu, ange ou homme) qui d'une part est doué de raison, d'autre part est indépendant, égal seulement à lui-même, constituant un *individuum* dans son unité et son unicité. *Persona* prend donc, dans le langage religieux, certaines valeurs de la 'personne' au sens que nous donnons aujourd'hui à ce terme », Jean-Pierre VERNANT, « Langage religieux et vérité », in *Religions, histoires, raisons*, p. 60.

⁶² [... mettre, couvrir, cacher, c'est faire tendre les choses vers la paralysie, vers la mort. Enlever, découvrir, dénuder, c'est défier la vérité en faisant face à la vie. Mettre un masque, c'est s'occulter derrière le mensonge]. María Estela HARRETCHE, « Máscara, transformación y sentido en el *teatro desnudo* de Federico García Lorca », p. 1822.

⁶³ Notons au passage que la fonction qu'a ici le paravent ou, au Deuxième Tableau (« Ruina romana »), la colonne qui se déplie et se transforme en paravent blanc, le rapproche des accessoires de magie et l'assimile à la « cortina oscura » (rideau noir) revendiquée précisément par le Prestidigitateur au dernier

Hombre 1º. (*Al Director.*) Y tú, pasa por detrás del biombo.

(*Los Hombres 2º y 3º empujan al Director. Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un Muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra.*)⁶⁴

L'Homme 1, Gonzalo, « homosexual íntegro e insobornable buscador de la autenticidad amorosa convertida en ideal inalienable »⁶⁵, représente ainsi tout au long de la pièce l'ennemi farouche de toute forme de masque qui, à ses yeux, dénature l'amour et le souille. De là sa quête interminable d'un amour vrai avec le Metteur en scène, Enrique, un amour d'homme à homme d'où serait absente toute forme d'artifice et de travestissement, qui s'assumerait à la face du monde. La quête de vérité de l'Homme 1 relie donc indissociablement amour et théâtre puisqu'elle vise à débarrasser les sentiments de la couche de mensonge et de fausseté dont la société et les préjugés éthiques et moraux les ont recouverts et puisque, dans le même mouvement, il tente de convaincre le Metteur en scène d'appliquer la même asepsie dans son théâtre et de le délivrer à tout jamais des normes de la bienséance bourgeoise qui l'étouffent. Il semble ainsi vouloir renouer avec les racines antiques du théâtre, quand le rite était célébration publique et communautaire d'une sexualité sacralisée, quand esthétique et érotique ne formaient qu'un.

Hombre 2º. ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director, cuando no pasaba? ¿Y el sepulcro? ¿Por qué, en el final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo, mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. [...] ⁶⁶

Pourtant, malgré sa tentative de mettre en scène un *Roméo et Juliette* radicalement différent, le Metteur en scène ne parvient pas à renoncer au costume

tableau de la pièce. À la différence que le paravent ne doit pas servir ici à la substitution d'une apparence par une autre comme le fait un magicien, mais au dénudement, au dépouillement de cette apparence pour découvrir l'essence profonde de l'individu.

⁶⁴ *El público*, p. 286.

⁶⁵ [...] homosexuel intègre et chercheur incorruptible de l'authenticité amoureuse transformée en idéal inaliénable]. Julio HUÉLAMO KOSMA, *Estudio sobre 'El público'*, p. 178.

⁶⁶ *El público*, p. 284.

conventionnel, la traditionnelle robe longue qui caractérise les personnages féminins et que sa Julieta, incarnée par un jeune homme de quinze ans, doit néanmoins porter. L'apparence se transforme ainsi en pur déguisement, en masque qui occulte au lieu de révéler et ôte toute sincérité aux sentiments exprimés : « Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños sapitos de asco »⁶⁷. Un Roméo et une Juliette qui s'aiment comme s'aiment le Roméo et la Juliette de Shakespeare. Mais un Roméo et une Juliette qui sont deux hommes, et dont les costumes ne peuvent s'aimer, car le jeune homme, affublé de la robe de Juliette, se transforme par là même en une Juliette féminine. Les comédiens en déguisant leurs vrais sentiments avec des costumes faux, inappropriés, les ont transformés en sentiments factices. Et les costumes, qui ne correspondent pas à leur amour vrai, se couvrent ainsi de « pequeños sapitos de asco ». Le Metteur en scène n'est pas parvenu à se libérer du masque qui l'opprime et sa recherche d'un théâtre plus authentique et libéré des normes morales imposées par la société est un véritable fiasco. Non seulement il ne parvient pas à montrer ouvertement au public l'immense amour qui sous-tend ce *Roméo et Juliette* au masculin, mais encore, en tentant de l'occulter sous des costumes hypocrites, il s'attire les foudres du public qui, lorsqu'il se rend compte de la supercherie, laisse éclater la révolution. Le « truc » du Metteur en scène ne fonctionne pas et il entraîne l'effondrement du théâtre sous le sable. Celui-ci ne peut s'accommoder d'aucune sorte de déguisement.

Le pire masque, celui qui terrorise ces Hommes cachés derrière des apparences qui ne correspondent pas à leur vérité intérieure, c'est donc le masque social, capable de commettre des atrocités et que le Metteur en scène brandit tel un bouclier à la face terrifiante pour se défendre devant l'exigence de l'Homme 1 :

Director. (*Reaccionando.*) Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas

⁶⁷ *Idem*, p. 317.

de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

Hombre 1º. ¡Magnífico!

Hombre 2º. ¿Por qué no lo dice usted en el teatro?⁶⁸

Terrible masque de la morale et de l'ordre établi par les bien-pensants. Masque qui impose d'autres masques et qui force à la lâcheté, aux faux-semblants, au mensonge. Masque qui crée des carcans, qui empêche la spontanéité et les sentiments véritables. Masque qui écorche et empale ceux qui n'entrent pas dans la norme⁶⁹. Un masque à la face hideuse, comme ce *Mascarón* de José Gutiérrez Solana (ill. 252), ou comme ces masques aux orbites vides et aux bouches grimaçantes peints par James Ensor, qui entourent le Christ auréolé monté sur un âne à son entrée dans Bruxelles (ill. 254). Vont-ils cracher? Le huer? Le dévorer? Le conflit règne dans ce tohu-bohu généralisé et le Christ, si petit au deuxième plan, semble enseveli par la foule. À moins qu'on lui réserve le sort de ce pendu que se disputent deux squelettes (ill. 255), deux femmes squelettes de la bonne bourgeoisie, avec longues robes et chapeaux à plumes, qui se battent à coups de balai ou de longue pique sous l'œil aux aguets d'autres personnages qui s'amassent à la porte et qui, le couteau déjà en main, s'apprêtent à passer à table. Vont-ils l'empaler? L'embrocher? Comme ces monstres obscènes et terrifiants de Bosch, qui infligent avec délice les pires supplices aux âmes pécheresses condamnées à l'Enfer (ill. 256)⁷⁰.

⁶⁸ *Idem*, p. 284-285.

⁶⁹ On se souvient d'ailleurs que le *mascarón* est le protagoniste de la « Danza de la muerte » de *Poeta en Nueva York* : « El mascarón. ¡Mirad el mascarón! / Arena, caimán y miedo sobre Nueva York ». Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York, in Obras completas I*, p. 525.

⁷⁰ Cette évocation cauchemardesque du masque torturant et dévorant ses victimes a très souvent été rapprochée des œuvres *Le Jardin des Délices* et *Le Jugement Dernier* de Bosch. On sait que le triptyque *Le Jardin des Délices*, exposé au Musée du Prado de Madrid (ill. 257), était bien connu et très apprécié de Lorca et de tous les artistes de sa génération, notamment de Dalí qui s'en est souvent inspiré – le modèle de la tête de son « masturbateur » proviendrait d'ailleurs, selon Félix Fanés, d'un détail du panneau de gauche, « Le Paradis » ou « Le Jardin d'Eden », de ce même triptyque (Félix FANÉS, *Dalí. La construcción...*, p. 93). Gwynne Edwards, quant à elle, propose un rapprochement avec certains *Caprices* de Goya, ou encore avec ses *Peintures noires*, particulièrement avec son *Saturne* (ill. 253). Voir : Gwynne EDWARDS, *Lorca. The Theatre beneath the Sand*, London, Marion Boyars Publishers, 1980, p. 63-64. L'influence visuelle de Bosch semble également évidente dans cette intervention du Cheval Noir : « ¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! ¡Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el culo del muerto! ». *El público*, p. 304. Rafael Martínez Nadal rapproche cette évocation d'un détail du panneau central du *Jardin des Délices*. « En primer plano, delante de la puerta, se ven dos figuras de hombres arrodillados sobre la hierba. Uno doblado, con la cabeza apoyada en los antebrazos que descansan sobre la hierba, mirando con extraña e inteligente pasividad al espectador. En el ano tiene clavado un ramo con dos, al parecer, margaritas. El otro hombre

C'est contre tout cela que se lance l'Homme 1 qui tente d'entraîner avec lui les trois autres, mais surtout le Metteur en scène, Enrique, dans une bataille contre l'hypocrisie des sentiments et contre le beau théâtre bourgeois qui conforte dans leurs fauteuils moelleux les spectateurs tellement sûrs de leur bon droit et de leurs bonnes mœurs. Sans se douter ni se préoccuper des drames que cela engendre.

Director. No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

Julieta. (*Llorando.*) ¡Máscara!

Caballo Blanco 1º. Forma.

Director. En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho⁷¹.

Un combat contre le masque qui est donc multiple et qui concerne à la fois l'amour et le théâtre. Il s'agit autant de lutter contre le masque qu'incarne une société qui n'accepte pas la différence et qui rejette et condamne des désirs considérés comme déviants et donc inacceptables que d'obliger le Metteur en scène, l'Homme 2 et l'Homme 3 à abandonner les masques qu'ils ont adoptés pour se protéger ou se cacher. Pour l'Homme 1 donc, les obliger à passer derrière le paravent et à abandonner les différentes apparences qu'ils ont successivement adoptées est un premier pas sur le long chemin censé les rapprocher de plus en plus de leur identité véritable.

Pourtant, comment être sûr que cet effeuillage mène vers plus de vérité ? Et jusqu'où aller ? Car, comme le dit le Cheval Noir : « Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales »⁷². Peut-être n'y a-t-il rien « au fond » ? Peut-être est-ce là la raison pour laquelle il faut croire en la surface et ne pas chercher à passer derrière ?

está al lado, de rodillas también, pero erecto el cuerpo. Su mano izquierda casi toca el cuerpo de su compañero, en la mano derecha sostiene un ramo idéntico al anterior » [Au premier plan, devant la porte, on aperçoit deux hommes agenouillés sur l'herbe. L'un des deux est penché, la tête appuyée sur les avant-bras posés sur l'herbe, et regarde avec une étrange et intelligente passivité le spectateur. Il a dans l'anus ce qui semble être deux marguerites. L'autre homme se tient à côté, également à genoux mais avec le haut du corps dressé. Sa main gauche touche presque le corps de son compagnon, dans la main droite il tient un bouquet identique au précédent]. Rafael MARTÍNEZ NADAL, *Amor y muerte...*, p. 90.

⁷¹ *El público*, p. 305.

⁷² *Ibidem*.

Mais cela implique que la surface ne cherche pas à mentir, qu'elle ne soit pas dissociée de l'être. Cela implique de dépasser la dichotomie entre apparence et intériorité.

Si, bien souvent, l'idée de masque est presque indissociable de celle d'occultation, de mensonge, d'inauthenticité, le masque étant perçu comme un artifice qui sert à cacher ou à se cacher aux yeux des autres, le masque peut aussi être ce qui révèle et ce qui se substitue au visage au point de devenir un nouveau visage, tout aussi authentique. C'était le cas dans la Grèce antique, c'est également toujours le cas au théâtre. Pour les Grecs, le masque est proprement un visage. Le *prosôpon*, qui désigne autant le visage que le masque, « c'est ce que l'on présente à la vue d'autrui »⁷³. Alors que nous concevons notre visage comme une « enveloppe de peau qui préserve, derrière la clôture des paupières, les secrets de la vie intérieure »⁷⁴, une sorte de masque que nous interposons entre ce que nous sommes au fond de nous – ou croyons être – et les autres, pour les Grecs au contraire le visage ne dissimule rien, ne renferme rien. Il n'est pas une enveloppe qui abrite, mais, au contraire, une surface qui exprime et révèle l'identité de la personne. « [...] Le visage miroir adhère étroitement au caractère, aux émotions, aux états d'âme, qu'il reflète en les révélant »⁷⁵. Une nouvelle fois, les Grecs démontrent leur attachement à l'extériorité des choses et des êtres, considérée comme une manifestation de l'être, de son identité, et non pas comme quelque chose de différent et séparé. Âme et corps ne font ainsi qu'un, loin de la dichotomie dont Platon fait le centre de sa pensée en séparant être et paraître et qui a également caractérisé la pensée judéo-chrétienne dont nous sommes héritiers. Dans l'Antiquité,

il faut donc considérer que le masque porté n'a pas pour fonction de cacher le visage qu'il recouvre. Il l'abolit et le remplace. Au théâtre, sous le masque dramatique, le visage de l'acteur n'existe pas, et son individualité, celle que révélait son propre visage, a cédé la place à celle du personnage qu'il incarne. Il est désormais Clytemnestre, Médée ou Hippolyte. De même, le fidèle qui prend part à une mascarade rituelle n'a pas d'autre face que son masque, ni d'autre personnalité que celle qu'il a endossée le temps de la cérémonie. Ce qui n'implique pas toutefois que le porteur du masque pense être devenu

⁷³ Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995, p. 39.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Idem*, p. 28.

réellement le personnage ou la créature mythique qu'il figure. C'est bien plutôt que son identité propre n'a pas à être prise en considération. L'acteur tragique, comme le célébrant d'un rituel, remplit une fonction liturgique ; il est avant tout l'animateur, parlant ou muet, du costume qu'il revêt et du héros qu'il fait revivre⁷⁶.

Au théâtre, l'acteur est celui qui donne vie au masque en lui prêtant son corps et sa voix. Disparaissant derrière lui, il devient le personnage. D'ailleurs, sur les peintures des vases attiques, le masque porté par l'acteur n'est pas représenté en tant que masque. « Sauf exception, aucune ligne de démarcation ne le signale, et jamais en tout cas rien ne dépasse qui ferait soupçonner le visage dissimulé dessous. Celui-ci, dès lors qu'il est occulté, n'existe plus en tant que *prosôpon*, puisqu'il n'est plus 'offert à la vue'. Il est fondu avec le nouveau *prosôpon* qui le remplace »⁷⁷.

Sur un cratère attique (ill. 246), deux acteurs vêtus en femme sont représentés de profil et se faisant face. Celui de droite, habillé en ménade, est masqué. Le masque est d'ailleurs signalé par une ligne qui marque le menton, par la bouche ouverte et les yeux évidés. Celui de gauche porte en revanche son masque à la main. Un masque vu de face, à la bouche close et aux yeux dotés de prunelles.

Tout se passe donc comme si le peintre avait voulu marquer une opposition entre le masque porté – de profil, car son porteur est engagé dans un dialogue, visuel et sans doute verbal, avec son collègue – et le masque non porté, comme hors jeu. Mais c'est ce dernier qui est traité comme un visage ; peut-être parce que, tenu en main, il est sans équivoque un accessoire scénique, peut-être aussi parce que, étant offert à la vue du spectateur, il ne peut être qu'un *prosôpon*. Quoi qu'il en soit, ce second masque, traité comme un visage, souligne encore davantage le caractère unique du masque de droite aux yeux exceptionnellement vides⁷⁸.

Ce que cette œuvre nous donne à voir, c'est cette double condition du masque, à la fois objet de théâtre qui cache le visage de l'acteur et nouveau visage qui se substitue à celui de l'acteur et donne vie au personnage. Un nouveau visage représenté comme

⁷⁶ *Idem*, p. 40.

⁷⁷ *Idem*, p. 41.

⁷⁸ *Idem*, p. 43.

une tête décapitée en attente d'un corps pour la porter et dont le regard frontal interpelle le spectateur d'aujourd'hui et le fait douter : masque ou visage ?

Sans vouloir forcer la comparaison, notons que cette ambivalence, qui a souvent et depuis toujours fasciné les artistes, se reflète également dans de multiples dessins de Lorca réalisés à la même période que *El público* et dans les années suivantes. Dans ces œuvres, les personnages n'ont pour visage que des masques dépourvus de pupilles. Lorca les représente ainsi dans toute leur planéité, dans leur pure condition de coquille vide. Je pense notamment à ce terrifiant *Busto de hombre muerto* (ill. 258) réalisé en 1932, dont les orbites vides sont traversées par des plantes qui s'enroulent et des racines. Un dessin semblable aux autoportraits new-yorkais, comme *Autorretrato con animal fabuloso abrazado* (ill. 259) ou *Autorretrato con animal fabuloso en negro* (ill. 260), avec ces visages comme des masques, dépourvus de tout trait véritablement humain et pourtant si expressifs. Des masques sans yeux, sans bouche et sans narines, où l'expression ne passe que par la forme des yeux sans pupilles ou celle des sourcils. Dans *Autorretrato con animal fabuloso abrazado*, c'est également l'inclinaison de la tête qui dit toute la tendresse et la tristesse de ce personnage qui tient dans ses bras l'animal fabuleux. Dans *Autorretrato con animal fabuloso en negro*, toute l'émotion semble contenue à la fois dans la position inclinée de la tête et dans cette main minuscule placée devant la bouche absente d'un visage aux airs de ballon de baudruche, maintenu au sol par un autre animal fabuleux, alors que l'autre main, tendue en l'air, semble lancer un appel. Et par ces simples éléments de composition, ces masques, qu'en aucun cas on ne pourrait qualifier de neutres, deviennent des visages d'une terrible humanité.

C'est en tout cas cette radicale ambiguïté du masque qui rend possible l'existence du théâtre et l'existence des personnages. Peu importe qui se cache derrière le masque ou sous la robe de Juliette. Peu importe que ce soit un jeune homme. Le temps de la représentation le jeune homme devient Juliette et pour le public il doit être Juliette et non pas un jeune homme. Le personnage n'existe que parce qu'on oublie le comédien et si on cherche au-delà, on ne trouve plus rien, si ce n'est le comédien. C'est pour cette raison que l'assassinat de Julieta est totalement absurde aux yeux des Étudiants.

Estudiante 1. [...] Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende⁷⁹.

Si l'on y pense bien, dans *Amor de don Perlimplín...*, tout le stratagème de don Perlimplín repose sur la même ambiguïté et annonce déjà les dédoublements multiples qui ont lieu dans *El público*, dans un jeu métathéâtral des plus surprenants. Car le jeune homme à la cape rouge dont Belisa tombe éperdument amoureuse ne peut exister que parce que don Perlimplín disparaît derrière lui. Et lorsque don Perlimplín se donne la mort, il donne également la mort au jeune homme qu'il a créé. Le jeune homme à la cape est ainsi le fruit d'une double création : il acquiert une véritable existence à la fois par le discours – à travers les lettres que Perlimplín envoie à Belisa –, et par le corps même de Perlimplín qui lui donne une silhouette tantôt évoquée, afin de stimuler l'imagination de sa jeune femme, tantôt incarnée et offerte à la vue de Belisa. Belisa est donc véritablement spectatrice du dédoublement de don Perlimplín, à la fois vieux mari trompé et jeune amant follement aimé, à la fois créateur et créature, acteur et metteur en scène. Perlimplín n'est plus cette marionnette manipulée par une Marcolfa qui lui dicte ses répliques. C'est lui, désormais, qui manipule à son tour, à la fois son propre destin et celui des autres personnages. Toute la dimension tragique de la pièce réside, de ce fait, dans les toutes dernières répliques. Alors que Perlimplín meurt en pensant avoir réussi à donner une âme à Belisa et à se faire aimer véritablement, ne serait-ce que l'espace d'un instant, la dernière réplique de Belisa ne laisse pas de doute.

Belisa. (*Se acerca medio desnuda y lo abraza.*) Sí... ¿pero y el joven?... ¿Por qué me has engañado?

Perlimplín. ¿El joven?... (*Cierra los ojos.*)⁸⁰

Elle n'a pas compris qu'acteur et personnage ne formaient qu'un et qu'en perdant l'un elle a perdu l'autre. Elle croit encore à l'existence réelle du jeune homme à la cape rouge.

⁷⁹ *El público*, p. 317.

⁸⁰ *Amor de don Perlimplín...*, p. 263. Je renvoie, sur ce thème, à Dominique BRETON, *La théâtralité et ses enjeux dans quatre pièces de Federico García Lorca...* Voir particulièrement le chapitre consacré à *Amor de don Perlimplín...*, p. 70-125.

Belisa. ¿Pero quién era este hombre? ¿Quién era?

Marcolfa. El hermoso adolescente al que nunca verás el rostro.

Belisa. Sí, sí, Marcolfa, le quiero, le quiero con toda la fuerza de mi carne y de mi alma. Pero ¿dónde está el joven de la capa roja?... Dios mío. ¿Dónde está?

Marcolfa. Don Perlimplín, duerme tranquilo... ¿La estás oyendo?... Don Perlimplín... ¿la estás oyendo?...⁸¹

Belisa devient ainsi une sorte de métaphore du public de théâtre qui, comme celui qui dans *El público* se met à disséquer les personnages assassinés, a perdu toute conscience de ce qu'est véritablement le théâtre. Car toute l'ambiguïté du discours sur le masque, et toute l'ambiguïté du théâtre, se trouve dans cette idée. Le public doit être à la fois conscient que ce à quoi il assiste n'est qu'une création artistique et en aucun cas la réalité, tout en acceptant le pacte qui le lie à la scène et qui le porte à croire aux personnages, ces simulacres sans profondeur et qui ne prennent vie que grâce aux acteurs. Mais l'acteur, une fois la représentation terminée, ôte son personnage comme il ôte un masque. Et alors celui-ci n'existe plus.

Triste fatalité, en somme, que celle de ces personnages en quête d'un corps et condamnés à errer dans le théâtre⁸². Comme ces dépouilles abandonnées par le Metteur en scène suite à ses « mues » et réduites à l'état de coquilles vides, costumes sans corps ni âme. Des dépouilles réduites à l'état de formes sans contenu qui prennent vie et partent à la recherche d'une identité qui puisse les habiter... Des êtres qui ne sont que pure surface, sans profondeur. Des personnages spectres sans masque ni visage. Du vide que plus rien ne peut combler. C'est sans doute de cette manière que l'on peut

⁸¹ *Amor de don Perlimplín...*, p. 263-264.

⁸² Un sort qui a inspiré l'un des dramaturges les plus avant-gardistes de son époque, Luigi Pirandello, pour l'un de ses textes les plus connus : *Six personnages en quête d'auteur* (1921). Pirandello est dans les années vingt l'un des dramaturges européens les plus représentés en Espagne et cette pièce celle qui remporte le plus de succès. C'est ce qu'indique Juan GUTIÉRREZ CUADRADO dans son article « Crónica de una recepción : Pirandello en Madrid », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 333 (1978), p. 347-386. Le critique indique que c'est à Barcelone que les œuvres de Pirandello sont montées le plus souvent. Pourtant, c'est à Madrid qu'elles rencontrent le plus de succès, et en premier lieu *Six personnages...* García Lorca connaît très bien les pièces du dramaturge qui l'a très vraisemblablement influencé ici – et qui l'influencera également dans sa pièce inachevée, *Comedia sin título* (1935-36) –, notamment dans sa conception de l'espace dramatique et ses idées sur la nécessaire distanciation du spectateur envers l'action dramatique. Je renvoie à ce sujet à l'article de Wilma NEWBERRY, « Aesthetic distance in García Lorca's *El público* : Pirandello and Ortega », *Hispanic Review*, University of Pennsylvania (Philadelphia), Vol. XXXVII, n° 2 (1969), p. 276-296.

interpréter le *Traje de Pijama con amapolas* dont le visage ovale, blanc et lisse, qu'il ne cesse de se frapper avec les mains, n'est que la représentation du vide, du néant. Une image à laquelle répond le contrepoint auditif de l'écho répété à la fin du tableau, ces appels vains lancés par ces mues abandonnées à ceux qui les habitaient auparavant.

Le dénudement n'a finalement mené à rien. La tentative menée par l'Homme 1 tout au long de *El público* de faire enfin correspondre l'apparence de celui qu'il aime, Enrique, avec ses désirs véritables mais refoulés, n'a pas abouti. Pas plus que celle de voir (re)surgir un théâtre libéré de toute convention sociale, de tout carcan moral et de tout masque. Le Metteur en scène a beau se dépouiller successivement des différentes apparences derrière lesquelles il se cache, sa vérité, tant désirée par Gonzalo, leur échappe à tous deux. Cette harmonie que l'Homme 1 désire tant tout au long de la pièce ne se laisse jamais voir. Et son échec fait écho à celui des Figures aux Pampres et aux Grelots dans le tableau « Ruina romana ».

3. « ¿Cuál de los dos es uno? » ou l'impossible harmonie

C'est donc d'une époque aussi lointaine
que date l'implantation
dans les êtres humains de cet amour,
celui qui rassemble les parties
de notre antique nature,
celui qui de deux êtres tente
de n'en faire qu'un seul pour ainsi
guérir la nature humaine.

Platon⁸³

Dépouillements de masques et métamorphoses sont ainsi deux des procédés visuels auxquels a recouru Lorca pour matérialiser et rendre sensible cette recherche identitaire et cette quête de la vérité qui est au centre de *El público*. Pampres et Grelots deviennent ainsi, dans ce tableau, des sortes de projections de Gonzalo et Enrique, et leur recherche infructueuse de l'harmonie grâce à la métamorphose un reflet de celle

⁸³ PLATON, *Le Banquet* [§191d], introduction, traduction et notes de Luc BRISSON, Paris, Garnier-Flammarion, 2005 (1998), p. 117.

des deux autres⁸⁴. Tout, d'ailleurs, dans leurs attributs et leurs comportements respectifs, est fait pour que le spectateur crée un lien entre ces quatre personnages. À l'affirmation péremptoire de sa masculinité de la part de Gonzalo répond celle de Pampres, caractérisé par ailleurs par une flûte dont l'aspect phallique n'échappe à personne. À la féminité non assumée d'Enrique – souvenons-nous qu'il se transforme en Arlequin blanc joué par une actrice, comme le précise Lorca –, puis en « Guillermina de los caballos », vêtue d'un costume de danseuse et enfin en « Dominga de los negritos » qui porte un maillot couvert de petits grelots – répond celle de Grelots et de sa danse⁸⁵. La coexistence, dans ces deux personnages, d'éléments masculins et

⁸⁴ Contrairement aux dépouillements de costumes auxquels se livrent le Metteur en scène et les Hommes 2 et 3 qui sont concrets et visibles sur scène, les métamorphoses dont je parle ici au sujet de Grelots et Pampres ne sont qu'imaginaires dans le sens où elles ne sont qu'évoquées par l'intermédiaire du verbe, sous forme de comptine à deux voix alternées où les rôles et les formes (ou les apparences) « prises » par chacun des protagonistes, loin d'être aléatoires, sont au contraire liées par un rapport logique. Des métamorphoses verbales qui affirment et revendiquent néanmoins leur profonde plasticité et ont un lien étroit avec la métaphore ou la métonymie, figures centrales de la poésie depuis le début du XX^e siècle. Et voilà le pont établi entre le domaine de la forme et celui du sens, entre le corps et le mot, les deux facettes indissociables du théâtre de Lorca.

⁸⁵ La signification masculine et phallique de la flûte qui caractérise la Figure aux Pampres ou celle, beaucoup plus féminine, de la danse accompagnée par le son des grelots qui caractérisent la Figure aux Grelots, est un aspect que la critique a établi à plusieurs reprises, bien qu'avec des points de vue différents, et qui a été mis en relation avec la scène de la *romería* dans *Yerma* (Acte III, tableau 2). « Allí asistimos a una danza ritual entre el Macho y la Hembra, que simbolizan la oposición y complementariedad de los dos principios básicos de la generación. De forma bien significativa, el Macho, al cortejar a la Hembra, blande en su mano una cuerna de toro, símbolo claramente fálico, que encuentra correspondencia en la flauta que toca Pámpanos; por contra, la Hembra 'agita un collar de grandes cascabeles', en evidente asociación folclórica de crótalos y sonajeros al elemento femenino. » [Nous assistons à une danse rituelle entre le Mâle et la Femelle qui symbolisent l'opposition et la complémentarité de deux des principes de base de la génération. De façon significative, le Mâle, en faisant la cour à la Femelle, brandit dans sa main une corne d'or, symbole clairement phallique qui trouve sa correspondance dans la flûte dont joue Pampres ; en revanche, la Femelle agite un collier fait de grandes sonnailles, qui par une claire association folklorique aux crotales et hochets rejoint l'élément féminin.]. In Julio HUÉLAMO KOSMA, *Estudio sobre 'El público'*, note p. 127-128. Voir également un article de Robert LIMA consacré aux rites païens dans *Yerma*, qui est utile dans l'étude de ce tableau de *El público*, « Towards the Dionysiac : Pagan Elements and Rites in *Yerma* », in *Lorca's Legacy. Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*, Manuel DURÁN and francesca COLECCIA (eds), New York, Peter Lang, 1991, p. 115-133. Au sujet du tableau « Ruina romana » et de sa signification érotique symbolique, je renvoie à l'article de José Manuel PEDROSA, « Pámpanos, Cascabeles y la simbología erótica en *El público* de Lorca ». Il propose une interprétation différente – et qui me semble très pertinente – des grelots qui, pour lui, se situent sans équivoque du côté du masculin. Pour ce faire, il s'appuie sur l'étude de *refranes* et de textes littéraires de toutes les époques. « Los cascabeles son símbolos que aparecen profusamente en nuestra literatura y en nuestra tradición popular, e incluso en nuestro lenguaje, con connotaciones inequívocamente masculinas » [Les sonnailles sont des symboles qui apparaissent abondamment dans notre littérature et dans notre tradition populaire, et même dans notre langage, avec des connotations résolument masculines]. Et il ajoute : « Ya Juan de Mal Lara, en 1568, se escandalizaba de que las mujeres tuviesen tanta afición a 'menear' panderos de cascabeles, con lujuria tan irracional como pecaminosa. » [En 1568 déjà, Juan de Mal Lara trouvait scandaleux que les femmes aiment tellement jouer du tambourin – « menear el pendero » veut dire aussi « remuer le popotin » – avec une luxure aussi irrationnelle que pécheresse], p. 381. Idée intéressante puisqu'elle permet d'envisager chacun

féminins conditionne d'ailleurs leurs rapports, les installant, selon la terminologie employée par Julio Huélamo Kosma, dans une relation de

radical hermafroditismo psicológico, que les hace asumir alternativamente la función de dominador activo y de perseguido pasivo, [aunque] es claro que algo esencial los separa : dentro de esa forzosa oscilación, cada uno de ellos propende hacia uno de los dos polos, concebidos como tendencias dominantes; así, el principio erótico que representa el modelo ideal de Pámpanos es la masculinidad, mientras que el paradigma sexual de Cascabeles se alinea del lado de la feminidad⁸⁶.

À ces deux polarités identitaires et sexuelles répond également, parallèlement, leur jeu de métamorphoses imaginaires qui les situe successivement du côté du féminin ou de celui du masculin. Grelots est toujours celui qui mène la danse de ces métamorphoses successives, entraînant à sa suite son compagnon juché sur un chapiteau. Il endosse ainsi le rôle de « seductor huyente » [séducteur fuyant] et Pampres celui de « perseguidor contumaz que replica a esas ‘fugas’ con metamorfosis aproximativas con las que busca activamente a su compañero »⁸⁷.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en nube?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en ojo.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en caca?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en mosca.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en manzana?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en beso.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en pecho?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en sábana blanca.

Voz. (Sarcástica.) ¡Bravo!

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en pez luna?

des personnages comme une fusion d'éléments masculins (flûte, grelots) et féminins (danse, vigne) qui ne fait qu'appuyer l'hermaphrodisme qui caractérise leur relation et leurs métamorphoses.

⁸⁶ [... radical hermaphrodisme psychologique, qui leur fait assumer alternativement le rôle de dominateur actif et celui de poursuivi passif, même s'il est évident que quelque chose d'essentiel les sépare : dans cette oscillation forcée, chacun d'entre eux tend vers l'un des deux pôles, conçus comme tendance dominante ; ainsi, le principe érotique qui représente le modèle idéal de Pampres est la masculinité, tandis que le paradigme sexuel de Grelots fait partie de la féminité]. Julio HUÉLAMO KOSMA, *Estudio sobre 'El público'*, p. 127.

⁸⁷ [... poursuivant obstiné qui répond à ces « fuites » par des métamorphoses approximatives avec lesquelles il cherche son compagnon de façon active]. *Idem*, p. 128.

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en cuchillo⁸⁸.

Le jeu de questions et de réponses qui semble au départ si bien huilé se met à dérailler et l'harmonie tant désirée ne se produit jamais. Les métamorphoses se succèdent à un rythme effréné, mais aucune des formes adoptées ne semble convenir, donnant immédiatement lieu à une nouvelle transformation. Tant que les métamorphoses se situent dans la sphère des objets inanimés ou des insectes, l'harmonie semble possible et le jeu de poursuite peut continuer. Mais lorsque Grelots propose une métamorphose d'un autre ordre et « s'incarne » dans cette étrange créature qu'est le poisson-lune, ce poisson rond dont le nom acquiert ici une étonnante capacité d'évocation poétique, alors l'harmonie se rompt et le jeu termine brutalement et fatalement en sacrifice sanglant : Pampres se métamorphose alors en couteau affûté, prêt à éventrer son compagnon.

Figura de Pámpanos. Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa te sigo, pero no te sigo a los sitios donde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme. Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer⁸⁹.

L'échec de la relation harmonieuse désirée par les deux personnages tient à cette inadéquation entre les formes adoptées par l'un et l'autre. À la recherche d'une masculinité sans faille menée par Pampres, pour lequel la relation idéale serait une relation d'homme à homme pure, sans aucune concession à une quelconque féminité, s'oppose l'attitude de Grelots, caractérisée par une androgynie dont le poisson-lune semble être la matérialisation. Avec son nom mi-animal mi-astral, mi-homme mi-femme, la simple évocation de ce poisson-lune nous ramène à ces créations hybrides qu'affectionnaient tant Dalí et Lorca dans les années 1927-28 et dont nous avons déjà croisé la double influence dans le no man's land qui séparait les univers de Santa Lucía et San Lázaro. Une figure double qui semble porter en elle tout un monde mystérieux,

⁸⁸ *El público*, p. 289.

⁸⁹ *Idem*, p. 289-290.

celui des abysses insondables du désir éclairé par un astre nocturne qui ne symbolise plus comme auparavant la netteté d'une vision objective mais qui lance au contraire sa lueur néfaste et perturbatrice et entraîne l'échec de la relation entre Grelots et Pampres. Car la relation purement masculine, c'est-à-dire phallique, que souhaite tant Pampres est absolument impossible à obtenir et voue à l'échec son rêve d'harmonie : en voulant être acteur, il contraint automatiquement Grelots à être passif, et si Grelots devient acteur, alors c'est lui qui est contraint à la passivité. En cela, les relations forcément conflictuelles entre les deux personnages reflètent la conception que se faisaient les anciens Grecs de la sexualité. Celle-ci était vue en effet exclusivement du point de vue d'un rapport social de supériorité ou d'infériorité qui conditionnait le rôle actif ou passif dans la relation sexuelle⁹⁰.

Si entre Pampres et Grelots aucun statut social ne vient déterminer les rôles à l'avance, c'est néanmoins la même oscillation entre des pôles opposés, masculin/féminin, actif/ passif, qui rend totalement impossible la relation égalitaire recherchée à travers les métamorphoses par les deux personnages. Ainsi, lorsque le jeu des transformations reprend de plus belle une seconde fois, il termine là encore en crime contre le poisson-lune. Pourtant, comme le souligne Michèle Ramond,

le flûtiste panique et dionysiaque et le danseur sont tous les deux susceptibles d'advenir (de naître) poisson-lune, [...] leur différenciation est aléatoire, [...] la relation de dominant (poisson) à dominé (lune), et donc de masculin à féminin, ne cesse de s'inverser et [...] la notion de conflit que nous inspire la

⁹⁰ Comme le souligne Luc Brisson, « les anciens Grecs ne classaient pas le désir sexuel et les comportements qu'il suscitait en fonction de la ressemblance ou de la différence du sexe anatomique des personnes qui intervenaient dans l'acte sexuel. En fait, ils accordaient à l'acte sexuel une valeur qui dépendait de la conformité que cet acte présentait par rapport aux normes de conduite fixées par la société en fonction de l'âge et du statut social, entre autres choses. [...] En Grèce ancienne, la relation sexuelle est, au point de départ et de façon générale, évaluée, sur un plan purement anatomique, en termes de pénétration phallique. En d'autres termes, l'acte sexuel se trouve polarisé par la distinction entre celui qui pénètre et celui qui est pénétré, entre celui qui tient un rôle actif et celui qui a un rôle passif. À leur tour, ces rôles se trouvent associés à un statut social supérieur ou inférieur en fonction des oppositions suivantes : masculin/ féminin, adulte/ adolescent. La pénétration phallique manifeste la supériorité de l'homme sur la femme, de l'adulte sur l'adolescent ou de l'homme sur un autre homme, supériorité généralement associée à une domination économique, sociale et politique. [...] Toute relation sexuelle qui implique la pénétration d'un être humain inférieur du point de vue social (c'est-à-dire du point de vue de l'âge, du sexe ou du statut) est toujours considérée comme normale pour un mâle, quel que soit le sexe anatomique de l'individu pénétré, tandis que le fait d'être pénétré est toujours potentiellement susceptible d'être tenu pour un acte honteux ». In PLATON, *Le Banquet*, p. 55-56. Sur cette question, voir également Pascal QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 17-37.

joute de Pampres et de Grelots est à resituer toute entière dans l'image accaparante de l'Unité divisée qu'est le poisson-lune⁹¹.

Et, en effet, les rôles finissent par s'inverser. Le jeu reprend donc une troisième fois. Pampres endosse cette fois-ci le rôle du séducteur fuyant poursuivi par Grelots devenu maintenant violent :

Figura de Pámpanos. (*Con voz débil.*) No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?

Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en un látigo.

Figura de Pámpanos. ¿Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevas pequeñas?

Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra.

Figura de Pámpanos. ¡No me azotes!

Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con maromas de barco.

Figura de Pámpanos. ¡No me golpees el vientre!

Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea.

Figura de Pámpanos. ¡Acabarás por dejarme ciego!⁹²

Pourtant, la relation est devenue ici plus complexe. Cette fois-ci, c'est Grelots qui présente à son compagnon sa façon de concevoir son rôle d'homme. Il n'est pas question pour lui d'affirmer une virilité absolue, mais une virilité capable, au contraire, de coexister avec cette face féminine que Pampres lui reprochait tant au début de la scène, à travers des images étonnantes construites sur une succession d'antithèses en gradation.

Figura de Cascabeles. Ciego, porque no eres hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido⁹³.

⁹¹ Michèle RAMOND, « *El público* ou le théâtre des profondeurs », p. 97.

⁹² *El público*, p. 291.

⁹³ *Ibidem*.

Qu'est-ce donc qu'être un homme ? Qu'est-ce qu'assumer sa virilité dans une relation d'hommes ? Voilà tout le conflit représenté dans ce jeu de métamorphoses, sous-tendu par cette perte de l'Unité que soulignait Michèle Ramond et qui situe toute la problématique de ce tableau de *El público* dans la lignée du mythe raconté par Aristophane dans un des discours d'éloge à Éros qui composent *Le Banquet* de Platon⁹⁴. Tout l'enjeu des métamorphoses auxquelles se livrent Pampres et Grelots est donc de retrouver cette unité primordiale, l'unité de ces êtres complets coupés en deux par Zeus pour avoir jadis osé le défier. Pourtant, ici, l'entreprise menace d'être beaucoup plus complexe. Car si Pampres semble vouloir trouver la moitié masculine qui lui manque afin de reconstituer l'unité mâle dont parle Aristophane, Grelots ne peut en aucun cas correspondre à ce désir. Car Grelots présente déjà en lui-même deux moitiés opposées, tel ces androgynes à la fois homme et femme, poisson et lune, enfantés par la lune. Or, c'est l'arrivée de l'Empereur romain, qui est à la recherche de l'Un, qui va précipiter le destin des deux personnages et dévoiler l'impossibilité absolue de réaliser cette harmonie dans la dualité (dans l'altérité, si l'on préfère) qu'ils tentaient d'obtenir par les métamorphoses.

« Uno es uno y siempre uno ». « ¿Cuál de los dos es uno? », demande l'Empereur. C'est là toute la problématique qui sépare irrémédiablement Pampres de Grelots. Entre celui qui est Un parce que homme et seulement homme et celui qui est aussi Un parce que réunissant à la fois le masculin et le féminin, lequel des deux est-il Un ? L'Empereur choisit : l'Un, c'est ce qui est « Un-divisé » pour reprendre un terme

⁹⁴ Voilà ce que dit Aristophane : « Oui, premièrement, il y avait trois catégories d'êtres humains et non pas deux comme maintenant, à savoir le mâle et la femelle. Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgyné, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle. Aujourd'hui cette catégorie n'existe plus, et il n'en reste qu'un nom tenu pour infamant. [...] La raison qui explique pourquoi il y avait ces trois catégories et pourquoi elles étaient telles que je viens de le dire, c'est que, au point de départ, le mâle était un rejeton du soleil, la femelle un rejeton de la terre, et le genre qui participait de l'un et de l'autre un rejeton de la lune, car la lune participe des deux », PLATON, *Le Banquet*, p. 114-115. Sur l'influence qu'a pu exercer la lecture du *Banquet* de Platon sur Lorca, voir le long article de Jocelyne BOURLIGUEUX, « D'une possible lecture du *Banquet* de Platon dans le 'théâtre irréprésentable' de Federico García Lorca : *Así que pasen cinco años*, et *El público* », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, p. 119-185.

créé par Michèle Ramond ; ce qui ne tolère aucune fusion d'aucune sorte avec autre chose. Ce sera donc Pampres⁹⁵.

Figura de Pámpanos. Tú me conoces. Tú sabes quién soy. (*Se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso.*)

Emperador. (*Abrazándolo.*) Uno es uno.

Figura de Pámpanos. Y siempre uno. Si me besas yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello⁹⁶.

Unité artificielle et feinte. L'apparence prise par Pampres alors qu'il se défait de ses pampres de vigne ne laisse aucun doute. Son affirmation de sa virilité pure n'était qu'illusoire. En acceptant de s'unir avec l'Empereur, Pampres accepte de s'enfoncer son épée phallique dans la gorge, métaphore qui ne laisse ici aucun doute. Mais par ce geste même, Pampres abandonne son rôle viril et endosse celui qu'il refusait d'endosser avec Grelots, le rôle féminin. Pas étonnant donc que le nu blanc de plâtre qu'il dévoile au même moment soit aussi faux et hypocrite que les mains immaculées de l'Empereur après son crime derrière les colonnes, ces mains « de una blancura clásica ». Une blancheur au rabais si loin de la beauté pure du marbre des statues. Car son dénudement ne laisse pas apparaître un véritable corps nu, mais une statue – ou une copie. Sa couleur blanche uniforme renvoie en effet plus à une tradition et même à un certain académisme (les moulages de plâtre) qu'aux véritables sculptures en marbre. Pampres lui-même

⁹⁵ On perçoit aisément ici la parenté entre Pampres et le Nu Rouge qui apparaît au Quatrième Tableau. Deux figures sacrificielles s'offrant à un Père tout puissant ; deux projections de cet Unique tant attendu ; deux personnages caractérisés par la couleur rouge. Pour Michèle Ramond, Pampres, « à la fois dissimulé et façonné par la vigne (grappes de fruits et feuilles) rouge du temps des vendanges », est un véritable « Christ païen qui joue de la flûte comme un faune et comme le dieu Pan a la rougeur du raisin et du vin mais aussi celle du sang » qui coulera abondamment de la blessure au côté du Nu Rouge, « celle où le sang est le plus vitaminique et le plus eucharistique ». In Michèle RAMOND, « 'Why I descend into this bed of death/ Is partly to behold my lady's face' », *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público'. 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (éd.), p. 173-203. J'ajouterais que tout en étant associé aux pampres de vigne qui traditionnellement font référence à Dionysos, Pampres n'en est pas moins celui qui joue de la musique, une sorte d'avatar d'Apollon qui fait danser Grelots, assimilé en cela à Dionysos. Assimiler Pampres à Apollon ne fait, à mon sens, que renforcer – bien que cela puisse paraître paradoxal – sa dimension christique. Car Apollon, dieu de l'Harmonie, de la Musique et de la Poésie, est également assimilé au Soleil, source de vie, archétype de la Divinité, frère antagonique et complémentaire de Dionysos. Platon fait même d'Apollon le dieu, l'Un, le principe universel, s'opposant à la Nature, c'est-à-dire au Multiple. C'est cette assimilation d'Apollon à l'Un qui explique que les peintres de la Renaissance aient parfois représenté le Christ sous les traits du dieu grec. Face à lui, l'androgynie de Grelots et son jeu de métamorphoses l'assimilent bien à Dionysos, dieu de la fécondité, autant masculine que féminine, dieu de l'insaisissable et du travestissement (on se souvient qu'il apparaît la plupart du temps vêtu en femme). Sur Apollon et Dionysos, je renvoie au *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre BRUNEL, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

⁹⁶ *El público*, p. 294.

n'est d'ailleurs pas dupe et a bien conscience que le Un qu'il semble avoir trouvé n'existe pas :

Emperador. (*Suspirando.*) Uno.

Centurión. (*Al Emperador.*) Difícil es, pero ahí lo tienes.

Figura de Pámpanos. Lo tiene porque nunca lo podrá tener.

Figura de Cascabeles. ¡Traición! ¡Traición!⁹⁷

Trahison parce que Pampres, en s'offrant à l'Empereur, est devenu du même coup passif, et donc féminin. Dès lors que l'Empereur pense l'avoir trouvé et que celui-ci se donne à lui, le voilà qui se dérobe. Dans son attitude même, Pampres affirme que le Un purement phallique n'existe pas. Le retour à l'harmonie purement masculine dont il rêvait est désormais absolument impossible.

Le Un serait alors peut-être Grelots, celui qui réunit en lui le féminin et le masculin. Un personnage qui, faute d'avoir pu réaliser cette union avec Pampres, incarnerait à lui seul cette sublime utopie de revenir à ce règne de l'analogie qui caractérisait le monde des Anciens et leurs croyances et qui rendait possible l'assimilation des éléments les plus disparates. Où tout objet pouvait renvoyer à un autre, « tout sexe se renverser en son opposé, sans que l'on quitte jamais le Même d'un imaginaire fantasmatique ; [car] l'éros esthétique païen [était] le royaume rhétorique d'une synonymie généralisée »⁹⁸. Dans un monde antique où l'harmonie du cosmos et de la communauté dépend d'un rapport sexuel réussi, les simulacres permettent d'assurer la complémentarité, l'union harmonieuse entre les principes masculins et féminins. Grelots incarnerait ainsi, peut-être, une sorte de vague réminiscence de cette conception d'un cosmos créé par « combinaison de nombres mystiques dotés de caractéristiques sexuelles »⁹⁹, que l'on trouve déjà chez Pythagore et qui a perduré en Occident pendant de très longs siècles. Car, comme l'écrit Macrobe, philosophe latin du IV^e siècle après J.-C., « l'impair regardé comme mâle, et le pair considéré comme femelle sont l'objet de la vénération des partisans de la doctrine des nombres, le premier sous le nom de Père, et le second sous celui de Mère »¹⁰⁰. Ce que complète le Pseudo-

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ Alexandre LEUPIN, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁹ *Idem*, p. 37.

¹⁰⁰ MACROBE, *Commentaire sur le songe de Scipion*, Livre I, chapitre VI-1. Traduction dirigée par NISARD (*Itinera Electronica*) consultable sur le site internet :

Jamblique pour qui « le un, considéré comme nombre impair et pair, est masculin et féminin, et appelé Père-et-Mère »¹⁰¹.

Union du masculin et du féminin. Poisson-lune. On voit à quel point la recherche de l'union harmonieuse, du Un, qui est au centre de cette scène dans la Ruine romaine semble totalement sous-tendue par la pensée païenne qui fait l'objet, de la part de Lorca, d'une synthèse et d'une réélaboration étonnantes. Un retour aux sources primitives de la pensée et de l'art occidentaux qui permet en même temps de faire le constat d'un échec. Le Un à la fois Père et Mère, capable d'opérer une totalité par l'union du masculin et du féminin en lui-même, n'existe plus. Et le jeu des métamorphoses, apanage des dieux de l'Olympe qui leur permettait de s'unir avec tous types de créatures, n'était ici que métaphorique. Pas étonnant donc que Grelots et Pampres aient échoué, eux qui ne sont pas même des demi-dieux. Leur sort est celui des humains. Séparés par la main de Zeus, jamais plus ils n'auront accès à l'Un absolu.

Hombre 1º. Dos leones. Dos semidioses.

Hombre 2º. Dos semidioses si no tuvieran ano.

Hombre 1º. Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable¹⁰².

Condamnés à ne plus jamais pouvoir trouver l'unité dans une fusion avec l'autre, le seul choix qui reste aux hommes est donc, pour Gonzalo qui tire la leçon du sacrifice auquel se sont livrés Grelots et Pampres, de se comporter comme tels, « no dejándose arrastrar por los falsos deseos. Siendo íntegramente hombres. ¿Es que un hombre puede

www.weblettres.net/languesanc/?page=traductions&n=343

¹⁰¹ PSEUDO-JAMBLIQUE, *Theologoumena Arithmeticae*, cité par Alexandre LEUPIN, *idem*, p. 37. Jamblique, dit aussi Pseudo-Jamblique (250-325) est un disciple de Plotin (205-270 avant J.-C.) dont la philosophie se fonde sur une relecture des œuvres de Platon. La constante référence au chiffre Un (qui tout au long de *El público* permet de faire le pont entre la pensée gréco-romaine et le christianisme) et cette évocation d'un monde fondé sur un jeu d'oppositions entre nombres impairs et pairs, est reprise plus tard de façon ironique et burlesque par les Trois Chevaux Blancs dans une comptine qui évoque une fois de plus l'échec de la relation amoureuse : « Amor, amor, amor./ Amor del uno con el dos/ y amor del tres que se ahoga/ por ser uno entre los dos ». *El público*, p. 306.

¹⁰² *El público*, p. 295. Remarquons au passage que l'on retrouve dans cette réplique de l'Homme 1 le vocabulaire de l'asepsie et de l'objectivité qui était déjà présent dans le « Sant Sebastià » de Dalí ou dans le poème *Santa Lucía y San Lázaro*, associé une fois de plus à la matière froide, brillante et immaculée du marbre, opposé au monde des profondeurs obscures du désir symbolisé par « el ano », évoqué plus loin par le Cheval Noir : « ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! », p. 304.

dejar de serlo nunca? »¹⁰³. Mais pour lui, « ninguno de los dos era un hombre »¹⁰⁴. Grelots et Pampres ont échoué parce qu'aucun des deux n'assumait pleinement ses véritables désirs. Pampres, en se donnant à l'Empereur, dénonce sa nature hybride de poisson-lune et Grelots invoque Elena par dépit lorsqu'il prend conscience de leur échec. L'influence de la lune, la Séléné des Grecs, a été trop forte sur ces deux poissons-lunes à la recherche d'une union. Et elle demande son tribut de sang : la tête de Pampres, qu'il offre à l'Empereur.

Figura de Pámpanos. Y deja mi cabeza de amor en la ruina. La cabeza de uno que fue siempre uno.

Emperador. (*Suspirando.*) Uno¹⁰⁵.

Lutte contre Elena. Lutte contre le masque, lutte contre les préjugés. L'amour, menacé de toutes parts, jamais ne trouve sa plénitude. L'harmonie tant désirée jamais ne se produit. Les corps cherchent à se serrer, mais ne trouvent qu'à se déchirer.

On le sait, l'échec du jeu des métamorphoses et le sacrifice de Pampres dans les ruines annoncent déjà le double sacrifice du Nu Rouge et de l'Homme 1. Trois morts comme trois reflets dans le miroir qui donnent à *El público* cette dimension sacrée si souvent soulignée par la critique et qui établissent un lien évident entre toutes les réminiscences du monde gréco-latin que je viens d'analyser et le substrat chrétien si présent dans la pièce et de façon générale dans tout le théâtre lorquien. Le théâtre ne peut ainsi exister, à ses yeux, sans une nécessaire dimension sacrée qui, à son tour, doit être vue et ressentie par les spectateurs dans leur chair. Un théâtre qui tente donc de renouer avec ses racines primitives, lorsqu'il était encore mystère¹⁰⁶. Sans doute est-ce là que réside la fonction du Nu Rouge et de l'extraordinaire impact visuel et émotionnel qu'il impose au spectateur. Un personnage hybride, héritier du théâtre religieux

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Idem*, p. 296.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 294.

¹⁰⁶ Je rappelle pour mémoire que le mot est emprunté « au latin *mysterium*, 'cérémonies en l'honneur d'une divinité accessible aux seuls initiés', d'où 'chose tenue cachée, secrète'. Le mot latin est un emprunt au grec *mustérion*, terme désignant un culte à initiation, parfois secret », comme par exemple le culte de Déméter à Éleusis (Mystères d'Éleusis). In *Dictionnaire historique de la langue française* LE ROBERT, p. 2332. Lorca souligne à plusieurs reprises le lien qui unit son théâtre au théâtre religieux du Moyen-Âge, qualifiant *Así que pasen cinco años* de « misterio, dentro de las características de este género, un misterio sobre el tiempo » [... mystère, dans les caractéristiques de ce genre, un mystère sur le temps.]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans le journal *La Nación* (Buenos Aires), le 14 octobre 1933, in *Obras completas III*, p. 444.

médiéval ou des *autos sacramentales* du Siècle d'Or, mais qui arbore en même temps une couleur criarde digne des plus grandes outrances expressionnistes. Un personnage en équilibre sur le fil tendu entre les œuvres des Primitifs du Moyen-Âge occidental et celles des Primitivistes du XX^e siècle, et qui impose au spectateur sa véritable condition *plastique*.

II. Un Nu Rouge couronné d'épines bleues

Si le Nu Rouge de Lorca n'est évidemment pas le Christ des Évangiles, loin s'en faut, il n'en reste pas moins que l'élaboration du personnage et sa fonction dans la pièce sont profondément liées à un évident substrat biblique, mais médiatisé et interprété à travers le prisme tout visuel et plastique de l'art dit « primitif », et tout particulièrement les représentations christiques des peintres occidentaux du Moyen-Âge. Comme la majeure partie des artistes européens depuis la fin du XIX^e siècle, Lorca manifeste ainsi dans *El público*, mais également dans un certain nombre d'autres pièces – particulièrement dans *Amor de don Perlimplín...* –, un immense goût pour cet art « spontané », si éloigné des règles et du savoir-faire académiques¹⁰⁷.

Comment en serait-il d'ailleurs autrement ? Lui qui, au début de sa célèbre conférence *Sketch de la nueva pintura*, commence par fustiger l'attitude picturale des impressionnistes, Monet en premier lieu, et fait débiter l'aventure de l'avant-garde du XX^e siècle avec Cézanne. Car Cézanne n'est déjà plus tout à fait un impressionniste, lui qui considère le volume et la forme comme les fondements essentiels de la peinture et que l'on peut considérer à certains égards comme le père du Cubisme. Comme le souligne Lorca dans son *Sketch de la nueva pintura*,

Había que volver por el volumen, por la forma, fundamento esencial de un cuadro. Se había perdido el esqueleto y la pintura era una gelatina que irritaba

¹⁰⁷ Il ira même jusqu'à dire, en parlant du *Romancero gitano*, que « más que gitanas, [sus páginas] parecen de un primitivo, de un poeta del gótico con sus retablos, donde se immortalizan ángeles, ciudades amuralladas, visiones a las que el Dante había de prestar el calificativo, escenas bíblicas, Samaria y Andalucía brava » [... plutôt que gitanes, ses pages semblent celles d'un primitif, d'un poète de la période gothique avec ses retables, où sont immortalisés des anges, des villes entourées d'enceintes, des visions auxquelles Dante a donné un nom, des scènes bibliques. Des pages où sont immortalisées aussi la ville de Samarie et l'Andalousie sauvage]. Étonnant de la part de celui qui a tant et tant de fois été considéré comme LE poète des gitans... Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans le journal madrilène *El Debate*, 1^{er} octobre 1933, in *Obras completas III*, p. 429.

nuestra emoción y nuestro sentido virgen de la belleza. Fue Cézanne el que dijo a un modelo esta frase histórica poco después: ‘Estése usted quieto, señor. Yo le pinto a usted lo mismo que pinto una manzana’¹⁰⁸.

Attitude influencée par sa profonde amitié avec Sebastià Gasch et Salvador Dalí, dira-t-on ? Sans aucun doute. Ce qui explique son insistance sur l’idée de forme au détriment de la couleur comme fondement essentiel d’un tableau¹⁰⁹.

Pourtant, la couleur et sa valeur expressive, on le sait, sont loin de laisser Lorca indifférent et s’il ne fait qu’évoquer les expressionnistes allemands, il reconnaît néanmoins un indéniable intérêt à leur conception de la peinture comme « una exaltación expresiva de las cosas, un último límite de los contornos y de los espíritus de las cosas »¹¹⁰. Or, chez Gauguin, chez Cézanne ou les Fauves, avec en tête Matisse, comme chez les expressionnistes allemands ou chez Picasso et les cubistes – tous considérés aujourd’hui encore comme les représentants des principaux mouvements rénovateurs de l’art européen au XX^e siècle, du côté de la couleur pour les uns, du côté du langage formel pour les autres¹¹¹ –, la rénovation picturale passe par une révision des arts dits « primitifs », ce fameux primitivisme qui, à l’époque de Lorca, est déjà devenu depuis longtemps un lieu commun de l’art « moderne ».

1. Le retour aux sources primitives

Primitif et primitivisme

On sait l’impact qu’a, dans les milieux artistiques européens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, l’introduction d’objets primitifs africains, océaniens ou

¹⁰⁸ [Il fallait revenir au volume, à la forme, fondement essentiel du tableau. Le squelette s’était perdu et la peinture était une gélatine qui irritait notre émotion et notre sens vierge de la beauté. C’est Cézanne qui dit à son modèle cette phrase, qui devint peu après historique : « Monsieur, tenez-vous tranquille : je vous peins comme je peins une pomme]. Federico GARCÍA LORCA, *Sketch de la nueva pintura, in idem*, p. 88.

¹⁰⁹ Pour Lorca, le Cubisme apparaît comme « el movimiento verdaderamente regenerador » : « muerte de la perspectiva y exaltación abstracta del volumen » [le mouvement réellement régénérateur : mort de la perspective et exaltation abstraite du volume]. *Idem*, p. 94.

¹¹⁰ [... une exaltation expressive des choses, la dernière limite des contours et de l’esprit des choses.]. *Idem*, p. 93.

¹¹¹ On connaît la célèbre formule par laquelle Kandinsky condense les deux grandes tendances de la rénovation artistique de son temps : « Matisse – couleur. Picasso – forme. Deux grands signaux vers un grand but ». In Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 96.

amérindiens jusqu'alors méconnus des milieux artistiques occidentaux, dans un contexte encore largement dominé par les idées positivistes qui donnent une justification scientifique et morale aux empires coloniaux que se construisent à l'époque les grandes nations européennes¹¹². Pourtant, si artistes et critiques d'art emploient le mot « primitif » dans leurs écrits pendant tout ce premier quart du XX^e siècle, il ne s'applique en général pas directement à ces cultures tribales, beaucoup plus souvent qualifiées de « sauvages ». C'est qu'en histoire de l'art, le terme « primitif » sert d'ordinaire à qualifier « des artistes traditionnellement considérés comme les précurseurs d'un nouvel art, ceux qui ont à la fois provoqué une rupture avec la tradition passée et jeté les bases sur lesquelles une nouvelle tradition pourrait se construire »¹¹³. Il faut donc bien distinguer l'intérêt manifesté par des peintres comme Cézanne, Gauguin, les Fauves ou Picasso pour les différents aspects du primitif, tant de l'intérieur de l'Occident que de l'extérieur, avec la définition propre à l'histoire de l'art du même terme de « primitif », souvent utilisé pour qualifier les premiers maîtres italiens des XIV^e et XV^e siècles. Or, la confusion est d'autant plus aisée qu'un grand nombre de ces artistes – et particulièrement les expressionnistes du *Blaue Reiter* [Cavalier Bleu], à Munich aux alentours de 1911 – se considèrent également comme les primitifs d'un nouvel art en totale rupture avec la tradition académique occidentale et considéré comme plus innocent, plus pur car non dénaturé¹¹⁴.

C'est Gauguin qui, dès les années 1890, manifeste un très vif intérêt pour les peintures ou les sculptures des paysans bretons avant de se tourner, comme on le sait,

¹¹² Sur cette question du primitivisme et la notion de « primitif », je renvoie à l'ouvrage de Colin RHODES, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997, 216 p. Voir particulièrement le premier chapitre intitulé « Le primitif et le primitivisme » consacré précisément à une analyse des fondements de cet engouement des artistes pour les arts primitifs. Comme le souligne Colin Rhodes, « le fait même d'en appeler au primitif implique de la part de l'artiste une acceptation implicite, bien que formulée en termes positifs, de l'idée que les croyances conventionnelles étaient enviables ou respectables », p. 13. Autrement dit, l'idée d'art primitif implique l'application de critères qualitatifs et donc une vision de l'histoire de l'art comme un processus évolutif, calqué sur la théorie de l'évolution de Charles Darwin. Cependant, contrairement au discours dominant de l'époque, cette conception considère avec nostalgie la perte de cet état primitif que l'artiste tente de retrouver en adoptant certaines techniques.

¹¹³ Colin RHODES, *idem*, p. 21.

¹¹⁴ C'est la même conception de son art qu'a le peintre espagnol Celso Lagar (on se souvient de son *planismo*, synthèse de tendances cubistes, dans son approche de la forme, et fauves, dans son approche de la couleur) et qu'il évoque en 1915 : « Nosotros somos en nuestro tiempo los iniciadores de un arte primitivo » [Nous sommes aujourd'hui les initiateurs d'un art primitif]. Celso LAGAR, « El renacimiento del arte después del cubismo », *Cultura*, Gerona, 1915.

vers les cultures du Pacifique. Plus tard, dans les années 1906-07, Matisse, Derain ou Picasso commencent à se passionner pour l'art « nègre » exposé dans un grand nombre de galeries parisiennes et c'est seulement à partir de 1907 que leur intérêt se tourne également du côté des Primitifs italiens. Comme le souligne Colin Rhodes,

les artistes modernes, prenant exemple sur la démarche d'artistes tels que Gauguin dans la dernière décennie du XIX^e siècle, commençaient souvent par chercher en Europe les « sources » primitives dont tirer un enseignement prometteur d'une possibilité de revitalisation de l'art et de la culture occidentaux. Parfois ils se tournaient vers les cultures médiévales d'Europe, moins complexes en apparence. Dans d'autres cas, c'est au sein de groupes contemporains qu'ils cherchaient le primitif, en particulier chez les paysans et les enfants, qui leurs semblaient représenter, de par leurs coutumes et leur philosophie de vie, une « survivance » de ce passé historique plus primitif¹¹⁵.

En ce qui concerne Lorca, ce sont particulièrement les œuvres des Primitifs du Moyen-Âge qu'il prend comme source d'inspiration pour la création de certains décors dans *Amor de don Perlimplín...* et *El público*. Car ce qui le fascine, et avec lui un très grand nombre des artistes « modernes » de son époque, c'est l'absence d'illusionnisme perspectif, la rutilance des couleurs, la tendance à la géométrisation et à l'abstraction qu'ils peuvent trouver dans les œuvres des artistes italiens du Trecento et du Quattrocento, et particulièrement chez Cimabue, Duccio, Giotto ou Piero della Francesca.

Pourtant, si le primitivisme qualifie en premier lieu cet intérêt que les artistes ont porté aux objets ou aux œuvres qui ont été des modèles dans l'élaboration de leur propre travail, il désigne également un autre type d'influence, toute symbolique celle-ci. Celle qu'a exercé la notion même de « primitif » et qui trouve chez les surréalistes une signification et des implications nouvelles. On connaît, en effet, leur admiration pour les artistes primitifs, ceux-là même admirés avant eux par les expressionnistes, et l'on sait qu'André Breton, par exemple, collectionne les objets, fétiches et masques américains ou océaniens. Pourtant, l'intérêt des surréalistes ne porte pas tant sur ces objets que sur l'idée qu'il existe un « esprit » primitif dont témoigne leur tentative d'accéder à des

¹¹⁵ Colin RHODES, *idem*, p. 22.

modes de pensée et de vision qu'ils considèrent comme plus primordiaux, instinctifs, non dénaturés par la civilisation.

Le goût pour le primitivisme que manifestait déjà Gauguin à la fin du XIX^e siècle, puis Matisse, Picasso ou les peintres expressionnistes, n'a ainsi rien perdu de sa vigueur dans les années 1920, même si, à chaque période, il revêt un sens et des connotations différents¹¹⁶. Et c'est bien ainsi que Lorca juge l'évolution de l'art de son temps lorsqu'il prononce, en 1928, sa conférence *Sketch de la nueva pintura*, alors que le Surréalisme est en plein essor à Paris et que c'est lui qui tente à son tour de secouer le joug des conventions académiques. Pour Lorca,

La pintura, después del objetivismo agudo que llegó en 1920, llega hoy sapientísima y vieja a un campo lírico donde tiene necesariamente, siguiendo un proceso biológico, que salir desnuda de su antigua piel, pintura niña,

¹¹⁶ Voilà comment Rémi Labrusse tente de rendre compte de l'extraordinaire foisonnement et de l'engouement que produisent à la fois les objets primitifs et toutes les réflexions qui voient le jour autour de l'idée de « primitif » : « Tout ce vaste affaïement qui, de Breton à Carl Einstein, de Michel Leiris à Tristan Tzara, en passant par Christian Zervos ou Jacques Viot, suit et transforme la piste ouverte par Matisse, par Derain et par Picasso, par Apollinaire et par Paul Guillaume, toute cette circulation d'objets, ces expositions, ces constitutions de collections éphémères commençant et finissant dans les salles de l'Hôtel Drouot, ces images par milliers reproduites dans les revues et dans les livres, ces voyages parfois [...], enfin ces débats théoriques venus du Collège de France, de l'École pratique des hautes études ou de la Sorbonne [...], débats dont les échos étaient suffisamment vifs pour stimuler la pensée, la révolte, mais suffisamment lointains pour autoriser à foison les licences d'interprétation – tout cela s'est amassé en un vaste pan de matière intellectuelle en ébullition, traversée d'anxiété métaphysique et soulevée par le refus le plus impérieux de l'ordre du monde occidental moderne : d'où l'idée primitive, arrachée à toute chronologie comme à toute géographie, violemment inactuelle, vaste cratère ouvert comme une plaie dans le continent de notre culture, où sont entrés en fusion éblouissante et brûlante les signes paléolithiques et les masques de tous les continents, l'artisanat de nos campagnes reculées et les bouddhas tibétains, les graffitis d'arrière-cours, les monnaies gauloises, les idoles des Cyclades, les ex-voto populaires et le mobilier funéraire égyptien, les tablettes mésopotamiennes, les peintures romanes, les bronzes du Bénin et les plats sassanides, les dessins d'enfants, les statuette sardes et celles du Louristan, les 'faïences' musulmanes, les jades archaïques chinois, les manuscrits éthiopiens, les stèles d'Asie centrale, les crânes surmodelés du Vanuatu et les dieux aztèques ». Rémi LABRUSSE, *Miró. Un feu dans les ruines*, p. 75-76. Si les propos de Rémi Labrusse s'appliquent ici au contexte français ou, plus précisément, parisien, notons néanmoins que le même engouement et les mêmes débats ont cours chez les intellectuels espagnols, et particulièrement à la Residencia de Estudiantes où réside Lorca au début des années 1920 et dont la revue *Residencia* publie un certain nombre d'articles sur l'art roman espagnol, sur l'art et la culture Maya, sur la découverte de la tombe de Toutankhamon, avec de nombreuses photographies, ou sur la préhistoire. C'est dans le même contexte que l'on doit également resituer la sauvegarde des fresques des églises romanes catalanes entreprise entre 1919 et 1923, directement transférées et exposées au Musée des Beaux-Arts de Barcelone.

hermana de las estilizaciones de la época cavernaria y prima hermana del exquisito arte de los pueblos salvajes¹¹⁷.

Rejet du réalisme, utilisation expressive de la couleur, retour à l'instinct et stylisation inspirée des arts primitifs semblent les points de convergence entre tous les mouvements artistiques depuis la fin du XIX^e siècle, si bien que cette fascination générale pour l'idée de « primitif » se reflète aussi dans la définition même que donne Lorca de l'art autour de 1928. Il n'est donc pas étonnant que l'on puisse trouver, dans son œuvre, des correspondances tant avec les idées et les thèmes traités par les surréalistes qu'avec les préoccupations des artistes expressionnistes. Mais avant d'en voir les implications directement dans son théâtre, il me semble important de revenir rapidement sur quelques aspects des recherches de Gauguin et des peintres expressionnistes.

Gauguin et le primitivisme

Dès la fin du XIX^e siècle, Gauguin est le premier peintre européen à qualifier sa peinture de « primitiviste » et à faire de la « simplicité » du dessin, de l'intensité des couleurs et de l'absence de représentation vériste les caractéristiques premières de son style pictural.

Gauguin cherche à redécouvrir des modes d'expression artistique non sophistiqués et considérés comme plus purs. Pour lui, l'artiste doit devenir une sorte de communicateur direct, de sauvage inné, le prophète d'une forme d'expression plus directe, plus spontanée, en un mot, « primitive ». En s'appropriant les conventions de l'art populaire – d'abord breton, puis tahitien – mais également l'art médiéval, notamment la sculpture, les estampes japonaises¹¹⁸ ou certaines formes de simplification

¹¹⁷ [La peinture, après l'objectivisme aigu atteint en 1920, parvient, chargée de science et d'âge, à un champ lyrique où elle doit nécessairement, suivant un processus biologique, sortir nue de sa vieille peau, peinture enfant, sœur des stylisations de l'époque rupestre et cousine germaine de l'art exquis des peuples primitifs]. Federico GARCÍA LORCA, *Sketch de la nueva pintura*, p. 94. La mue à laquelle est soumise la nouvelle peinture dans ces propos de Lorca n'est pas sans évoquer le culte de la nature et du corps nu qui caractérise en grande partie le travail des artistes expressionnistes de *Die Brücke*. Pour eux, en effet, se déshabiller signifie se débarrasser des masques imposés par la culture urbaine moderne, revenir à un état d'innocence. Un aspect qui n'est pas sans rappeler les multiples dépouillements auxquels sont contraints les personnages de *El público* et la quête d'authenticité qu'impose l'Homme 1 tout au long de la pièce.

¹¹⁸ À la fin du XIX^e siècle, ces estampes japonaises connaissent un immense succès (Monet et Van Gogh les collectionnent) et inspirent une nouvelle conception et un nouveau type de construction de l'espace

et de distorsion, son but est de parvenir à un style novateur, expression de nouvelles préoccupations esthétiques. Grandes surfaces planes aux tons intenses, cernes noirs qui délimitent les formes et les figures et qui rappellent l'art des vitraux polychromés ou des émaux médiévaux...

La vision après le sermon ou *La lutte de Jacob avec l'Ange* (ill. 261), peint en 1889 en pleine période bretonne de l'artiste, tient à ce titre le rôle de manifeste pictural. Simplifications formelles, représentation de gens du peuple, couleurs outrées qui entrent en violente opposition les unes avec les autres : noir et blanc des femmes dans la moitié inférieure du tableau ; rouge rutilant du « fond » qui semble lui-même en lutte avec le vert qui apparaît dans la partie supérieure de la toile. Où est le réel ? Où est la vision ? Gauguin joue sur le contraste entre les bretonnes, vêtues de leurs tenues traditionnelles, et l'ange, ce personnage ailé en train de se battre.

Les procédés employés par Gauguin à cette période, inspirés des idées et des pratiques des peintres symbolistes avec lesquels il est lié – particulièrement Émile Bernard –, créent ainsi un nouveau langage pour l'art moderne. L'artiste se donne désormais le droit d'exagérer ou de déformer les lignes, les couleurs et les formes selon les nécessités de son projet pictural. Il abandonne définitivement toute illusion naturaliste : les couleurs sont irréalistes, transposantes. Elles participent directement à la construction de l'espace et prennent une valeur décorative. Plus de lignes de fuite, plus de perspective géométrique ou atmosphérique. Gauguin systématise l'aplanissement spatial de l'espace pictural dans un irréalisme optique total. Le tout est de doter le tableau du plus grand potentiel suggestif possible pour revenir à nouveau, comme le faisaient les peintres primitifs (artistes du Moyen-Âge occidental – et surtout du Trecento et du Quattrocento italiens –, mais également les Égyptiens ou les Grecs de la période archaïque), à capturer l'essence du thème représenté.

Créer un art simple, voilà le maître mot. Remplacer l'idée impressionniste de la nature vue à travers la sensibilité par une théorie de l'*équivalence* où les déformations, les signes ou les symboles n'existent qu'en tant qu'équivalents picturaux d'émotions et de sentiments. L'art se veut désormais l'expression de vérités essentielles, d'émotions et de rêves rendus tangibles sur la toile grâce aux formes et aux couleurs.

pictural. Les figures peuvent en effet être coupées par le cadre de l'image ; les formes sont stylisées ; l'espace est représenté sans perspective.

L'Expressionnisme

Inventés à la fin du XIX^e siècle pour qualifier la peinture d'Edvard Munch – en particulier son fameux tableau *Le cri*, réalisé en 1893 –, les termes « expressionnisme » et « expressionniste » n'ont commencé à désigner l'avant-garde allemande que relativement tardivement. Au cours des premières années du XX^e siècle, de nombreux critiques emploient le mot « expressionnisme » pour désigner l'avant-garde en général, sans différenciation géographique, depuis les Fauves jusqu'aux Futuristes. Ce n'est qu'en 1911 que Wilhelm Worringer, historien d'art et l'un des plus grands critiques de l'époque, inclut les allemands dans ce mouvement qui s'étend à plusieurs pays d'Europe. Et c'est le peintre Kirchner qui va affirmer le caractère germanique de ce mouvement. S'il ne se qualifie pas lui-même d'expressionniste, il rattache son groupe, *Die Brücke* [Le Pont] créé, en 1905, à Dresde, au mouvement général expressionniste dont *Die Brücke* devient une tendance, au même titre qu'un autre groupe bien connu, fondé autour de Kandinsky, en 1911, à Munich, *Der Blaue Reiter*. « Expressionnisme » devient ainsi, à ce moment-là, un terme désignant spécifiquement l'art allemand¹¹⁹.

Le mouvement expressionniste allemand se développe autour de 1906-07, parallèlement à la phase la plus vive du Fauvisme, en France. Pendant longtemps, on a surtout cherché à savoir lequel des mouvements avait influencé l'autre. Mais depuis quelques années, l'historiographie met plutôt l'accent sur l'existence de préoccupations similaires qui ont abouti à des modes d'expression picturale, ou artistique, au bout du compte très semblables¹²⁰. Et c'est précisément ce que souhaitait démontrer l'exposition intitulée « Le Fauvisme ou 'l'épreuve du feu'. Éruption de la modernité en Europe » organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, d'octobre 1999 à février 2000, allant jusqu'à qualifier de « Fauves d'Europe » l'ensemble des artistes français,

¹¹⁹ Ce n'est qu'avec la fin de la Guerre Froide, au début des années 90, que le terme perd définitivement la connotation idéologique nationaliste qui lui avait été attribuée depuis les années 20 – et qui avait été exacerbée dans les années 30 – et désigne particulièrement cette avant-garde germanique qui s'est développée au cours du premier quart du XX^e siècle.

¹²⁰ Les artistes du groupe *Der Blaue Reiter* ne se considéraient, en effet, pas si différents, dans leurs recherches et leurs préoccupations esthétiques et plastiques, des Fauves français, puisque Franz Marc lui-même intitule l'un de ses articles publié dans le fameux *Almanach du Blaue Reiter*, « Les 'Fauves' d'Allemagne ». Franz MARC, « Les 'Fauves' d'Allemagne », in *L'Almanach du Blaue Reiter*, p. 84-88. Toutefois, contrairement à l'Expressionnisme, le Fauvisme est un mouvement qui n'affecte que la peinture et à peine la sculpture. Il n'y a ni littérature ni musique « fauves ». La raison en est sans doute qu'il n'est pas un mouvement concerté, voulu par les artistes ; le concept de fauvisme est créé lors du Salon d'Automne de 1905 par les journalistes opposés à ce type de peinture.

allemands, tchèques, hongrois ou même russes qui, entre 1905 et 1910-13, ont partagé une même volonté de recourir à la « sauvagerie des couleurs », à la violence des tons crus et criards qui se dissocient parfois totalement de la forme, de retrouver des moyens d'expression purs, de redonner au rythme un rôle central dans le tableau. Et, même si les expressionnistes allemands diffèrent précisément des Fauves par leur utilisation d'une palette moins rutilante, plus simple, ce qu'écrit Matisse, en 1908, à propos de son travail peut servir tout aussi bien à définir la recherche des peintres germaniques :

Ce que je poursuis par-dessus tout, c'est l'expression. [...] L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau : la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part. La composition est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments. Dans un tableau, chaque partie sera visible et viendra jouer le rôle qui lui revient, principal ou secondaire. Tout ce qui n'a pas d'utilité dans le tableau est, par là même, nuisible¹²¹.

Toutefois, plus qu'un mouvement pictural allemand, l'Expressionnisme est un mouvement européen qui s'épanouit dans les arts plastiques puis en littérature, entre 1906 et 1920, et dont les répercussions se font sentir autant en sculpture, qu'au cinéma ou au théâtre. De nombreux critiques et historiens d'art admettent qu'il peut être considéré comme une conception esthétique, un état d'esprit ou un mode de pensée, une technique aux styles et manifestations extrêmement variés¹²², dont les origines sont antérieures à la définition historique que je viens de donner. À ce titre, le terme sert souvent à désigner également, comme le note John Willet, « une emphase expressive et une distorsion qui peuvent se retrouver dans les œuvres d'art de n'importe [quel artiste

¹²¹ Henri MATISSE, *Notes d'un peintre, in Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 42-43.

¹²² Pour Denis BABLET, « à dire vrai, si on le considère dans son ensemble, l'expressionnisme résiste à la définition. Plus qu'un style, c'est une attitude de l'esprit à l'égard de l'homme, du monde, et de l'art susceptible de les saisir et de les exprimer dans leurs rapports les plus profonds. Faute de trouver l'équilibre auquel il aspire dans l'univers des apparences immédiates, la réalité matérielle et la société qui l'entoure, l'homme se détourne du monde extérieur et tente de le dominer en se réfugiant dans les visions intérieures, la pensée, le rêve. [...] Né de l'angoisse, de l'insécurité, l'expressionnisme est la traduction artistique d'une révolte », in « L'expressionnisme à la scène », *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, études réunies par Denis BABLET et Jean JACQUOT, Paris, éditions du CNRS, 1971, p. 193.

à] n'importe quelle période »¹²³, qui dépasse les limites strictes, géographiques et temporelles, du mouvement allemand proprement dit. Le mouvement expressionniste autrichien, avec des artistes de premier ordre comme Egon Schiele, Oskar Kokoschka ou Herbert Boeckl, retiendra d'ailleurs plus particulièrement mon attention dans les pages qui suivent.

L'Expressionnisme n'est pas seulement un dénominateur commun entre différents arts à une certaine époque mais aussi « l'expression d'un héritage partagé, d'un esprit commun »¹²⁴. Les artistes expressionnistes assimilent, en effet, tout un héritage culturel et artistique qu'ils utilisent dans une négation radicale du Réalisme, de la tradition et des conventions figées de l'art bourgeois. Contre ces valeurs traditionnelles et conformistes de la bourgeoisie, c'est du côté de Nietzsche ou de Bergson qu'ils se tournent, trouvant une inspiration dans leurs conceptions vitalistes et leur volonté de réconcilier le corps et l'esprit. C'est cette même volonté de secouer le joug d'une société rigide et sclérosante qui explique l'admiration qu'il ont pour des poètes comme Rimbaud ou Baudelaire et pour des dramaturges comme Strindberg ou Wedekind qui, dans son texte *Lulu*, donne une vision à la fois désespérée et critique de la société de son temps ; ou leur revendication de certains artistes « primitifs » qu'ils considèrent comme des précurseurs : Bosch, El Greco, Brueghel, Dürer, William Blake ou encore Matthias Grünewald¹²⁵ dont le *Retable d'Issenheim* (ill. 218) les interpelle et inspire avec la même force et toute l'émotion qu'évoque Huysmans dans sa description de l'œuvre en 1891, dans son roman *Là-bas* :

¹²³ John WILLET, *L'Expressionnisme dans les arts 1900-1968*, Paris, Hachette, 1970, p. 7. Sur l'Expressionnisme et le Fauvisme, voir également (entre autres) : Dietmar ELGER, *Expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, Cologne, Taschen, 1994 ; Louis GRODECKI, « L'expressionnisme allemand et son art graphique. À propos d'une exposition », in *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 13-16 ; Catalogue de l'exposition, *La vérité nue. Gerstl – Kokoschka – Schiele – Boeckl*, Paris, Fondation Dina Vierny/ Musée Maillol, 2001, 207 p. ; Marcel GIRY, *Le Fauvisme, ses origines, son évolution*, Neuchâtel (Suisse) Ides et Calandes, 1981 ; Catalogue de l'exposition, *Le Fauvisme ou 'l'épreuve du feu'. Éruption de la modernité en Europe*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000.

¹²⁴ John WILLET, *ibidem*.

¹²⁵ Les artistes mêmes que revendiquent les symbolistes européens et que ces derniers prennent comme modèles... Ce n'est pas un hasard. Expressionnisme et Symbolisme sont deux tendances – pratiquement – contemporaines et parallèles. Parfois même, elles se trouvent imbriquées. Les Espagnols (dont Lorca) ont peut-être eu, de ce point de vue, une démarche originale en harmonisant (ou en synthétisant) le Symbolisme et l'Expressionnisme, dans des proportions diverses. On pense à Valle-Inclán, dont les œuvres sont toutes très imprégnées de l'esthétique expressionniste, mêlée à un substrat symboliste essentiel. Il en est de même chez Lorca, bien que dans des proportions différentes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Lorca a affirmé, à plusieurs reprises, son profond désaccord avec les options artistiques de son compatriote et n'a cessé de vouloir s'en éloigner. Pourtant, au fond, leurs œuvres ont beaucoup en commun, car leurs modèles et leurs références sont finalement très proches.

Et [Durtal] frissonna dans son fauteuil et ferma presque douloureusement les yeux. Avec une extraordinaire lucidité, il revoyait ce tableau, là, devant lui, maintenant qu'il l'évoquait ; et ce cri d'admiration qu'il avait poussé, en entrant dans la petite salle du musée de Cassel, il le hurlait mentalement encore, alors que, dans sa chambre, le Christ se dressait, formidable sur sa croix, dont le tronc était traversé, en guise de bras, par une branche d'arbre mal écorcée qui se courbait, ainsi qu'un arc sous le poids du corps¹²⁶.

Tout comme les artistes fauves, les expressionnistes cherchent des sources picturales et techniques ailleurs que dans la tradition académique occidentale ; et leurs yeux se tournent vers les arts primitifs – africain, océanien et aussi médiéval. Ce qui compte, c'est l'expressivité, et leurs tableaux se font le reflet de cette force vitale qu'ils cherchent à libérer par la forme et surtout par la couleur, autant dans les paysages que dans la figure humaine. Plus de dessin. Les tableaux sont construits directement par la couleur, par taches juxtaposées, vives, saturées, irréalistes. La couleur est une transposition de la réalité, un impact sensoriel, un choc presque neurologique qui échappe à toute référence réaliste. Elle véhicule l'émotion. Elle se fait choc, loin de toute représentation naturaliste ou illusionniste, et exprime une tension au sein de l'image. Comme l'écrit Matisse,

Le côté expressif des couleurs s'impose à moi de façon purement instinctive. Pour rendre un paysage d'automne, je n'essaierai pas de me rappeler quelles teintes conviennent à cette saison, je m'inspirerai seulement de la sensation qu'elle me procure : le pureté glacée du ciel, qui est d'un bleu aigre, exprimera la saison tout aussi bien que le nuancement des feuillages. Ma sensation elle-même peut varier : l'automne peut être doux et chaud comme un prolongement de l'été, ou au contraire frais avec un ciel froid et des arbres jaune citron qui donnent une impression de froid et déjà annoncent l'hiver¹²⁷.

Les touches sont souvent grossières et donnent une apparence de « non fini ». Les formes sont simplifiées, elles tendent à la géométrie. Les toiles expressionnistes portent ainsi en elles des chromatismes et des rythmes obsessionnels, propres à rendre les états émotifs profonds de leurs créateurs. C'est souvent un art de la démesure, de la

¹²⁶ Joris K. HUYSMANS, *Là-bas*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 37. Huysmans qui dira, en 1905, que l'œuvre est « comme le typhon d'un art déchaîné qui passe et vous emporte... On le quitte à jamais halluciné », cité par John WILLET, *idem*, p. 45.

¹²⁷ Henri MATISSE, *op. cit.*, p. 48.

violence, des formes exacerbées, fusiformes et flamboyantes, dans une rupture totale avec l'équilibre et les conventions. La distorsion est le procédé le plus employé, transformant la réalité quotidienne en une autre réalité, tordue, grotesque. Les visages deviennent masques, les corps sont déformés, comme dans la célèbre toile du norvégien Edvard Munch, *Le cri*, peinte en 1893, à cette période charnière entre Symbolisme et Expressionnisme. L'implication physique et émotionnelle de l'artiste, sa lutte pour dominer la matière, sont facilement identifiables à la surface de la toile. Elles témoignent d'un rejet radical des formes sophistiquées et de la soi-disant compétence artistique. Le peintre ne se laisse désormais plus inspirer, mais il exploite directement ses instincts créateurs les plus profonds, au profit d'une expression personnelle et d'un dialogue intime avec lui-même. Ce que Lorca reprend lorsqu'il définit la peinture qui naît au moment de la Première Guerre mondiale :

Año de 1914. [...] Hay que libertarnos de esta realidad natural para buscar la verdadera realidad plástica. No ir en busca de las calidades efectivas de los objetos, sino de sus naturales equivalencias plásticas. No buscar la representación real de un objeto, sino encontrar su expresión pictórica, su expresión geométrica o lírica y la calidad apropiada de la materia¹²⁸.

L'Expressionnisme, au sens large du terme, apparaît donc comme une réponse plastique aux problèmes que rencontre l'art au cours des premières années du XX^e siècle, une manière de réagir contre la rigidité d'une société industrielle en pleine expansion dans les pays du nord de l'Europe, d'évacuer la science et la raison de l'expression artistique pour redonner sa place à la spontanéité créatrice. Toutes préoccupations dont l'Espagne et les artistes espagnols restent éloignés, tant il est vrai que la situation dans laquelle se trouve le pays dans les années 1910-20 n'a rien à voir avec celle de l'Allemagne ou de la France. Pourtant, une sensibilité expressionniste a toujours existé dans l'art péninsulaire¹²⁹, à tel point que les expressionnistes allemands s'inspirent de

¹²⁸ [1914. Il faut se libérer de cette réalité naturelle pour chercher la véritable réalité plastique. Ne pas aller en quête des qualités effectives des objets, mais de leur naturelle équivalence plastique. Ne pas chercher la présentation réelle d'un objet mais trouver son expression picturale, son expression géométrique ou lyrique et la qualité appropriée de sa matière]. Federico GARCÍA LORCA, *Sketch de la nueva pintura*, p. 90.

¹²⁹ C'est ce que montre l'ouvrage de Carlos AREÁN, *La pintura expresionista en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1983. Après avoir insisté sur l'ambiguïté du terme « expresionista », Carlos Areán montre que « el expresionismo ha sido una constante permanente en la pintura española y ello desde muchos siglos antes de que dicha tendencia comenzase a ser descubierta y codificada por los

quelques peintres espagnols comme El Greco, (re)découvert au cours de cette période par l'Europe entière à travers une relecture de l'œuvre de Goya que beaucoup considèrent, à juste titre, comme un pré-expressionniste.

Ce n'est donc qu'avec beaucoup de nuances et en étant consciente de cette situation différente de l'Espagne par rapport à la France ou à l'Allemagne, que je ferai certains rapprochements entre des éléments stylistiques et thématiques présents dans les pièces de Lorca, et des artistes et des œuvres de tendance, ou proprement, expressionnistes. L'Expressionnisme n'est d'ailleurs pas, comme je l'ai déjà dit, ce que Lorca préfère en matière artistique. Pourtant, il est souvent difficile de distinguer, à partir des rares déclarations du poète sur ce sujet ou de sa conférence sur la « nueva pintura », ce qui est dû à ses goûts propres de ce qui est dû à ses amitiés artistiques, en premier lieu avec Sebastià Gasch et Salvador Dalí, dont les idées vont totalement à l'encontre des valeurs picturales défendues par les expressionnistes. Ce qui est certain, c'est que Lorca connaît forcément un certain nombre de ces peintres, notamment par l'intermédiaire des expositions et de la presse, puisqu'on parle de l'Expressionnisme allemand dès le tout début des années 1920, notamment dans la revue *Grecia*¹³⁰. Par ailleurs, en 1927, dans son panorama de la peinture française intitulé « Del cubismo al superrealismo », Sebastià Gasch ne manque pas d'évoquer par exemple des artistes comme Vlaminck ou Rouault, qu'il classe dans la catégorie du « neorromanticismo », « un arte del paroxismo » [un art du paroxysme] qui exprime, selon lui, une émotion « plasmada de la manera más intensa posible, de manera áspera y patética, trágica, bárbara y punzante »¹³¹. Et dans son numéro de juillet 1927, *L'Amic de les Arts* publie

críticos europeos » [... l'expressionnisme a été une constante permanente dans la peinture espagnole et cela bien des siècles avant que l'on commence à découvrir cette tendance et que les critiques européens ne commencent à la codifier], p. 11. Si son projet a le mérite de tenter de trouver des tendances générales et des traits stylistiques « expressionnistes » récurrents à toutes les époques, et que l'on peut donc aussi retrouver en Espagne, Carlos Areán n'échappe néanmoins pas, à mon sens, à une définition, pour le coup, trop large de la notion, qui lui permet d'inclure dans l'expressionnisme espagnol depuis « los Beatos mozárabes » [les dévots mozarabes] et leurs « grecas, entrelazos y figuras zoomórficas muy espectaculares » [leurs grecques, entrelacs et figures zoomorphes très spectaculaires] (p. 11) jusqu'à des peintres comme Óscar Domínguez ou même Salvador Dalí, « dos surrealistas con implicaciones expresionistas » [deux surréalistes avec des tendances expressionnistes], p. 139.

¹³⁰ Guillermo de Torre évoque dans le n° 44 (juin 1920) Kandinsky, Franz Marc et l'*Almanach du Blaue Reiter*, ainsi que la revue *Der Sturm* ou l'ouvrage de Paul Fechter, *Der Expressionismus* ou des artistes comme Chagall ou Klee. Et Jorge Luis Borges consacre un article à la « Lírica expresionista » dans le n° 47 (août 1920) de la revue, donnant une définition du mouvement allemand (dont il dresse un rapide panorama) et de ses recherches.

¹³¹ [qui prend forme de la façon la plus intense possible, de la façon la plus âpre et pathétique, tragique, barbare et lancinante]. Sebastià GASCH, « Del cubismo al superrealismo », *La Gaceta Literaria*, 15

des reproductions de tableaux des peintres expressionnistes allemands Ruttman, Schmidt-Rottluff ou Heckel. Mais Lorca est aussi très certainement tenu informé des différentes tendances artistiques par l'intermédiaire de ses amis peintres qui vivent à Paris, puisqu'il cite au moins Kandinsky¹³² dans son *Sketch de la nueva pintura*, et qu'il connaît par ailleurs – et apprécie – un dramaturge comme Wedekind qu'il cite dans sa célèbre *Charla sobre teatro* en février 1935.

Pour tout cela, il me semble légitime de rapprocher certains aspects de l'œuvre de Lorca de ces artistes expressionnistes qui font de la déformation et de l'outrance des couleurs de véritables moyens d'expression artistique et dont on trouve un écho dans ce Nu Rouge couronné d'épines bleues qui vient, comme un coup de poing, provoquer le spectateur et le secouer dans ses certitudes et son confort.

2. Cène et Crucifixion : entre art primitif et Expressionnisme

On sait avec quelle instance Lorca a toujours affirmé son attachement à l'expression dramatique, tant dans son théâtre que dans sa poésie ou ses dessins. Un attachement qui se traduit non seulement par la place centrale que prend le théâtre dans sa création à partir de la fin des années 1920, mais aussi par les thèmes abordés dans ses œuvres et, à mon sens, par le rôle déterminant que le dramaturge donne dans ses pièces à la couleur, au rythme et parfois, comme dans *El público*, à certaines formes de distorsion, qui deviennent, autant que les mots ou les mouvements, des facteurs d'expressivité essentiels. C'est à mon sens de ce point de vue que l'on peut rapprocher les œuvres dont il est ici question de l'esthétique expressionniste, tant il est vrai que chez certains artistes expressionnistes, notamment Schiele ou Kokoschka, l'expression plastique va souvent de pair avec une certaine théâtralité, les êtres prenant parfois l'allure de poupées ou d'automates et les corps étant parfois proprement mis en scène dans le tableau.

octobre 1927. Une définition qui a beaucoup à voir avec celle qu'en donne Lorca dans son *Sketch de la nueva pintura* et que j'ai citée précédemment.

¹³² Il présente néanmoins Kandinsky non pas comme expressionniste, mais comme représentant de ce qu'il nomme « cubisme orphique », c'est-à-dire en montrant une de ses œuvres postérieures au *Blaue Reiter*, lorsque le peintre se tourne de plus en plus vers une géométrisation qui le met sur la voie de l'abstraction (son ouvrage *Point, ligne, plan* date de 1926). On est néanmoins en droit de penser que Lorca connaissait aussi l'œuvre expressionniste du peintre.

La couleur est donc, dans le théâtre lorquien ainsi que dans sa poésie – beaucoup plus que dans ses dessins, par exemple –, un élément essentiel souvent chargé d’une dimension symbolique qui sous-tend la trame de la pièce. Sans doute est-ce là ce que signifie le sous-titre bien connu de sa pièce *La zapatera prodigiosa. Farsa violenta en dos actos*, où les couleurs acquièrent précisément un rôle dramatique et expressif fondamental chargé tout au long de l’œuvre de souligner l’action dramatique et de la renforcer. Et on retrouve dans *Amor de don Perlimplín...* le même emploi dramatique des couleurs, associé à des références précises et insistantes aux *aleluyas* populaires ou aux Primitifs du Moyen-Âge et à leur manière de représenter l’espace.

Cette référence à l’art primitif et à l’aplatissement auquel il soumet l’espace semble d’ailleurs avoir particulièrement intéressé Lorca puisqu’il réapparaît précisément dans *El público*, associé à ce Nu Rouge digne des plus provocantes représentations des peintres expressionnistes. Un intérêt qui n’est pas sans nous rappeler le goût qu’a Lorca pour les *pliegos de aleluyas*, ces vignettes populaires et naïves qui circulent en Espagne tout au long du XIX^e siècle et dont il s’inspire lorsqu’il élabore vers 1925 l’idée d’un *Teatro de aleluyas* précisément fondé sur la planéité et l’opposition de couleurs franches, avec des personnages comme découpés dans du carton. N’oublions pas que c’est d’ailleurs ce *Teatro de aleluyas* qui donne naissance à la première ébauche de l’histoire de don Perlimplín... Ce sont donc tous ces aspects de la conception plastique du théâtre de Lorca que je me propose d’étudier maintenant, à mi-chemin entre primitivisme et expressionnisme.

Le Nu Rouge couronné d’épines bleues qui apparaît dans *El público*, crucifié sur un lit qui fait office de croix semble répondre à une même volonté de réutiliser, en les transgressant, des références culturelles ou artistiques connues par les spectateurs. La didascalie qui ouvre le Quatrième Tableau précise d’ailleurs avec insistance :

*En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules. Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad*¹³³.

¹³³ *El público*, p. 311.

L'intérêt de Lorca se porte ici prioritairement sur l'impact visuel que doit produire la scène sur celui qui regarde depuis la salle. Pas de réalisme. Pas de perspective. Le lit doit donner l'illusion de la planéité. On pense ici à certaines œuvres d'artistes primitifs publiées dans *L'Almanach du Blaue Reiter*, peintures votives bavaroises, scènes de mort de la Vierge ou de saints (ill. 263 à 265). On pense également aux propres dessins de Lorca qui provoquaient l'enthousiasme de son entourage justement par leur apparence naïve, stylisée, proche de ces dessins d'enfants célèbres (ainsi que les dessins d'aliénés) par les avant-gardes, et particulièrement par des artistes comme Picasso ou certains expressionnistes comme Kirchner ou Klee, ainsi que par Miró ou, plus tard, Dubuffet, et dont *l'Almanach du Blaue Reiter* publie quelques reproductions. Si l'on songe au dessin de Lorca, *Muerte de Santa Rodegunda* (ill. 266), la proximité entre sa façon de représenter ce qui peut être un lit¹³⁴ et l'évocation du lit sur lequel est installé le Nu Rouge saute aux yeux. Dans ce dessin, le lit est représenté à plat, sans perspective, à tel point que Lorca dessine même le pied qui « en réalité » se soustrait au regard, comme vu par transparence. On retrouve les mêmes caractéristiques « enfantines » dans d'autres dessins, par exemple *Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda* (ill. 268) – réalisé en 1934 à Buenos Aires pour le livre de poèmes de Neruda, *Paloma por dentro, o sea la mano de vidrio* –, où les têtes coupées des deux poètes apparaissent posées côte à côte sur une table dont le plateau est vu de face, comme relevé à la verticale vers le spectateur. Déformation que l'on retrouve dans certains tableaux cubistes de Picasso peints dans les années 1920-24, comme dans *La table devant la fenêtre*, peint en 1919 (ill. 269) ou ce *Mandoline et guitare* (ill. 89) que j'ai précédemment évoqué, et aussi chez Matisse. Les objets sont volontairement mis à plat et le peintre nous en donne à voir simultanément les différentes facettes. Le tableau est ainsi construit non plus selon le point de vue unique de la perspective géométrique, mais grâce à l'alternance des plans de couleur qui donne une sensation de profondeur.

Avec cette référence explicite à la peinture et à certains types de représentation des objets, Lorca fait de la scène un véritable tableau, ou plutôt, c'est le Nu Rouge sur

¹³⁴ J'interpréteraient cet élément comme un lit plutôt que comme une table, au vu d'un autre dessin réalisé la même année représentant également la même scène de la mort de Santa Rodegunda et où celle-ci apparaît allongée sur un lit qui présente exactement les mêmes caractéristiques que celui-ci, jusqu'aux pieds terminés en boules.

son lit-croix qui doit donner la sensation d'avoir été peint¹³⁵. Et tout autour de ce « tableau », Lorca construit l'espace : arcs, escalier, balcons de théâtre, façade d'université. L'ensemble du décor évoque ainsi visuellement ces œuvres de Giotto (ill. 270) où les scènes bibliques sont aussi l'occasion de créer d'impressionnants décors architecturés, à une époque où les artistes sont obsédés par la recherche de moyens aptes à représenter la profondeur¹³⁶. Mais la référence au théâtre indique, si besoin est, que tout ceci n'est en aucun cas la mise en scène d'une véritable Crucifixion. Il s'agit de théâtre, de représentation. Une fois de plus, tout n'est ici que convention, reflet, transposition.

Le décor qui apparaît dans *El público* répond comme un écho à celui qui apparaissait déjà au Premier Tableau dans *Amor de don Perlimplín...*

Casa de don Perlimplín. Paredes verdes con sillas y muebles pintados en negro. [...]

*Perlimplín viste casaca verde y peluca blanca llena de bucles. [...]*¹³⁷

Et plus loin, au Troisième Tableau :

Comedor de Perlimplín. Las perspectivas están equivocadas deliciosamente.

*La mesa con todos los objetos pintados como en una « Cena » primitiva*¹³⁸.

¹³⁵ Au Troisième Tableau, le décor doit donner la même sensation : « *Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada* ». *El público*, p. 295. On retrouve cette insistance sur la planéité (le mur et la feuille) ainsi qu'une référence à un élément de décor, la lune, qui n'est pas un objet en volume, mais doit au contraire être peinte sur la surface plane du mur.

¹³⁶ Voici ce que rapporte Luis Sáenz de la Calzada au sujet d'une pièce inachevée, *La destrucción de Sodoma (El drama de las hijas de Lot)* dont Lorca aurait lu un acte aux membres de La Barraca en 1935 : « El decorado sería mitad Giotto, mitad Piero della Francesca : planos descansando sobre columnas renacentistas, planos a distintas alturas en los que se moverían Lot y los ángeles; abajo, el pueblo, enfebrecido por el deseo; los personajes aparecen recortados como con buril y hablan por símbolos terribles de no fácil comprensión » [Le décor serait inspiré à moitié par Giotto et à moitié par Piero della Francesca : des surfaces planes reposant sur des colonnes Renaissance, des plans à différentes hauteurs où se déplaceraient Loth et les anges ; en bas, le peuple fiévreux de désir ; les personnages semblent découpés au burin et parlent avec des symboles terribles et dont la compréhension n'est pas aisée]. Luis SÁENZ DE LA CALZADA, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976, p. 155-157.

¹³⁷ *Amor de don Perlimplín...*, p. 242.

¹³⁸ *Idem*, p. 254. Au sujet de la dimension visuelle dans cette pièce, je renvoie une fois de plus à l'introduction de Margarita UCELAY, et également au très intéressant article de Enric BOU, « Rastros de un rostro : aspectos visuales de *don Perlimplín* », *Federico García Lorca. Clásico moderno. 1898-1998*,

La scène de théâtre doit, ici encore, donner l'impression d'un tableau, au sens propre du terme. Un tableau sans profondeur. Un tableau qui affirme au contraire sa planéité. Une caractéristique qui apparaît déjà dans la première ébauche de l'histoire de don Perlimplín écrite en 1923 : « Como un friso se mira con los ojos, así se ha de mirar esta historia »¹³⁹. Lorca désintègre ainsi l'univers scénique réaliste à trois dimensions et lui substitue un jeu de plans, réduit la scène aux deux dimensions d'un tableau et inclut les personnages de la pièce dans cette surface visuelle. L'espace scénique se voit nié volontairement et remplacé par la convention d'un espace pictural. Synthèse, convention, simplicité des moyens techniques employés : nous voilà bien dans la droite ligne des expérimentations de Meyerhold ou de Reinhardt.

Perspectives déformées et couleurs contrastantes sont volontairement chargées de traduire les émotions de façon directe. S'éloigner de la nature, de la tyrannie de la *mimêsis*. Lorca n'arrive d'ailleurs pas à cacher son plaisir à l'évocation du décor et de ses perspectives « délicieusement » erronées. On retrouve spécifiquement dans cette didascalie les éléments qui composaient la théorie du théâtre planiste dont Lorca avait eu l'idée quelques années plus tôt : fond vert et éléments de décor peints en noir en surimpression. Principe adopté, on s'en souvient, par Dalí lorsqu'il avait réalisé les décors de *Mariana Pineda* en 1927, avec « todos los muebles, cornucopias, consolas, etc. dibujados sencillamente en el decorado »¹⁴⁰ :

Encuadradas en un margen oscuro se irán viendo las escenas sobre fondos verdes, amarillos y blancos. Las figuras irán siempre vestidas de negro, con las manos y caras del color del fondo y los rasgos dibujados en negro¹⁴¹.

Mais, dans *Amor de don Perlimplín...*, au vert et au noir du théâtre planiste vient s'ajouter le rouge, couleur si symbolique tout au long de la pièce et qui vient, par touches, donner une nouvelle dimension tragique à cette pièce ; un rouge clairement

Andrés SORIA OLMEDO, María José SÁNCHEZ MONTES, Juan VARO ZAFRA (coord.), Diputación de Granada, 2000, p. 77-94.

¹³⁹ [Comme on regarde une frise avec les yeux, voilà comment on doit regarder cette histoire]. Federico GARCÍA LORCA, « Historia de Perlimplín y Belisa en su jardín », in *Obras completas II*, p. 851.

¹⁴⁰ Salvador DALÍ, lettre à Lorca, début avril 1927, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴¹ [Encadrées par une marge sombre, les scènes paraîtront sur des fonds verts, jaunes et blancs. Les figures seront toujours habillées en noir, les mains et le visage de la même couleur que le fond et les traits marqués en noir]. Federico GARCÍA LORCA, « Teatro de aluluyas », in *Obras completas II*, p. 850.

assimilé, à la fois, au désir qui enflamme Belisa et au sang que Perlimplín verse volontairement pour sauver l'âme de sa jeune femme.

Pourtant, si *Amor de don Perlimplín...* fait, évidemment, directement référence aux *pliegos de aleluyas* ou aux figures du théâtre d'ombre – à la fin du Premier Tableau, une didascalie précise : « *Sigue sonando el piano. Por el balcón pasa una bandada de pájaros de papel negro* »¹⁴² –, sans doute peut-on également souligner la possible parenté entre l'univers visuel créé dans la pièce et celui des enluminures ou des fresques médiévales qui fascinaient tant Lorca, et dont il s'était directement inspiré avec Hermenegildo Lanz pour la création des décors du spectacle organisé chez le poète à Grenade le 6 janvier 1923, le jour de l'Épiphanie. On se souvient de ce que Lorca écrivait à Melchor Fernández Almagro en décembre 1922 : « [...] y para el final representaremos ya en teatro planista el viejo *Auto de los Reyes Magos* con música del siglo XV y decoraciones copiadas del códice de Alberto Magno de nuestra universidad »¹⁴³. Sur les rares photos qui ont été prises des décors et de certaines scènes du spectacle (ill. 271 à 273), on voit très bien que l'esthétique est déjà celle que souhaite Lorca pour son *Aleluya erótica* : couleurs vives et contrastées (vert, jaune, bleu, rouge) dont témoignent les croquis des décors réalisés par Hermenegildo Lanz (ill. 277) ; objets, meubles, fontaines et paysages peints sur la toile de fond de façon naïve et stylisée à la manière des œuvres des Primitifs du Moyen-Âge, ce qui est particulièrement visible sur le croquis de la toile de fond pour l'*Auto de los Reyes Magos* (ill. 275). Lanz adopte un type de représentation des rochers et des arbres similaire à celui de Giotto, par exemple, dans la scène de *Joachim parmi les bergers*, de la Chapelle de l'Arena (ou Chapelle Scrovegni) de Padoue (ill. 274), l'une de celles qui composent la fresque consacrée à la Vie de la Vierge, avec notamment des épisodes de la vie de ses parents, saint Joachim et sainte Anne. Dans cette œuvre de maturité du peintre, les rochers et les arbres prennent une grande importance au second plan, derrière les personnages, et Giotto s'applique à mettre en valeur les volumes des montagnes en jouant sur l'alternance de zones d'ombre et de zones plus lumineuses. Un procédé que Lanz réutilise dans sa propre représentation des montagnes qui servent de

¹⁴² *Amor de don Perlimplín...*, p. 246.

¹⁴³ [...] et pour finir, nous représenterons dans le style du théâtre planiste le vieil *Auto des Rois Mages*, accompagné d'une musique du xv^e siècle et de décors copiés des codex d'Alberto Magno de notre université]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Melchor Fernández Almagro, fin décembre 1922, in *Obras completas III*, p. 751.

fond aux péripéties des figures découpées qui ont lieu au premier plan. Par ailleurs, on remarque que l'attitude hiératique des personnages de Giotto, dont les vêtements à l'antique leur donnent des airs de statues, trouve également un écho dans les figures planistes que Lanz crée également pour l'*Auto* (ill. 276).

Comme dans le cas de la Crucifixion du Nu Rouge, le décor évoque donc explicitement, en plus des *pliegos de aleluyas*, les tableaux religieux primitifs. Pensons, par exemple, à cette représentation de la *Décollation de saint Jean*, une broderie sur soie de Basse Saxe du XIV^e siècle, publiée dans l'*Almanach du Blaue Reiter* (ill. 262). Ou encore à cette Cène peinte par Duccio sur l'un des panneaux qui composaient la face arrière de sa *Maestà* du Musée de l'Œuvre, à Sienne (ill. 278). Le panneau – presque une « vignette » – représente une pièce, de couleur verte, une sorte de boîte ouverte vers le spectateur. On y voit le Christ, entouré des apôtres, assis à une table qui déjà présente un début, encore très maladroit, de perspective, avec tous les objets vus, en revanche, de face : bols, couteaux, assiette garnie de viande, pichet de céramique, verres remplis de vin et pain, qui, bien entendu, préfigurent déjà l'Eucharistie et la transfiguration du corps et du sang du Christ. Tout ceci associé au souci de la représentation de la profondeur – avec ces « délicieuses » fautes de perspective qu'évoque Lorca – traduite grâce au plafond à caissons, qui témoigne une fois encore du goût de Duccio pour l'architecture. La tringle avec le linge suspendu qui traverse de part en part la scène a également pour fonction de marquer les différents plans.

Plus proche de Lorca, on retrouve ce procédé dans un grand nombre de gravures réalisées par Francisco Bores à partir de xylographies (ill. 280 et 281) et qui ornaient les pages des revues les plus avant-gardistes du début des années 1920 en Espagne, *Ultra* ou *Alfar* par exemple, ou celles réalisées selon la même technique par Norah Borges pour illustrer la revue *Horizonte*, à la même époque (ill. 279). Des œuvres qui ne sont pas sans nous rappeler l'intérêt qu'avaient les artistes expressionnistes de *Die Brücke* pour la technique de la taille directe sur bois, s'inspirant des modèles qu'ils peuvent admirer dans les musées ethnographiques. Une technique qui, pour eux, est synonyme de spontanéité et qui leur permet d'obtenir un aspect dense, brutal, fruste, l'aspect même

que l'on retrouve chez Bores¹⁴⁴ ou Norah Borges¹⁴⁵, avec cette alternance de valeurs claires et sombres, très rythmées grâce aux striures, à une composition qui bannit les perpendiculaires mais accorde, au contraire, une place essentielle aux obliques, plus dynamiques, et ces déformations de la perspectives qui donnent la sensation que les objets glissent vers le spectateur.

Pas de véritable Cène dans *Amor de don Perlimplín...* Tout comme il ne s'agit pas de représenter une véritable Crucifixion dans *El público*. Juste un point de référence visuel symbolique qui évoque et souligne la dimension christique et sacrificielle du personnage (sacrifice par amour dans les deux cas), renforcée, en ce qui concerne, don Perlimplín, par la « trahison » de Belisa, qui rappelle celle de Judas. Il s'agit, une fois encore, de recréer une ambiance dont l'apparente naïveté ne fera que mieux ressortir le dramatisme de l'action. La tragédie doit atteindre au sublime, et aux faux objets peints sur la toile de fond répond, à la fin de la pièce, la vraie mort sacrificielle de ce

¹⁴⁴ Je renvoie, au sujet de cet aspect de l'œuvre de Francisco Bores, au catalogue de l'exposition *Francisco Bores. El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, 173 p., avec de très nombreuses reproductions et les très éclairantes contributions de trois grands spécialistes de cette période : Eugenio Carmona, Javier Tusell et Juan Manuel Bonet.

¹⁴⁵ Il me semble intéressant de dire, au sujet de Norah Borges, que son travail est à l'époque assimilé à un certain expressionnisme. Dans un article que lui consacre Guillermo de Torre dans la revue *Grecia* en 1920, il écrit : « Los 'bois' de Norah tienen un relieve plástico y una valoración rítmica linearia, no menor a los del sobrio Galanis [...], Morin Jean [...] y Ossip Zadkine, grabador y escultor, que en 'Les Lettres Parisiennes' ha dado hermosas descomposiciones planistas. Al lanzar estos nombres de artistas modernos afines a Norah, complementaré iniciando un esquema de su nobilísima genealogía pictural. Ella, alejándose de los enigmas geométricos y de los malabarismos espaciales del cuarto espacio [...] sólo reconoce sus progenidores en el Greco, Cézanne, Matisse y los actuales 'expresionistas' alemanes y grabadores rusos » [Les bois de Norah Borges ont un relief plastique et une valorisation rythmique linéaire qui n'ont rien à envier à ceux du sobre Galanis, Morin Jean et Ossip Zadkine, graveur et sculpteur qui a donné dans « Les Lettres Parisiennes » de très belles décompositions planistes. En nommant ces artistes modernes qui ont des affinités avec Norah, je compléterais la liste en réalisant un schéma de sa très noble généalogie picturale. Norah Borges, en s'éloignant des énigmes géométriques et des tours de passe-passe de la quatrième dimension ne reconnaît comme pères spirituels que Le Greco, Cézanne, Matisse, les « expressionnistes » allemands et les graveurs russes d'aujourd'hui]. Et il ajoute plus loin : « Al hacer esta constatación, aparece implícitamente revelada la raigambre de la estructura 'expresionista' en los cuadros de Norah, que pueden paralelizarse, por su simplismo técnico, con los de Kandinsky y Franz Marc – teorizantes 'd'ailleurs' en su libro *Der Blaue Reiter* – y Topp, Kubin y Molzah, bajo la égida de las revistas *Der Sturm* y *Die Aktion* » [En tenant compte de ceci, les fondements de la structure expressionniste dans les tableaux de Norah apparaissent, implicitement, expliqués. Tableaux qu'on peut mettre en parallèle, étant donné leur simplicité technique, avec ceux de Kandinsky et ceux de Franz Marc -qui sont aussi des théoriciens d'art comme le prouve leur livre *Der Blaue Reiter* -, ceux de Topp, Kubin et Molzah, et les placer sous l'égide des revues *Der Sturm* et *Die Aktion*]. Guillermo DE TORRE, « El arte candoroso y torturado de Norah Borges », *Grecia*, n° 44 (juin 1920), p. 6-7.

« monigote humano »¹⁴⁶ qu'est don Perlimplín. Tout répond ici encore à cette volonté de stylisation affirmée à plusieurs reprises par Lorca qui fait de l'absence volontaire de réalisme et du jeu des conventions le signe de la transcendance, le signe d'autre chose, en un mot, un symbole.

Mais le plus étonnant, c'est bien entendu la couleur rouge du personnage qui se trouve au centre de ce tableau, et qui entre en violent contraste avec le bleu de sa couronne d'épines. Un personnage qui, s'il se trouve dans un décor influencé par les Primitifs, semble quant à lui directement tiré d'un tableau expressionniste. Comment ne pas se souvenir de la couleur rouge de la cape de Perlimplín au moment de mourir ou de la robe « verde rabioso » de la Savetière au Premier acte de *La zapatera prodigiosa* ou encore du « rojo encendido » de la robe qu'elle porte au Deuxième acte, entourée de « *Vecinas vestidas con colores violentos* »¹⁴⁷.

Lorca n'hésite pas dans *El público* ou dans *Así que pasen...* à utiliser la couleur non seulement pour sa fonction poétique, mais aussi pour sa valeur expressive sur scène, pour l'impact physique et sensoriel qu'elle implique : « *cejas azules* », « *cabellos blancos* » et « *malla rosada* » de Elena¹⁴⁸, « *senos de celuloide rosado* » de Julieta¹⁴⁹, dans *El público* ; Chat (ou Chatte) vêtu(e) de bleu ou grande femme-masque vêtue d'une robe 1900 « *amarillo rabioso, con larga cola, pelo de seda amarillo, cayendo como un manto* », qui doit donner l'effet « *de una llamarada sobre el fondo de azules lunares y troncos nocturnos* »¹⁵⁰, dans *Así que pasen...* Outrance des couleurs qui répond à l'outrance des formes de certains costumes, comme ce « *traje de corte exageradísimo [con] enormes botones azules* » que porte l'Ami 2, toujours dans *Así que pasen...* Lorca joue sur les contrastes, cherche à créer des associations insolites et, ainsi, à désorienter son public, en utilisant des procédés que l'on retrouve beaucoup dans le théâtre (ou le cinéma) expressionniste.

¹⁴⁶ Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *El Heraldo de Madrid* (4 avril 1933), in *Obras completas III*, p. 406.

¹⁴⁷ Federico GARCÍA LORCA, *La Zapatera prodigiosa*, in *Obras completas II*, p. 215.

¹⁴⁸ *El público*, p. 287.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 298.

¹⁵⁰ *Así que pasen...*, p. 376.

Du point de vue des références picturales à l'art primitif, il ne me semble pas dénué d'intérêt de rapprocher le Nu Rouge de Lorca du célèbre *Christ Jaune* peint par Gauguin en 1889 (ill. 282). Gauguin peint, en effet, un Christ crucifié, raide sur sa croix comme une sculpture romane, se détachant sur un paysage naïf. Ici, l'espace est moins révolutionnaire que dans *La vision après le sermon* que je citais précédemment. Le paysage est certes aplati, mais il persiste une impression de profondeur, suggérée par la succession de collines, et une certaine forme de perspective atmosphérique, depuis les tons chauds (jaune, rouge, orangé) au premier plan vers les tons froids (bleu, vert) au dernier plan. Les couleurs irréalistes qui s'appliquent tant aux arbres rouges qu'au Christ lui-même se veulent transposantes. Pas question de représenter ici un Christ « réaliste ». Ce Christ jaune, comme le Nu Rouge de Lorca, se fait le reflet d'une autre émotion, d'une expressivité qui passe par une convention. Chez Gauguin, il semble peint comme une sculpture, c'est-à-dire qu'il semble être une transposition picturale des sculptures réalisées par les artistes primitifs. Le Christ jaune ne saigne pas. Il a les yeux fermés et sa tête qui penche sur le côté en attitude d'abandon contraste avec la raideur et la rigidité de ses bras et de son corps. Son Christ jaune, avec ses longs membres maigres et rigides, devient un lointain écho de ces Christs des Primitifs italiens. Gauguin semble d'ailleurs jouer avec ces références et situe son Christ à mi-chemin entre les crucifix du tout début du Trecento, avec leurs Christs tout raides aux yeux grand ouverts (ill. 284), et ceux, beaucoup plus expressifs et dramatiques, aux jambes fléchies, à la tête inclinée et aux plaies sanglantes, de peintres comme Palmerino di Guido, Cimabue, Giotto ou Duccio (ill. 283).

Un Christ qui ressemble à ceux que Lorca a pu lui-même observer dans sa jeunesse, et qu'il évoque dans son texte intitulé *Los Cristos de Impresiones y paisajes*, publié en 1918, fruit des voyages d'étude à travers l'Espagne auxquels il avait participé,

Cristos enérgicos, ésos que sin ninguna llaga, muy blancos y gruesos están clavados de la cruz como podían estarlo de otra parte, ésos en que el artista sólo supo infundir una fría desnudez de modelo [...] ¹⁵¹.

Le Christ de Gauguin est, en réalité, une représentation de Christ en croix. Le peintre lui donne sur la toile un statut d'objet et représente une scène populaire, des

¹⁵¹ Federico GARCÍA LORCA, « Los Cristos », *Impresiones y paisajes*, in *Obras completas IV*, p. 118.

femmes en train de prier autour d'un crucifix. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, les frontières semblent devenir floues entre cette pseudo « réalité » des bretonnes qui prient et la condition de sculpture du Christ sur sa croix. Car, picturalement, il est traité de la même façon que les personnages féminins. De simple motif anecdotique, que Gauguin aurait pu observer au cours d'une quelconque promenade, ce Christ jaune se transforme tout à coup en représentation du véritable Crucifié, et les bretonnes en transpositions des saints ou de la Vierge agenouillés à ses pieds. La scène n'est ainsi plus une simple scène de piété populaire, mais une transposition de la Crucifixion elle-même.

L'esthétique du Nu Rouge de Lorca me semble également avoir bien des points communs avec d'autres représentations de Christs, et notamment avec celles d'Emil Nolde, le plus indépendant des membres de *Die Brücke*. Avec sa matière triturée, pâteuse, ses sujets de type allégorique, souvent tirés de l'histoire religieuse, il se différencie des autres expressionnistes. Son *Christ aux outrages* ou *Dérision*, de 1909 (ill. 285) en est un bel exemple. La composition est rapprochée ce qui permet au peintre de mettre l'accent sur les visages et les corps vus en gros plan et soumis à une déformation systématique. La difficile lisibilité du tableau est renforcée par l'absence de cerne séparant chacune des couleurs. La matière très épaisse, très travaillée, extrêmement présente, donne à la surface de la toile l'aspect d'une gemme. Tout le sens allégorique du tableau réside dans les regards, les mains monstrueuses et les bouches rieuses ouvertes sur des rangées de dents comme prêtes à mordre. Mais le Christ aussi esquisse un sourire ironique. Il regarde droit devant, vers le spectateur. *Dérision*, comme le souligne le titre de l'œuvre, oui, mais de qui et contre qui ?

Mais c'est surtout des représentations christiques de Georges Rouault que je voudrais rapprocher l'esthétique du Nu Rouge de Lorca. Georges Rouault, ce peintre français contemporain des Fauves mais qui, par sa palette et les thèmes qu'il aborde, se situe bien plus du côté des expressionnistes allemands, lui qui se déclare ironiquement « père putatif de l'expressionnisme ». Comme Emil Nolde, Rouault témoigne, tout au long de sa vie, d'une prédilection pour les figures allégoriques qui reviennent de façon obsédante, tristes clowns déchus ou Christs outragés et raillés... Où est la différence de

toute façon ? L'un et l'autre ne sont-ils pas, comme je l'ai montré précédemment, des reflets de l'artiste incompris et rejeté ?

Fils d'ébéniste, Georges Rouault n'a encore que treize ans lorsqu'il entre en apprentissage dans un atelier de verrerie où il a souvent l'occasion de manier des vitraux anciens. Bien sûr, l'anecdote ne suffit pas à expliquer l'emploi que fait le peintre des cernes noirs, des bleus intenses et des tons purs – que l'on retrouve également chez Cézanne et chez les Fauves – ; il semble néanmoins que ce contact avec des œuvres médiévales lui ait inspiré « son amour pour la présentation frontale de ses personnages, son besoin de ne pas interposer de premier plan entre eux et le spectateur [et] son inclination [...] à étirer les formes »¹⁵². Mais c'est sans aucun doute au contact de Gustave Moreau – qui prend possession à titre définitif, en 1892, d'une chaire à l'École des Beaux-Arts de Paris où Rouault était entré en 1890 – qu'il s'engage sur une voie déterminante pour sa peinture. Gustave Moreau dont il gardera toujours le goût pour les couleurs et les matières riches. Rouault s'inspire de Goya, de Toulouse-Lautrec, dont il emprunte les thèmes (la prostitution, le monde du cirque) et surtout de Daumier et de Cézanne. Il rencontre également Huysmans en 1901, dont il partage l'« amour d'un expressionnisme à la fois naturaliste et transfiguré par une spiritualité ardente, tel qu'il s'exprime, par exemple, dans le *Calvaire* de Grünewald »¹⁵³.

Tous les personnages de Rouault portent en eux une part de sacré qui en fait des reflets du Christ lui-même : l'Accusé devant ses juges devient le Christ devant Caïphe ou devant Pilate et le Pitre au masque douloureux participe à la Passion, comme la Prostituée dont la déchéance n'efface pas la dignité humaine. Et Bernard Dorival de souligner, dans des propos qui pourraient tout aussi bien s'appliquer aux personnages du théâtre de Lorca :

La peinture du fils de l'ébéniste est populaire parce qu'elle généralise et qu'elle le fait avec outrance. Peu porté aux distinguos, l'artiste conclut de l'individu à l'espèce. Ses personnages ne sont pas seulement des types, ils

¹⁵² Bernard DORIVAL, *Rouault*, Paris, Flammarion, 1992, p. 12. Sur Rouault, voir également : Pierre COURTHION, *Rouault* (suivi d'un catalogue établi avec la collaboration d'Isabelle Rouault), Paris, Flammarion, 1962 ; Georges ROUAULT, *Miserere*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004. Rouault conçoit les planches à la demande d'Ambroise Vollard, à partir de dessins réalisés entre 1914 et 1918. Mais l'ouvrage, prêt dès 1927, ne peut être publié qu'en 1948. On peut y voir 47 planches lithographiées en noir et blanc de l'artiste, accompagnées d'extraits de ses écrits. Je renvoie notamment aux planches III, XX, XXI, LXII et XLIII.

¹⁵³ *Idem*, p. 29.

sont encore des emplois, comme ceux de la Commedia dell'Arte ou du Guignol lyonnais. Aussi peuvent-ils sans peine appartenir simultanément à différents univers, ceux de Shakespeare ou de Breughel l'Ancien. Sous ses pinceaux, la caricature est drame, la satire se fait lyrique, la charge vire à l'épopée. Il n'y a plus sublime *et* grotesque, comme le voulait Hugo. Le sublime *est* grotesque, et le grotesque sublime. Seule l'ironie, apanage de ces bourgeois nantis qu'étaient Voltaire et Beaumarchais, reste étrangère à Rouault et, avec elle, le dédain, marque des seigneurs comme Toulouse-Lautrec. Peuple, Rouault n'ironise pas, il bouffonne ; il ne dédaigne pas, il participe, il partage¹⁵⁴.

On est frappés par la proximité entre cette analyse de la peinture de Rouault et certains aspects du théâtre lorquien que je n'ai cessé de souligner jusqu'à présent et que l'on retrouve particulièrement dans *El público* ou dans *Amor de don Perlimplín*... Jusqu'à la bouffonnerie, que l'on retrouve dans tant de prologues du théâtre de marionnettes, et ce mélange de grotesque et de sublime que Lorca avait placé dès 1923 au centre de son projet de *teatro de aleluyas*. Sans parler des références à Shakespeare, à Brueghel, à la Commedia dell'Arte ou au Guignol...

Chez Rouault, l'émotion est d'ordre plastique ; elle ne se manifeste donc pas seulement dans l'attitude d'un personnage ou l'expression d'un visage, mais également dans la rutilance de la couleur, la richesse de la pâte, travaillée parfois comme une matière malléable, par empâtements successifs. Ses Christs ont beau être des figures de la Passion, rien de plus chatoyant et de plus lumineux que son *Christ en croix* (ill. 286) cerné de noir qui ressemble un peu à un vitrail gothique. Un Christ un peu raide comme ceux que l'on trouvait dans les tableaux primitifs que j'ai commenté plus haut, et dont la tête penchée sur le côté et les yeux fermés évoquent beaucoup le *Christ Jaune* de Gauguin. Comme dans certains tableaux primitifs, il se trouve à hauteur d'homme, au niveau du sol, mais à tel point qu'au lieu d'être suspendu à la croix, il se tient debout sur ses jambes et domine les autres personnages. La croix, quant à elle, est plus large que le corps du Christ et évoque beaucoup le lit perpendiculaire imaginé par Lorca. On retrouve une croix similaire à la planche XX du *Miserere* de Rouault (ill. 287), mais, cette fois, le cadrage donne au Crucifié une dimension encore plus tragique et véritablement monumentale – les extrémités de ses bras et de ses jambes sortent du

¹⁵⁴ *Idem*, p. 56. Souligné dans le texte.

cadre de l'image. L'accent est ainsi mis sur l'extrême solitude du Christ qui se détache sur un paysage vide, sans la traditionnelle présence des saints à ses côtés. Il devient ainsi le symbole de l'Accusé condamné, ce que renforce la légende de la lithographie, « Sous un Jésus en croix/ oublié là », les deux derniers vers d'un poème de Rouault :

Le condamné s'en est allé
Indifférent et fatigué
Son avocat en phrases creuses
Et imposantes
A proclamé son innocence
Un homme rouge
Et se dressant
A disculpé la société
Et chargé l'accusé
Sous un Jésus en croix
Oublié là¹⁵⁵.

Si « l'homme rouge » qui apparaît exactement au centre du poème est certainement une allusion au juge qui a revêtu son manteau, si souvent représenté par Rouault dans ses tableaux, l'évocation n'en reste pas moins ambiguë du fait de la rupture syntaxique avec le vers suivant et semble pouvoir désigner à la fois le juge et l'accusé, le bourreau et la victime. On sait, par ailleurs, que la figure de l'Accusé est très présente dans la peinture de Rouault qui lui donne souvent une dimension christique et l'assimile aux outrages infligés à Jésus.

Tout un réseau de sens qui est bien présent chez Lorca et également condensé dans cette figure du Nu Rouge, laissée seule au milieu du tumulte de la révolution qui a éclaté dans le théâtre, aux mains d'un Empereur qui doit se déguiser en Ponce Pilate, et d'un Infirmier qui organise la Passion en véritable chef d'orchestre et utilise non pas une lance, mais un bistouri pour « ahondar[le] la herida del costado »¹⁵⁶. Un Nu Rouge qui, avant de succomber, ne peut que constater la terrible solitude à laquelle il est condamné : « [...] agonía del hombre solo, en las plataformas y en los trenes »¹⁵⁷. Une

¹⁵⁵ Georges ROUAULT, extrait de *Paysages légendaires* (1929), cité in *Miserere*, p. 50-54.

¹⁵⁶ *El público*, p. 311.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 316.

solitude à laquelle répond comme un écho celle de l'Homme 1, son reflet dans le miroir :

Hombre 1º. Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca¹⁵⁸.

Comme chez Rouault, c'est ici la profonde solitude du personnage que Lorca met en avant : solitude de celui qui est accusé et incarne une possible rédemption pour tous les autres, « la société ». Solitude de l'Artiste ou du Poète menacé dans un monde qui ne lui correspond pas et que Lorca a si bien su représenter dans certains de ses dessins new-yorkais, avec une esthétique tout imprégnée de Surréalisme qui, bien entendu, est tout à fait différente de celle de Rouault et n'en a pas la connotation clairement christique, contrairement à un dessin comme *Payaso de rostro desdoblado y cáliz* (ill. 288), par exemple. Lorca ne connaissait probablement pas Rouault, pas plus que ses œuvres. Mais le rapprochement que je fais ici ne cherche pas tant à établir une ressemblance esthétique qu'à souligner des thématiques communes, une même vision de l'homme souffrant et seul, expiant les travers de la société contemporaine.

Dans *Autorretrato en Nueva York* (ill. 289), le visage du Poète se trouve cerné de toutes parts par ces « animaux fabuleux » que l'on a déjà croisés dans d'autres dessins, et qui peuvent tout à la fois se faire dociles ou menaçants, à l'image de celui qui se cabre au premier plan, avec sa crinière hérissée et ses pattes griffues. Un Poète qui se trouve comme emprisonné au milieu de buildings qui bouchent l'horizon et dont les toutes petites fenêtres se transforment en alphabets aux lettres mélangées ou en suite de chiffres qui ne mènent à rien. Quant aux deux petites mains volatiles qui touchent le visage, on ne sait si ce sont celles que le Poète utilise pour se défendre ou au contraire des mains qui s'approchent et le menacent. Tout concourt cependant à rapprocher la grande tension dramatique qui se dégage de ce dessin de celle qu'expriment le Nu Rouge et l'Homme 1 dans *El público*.

Chez Rouault, le Christ est également avant tout le reflet de l'homme bafoué et vilipendé, ce qui explique le grand nombre de tableaux consacrés à la Passion. Son *Christ aux outrages* (ill. 290), par exemple, évoque celui de Nolde, mais prend une

¹⁵⁸ *Idem*, p. 319.

dimension beaucoup plus tragique. Rouault peint Jésus au prétoire, bafoué et outragé par les légionnaires. Le cadrage resserré met en valeur l'attitude soumise et résignée, et pourtant sublime, d'un Christ qui baisse les yeux et s'abandonne à la vindicte de deux personnages à gros nez et aux visages monstrueux qui se détachent à peine du fond. Toute la tension dramatique du tableau réside dans ces trois visages qui se retrouvent comme confinés dans le tiers supérieur de la toile. Et le camaïeu de rouges, de roses et de verts un peu sales, rehaussés de touches de jaune et de bleu, laisse apparaître les coups de pinceau et quelques traînées de peinture, notamment sur le visage du Christ, qui semblent presque matérialiser les crachats à la surface de la toile.

L'attitude du Christ aux outrages évoque cet autre Christ de la Passion peint en 1938 (ill. 291). Le visage est vu en gros plan, légèrement penché vers le bas, les yeux ouverts mais le regard comme perdu dans le vide de celui qui semble accepter son sort avec résignation. Les contours noirs, insistants, soulignent le nez, les yeux, le cou et marquent les différents plans du visage. Il prend ainsi des proportions monumentales qui lui donnent tout son dramatisme, accentué par l'opposition entre les tons froids de bleu et de vert intenses, rutilants, du fond, et les ocres roses et jaunes du visage.

Rien d'anecdotique dans ces représentations christiques, mais tout le dramatisme de ces figures souvent seules, nues, offertes au regard. Et, dans le cas de ce dernier visage que je viens de commenter, cette attitude grave, résignée et ces regards vides que l'on retrouve si souvent dans les dessins de clowns de Lorca, avec les mêmes yeux en amande et les mêmes visages ovales penchés sur le côté.

Dans *El público*, tout est fait pour déréaliser le Nu Rouge, pour en faire un symbole et non pas le simple reflet d'un homme souffrant. La couleur transposante acquiert un rôle dématérialisant ; elle ne sert plus à opérer des associations de type « costume », « cheveux », « peau », etc., mais, au contraire, à mettre en avant la dimension émotionnelle, « spirituelle » du personnage. Et la croix prend la forme d'un lit qui n'est pas un véritable lit, mais une représentation de lit à *la manière* d'un peintre primitif...

Lorca ne cesse d'ailleurs de répéter, de déclarations en entrevues publiées dans la presse :

[Mis personajes] son reales, desde luego. Pero todo tipo real encarna un símbolo. Y yo pretendo hacer de mis personajes un hecho poético, aunque los haya visto alentar alrededor mío. Son una realidad estética¹⁵⁹.

Idée qu'il reprend dans cette phrase désormais célèbre : « 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 »¹⁶⁰.

Voilà exactement résumée, à mon sens, la fonction du Nu Rouge : revêtir de poésie la souffrance humaine. Créer un symbole. Créer à la fois une distance et un lien émotionnel entre la scène et le public. Éviter l'identification et le *pathos*, mais parvenir à bouleverser chaque spectateur, à lui faire sentir le drame qui a lieu sur scène. Sans doute est-ce là la valeur de la couleur totalement irréaliste qu'il choisit de donner au personnage ; ce rouge, qui exprime plastiquement, visuellement, toute la souffrance symbolisée par ce reflet déformé du Christ crucifié, qui empêche qu'il soit un homme et que, du même coup, les spectateurs puissent se reconnaître en lui.

C'est d'ailleurs une préoccupation que semble avoir toujours eue Lorca, lui qui, devant les Christs qu'il voit dans les églises lors des voyages d'études qu'il relate dans *Impresiones y paisajes* écrit, à propos du célèbre *Retable d'Issenheim* de Matthias Grünewald :

En ningún Calvario supieron los artistas presentar al Dios, solamente presentaron al hombre, y algunos como aquel famoso Matthias Grünewald, el pintor alemán que retrató más espantosamente la pasión de Jesús, lo hizo poniendo al hombre demasiado hombre, sin que se vean señales de la muerte de Dios.

Y es que nadie puede interpretar al Dios vencido pero glorioso, porque en ningún cerebro humano cabe dicha gigantesca concepción... y por eso todos

¹⁵⁹ [Mes personnages sont réels, bien entendu. Mais tout type réel incarne un symbole. Et moi, je prétends faire de mes personnages un fait poétique, bien que je les aie vus respirer autour de moi. Ils sont une réalité esthétique]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Ricardo G. Luengo publiée dans *El Mercantil Valenciano*, 15 novembre 1935, in *Obras completas III*, p. 611.

¹⁶⁰ [Le théâtre a besoin que les personnages qui apparaissent sur scène portent un costume de poésie et en même temps qu'on leur voit les os, le sang]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Felipe Morales publiée dans *La Voz* (Madrid), 7 avril 1936, *idem*, p. 630.

los Cristos son el hombre crucificado, con la misma expresión que otro ser cualquiera pusiera al morir de suplicio tan feroz...¹⁶¹

Mains tordues de douleur, pustules, doigts crispés, yeux exorbités et expressions angoissées et dramatiques ne sont pour Lorca que le reflet du drame de l'homme, pas celui du Dieu incarné qu'est le Christ. Et s'il a de la tendresse pour les Christs primitifs, trop rigides sur leurs croix, qui transmettent néanmoins l'idée de la perfection divine, son goût le porte beaucoup plus vers l'expression à la fois pathétique et retenue des Christs baroques sculptés par Juan de Juni, Juan de Mena, el Montañés (ill. 292) ou Roldán,

[que] supieron que aunque en el cuerpo una contorsión diga mucho, dicen mucho más unos ojos en la agonía... y pusieron en los ojos todo el sufrimiento de aquel cuerpo ideal...¹⁶²

Pour Lorca, tout le profond dramatisme du Christ réside dans sa double nature, à la fois divine et humaine. Et c'est précisément cette double nature qu'il cherche à traduire dans son Nu Rouge et qui, plastiquement, semble tenir dans l'opposition entre les deux couleurs qui « composent » le personnage : rouge du corps et bleu des épines, chaud et froid, corps humain et perfection divine. Une double nature qui renvoie à celle des personnages de théâtre qui, aux yeux de Lorca, doivent être à la fois profondément humains et de pures créations poétiques.

Le réseau de relations sous-jacentes devient ici extrêmement complexe. Du Nu Rouge symbole du Poète ou de l'Artiste bafoué, qui se sacrifie pour un amour que la société ne peut admettre et dont la nudité est le signe de l'authenticité, à ces personnages de théâtre que leur double nature, à la fois humaine et poétique, assimile à la double nature humaine et divine du Christ, c'est l'ensemble de *El público* qui semble conçu comme un pont chargé, aux yeux du dramaturge, de relier le théâtre de son temps

¹⁶¹ [Il n'est pas un seul calvaire où les artistes ont su représenter Dieu. Ils n'ont su représenter que l'homme, et, quelques uns, comme le célèbre Matthias Grünewald, ce peintre allemand qui a peint la passion du Christ de la manière la plus épouvantable, l'ont fait en montrant l'homme trop humain, sans qu'on puisse découvrir en lui les signes de la mort de Dieu. Et c'est que personne ne peut interpréter le Dieu vaincu mais glorieux, parce qu'aucun cerveau humain n'imagine un concept aussi immense... et c'est pourquoi tous les Christs sont cet homme crucifié, avec cette expression qu'aurait n'importe quel être humain en mourant d'un supplice aussi atroce]. Federico GARCÍA LORCA, « Los Cristos », p. 117.

¹⁶² [Ils avaient compris que si la contorsion du corps dit beaucoup, des yeux agonisants en disent davantage... Et ils mirent dans les yeux toute la souffrance de ce corps idéal]. *Idem*, p. 119-120.

à ses racines les plus primitives, les plus sacrées. Et comment s'étonner de cette proximité entre théâtre et sacré ? Pour Lorca,

[...] 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 que 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 todavía¹⁶³.

3. La nudité comme épiphanie

Sans doute n'est-il pas fortuit que Lorca, dans une allocution entièrement consacrée à la défense du théâtre, aille jusqu'à faire du « saint sacrifice de la messe » le modèle parfait de toute représentation théâtrale. Car ce qui fonde le christianisme c'est précisément le rapport particulier qu'il entretient avec l'image et également avec le corps, avec la représentation. Aux idoles qui donnaient un corps de simulacre aux dieux païens, les chrétiens substituent un Dieu au corps vivant, qui souffre et meurt avant de ressusciter et devenir ainsi le Sauveur de l'humanité. Des icônes byzantines considérées comme une forme d'incarnation en elles-mêmes et qui figurent la divinité sous la forme d'une simple main tendue du ciel vers la terre à l'iconoclasme des Juifs qui considèrent toute forme de représentation de Dieu comme un sacrilège, c'est l'idée même de l'Incarnation de Dieu qui fonde tout le débat autour de l'image et de son statut ainsi que la fonction symbolique que nous attribuons à la chair. Un Dieu qui n'a, à l'origine, comme unique trait humain, que le souffle créateur de la parole, et qui, par cela même, devient le symbole suprême du Poète, celui qui fait de la parole chair et qui tout entier se consacre aux autres hommes, jusqu'au sacrifice.

¹⁶³ [... le théâtre est un art, un grand art, un art qui naît avec l'homme. Et, l'homme porte cet art au plus noble de son âme. Ainsi, quand il veut exprimer ce qu'il y a de plus profond dans son histoire et dans son être, il le fait en représentant et en reproduisant des attitudes physiques. Le saint sacrifice de la messe est la représentation théâtrale la plus parfaite que l'on puisse voir aujourd'hui]. Federico GARCÍA LORCA, allocution « En honor de Lola Membrives », in *Obras completas III*, p. 244. Cette fascination pour la représentation théâtrale que constitue à ses yeux la messe catholique trouve un écho dans son goût pour le théâtre religieux et particulièrement pour les *autos sacramentales* du Siècle d'Or qu'il met en scène à plusieurs reprises avec *La Barraca*, dans les années 1930. Un goût déjà présent dans sa jeunesse puisque ses premiers essais d'écriture théâtrale, entre 1917 et 1922, prennent précisément la forme d'œuvres religieuses ou allégoriques dont les titres sont explicites : *Teatro de almas* et [*Dios, el Mal y el Hombre*], de 1917 ; *El primitivo auto sentimental*, de 1918, ou *Cristo*, de 1919-20.

La chair et le sacré : de l'idole à l'icône

Si le Quatrième (ou Cinquième) Tableau de *El público* où apparaît le Nu Rouge a été déjà analysé par la critique à plusieurs reprises selon des angles divers, et souvent de façon magistrale¹⁶⁴, ses implications visuelles et plastiques l'ont en revanche été beaucoup moins. Fait d'autant plus étonnant que l'ensemble de la pièce traite justement du problème de l'image, lié au corps, à la sexualité et à la nécessité de se dévoiler, autrement dit de se dénuder, pour atteindre la vérité, parvenir à voir ce qui dans un premier temps se soustrayait au regard. En réalité, au-delà de ces thématiques, c'est la nature même de l'image qu'interroge Lorca, créant un pont entre ce personnage symbolique qu'est le Nu Rouge et la quête d'authenticité et de vérité de son double, l'Homme 1. Pour Marie-José Mondzain, « l'image et l'icône sont au cœur de toute méditation sur le symbole et sur le signe, ainsi que sur leur relation avec la problématique de l'être et du paraître, du voir et du croire, de la puissance et du pouvoir »¹⁶⁵. Tel semble être exactement le but recherché par Lorca dans cette pièce si complexe et qui explique ce mélange constant de références au monde gréco-latin et à ses rites, et de références christiques condensées dans ce personnage du Nu Rouge.

Autant de questions très difficiles que je ne prétends nullement traiter de façon exhaustive. Je souhaite simplement en évoquer quelques aspects et lancer quelques pistes qui me semblent essentielles dans l'étude de ce Tableau et qui éclaire la fonction

¹⁶⁴ Je renvoie particulièrement à l'excellent article de Michèle RAMOND, « Why I descend into this bed of death... ». Elle y aborde ce Tableau et le personnage du Nu Rouge en étudiant principalement les interférences entre le *Roméo et Juliette* de Shakespeare et la Passion de Jésus (crucifiement et sépulture) dans les Évangiles (notamment ceux de Luc et de Jean). Pour Michèle Ramond, la scène du sépulcre de Juliette est ainsi « le point exact où vont se nouer les textes évangéliques de l'agonie de Jésus et le texte de *Roméo et Juliette* ». Pour le Metteur en scène, Roméo-Nu Rouge-Homme 1 serait « son versant christique et rédempteur » alors que Juliette, celle du sépulcre avec ses seins en celluloïd et son phallus d'argile, serait « son plus beau visage de femme », « son idéal érotique secret ». Une Juliette au sépulcre, condamnée à se réveiller perpétuellement, privée à jamais de son Roméo, image reflet « du Christ au tombeau, ressuscité », p. 194. Une mise au tombeau et « une résurrection indéfinie et rituelle [...] qui introduisent l'agonie du Nu Rouge crucifié sur son lit au lieu d'en être l'aboutissement évangéliquement logique. Le Nu Rouge et Juliette sont les deux faces alternatives d'une souffrance sexuelle qui ne peut se dire sur un seul registre », p. 197. Voir également l'article de Piero MENARINI, « L'uomo dei dolori. (Struttura ed esegesi del Quadro V de *El público*) », in *Lorca, 1986*, Piero MENARINI (ed.), Bolonia, Atesa Editrice, 1987, p. 65-106, qui propose une étude fouillée et détaillée de tout le Tableau avec une intéressante tentative de rapprochement avec des tableaux de Primitifs italiens, notamment Giovanni da Milano, qui, malheureusement, reste assez sommaire.

¹⁶⁵ Marie-José MONDZAIN, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 12.

du symbole qu'est le Nu Rouge, dans une pièce qui a tant de points communs avec les *autos sacramentales*.

Si l'idole, pour les Anciens, était vouée à donner une consistance à des dieux qui, par-là même, entraient dans une grande proximité avec les hommes, l'icône, au contraire, n'est que l'image de quelque chose qui est perçu comme radicalement autre et qui se trouve au-delà d'elle. La différence entre idole et icône n'est qu'une question de discours et de rapport imaginaire à la divinité. Tout discours sur le divin, toute représentation du divin apparaît comme une véritable création, une fiction destinée à permettre aux hommes de percevoir un Dieu infigurable, ineffable, hors du monde. Et c'est justement en réaffirmant constamment ce statut de l'image iconique que celle-ci peut échapper à l'idolâtrie et au lien si fort qui unit cette dernière à la sexualité et au sang. Si l'icône perd ce statut d'image, elle devient une idole et exige son sacrifice.

L'icône, contrairement à l'idole, évoque donc la divinité en instaurant un écart maximal avec elle ; elle devient elle-même le voile qui occulte cet « Autre » infigurable et l'affirme en même temps dans sa singularité, dans son exception. Car ce Dieu hors représentation, abstrait, est à la fois pleinement incarné et présente toutes les caractéristiques de la masculinité à la fois symbolique et biologique, tout en échappant pourtant à l'érotique par le simple fait qu'il est conçu de façon virginale, pur *logos*.

La sexualité du Jésus de l'incarnation, affirmée d'abord comme composante essentielle de sa pleine humanité, est vouée ensuite à se dégager de toutes les projections érotico-esthétiques qui foisonnaient dans les anciennes divinités. Son origine et sa finalité sont hors jeu, hors rapport sexuel¹⁶⁶.

Ainsi, l'affirmation de l'humanité du Christ passe par ce corps – que les artistes vont parfois jusqu'à représenter entièrement nu – mais qui ne peut être interprété, comme l'a montré Léo Steinberg dans son ouvrage *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, que comme le signe de cet Autre abstrait – de cette « Chose » comme la qualifie Alexandre Leupin – qui appelle à une spiritualisation, qui doit féconder non pas la chair, mais le discours et les esprits. Une sexualité symbolique destinée à donner corps et consistance à ce *logos spermatikos* dont

¹⁶⁶ Alexandre LEUPIN, *op. cit.*, p. 68.

parlent les Pères de l'Église, régulièrement figuré plastiquement par le sang et l'eau qui jaillissent du flanc du Crucifié (ill. 283). La nudité du Christ est ainsi présentée et conçue, dans les Évangiles et les écrits des Pères de l'Église, comme

un 'vêtement' symbolique, le signifiant d'une vérité. [...] [Elle] signifie que seule la vertu peut revêtir l'âme. Le corps du Crucifié, même dénudé, est donc un voile, un signifiant de la vertu divine. De prime abord, ce Corps n'est pas compris seulement comme matière et chair, mais aussi comme symbole significatif, pris dans un réseau métaphorique. [...] Lire, regarder, c'est soulever le voile ; y compris ce voile qu'est l'image du corps nu du Christ en croix¹⁶⁷.

Depuis toujours, donc, l'idée de l'incarnation du Christ et sa semi-nudité sur la croix sont intimement liées à l'image et au verbe, au déchiffrement, à l'idée que l'essentiel est ailleurs, derrière, au-delà ; que ce que l'on a devant les yeux n'est que le signe d'autre chose. C'est là exactement le rôle qu'acquiert le pagne de décence dont on recouvre généralement le sexe du Christ et qui masque, en réalité, autant qu'il révèle puisqu'il « manifeste en le cachant le lieu, la position de la vérité, se confond avec la place où se trouve le sexe de l'Homme dérobé au regard »¹⁶⁸. L'œil chrétien doit donc dès le tout début s'habituer à « voir dessous, à traverser la surface du discours, plus tard du tableau, pour y déceler un sens caché, mouvement de la lettre vers le sens »¹⁶⁹.

Et voilà que les représentations du Christ en croix nous invitent à voir au-delà de son corps d'homme, à découvrir une vérité au-delà de l'image, au-delà de la surface. N'est-ce pas là exactement le thème central de *El público* ?

La vérité nue

Comment en effet ne pas faire ici le rapprochement entre cette conception des représentations divines telle qu'elle a été affirmée par les Pères de l'Église, soucieux de lutter contre l'idolâtrie et, dans *El público*, la quête perpétuelle de l'Homme 1, dont le Nu Rouge est un reflet ou une projection, lui qui, avec tant d'avidité, cherche à voir au-delà, à travers la surface de la peau et même à travers les os ? Les fenêtres comme des

¹⁶⁷ Alexandre LEUPIN, *op. cit.*, p. 70-71.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 79.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 76.

radiographies qui apparaissent au Premier Tableau ne seraient-elles d'ailleurs pas des sortes d'avatars modernes de ces icônes chrétiennes qui invitaient leur spectateur à voir au-delà d'elles, au-delà de la surface, au-delà de l'épiderme ? Car, en nous donnant à voir l'intérieur des corps, elles évoquent déjà le paravent, dont la fonction est de cacher, d'occulter la nudité de celui qui se déshabille, mais qui permet paradoxalement dans *El público* de dénuder les personnages, c'est-à-dire de les dé-voiler. Le paravent me semble également répondre à un autre élément d'occultation-révélation employé par Lorca, cette fois dans *Amor de don Perlimplín...* : le fameux rideau que tirent les deux *Duendes* afin de cacher aux yeux du public la tromperie de Belisa, mais dont la fonction est, comme ils le soulignent, de révéler autre chose, une vérité et une authenticité plus profonde :

Duende 2°. Y qué te parece. Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.

Duende 1°. Y que luego el público se encargue de destaparlas.

Duende 2°. Porque si las cosas no se cubren con toda clase de precauciones...

Duende 1°. No se descubren nunca.

Duende 2°. Y sin este tapar y destapar...

Duende 1°. ¡Qué sería de las pobres gentes!

Duende 2°. (*Mirando la cortina.*) ¡Que no quede ni una rendija!

Duende 1°. Que las rendijas de ahora son oscuridad mañana. (*Ríen.*)

Duende 2°. Cuando las cosas están claras...

Duende 1°. El hombre se figura que no tiene necesidad de descubrirlas.

Duende 2°. Y se van a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía.

[...]

Duende 2°. ¡Por eso! Que no se descorra todavía nuestra eficaz y socialísima pantalla¹⁷⁰.

J'ai souligné, déjà, l'énorme importance du champ lexical de l'occultation et de la révélation, et de manière générale, de la vision, qui caractérise ce dialogue entre ces deux personnages. À tel point que, pour résumer ces propos des *Duendes*, voir, c'est ne pas voir ; et ne pas voir, c'est véritablement voir... Voir au-delà, sous les apparences, voir une vérité qui est une révélation lumineuse, loin des secrets troubles dont nous sommes entourés et que nous croyons découvrir. On trouve déjà dans cette œuvre de

¹⁷⁰ *Amor de don Perlimplín...*, p. 249-250.

Lorca la problématique qui est approfondie et rendue plus complexe et transcendante dans *El público*, et qui tient d'une certaine manière dans cette utilisation d'un élément matériel, ici le rideau, comme écran [*pantalla*] de projection de ce que le public ne peut qu'imaginer. Et comment ne pas penser, une fois de plus, à ces fenêtres comme des radiographies qui apparaissent dans *El público*, et plus encore à cette référence explicite à l'écran de cinéma, qui apparaît à peine un instant après la disparition du Nu Rouge sur son lit vertical pivotant, à l'instant où l'Homme 1 lance un ultime appel à l'aide :

Desnudo. Todo se ha consumado.

(La cama gira sobre un eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre 1º, siempre con frac y barba negra.)

Hombre 1º. *(Cerrando los ojos.)* ¡Agonía!

La luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica. Los arcos y escaleras del fondo aparecen teñidos de una granulada luz azul. El Enfermero y los Ladrones desaparecen con paso de baile sin dar la espalda¹⁷¹.

Tout le décor n'est conçu que comme une succession d'écrans de toutes sortes : au lit plan et peint, assimilé à un tableau, sur lequel est installé le Nu Rouge répond l'ambiance de cinéma qui lui succède au moment de l'apparition de l'Homme 1.

Toute l'attention de Lorca se porte, une fois de plus, sur l'impact visuel que la scène exerce sur le spectateur. Par la simple évocation de la lumière argentée si caractéristique que dégage le film projeté sur l'écran, Lorca nous indique que le Nu Rouge et l'Homme 1 ne sont que des *projections* d'un même personnage. Et l'on retrouve cette insistance sur la planéité : fenêtres-radiographies¹⁷², lit comme peint par un Primitif, écran de cinéma métaphorique, simplement évoqué par la lumière et dont la planéité est cette fois rendue visible par le jeu de l'Infirmier et des Larrons qui sortent

¹⁷¹ *El público*, p. 316.

¹⁷² Au Dernier Tableau de la pièce, on nous indique que le décor est le même qu'au Premier Tableau, mais aux fenêtres-radiographies vient s'ajouter « *a la derecha, un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, apoyados en la pared* », p. 322. Une fois de plus, la révélation a partie liée avec la vision, la contemplation. Or, on sait que la structure de *El público* est celle d'une plongée, d'une descente dans les profondeurs de l'être humain et du théâtre. La révélation n'est donc pas liée à l'idée de lumière, mais à celle d'obscurité, et comme le rappelle le Metteur en scène, « *todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada* », p. 323. L'œil n'est plus ici celui de Santa Lucía qui reste à la surface resplendissante et aseptisée des choses mais tout au contraire celui qui ose percer la pellicule externe des êtres et du théâtre, aller voir au-delà de la fausseté des décors en carton, significativement appuyés ici contre le mur.

de scène par une étrange pantomime qui les oblige à être face au public, comme des figures planistes découpées dans du carton. Lorca multiplie les surfaces comme pour mieux nous montrer que l'important est ailleurs, au-delà, que ces surfaces ne sont que le signe d'autre chose, des écrans de projection symboliques au service d'un sens plus profond.

Les vêtements portés par les personnages ont d'ailleurs eux aussi une fonction symbolique dans *El público*. Aux changements multiples auxquels le Metteur en scène et les Hommes 2 et 3 se soumettent au gré des passages derrière le paravent, répond l'unique costume (frac et barbe) de l'Homme 1 et la nudité du Nu Rouge, son double. Une nudité qui, comme celle du Christ crucifié, apparaît comme le signe de son authenticité, de sa vertu, d'une vérité spirituelle donnée à *voir* plastiquement sur scène. Et face au Nu Rouge, le déshabillage en règle auquel l'Homme 1 contraint les autres personnages masculins s'apparente bien à une épreuve douloureuse, un véritable écorchement visant à les débarrasser de leurs frusques trompeuses et hypocrites.

Un écorchement qui évoque une étonnante image du martyr de saint Barthélemy peinte par Giovanni Da Milano (ill. 293 et 294). Elle fait partie des dix scènes qui composent la prédelle de ce polyptyque de la Pinacoteca Comunale de Prato, peint aux alentours de 1365, représentant en son centre une *Maestà*, entourée de quatre saints. La prédelle se compose, quant à elle, de quelques épisodes de la vie du Christ et de la vie de certains saints, dont saint Barthélemy.

Contrairement à l'iconographie traditionnelle qui représente le plus souvent le saint crucifié tête en bas, il est ici dans la même position que le Christ et se détache sur un fond d'or uniforme. Deux bourreaux, placés l'un à droite, l'autre à gauche, sont en train de l'écorcher : on voit les efforts déployés par l'homme de gauche qui s'accroche à un bras du saint pour pouvoir mieux tirer, le couteau entre les dents, tandis que l'autre, à droite, décolle la peau. Toute la partie supérieure du corps laisse apparaître la chair rouge, la chair à vif, alors que le bas du corps, blanc et nu, est parcouru de filets de sang. Ce qui est étonnant, dans cette représentation du martyr de saint Barthélemy, c'est le contraste entre cette première scène et la suivante – placée à droite, donc postérieure dans le sens de la « lecture » du retable – qui présente le saint sur son bûcher, entouré de flammes. Tout semble inversé : au lieu de laisser voir la chair à vif telle qu'elle

apparaissait dans la scène précédente, c'est au contraire une peau blanche que le « déshabillage » a dévoilé. Nu, immaculé, débarrassé proprement et symboliquement de son épiderme, de son apparence humaine, la peau blanche du personnage est désormais le signe de son accession au rang de saint, pur spirituellement. Son corps n'est plus le signe de son humanité mais de sa sainteté. Il est ici représenté sur son bûcher, au milieu des flammes, qui teintent son corps d'une intense couleur rouge. Une couleur qui, ici, symbolise le supplice enduré, rouge sang de la peau écorchée et rouge du feu qui finit de dévorer le corps du saint.

Dans *El público*, les dénudements auxquels procèdent les personnages ont parfois la violence de celui qu'endure le saint Barthélemy de Giovanni Da Milano. Il est d'ailleurs, la plupart du temps, évoqué par l'intermédiaire du mot *arrancar*, arracher, qui évoque bien plus un écorchement qu'un simple déshabillage. Quant au Nu Rouge, si proche plastiquement de l'image que je viens d'évoquer, il est lui aussi débarrassé de toute couche superflue et laisse apparaître sa chair à vif, sa chair rouge sang. Une chair qui est, comme dans l'iconographie du Christ crucifié, un voile cachant cet « autre chose » que le spectateur doit, en dernière instance, *découvrir*. Il s'agit donc d'en percer les mystères, de passer outre la surface protectrice de la peau pour voir au-delà ce qui s'y cache, d'accéder à l'intériorité des êtres. Et l'on repense ici à cette affiche d'Oskar Kokoschka évoquée plus haut et réalisée en 1909 pour *Assassin espoir des femmes* (ill. 148). Cet homme rouge comme un pantin, ballotté par une femme-vampire qui laisse voir dans son cou un réseau de veines ou de nerfs qui affleurent à la surface de la peau. Le motif n'est d'ailleurs pas sans rappeler ceux que représentait Dalí dans les années 1926-27, et qui ici sont le signe de la volonté de l'artiste de creuser sous les apparences et de soulever les voiles trompeurs, de manifester au grand jour les instincts indomptés et les désirs tapis dans l'ombre, de parvenir à la vérité, souvent cruelle, des êtres.

Descendre toujours plus profond, creuser encore et encore. Percer les couches successives de l'être, ne se laisser stopper par aucune surface gênante. L'Homme 1 n'est pas Santa Lucía, il ne veut pas en rester à la surface. Nous voilà désormais dans le règne des rayons X qui transpercent tout. Pure illusion que celle de croire être arrivé au fond ultime de l'être et de se trouver face à la vérité. Car bientôt, étant parvenu à contempler

le squelette, ce noyau pur et préservé, c'est le squelette lui-même qu'il faut commencer à dénuder :

Hombre 1º. Desnudaré tu esqueleto.

Director. Mi esqueleto tiene siete luces.

Hombre 1º. Fáciles para mis siete manos.

Director. Mi esqueleto tiene siete sombras¹⁷³.

Voilà le corps soumis à une véritable dissection, comme dans cette effroyable *Cage thoracique ouverte* (ill. 295) du peintre expressionniste autrichien Herbert Boeckl, datant de 1931. Comme le souligne Jill Lloyd,

Dans la *Cage thoracique*, ce n'est pas seulement le tracé du contour, mais l'enveloppe même du corps humain qui est percée afin de dévoiler ses secrets les plus enfouis. Il est impossible de regarder ce thorax sans penser au magnifique exemple de *La Leçon d'anatomie du Docteur Jan Deijman* peinte par Rembrandt en 1656. Mais Rembrandt donne à voir un vide sombre et mystérieux à l'intérieur du corps, tandis que Boeckl montre une plaie à vif, une chose informe et grouillante, énergiquement vivante. Au plus profond du corps, il existe une vie qui s'est retirée de l'enveloppe extérieure livide¹⁷⁴.

Tout comme la dissection du Romeo et de la Julieta de *El público* ne dévoile aux spectateurs aucun secret si ce n'est, comme le note l'Étudiant 3, « un racimo de heridas y una desorientación absoluta »¹⁷⁵, Boeckl ne représente rien d'autre sur la toile que la terrible matérialité du corps, de la peau, avec cette matière épaisse, triturée. Ce corps qui semble en suspens entre la vie et la mort, entre être et non-être, se donne à voir jusque dans son intériorité la plus invisible, véritable « champ de bataille où s'affrontent tous ces contraires »¹⁷⁶. La plaie rouge qui apparaît au centre de la composition, ce thorax offert à la vue du spectateur, qui ne dévoile en fin de compte aucun secret, semble pourtant encore vibrer d'une vie autonome et désigner, par sa matérialité même, un sens au-delà de la chair.

¹⁷³ *El público*, p. 306.

¹⁷⁴ Jill LLOYD, « L'expressionnisme autrichien », in *La vérité nue, op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁵ *El público*, p. 317.

¹⁷⁶ Jill LLOYD, *ibidem*.

C'est pour ces raisons qu'à mon sens le Nu Rouge de Lorca va bien au-delà de la simple ostentation d'un corps masculin nu sur scène. La nudité de ce personnage est le signe même de sa transcendance. Il renvoie à un « autre chose » que le personnage est chargé de nous évoquer. Car c'est un nu rouge. Un nu maquillé en rouge. Un nu qui devient personnage. Tout sauf un nu. C'est cet écart, somme toute infime – une question de couleur – qui permet à ce personnage de se détacher entièrement de la pure anecdote. Car si le but poursuivi par Lorca dans sa pièce est de mettre à nu, de dévoiler, de révéler la vérité, il n'est cependant pas d'épater le bourgeois en lui montrant des acteurs nus sur scène. Un acteur nu, simplement nu, me semble, en effet, ne renvoyer qu'à lui-même et faire disparaître le personnage derrière lui. Car, si ce type de nudité permet de transgresser d'évidentes barrières sociales ou certaines conventions théâtrales, il fait en revanche perdre à l'image toute sa profondeur, toute sa transcendance. Le spectateur, si peu habitué à voir un corps exhibé, livré aux regards, devient d'une certaine manière voyeur. Le corps ne se donne ainsi à voir que pour lui-même ; en aucun cas il ne renvoie à un au-delà. Or, la nudité du personnage qui, dans la pièce, est le signe de son authenticité et de son unicité, ne peut s'accommoder du corps d'un acteur, un corps forcément individuel, anecdotique. Il doit devenir symbole. Renvoyer à autre chose. C'est la raison pour laquelle ce Nu Rouge de Lorca est en réalité une *représentation* de nu, comme peint « à la manière d'un primitif » ; la référence implicite à l'œuvre peinte, la toile, le bois du retable ou de l'icône, impose une distance, sert de médiatrice. Le Nu Rouge devient ainsi « explicitement celui du Christ crucifié, c'est-à-dire que le nu n'est pas ici le dévoilement ou l'envers de l'habillé mais un autre habillage, celui que transmet une forme de représentation préexistante codée et culturelle »¹⁷⁷.

Le Poète crucifié

Toute la pièce *El público* apparaît comme le signe de cet autre qui se soustrait au regard du spectateur et qu'il doit chercher ailleurs. Dans ce théâtre des profondeurs qui met en scène ces strates de l'homme auxquelles nous n'accédons que très rarement, le rêve ou l'inconscient, le spectateur est invité à ne pas considérer ce qu'on lui montre

¹⁷⁷ Jean ALSINA, « *El público* de Federico García Lorca : du corps en scène au corps hors scène », in *Corps en scènes*, Roswita/ Monique MARTINEZ THOMAS (coord.), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Éditions Lansman, 2001, p. 15.

comme une réalité à prendre comme telle. Le sens est ailleurs. La recherche est bien d'ordre spirituel et la pièce semble affirmer son rôle fécondant, mais symboliquement et spirituellement. Voilà sans doute la raison de la présence de ce Nu Rouge destiné à capter le regard. Un Christ Rouge qui n'est qu'un lointain reflet distordu, presque un *esperpento*, du véritable Christ en croix. Un Christ bafoué qui n'est pas sans nous rappeler celui peint par Nolde (ill. 285) ou cet *Homme de douleur* peint par Ensor, en 1891 (ill. 296), dont la chevelure, la barbe, la couronne d'épines, les traits creusés du visage, trouvent un écho dans le ton rouge sale et comme délavé du fond, renforcé par ces coulées de peinture qui figurent le sang ou par ces gravures faites à l'aide de la hampe du pinceau directement à la surface de cette œuvre peinte sur bois. Pourtant, on ne sait si son terrifiant rictus et son air farouche sont le signe de sa souffrance ou s'il est en train de railler le spectateur qu'il fixe droit dans les yeux. À moins qu'il ne se tourne lui-même en dérision. Car ce visage, vu en gros plan, ressemble à un masque¹⁷⁸. Un masque comme « un ultime rictus [...], grimace de la mort, faciès mis à nu jusqu'à l'os, mais aussi joie animale, turbulence populaire : carnaval »¹⁷⁹. Un Christ comme un clown déchu, métaphore de l'artiste incompris et rejeté. Un Christ à la couleur trop criarde, comme chez Lorca qui assimile sa Passion à une opération chirurgicale sur un mont Golgotha transformé en clinique, avec un Infirmier qui a pour assistant un Régisseur... de théâtre :

Enfermero. ¿Está preparado el quirófano?

Traspunte. Sólo faltan los candeleros, el cáliz y las ampollas de aceite alcanforado¹⁸⁰.

Pas étonnant, donc, que le dernier souffle de ce Nu Rouge se transforme en rafale de vent qui, au lieu de provoquer l'envol lyrique des draperies que l'on retrouve dans tant de tableaux, menace d'emporter les perruques des larrons de foire qui l'entourent dans sa lente agonie :

¹⁷⁸ Herwig Todts remarque que l'expression qu'Ensor donne à cette représentation du Christ est empruntée à un masque japonais de théâtre Nô que le peintre possédait et qu'il avait accroché dans son atelier. Des masques que l'on retrouve dans nombre de ses tableaux. Herwig TODTS, « Le grotesque dans l'œuvre d'Ensor », in *James Ensor*, catalogue de l'exposition au Musée du Petit Palais, Paris, 1990, p. 43-49.

¹⁷⁹ Pierre STERCKX, « La gourmandise et la mort », in *Ensor*, revue *Beaux Arts Collection*, Paris (1999), p. 12.

¹⁸⁰ *El público*, p. 315.

Enfermero. (*Mirando el reloj y en voz alta.*) Traed la sábana. Mucho cuidado con que el aire que ha de soplar no se lleve vuestras pelucas. Deprisa¹⁸¹.

Un dernier souffle qui, malgré son côté grotesque, semble néanmoins chargé du même rôle fécondant que celui évoqué dans la Bible. Ce souffle transcendant qui marque la présence de l'esprit divin et qui déjà annonce sa Résurrection spirituelle. Une résurrection dont *El público* se veut être l'annonce, mais une résurrection artistique. L'avènement d'un nouveau théâtre.

Le Poète se voit ainsi chargé d'un rôle presque messianique et son sacrifice devient un reflet déformé, et symbolique, de celui du Christ sur sa croix. Image courante, presque banale, que l'on a déjà trouvée dans ces portraits de clowns en proie aux humiliations d'un public en liesse qui foisonnent au cours de ce premier quart du XX^e siècle, chargés bien souvent des mêmes connotations christiques. C'est, par exemple, le cas sur une affiche d'Egon Schiele, réalisée en 1914-15 pour la Galerie Arnot, à Vienne (ill. 297), où le peintre autrichien se représente habillé de rouge, assailli par une multitude de flèches longues comme des lances et acérées, qui viennent le transpercer. Toute l'expressivité de cette œuvre réside, à mon sens, dans la position du corps, qui semble désarticulé comme une marionnette ; et les yeux fermés, le visage incliné et la position des bras en croix ne laissent aucun doute quant au double caractère sacrificiel d'un artiste à la fois saint Sébastien criblé de flèches et Jésus crucifié. Chez Lorca, on retrouve également ce thème dans son dessin *¡Ecce Homo!* (ill. 298). Comme dans son *San Sebastián* (ill. 97), réalisé à la même époque et avec la même technique, toute l'expressivité de ce dessin stylisé et épuré réside dans cet unique œil qui fixe le spectateur en versant des larmes. Un unique œil qui se trouve une nouvelle fois cerné de toutes parts par de fines lignes tracées à la plume, terminées par des taches d'encre et chargées de symboliser les outrages infligés au Christ. Une série de chiffres, de 1 à 6, située à gauche de l'œil, semble faire référence aux différents épisodes de la Passion du Christ alors qu'au-dessus, une flèche pointe vers ce qui semble être une représentation stylisée de la blessure de Jésus et fait référence au coup de lance que lui inflige le centurion romain pour vérifier sa mort.

¹⁸¹ *Idem*, p. 316.

Le titre de ce dessin, *¡Ecce Homo!*, n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler l'interpellation des pêcheurs qui ramènent son fils à celle qui, au dernier Tableau, se présente comme la mère de Gonzalo, l'Homme 1. Une véritable Mater Dolorosa « *vestida de negro con la cara cubierta por un espeso tul que impide ver su rostro* », qui cherche désespérément son fils dans les catacombes du théâtre :

Señora. ¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron : ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí como la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar¹⁸².

Comme le rappelle Michèle Ramond, « cette figure du poisson-lune qui revient une dernière fois dans le texte est bien l'icône finale du Christ bafoué et crucifié d'où le sang de vie ne cesse de couler et que les hommes refusent de reconnaître comme le Messie »¹⁸³ et que sa propre mère laisse à la porte, refusant de reconnaître comme son fils cet être hybride monstrueux, ce reflet grotesque de l'*Ichthus* chrétien.

Le sacrifice du Nu Rouge et les différentes étapes de son martyre orchestré par l'Infirmier sont une facette supplémentaire des multiples violences physiques que s'infligent à eux-mêmes ou entre eux les différents personnages de *El público*, de *Amor de don Perlimplín...* et, dans une moindre mesure, de *Así que pasen...* Corps torturés, blessures sanglantes, luttés à mort font, bien entendu, partie d'un univers que Lorca partage avec un grand nombre d'artistes expressionnistes ou surréalistes et que l'on retrouve dans ses poèmes en prose comme « *Degollación de los Inocentes* » (1929) ou « *Degollación del Bautista* » (1930) où apparaît également tout ce vocabulaire médical présent également dans *El público* :

Desnudo. Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

Enfermero. Cincuenta. Ahora te daré la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

¹⁸² *El público*, p. 325.

¹⁸³ Michèle RAMOND, « Why I descend... », p. 189.

Desnudo. Es la que tiene más vitaminas¹⁸⁴.

Sacrifices et sang, si liés dans *El público* à tout ce substrat païen que j'ai tenté d'analyser dans le chapitre précédent, se voient également associés, à l'opposé, à cet autre sacrifice tout symbolique, celui-là, qu'est le sacrifice de la messe¹⁸⁵ et qui permet, par un simple glissement imaginaire, de transformer le vin en représentation du sang versé par le Christ. Entre les rites idolâtres finissant par le sacrifice de l'idole et le sacrifice de ce Dieu chrétien dont le corps est signe d'un Autre, la distance est minime et permet en tout cas, dans cette pièce de Lorca, de maintenir la confusion et de jouer sur les sens. Une confusion présente dans l'image du sang lui-même, élément vital à la signification contradictoire, à la fois sang courant dans les veines et sang versé du sacrifice, à la fois vie et mort. Une confusion dont le Nu Rouge est lui-même une sorte de projection puisqu'il donne à voir plastiquement sa blessure béante et sanglante, expose aux yeux du spectateur la conséquence de l'acte de cruauté dont il a été victime. Le sang qui jaillit de sa blessure symbolique, « la que tiene más vitaminas », n'est pas sans évoquer celui qui jaillit de la blessure au flanc d'un certain nombre de Christs dans l'iconographie traditionnelle et qui est parfois recueilli dans un calice. En tout cas, comme je l'ai suggéré plus haut, ce jaillissement au dehors de la substance vitale est toujours – dans les représentations christiques – symboliquement assimilé à la fonction rédemptrice du sacrifice du Christ et surtout au rôle fécondant de la parole divine.

On trouvait déjà une image similaire dans *Amor de don Perlimplín...* à travers une opposition récurrente entre corps et âme, entre chair et esprit. En se donnant la

¹⁸⁴ *El público*, p. 311.

¹⁸⁵ Pour Lorca, c'est dans la corrida que la confusion entre sacrifice païen et sacrifice chrétien se donne à voir de la façon la plus intense : « En mitad del verano ibérico se abren las plazas, es decir, los altares. El hombre sacrifica al bravo toro, hijo de la dulcísima vaca, diosa del amanecer que vive en el rocío. La inmensa vaca celestial, madre continuamente desangrada, pide también el holocausto del hombre y naturalmente lo tiene. Cada año caen los mejores toreros, destrozados, desgarrados por los afilados cuernos de algunos toros que cambian por un terrible momento su papel de víctimas en papel de sacrificadores. Parece como si el toro, por un instinto revelado o por secreta ley desconocida, elige el torero más heroico para llevárselo, como en las tauromaquias de Creta, a la virgen más pura y delicada » [Au milieu de l'été ibérique s'ouvrent les arènes, c'est-à-dire les autels. L'homme sacrifie le brave taureau, fils de la très douce vache, déesse de l'aube qui vit dans la rosée. L'immense vache céleste, mère continuellement saignée, réclame aussi l'holocauste de l'homme et, comme il est naturel, elle l'obtient. Chaque année tombent les meilleurs toreros, mis en pièces, déchirés par les cornes effilées de quelques taureaux qui échangent, durant un terrible instant, leur rôle de victimes contre celui de sacrificateur. C'est comme si le taureau, par l'effet d'un instinct révélé ou par l'effet d'une loi tenue secrète, choisit le torero le plus héroïque pour l'emporter, comme dans les tauromachies de Crète, vers la vierge la plus pure et la plus délicate]. In Federico GARCÍA LORCA, « Alocuciones argentinas. Alocución segunda » (1935), in *Obras completas III*, p. 264.

mort, en se transperçant le cœur avec un poignard, don Perlimplín inonde son jardin (un jardin d'Eden ?) d'un sang dont la fonction est précisément de donner une âme à Belisa. Belisa qui est désormais vêtue symboliquement du sang de Perlimplín, un vêtement symbolique qui n'est pas sans rappeler ce que j'évoquais précédemment quant à la nudité du Christ ou bien la Nu Rouge de *El público* :

Marcolfa. Belisa, ya eres otra mujer... Estás vestida por la sangre gloriosísima de mi señor.

La dimension christique de Perlimplín est indubitable et elle est d'ailleurs évoquée explicitement à d'autres reprises dans le texte :

Perlimplín. Como soy un viejo quiero sacrificarme por ti. Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes. Adiós¹⁸⁶.

Le sang qui jaillit du flanc de don Perlimplín acquiert le même rôle que celui qui jaillit du flanc du Christ et qui figure la parole créatrice et fécondante de Dieu. Perlimplín, ce « monigote sin fuerzas » manipulé par Marcolfa au début de la pièce et simple spectateur du corps de Belisa qu'il voit significativement par le trou de la serrure, se transforme à son tour en manipulateur des autres personnages devenus ses propres marionnettes. Dieu de fête foraine, reflet déformé du Poète, Perlimplín réussit à sublimer la douleur née d'un désir impossible à satisfaire, ce désir du corps de Belisa « que nunca podría descifrar » et parvient à accéder au règne de l'imagination et de la création. C'est ce que souligne d'ailleurs l'un des deux *Duendes* :

Duende 2º. El alma de Perlimplín, chica y asustada como un patito recién nacido, se enriquece y sublima en estos instantes...¹⁸⁷

De ce point de vue, l'idée de déchiffrement qui est ici attachée au corps ne peut être fortuite. Une fois de plus, le corps est signe d'autre chose qui se trouve au-delà de la simple apparence ou de la surface, et lire, regarder, c'est soulever un voile afin de pouvoir contempler ce qui se soustrait au regard.

¹⁸⁶ *Amor de don Perlimplín...*, p. 257.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 250-251.

Sang, sacrifice et, dans certains cas, cruauté, apparaissent ainsi dans ces pièces de Lorca comme indissociablement liés à une expérience érotique et s'assimilent également à l'expérience esthétique, sur un fil tendu entre la vie et la mort. Comme le souligne Sadi Lakhdari,

les scènes violentes ou cruelles de *El público* [...] consistent en un affrontement infini qui débouche potentiellement sur la mort. La fusion recherchée et constamment évitée est figurée par la dévoration ou la blessure béante. Les personnages risquent à chaque instant de tomber dans l'abîme obscur figuré par le puits noir et profond¹⁸⁸,

ce puits où l'Homme 3 se propose de précipiter le Metteur en scène et l'Homme 1 pour se libérer de l'intransigeance de ce dernier, qui les oblige à plonger toujours plus profond dans les entrailles de leurs êtres et dans les profondeurs du théâtre :

Hombre 3°. Podemos empujarlos y caerán al pozo. Así tú y yo quedaremos libres.

Hombre 2°. Tú, libre. Yo, más esclavo todavía.

Hombre 3°. No importa. Yo les empujo. [...] ¹⁸⁹.

Sans doute l'image du puits n'est-elle pas fortuite ici. Et Lorca y a recours une nouvelle fois quelques années plus tard lorsqu'il tente de définir ce qu'est le *duende*.

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 o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado¹⁹⁰.

Par l'intermédiaire de la blessure sanglante, le Poète semble tenter d'intégrer la vie à la mort. Une mort qui, dans le même temps, n'est plus un sujet d'angoisse mais qui, au contraire, joue un rôle fondamental, tant dans le domaine de l'érotique que dans celui de l'esthétique. La blessure apparaît ainsi comme un moyen de mettre en relation la surface avec les couches les plus profondes de l'être sans que la fusion se produise jamais réellement. Tel semble être le sens de tous les combats et autres événements

¹⁸⁸ Sadi LAKHDARI, « Les gants de l'Empereur... », p. 200.

¹⁸⁹ *El público*, p. 298.

¹⁹⁰ Federico GARCÍA LORCA, *Juego y teoría del duende*, in *Obras completas III*, p. 159.

auxquels se livrent les personnages du théâtre de Lorca. En restant sur le bord, ils permettent par là même que surgisse la poésie. Cet équilibre précaire semble ainsi être le but que Lorca assigne à tout artiste et qui suppose un engagement de toute sa personne. Poésie et vie finissent par ne faire qu'un. Esthétique et érotique aussi, donnant ainsi au théâtre (à l'art) la possibilité de renouer avec la dimension sacrée qu'il semblait avoir perdue.

Lorca crée ainsi un réseau complexe de métaphores et d'images qui, toutes, semblent puiser dans ce substrat archaïque et primitif que les hommes portent encore tous au fond d'eux, les obligeant à dépasser les apparences trompeuses et à se confronter à leurs propres contradictions. Il brouille les pistes, jusqu'au vertige, et met à mal nos certitudes, nos points de repère si rationnels et si rassurants. Faux spectateurs et vrais comédiens se retrouvent, le temps de la représentation, sur une scène qui ne donne plus à voir le spectacle illusoire de la vie, mais la vraie mort de personnages faits de chair et de sang. C'est finalement le Metteur en scène qui donne la clé de *El público* et nous permet de comprendre ce que signifie cette pièce. Lui qui veut

demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores. [...]

[...]

Por eso yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes¹⁹¹.

Érotisme et art se donnent à nouveau la main pour redonner un souffle vital aux costumes vides des personnages de théâtre. Comme en ces temps lointains où est née la tragédie, sous la double influence d'Apollon et de Dionysos, en équilibre précaire. *El público* fonctionne ainsi comme un véritable programme poétique et théâtral. Un manifeste artistique dans lequel Lorca dévoile sa volonté de renouer avec les racines sacrées du théâtre et d'entraîner son public dans une véritable communion, sur le fil tendu entre l'éclat solaire de l'art apollinien et les profondeurs voluptueuses et cruelles d'où jaillit le cri dionysiaque.

¹⁹¹ *El público*, p. 323-324.

UNIVERSITÉ PARIS III-SORBONNE NOUVELLE
ÉCOLE DOCTORALE EUROPE LATINE ET AMÉRIQUE LATINE
UFR D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS III

Présentée et soutenue publiquement par

Cécile BASSUEL-LOBERA

le 13 octobre 2007

POÉSIE PLASTIQUE ET PLASTIQUE
SCÉNIQUE
LA DIMENSION VISUELLE
DU THÉÂTRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA
(1925-1931)

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN

Jury
Madame le Professeur émérite Michèle RAMOND
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN
Monsieur le Professeur Jean-Pierre SARRAZAC
Monsieur le Professeur émérite Jean SENTAURENS
Monsieur le Professeur Eliseo TRENC

Volume III

TROISIÈME PARTIE

QUAND L'IMAGE PREND CORPS

CHAPITRE V

DERRIÈRE LE PARAVENT, LE THÉÂTRE... ET LA VIE

L'art a plus de valeur que la vérité
parce que l'art est la tâche véritable de la vie,
l'art en est l'activité métaphysique.

Nietzsche

I. Le théâtre sous le sable : Dionysos contre Apollon

Bien que l'opposition entre Apollon et Dionysos semble évidente de nos jours, il n'en a pas toujours été ainsi, et les caractérisations nettes que l'on fait de nos jours des deux divinités grecques doivent en réalité beaucoup aux réflexions et aux écrits de Nietzsche. Il est vrai que, dès l'Antiquité, et particulièrement avec Platon, l'image d'un Apollon, dieu de la Lumière solaire et de l'Harmonie, s'était imposée. Pourtant, « elle ne correspond certainement pas à la figure originelle d'un dieu qui présente beaucoup de zones d'ombre. Dieu inquiétant, complexe et contrasté, solaire et chtonien, porteur de vie et de mort »¹, bien plus proche de Dionysos que l'on a tendance à le croire. Il faut donc bien admettre que la perception que l'on a de ces deux divinités fondamentales de la culture occidentale est en réalité erronée, mais que c'est précisément cette perception distordue qui peut paradoxalement nous permettre de comprendre et d'interpréter un

¹ Alain MOREAU, « Apollon antique : ombre et lumière », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre BRUNEL (dir.), p. 137-147.

grand nombre d'œuvres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, en raison, précisément, de l'importance majeure qu'a eue la philosophie de Nietzsche à cette époque. On sait, en effet, combien Nietzsche est lu, à cette période, dans les milieux artistiques et intellectuels de toute l'Europe, et en Espagne ses œuvres sont très vite traduites et facilement accessibles².

Prendre Apollon et Dionysos comme points d'ancrage d'une réflexion sur le théâtre de Lorca n'est donc pas anodin ni gratuit. Ces deux divinités représentent, symboliquement, deux attitudes artistiques et vitales. Apollon, c'est le Soleil, principe universel de l'Un face à la Nature, c'est-à-dire face au Multiple. De ce point de vue, Apollon est lié au regard, à la vision sensitive, celle des yeux, à son tour assimilée à la vision intellectuelle, « celle qui permet, grâce à la spiritualité de la lumière, de distinguer non seulement le beau du laid, mais le bien du mal »³. Face à Apollon, Dionysos représente le Multiple, l'insaisissable, ce que l'on ne peut contrôler. Pourtant, il entretient également un rapport étroit au regard. Mais ce regard, c'est celui de la Révélation des Mystères, celle de l'extase mystique.

² Voir l'ouvrage de Gonzalo SOBEJANO, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967. Cette étude est déjà ancienne, mais elle dresse un panorama des plus complets sur ce sujet. Gonzalo Sobejano cite ce qu'écrivit le traducteur des œuvres de Nietzsche dans l'introduction du tome I des œuvres complètes du philosophe, publié en 1932 : « En los últimos años del siglo pasado aparecieron en castellano la mayor parte de las obras de Federico Nietzsche, y fueron acogidas con tan marcado favor por el público español, que hoy están agotadas. Volvieron a publicarse nuevas traducciones en fechas posteriores, las cuales tampoco dieron abasto al interés que el público va demostrando por la producción del originalísimo pensador y gran lírico, siendo ésta la causa de que hoy no exista en nuestro mercado literario una sola pieza de tan preciosa mercancía » [C'est dans les dernières années du siècle passé qu'ont été publiées en castillan la plus grande partie des œuvres de Friedrich Nietzsche. Elles furent si bien accueillies par le public qu'aujourd'hui elles sont épuisées. On les a republiées dans de nouvelles traductions à des dates postérieures, mais celles-ci n'ont pas suffi non plus à satisfaire l'intérêt du public envers ce penseur, grand lyrique, extrêmement original. Voilà donc la raison pour laquelle il n'existe aujourd'hui, sur notre marché littéraire, aucune pièce de cette marchandise si estimable], cité p. 625. Il souligne par ailleurs l'influence fondamentale que le philosophe allemand exerce, dès la fin du XIX^e siècle, sur les intellectuels et les écrivains de la « génération de 98 ». Plus proche de Lorca, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset ou encore Ramón Gómez de la Serna sont de fervents lecteurs de Nietzsche, particulièrement de *Ainsi parlait Zarathoustra* ou *Ecce homo*, mais aussi de sa poésie, notamment les *Dithyrambes pour Dionysos*. Gonzalo Sobejano souligne : « Desde luego los representantes consagrados de las generaciones de 1927 y 1939 no se pueden calificar de 'nietzscheístas', como los de 1898 o, en medida algo menor, los de 1914. Pero que la mayoría de ellos conocían obras de Nietzsche es cosa que se debe suponer sensatamente » [Évidemment les représentants consacrés des générations de 1927 et de 1939 ne peuvent pas être qualifiés de 'nietzschéens', comme ceux de la génération de 1898 ou, dans une moindre mesure, ceux de 1914. Mais, on peut considérer, en toute logique, que la majorité d'entre eux connaissaient les œuvres de Nietzsche], p. 640.

³ Françoise GRAZIANI, « Apollon, le soleil mythique », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 128-136.

Dans quel sens *Apollon* a-t-il pu devenir dieu de l'art ? C'est dans la seule mesure où il est le dieu des représentations du rêve. Il est l'« Apparent » de part en part : dans sa racine la plus profonde : dieu du soleil et de la lumière, qui se manifeste dans l'éclat. La « beauté » est son élément ; une éternelle jeunesse l'accompagne. Mais la belle apparence du monde des rêves est son royaume ; la vérité supérieure, la perfection de ces états en opposition avec la réalité du jour qui n'est intelligible que par fragments font de lui le dieu de l'oracle, mais aussi certainement le dieu artiste. Le dieu de la belle apparence doit être aussi le dieu de la connaissance vraie.

L'art dionysiaque au contraire repose sur le jeu avec l'ivresse, avec l'extase. Le *principium individuationis* est rompu dans ces deux états, le subjectif disparaît devant l'irruption de la puissance du génériquement humain, voire de l'universellement naturel⁴.

D'un côté, Apollon représente la belle apparence, c'est-à-dire les arts plastiques, particulièrement l'art du sculpteur ; de l'autre, Dionysos incarne l'oubli de soi le plus total, l'exaltation, le vacarme, l'art non imagé que sont la musique, le chant et surtout la danse. Nous voilà de nouveau face aux deux positions artistiques et éthiques qui opposaient Salvador Dalí et Lorca autour de la figure de Saint Sébastien, et que l'on retrouvait aussi dans les figures de Santa Lucía et San Lázaro.

Étonnante continuité que celle de Lorca qui, dans son théâtre « impossible », réaffirme son attachement absolu à l'investissement artistique, éthique et vital que suppose le dionysiaque, mais toujours contrebalancé par l'équilibre et la mesure de l'apollinien. C'est précisément en cela que Lorca semble se situer dans la continuité directe des réflexions de Nietzsche sur la tragédie. Car, à en croire Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*, ce sont ces deux « divinités de l'art » qui auraient, par leur « accouplement », donné naissance à l'unique « œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique »⁵. Pour le philosophe allemand, on le sait, le déclin de la culture occidentale et la disparition de la forme parfaite que constitue à ses yeux la tragédie primitive (avant Socrate et Euripide), sont liés à la rupture de cet équilibre fragile entre la mesure et l'harmonie de l'apollinien d'un côté, et l'exaltation et l'ivresse qui caractérisent le dionysiaque de l'autre. Nietzsche, à partir de ce constat, n'aura donc

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *La vision dionysiaque du monde* (1870), in *La naissance de la tragédie* (1871), Paris, Gallimard, 1977, p. 290. Je respecte la ponctuation originale du texte.

⁵ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, *idem*, p. 27-28.

de cesse, dans l'ensemble de son œuvre, dans toutes ses réflexions, de souligner l'absolue nécessité de réintroduire la part de dionysiaque qui a disparu des productions occidentales (artistiques ou autres), de réintroduire l'art dans la vie et même, au-delà, de faire de l'art, la vie.

On voit donc à quel point la réflexion du philosophe allemand semble avoir nourri celle du dramaturge espagnol, non seulement dans sa conception du théâtre, mais aussi, de façon plus générale, dans l'idée qu'il se fait d'un art intimement lié à la vie et aux hommes. Si mon but n'est bien entendu pas ici de faire une analyse approfondie des idées développées par Nietzsche, je souhaite néanmoins souligner certains points qui me semblent converger avec les positions esthétiques de Lorca et permettent d'éclairer un peu plus encore son théâtre « impossible »⁶.

1. Nietzsche et la tragédie

Dès les premières lignes de *La naissance de la tragédie*, son premier ouvrage, Nietzsche présente la tragédie comme le fruit de la fusion de deux esthétiques antagoniques toutes deux apparues en Grèce et qu'il condense dans les deux figures symboliques que sont Apollon et Dionysos.

Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque [...]. Ces noms nous les empruntons aux Grecs, lesquels, pour qui les comprend, ont donné à entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique, non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives de leur panthéon. C'est à leurs deux divinités de l'art, Apollon et Dionysos, que se rattache la connaissance que nous pouvons avoir, dans le monde grec, d'une formidable opposition, quant à l'origine et quant au but, entre l'art plastique – l'art apollinien – et l'art non plastique qui est celui de Dionysos⁷.

⁶ Sur les relations entre les idées de Nietzsche et *El público* de Lorca, je renvoie à l'étude de María G. HERNÁNDEZ, *Estilos decadentes, deseos «femeninos»*. Nietzsche, Lorca, Almodóvar, Madrid, Ediciones Libertarias, 2004. Les chapitres consacrés spécifiquement à Nietzsche sont, à mon sens, les plus éclairants, son analyse de *El público* restant assez superficielle.

⁷ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, p. 27.

C'est donc en partant des attributions respectives de ces deux dieux du panthéon grec, dieu des arts plastiques, d'un côté, dieu de la musique et de la danse, de l'autre, que Nietzsche tente de définir ce qui fait la spécificité et la perfection de la tragédie grecque primitive, entre mesure et harmonie apollinienne et déchaînement des instincts naturels. La tragédie lui apparaît ainsi comme la manifestation artistique la plus parfaite, précisément en raison de son statut hybride, de la synthèse à laquelle elle parvient en mêlant deux tendances apparemment antagoniques, mais qui sont en réalité totalement complémentaires : poésie et musique, image et chant, éternité des formes plastiques et fugacité du corps en mouvement, principe d'individualité et fusion avec la Nature. Entre Apollon, présenté à la fois comme le dieu de « l'Apparent » et comme celui de la connaissance véritable, et Dionysos, dieu sauvage des instincts débridés, s'opère un transfert. Au contact l'un de l'autre, les deux tendances représentées par les deux dieux se nuancent. La tragédie devient pour l'homme, grâce à la fusion opérée entre les tendances extrêmes de l'apollinien et du dionysiaque, le moyen de contempler la vérité sans risquer d'être aveuglé par son trop grand éclat :

De même que l'élément dionysiaque a pénétré dans la vie apollinienne, de même que l'apparence, là aussi, s'est imposée comme limite, de même ce monde tragique-dionysiaque n'est plus 'vérité'. Ce chant et cette danse ne sont plus ivresse instinctive de la nature [...]. La vérité est maintenant *symbolisée*, elle se sert de l'apparence, elle peut et doit aussi utiliser les arts de l'apparence. Mais déjà apparaît une grande différence vis-à-vis de l'art précédent [...]. L'apparence n'est plus du tout goûtée comme *apparence*, mais comme *symbole*, comme signe de vérité. D'où la fusion – en soi choquante – des ressorts artistiques. Le signe le plus net de ce mépris pour l'apparence est le *masque*⁸.

L'apparence ne vaut ainsi plus pour elle-même, comme vérité en elle-même. Au contact de l'élément dionysiaque, elle se trouve transfigurée, elle devient symbole, c'est-à-dire « signe », pour reprendre le terme utilisé par Nietzsche. Grâce au mythe, l'homme accède désormais à une vérité transfigurée, une vérité qui a pris la forme d'une image substitutive, d'un symbole, et qu'il se doit de déchiffrer. Le mythe tragique apparaît véritablement comme le règne de l'analogie où, face au destin funeste du héros

⁸ Friedrich NIETZSCHE, *La vision dionysiaque du monde*, p. 304.

et malgré la terreur et la pitié qu'il lui inspire, le spectateur peut également connaître la consolation de se trouver réintégré au Tout originel. L'apparence devient une fois de plus signe d'autre chose, écran qui cache et qui révèle à la fois. Car

l'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité, placé à côté d'elle afin de la surmonter. Le mythe tragique, pour autant qu'il relève de l'art, participe pleinement de cette transfiguration métaphysique qui constitue la fin de l'art en général⁹.

Entre lumière et ténèbres. Entre rêve et ivresse. La fusion que représente la tragédie grecque des origines apparaît ainsi à Nietzsche comme une véritable « consolation métaphysique » puisqu'elle permet de jeter sur la réalité horrible et cruelle du monde et de la Vie, le voile de « l'apparence délectable », sous l'effet de l'élément apollinien. Le mythe tragique se caractérise donc par une double nature antithétique. Il participe de la sphère apollinienne par le plaisir que l'on prend à la vision de l'œuvre, mais il nie en même temps ce plaisir au profit d'une satisfaction plus grande encore : celle de l'anéantissement du monde visible et de l'apparence. Or, c'est là précisément que se manifeste « le dionysiaque qui, dans le jeu perpétuel de la construction et de la destruction du monde de l'individuation, nous révèle l'effusion d'une jouissance originaire »¹⁰. Car, pour Nietzsche, le seul véritable héros de la tragédie grecque, jusqu'à Euripide, c'est Dionysos. C'est lui qui se cache derrière toutes les figures illustres du théâtre grec, derrière Prométhée et derrière Œdipe, simples « masques de ce héros primitif » qui prend l'apparence d'un individu « qui erre, qui s'évertue et qui souffre ». Mais derrière le héros tragique, ce que découvre le spectateur, c'est l'existence du « Dionysos souffrant des Mystères, le dieu qui sur lui-même fait l'épreuve des souffrances de l'individuation »¹¹, le dieu démembré et déchiqueté mais toujours prêt à renaître. Ce que dévoile la tragédie, pour Nietzsche, c'est donc, à travers Dionysos lui-même,

la reconnaissance fondamentale de l'unité de tout ce qui est présent, la conception de l'individuation comme cause originelle du mal et cette idée,

⁹ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, p. 138.

¹⁰ *Idem*, p. 140.

¹¹ *Idem*, p. 69-70.

enfin, que l'art est ce qui représente l'espoir d'une future destruction des frontières de l'individuation et le pressentiment joyeux de l'unité restaurée...¹²

Dans l'art comme dans la vie, tout n'est, pour Nietzsche, qu'une question d'équilibre, sans cesse menacé. Si la tragédie des débuts a justement disparu, c'est, selon lui, parce que l'apollinien a fini par prendre le pas sur le dionysiaque. À ce titre, il n'est absolument pas surprenant qu'il fasse de Socrate – dans le domaine de la pensée – et d'Euripide – dans le domaine artistique – les responsables de la décadence de l'art et de la tragédie. Socrate marque, en effet, l'avènement du culte du savoir rationnel, de la logique, de la science. Quant à Euripide, Nietzsche le présente comme un représentant de la « médiocrité bourgeoise », l'accusant d'avoir donné la mort aux grands héros tragiques, d'avoir introduit sur scène « le masque fidèle de la réalité ». Il fait ainsi de lui, en quelque sorte, le précurseur de ces dramaturges réalistes qu'il abhorre et qui ont monopolisé, en cette fin de XIX^e siècle, les scènes européennes.

Avec lui, c'est l'homme de tous les jours qui passa des gradins à la scène et le miroir, qui ne reflétait naguère que les traits de la grandeur et de l'intrépidité, accusa désormais cette fidélité exaspérante qui reproduit scrupuleusement jusqu'aux ratés de la nature¹³.

Toute la décadence de la tragédie vient de l'instauration de ce que Nietzsche nomme « socratisme esthétique », qui rejette toute la dimension dionysiaque qui était présente dans la tragédie, qui « expulse la *musique* de la tragédie », le chant et la danse, pris en charge par le Chœur – sa véritable essence. C'est pour cette raison que toute renaissance de l'art, toute régénération de la culture occidentale doit passer par une revalorisation et une réintroduction de la facette dionysiaque de l'homme et de la vie. Car en écartant cette dimension créatrice et dynamique, l'art s'est coupé de la vie et s'est asséché.

Au-delà de la tragédie ou de la sphère artistique en général, c'est un véritable modèle *métaphysique* que Nietzsche trouve dans les deux figures d'Apollon et de

¹² *Idem*, p. 70. Une fois encore, nous ne sommes pas loin ici des thèmes abordés par Lorca dans le dialogue entre la Figure aux Grelots et la Figure aux Pampres. Et l'on retrouve également la même fusion entre « la *passion* dionysiaque », dont parle Nietzsche, et la Passion du Christ.

¹³ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, p. 73.

Dionysos. À la morale, signe de décadence, il oppose la vie, l'affirmation d'une plénitude débordante, capable d'accepter sans réserves même la souffrance, capable de dire oui à la vie sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations, sans avoir besoin de fuir la réalité et de se construire un monde idéal. Pour Nietzsche, les hommes doivent retourner puiser aux sources primitives, aux racines de la vie elle-même. Malgré la forte imprégnation romantique de ce premier écrit, on trouve déjà dans ce texte des thèmes et des éléments essentiels qui seront présents dans ses œuvres postérieures : son affirmation des valeurs esthétiques, son rejet de la dialectique et d'une vision morale ou religieuse du monde, son refus de tout idéalisme. Cet ouvrage porte déjà en lui

el germen de una filosofía trágica radicalmente alegre y danzarina, afirmativa y vitalista, que dice sí a la vida y que se desarrollará posteriormente en las nociones claves de su madurez : el superhombre, el eterno retorno y la voluntad de poder¹⁴.

Mais dans la suite de son œuvre, Nietzsche abandonne définitivement le couple antagonique Apollon/ Dionysos. C'est désormais sous la seule invocation de Dionysos qu'il place sa réflexion philosophique. Le dieu ambigu du panthéon grec devient ainsi à ses yeux l'image même de la vie, à la fois source d'exaltation et de cruauté.

On perçoit aisément, me semble-t-il, les coïncidences entre ces quelques idées centrales qui sous-tendent le premier ouvrage de Nietzsche – encore tout imprégné des idées de Kant et de Schopenhauer, et de son admiration pour Wagner, comme il le souligne lui-même, en 1888, dans son *Ecce homo* – et les thèmes abordés par Lorca dans *El público*. Pour le philosophe, comme pour le poète, l'œuvre se présente comme une nécessaire réaction contre un théâtre qui s'est fourvoyé dans la voie de l'inauthenticité et de la fausseté et l'affirmation d'un art régénéré, qui plonge ses racines dans la vie et l'affronte sans tenter de la fuir par des stratagèmes.

Le tunnel creusé par le Metteur en scène, aidé significativement par des étudiants et des ouvriers (les forces vives de la société), pour lui permettre d'instaurer

¹⁴ [... le germe d'une philosophie tragique radicalement joyeuse et dansante, affirmative et vitaliste, qui dit oui à la vie et qui se développera postérieurement dans les notions clés de sa maturité : le surhomme, l'éternel retour et la volonté de pouvoir]. Dolores CASTRILLO, Francisco José MARTÍNEZ, « Las ideas estéticas de Nietzsche », in Valeriano BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 356.

son théâtre sous le sable, n'est ainsi qu'un moyen de retourner aux racines mêmes d'un art qui, à force de ne respirer que l'air de la surface, s'est totalement desséché et s'est coupé de la vie. Contre un art trop apollinien, régi par les normes sociales, la bienséance, la logique, la rationalité, le Metteur en scène est allé puiser la « vérité des sépultures ». Le théâtre sous le sable apparaît ainsi comme une tentative de renouer avec les grands thèmes éternels, les grands mythes universels que tous les hommes portent en eux. C'est ce que l'Homme 1 demande au Metteur en scène au Premier Tableau, c'est ce que réplique le Metteur en scène au Prestidigitateur au dernier Tableau, lorsque ce dernier tente de le convaincre du bien fondé de « la cortina oscura » et des tours de passe-passe. Il me semble que l'allusion expresse à la tragédie et au mythe d'Œdipe, précisément à la toute fin de l'œuvre, ne fait que renforcer cette idée :

Prestidigitador. Naturalmente, la cortina del prestidigitador presupone un orden en la oscuridad del truco; por eso, ¿por qué no eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?

Director. Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió una sola vez. Pude haber elegido el *Edipo* o el *Otelo*. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas¹⁵.

Entre le « truc » mensonger du Prestidigitateur et une vérité trop cruelle et violente, trop aveuglante pour être supportée par les spectateurs, le Metteur en scène a opté pour une voie intermédiaire, celle du symbole, celle de la tragédie, où la belle apparence d'Apollon sert de contrepoids à la cruauté dionysiaque, où il incombe au spectateur de déchiffrer les signes pour parvenir au sens.

Director. [...] Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción¹⁶.

Une fois de plus, les costumes de théâtre apparaissent comme de simples écrans de projection destinés à donner une forme à des forces invisibles, des forces occultes,

¹⁵ *El público*, p. 322.

¹⁶ *Idem*, p. 323.

souterraines, mais porteuses de vérité parce que porteuses de vie. Le spectateur ne doit ainsi plus assister passivement à un spectacle qui n'est qu'une coquille vide, qui n'est qu'une imitation fallacieuse de la réalité. Il doit au contraire s'investir pleinement, par l'esprit et par le corps, dans un spectacle qui est action et réflexion, qui n'hésite plus à se remplir « de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla », toute la bacchanale sauvage et déchaînée d'un Dionysos qui peut enfin reprendre possession de son domaine : le théâtre.

2. Le dieu-masque

Comme le note Pierre Brunel dans son étude intitulée *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, « on peut difficilement parler du dionysien et du dionysiaque sans être amené à remonter jusqu'à Dionysos lui-même »¹⁷. Et d'autant plus dans le cas d'une œuvre comme *El público* qui porte précisément sur le théâtre lui-même, et dont certains personnages semblent avoir allègrement franchi les frontières temporelles qui nous séparent des rites consacrés au dieu grec, si intimement lié, par ailleurs, à l'apparition de la tragédie¹⁸. Entre la danse de Grelots et le sacrifice de Pampres, entre les métamorphoses du Metteur en scène et le sacrifice du Nu Rouge, il existe un lien souterrain qui mène tout droit aux sources primitives du théâtre, au point de rencontre entre les rites dionysiaques, la tragédie et le théâtre religieux du Siècle d'Or, entre la « Passion » de Dionysos et la Passion du Christ. La descente dans les profondeurs du théâtre à laquelle nous convie *El público* a pour but de libérer des énergies vitales trop longtemps contenues par des règles rigides et sclérosantes. Sans doute n'est-ce donc pas un hasard si l'ombre de Dionysos plane au-dessus d'une œuvre tout entière consacrée à effacer les frontières entre le masculin et le féminin, entre l'humain et le divin, entre le théâtre et la vie, et qui fait de la métamorphose et du travestissement ses procédés privilégiés.

Mais remontons à la naissance de Dionysos, telle que le personnage du dieu lui-même l'évoque, au tout début des *Bacchantes* d'Euripide :

¹⁷ Pierre BRUNEL, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, p. 53.

¹⁸ Sur cette question passionnante, mais qui sort des limites de cette étude, je renvoie, entre autres, à l'article de Jean-Pierre VERNANT, « Le dieu de la fiction tragique », in Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions La Découverte/ Poche, tome II, 2001, p. 17-24.

Dionysos. Me voici, fils de Zeus, sur la terre thébaine, Dionysos, celui que jadis enfanta la fille de Kadmos, Sémélé, par le feu de la foudre accouchée. J'ai pris la forme humaine pour venir aux sources de Dirké, aux eaux de l'Isménos. Je vois près du palais la tombe de ma mère, la foudroyée, et les débris de sa demeure, fumants du feu de Zeus, attestant à jamais la vengeance d'Héra, son insulte à ma Mère¹⁹.

Dionysos est certainement le dieu grec qui a l'enfance la plus tumultueuse, la plus violente aussi. Il est le fils de Zeus et d'une mortelle, Sémélé²⁰, qui meurt foudroyée pour avoir demandé au roi des dieux, sur le conseil malveillant de la jalouse Héra, l'épouse de Zeus, de se montrer à elle dans tout l'éclat de sa gloire. C'est alors que Zeus arrache au ventre de sa mère l'enfant qu'elle attendait et l'introduit dans sa cuisse. Au terme des neuf mois, il rouvre sa cuisse d'où sort le petit Dionysos, le « deux fois né ». Puis vient une suite de péripéties souvent marquées de violence, parfois des plus sanglantes. Le jeune Dionysos, obligé sans cesse de fuir et de se cacher pour échapper à la jalouse Héra, doit, par exemple, revêtir des habits féminins, se transformer en chevreau, élevé par des Nymphes et le sage Silène, ou même se réfugier jusque sous les flots. Quant aux Titans, ils l'attirent avec des jouets, le démembrèrent, le font rôtir et bouillir dans un chaudron, et enfin le dévorent. Zeus les frappe alors de la foudre et, grâce au cœur du jeune dieu sauvé par Athéna, il le ressuscite. Finalement, au terme d'un long périple qui le mène jusqu'en Asie ou en Inde, il revient en Attique et obtient le rang de dieu après être allé chercher sa mère Sémélé aux Enfers.

Rien d'étonnant, donc, à ce que l'aspect du dieu soit aussi insaisissable que ses origines, lui qui ne cesse de franchir depuis sa naissance les frontières entre la vie et la mort, entre le masculin et le féminin, entre l'humain et l'animal, et qui peut tout aussi bien se faire cruel ou bouffon. Dionysos est intimement lié au monde sauvage, reflété dans des rites emprunts d'une sauvagerie qui nous rappellent qu'il a été lui-même victime dans son enfance, sauvagement attaqué, démembré et dévoré par les Titans, lui qui ne doit la vie qu'aux attentions répétées de son père, Zeus, le dieu des dieux. De là, il n'y a qu'un pas pour qu'on ait pu voir dans le supplice enduré par Dionysos un reflet

¹⁹ EURIPIDE, *Les Bacchantes*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 3. On sait le peu de cas que faisait Nietzsche de cet auteur. Pourtant, la pièce est une très précieuse source d'informations lorsqu'on s'intéresse à Dionysos et à ses rites.

²⁰ Sémélé, Séléné, Elena... Le jeu d'échos entre la mythologie grecque et le personnage féminin emblématique de *El público* en dit beaucoup sur les sources d'inspiration de Lorca.

lointain de celui enduré par le Christ, ce dieu incarné qui offre son sang et sa chair pour le salut des autres hommes – et que l'on retrouve chez Lorca, on l'a vu, dans les sacrifices parallèles de Pampres et du Nu Rouge.

Mais là s'arrête la coïncidence entre le dieu grec et le Christ. Car ni dans les rituels du culte de Dionysos, ni dans les images du dieu, ni même dans les *Bacchantes*, on ne trouve l'ombre d'une quelconque préoccupation de salut ou d'immortalité. Tout se joue au contraire dans l'existence présente des hommes. C'est un aspect que l'on retrouve dans l'importance qu'a la vue, le « voir » et l'« être vu », dans le culte dédié au dieu-masque, dans un face-à-face direct avec lui, dans une relation *fascinée* fondée sur l'échange des regards : le fidèle et le dieu, dans la transe, se rejoignent. L'homme joue le dieu et le dieu peut tout aussi bien jouer l'homme. Pour se faire voir du fidèle, le dieu doit d'abord prendre possession du regard du fidèle ; l'espace d'un instant, les frontières entre l'un et l'autre s'estompent. Contrairement aux autres dieux du panthéon grec, Dionysos ne représente donc pas le divin en tant que réalité séparée de l'inconsistance et de l'inconstance du monde humain. Il occupe toujours une place ambiguë ; demi-dieu plutôt que dieu, il incarne l'Autre. « Il brouille les frontières entre le divin et l'humain, l'humain et le bestial, l'ici et l'au-delà. Il fait communier ce qui était isolé, séparé »²¹. Son irruption implique toujours « une subversion de l'ordre » à travers « tout un jeu de prodiges, de fantasmagories, d'illusions, [...] un dépaysement déconcertant du quotidien »²².

Or, c'est précisément cette dualité qu'une tragédie comme *Les Bacchantes* illustre et met en scène. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire, je pense, sur les liens étroits entre le Dionysos masqué de la pièce d'Euripide et certains personnages de *El público*. Car le dieu n'y intervient pas comme le font d'ordinaire les dieux dans les tragédies grecques. Il joue au contraire le rôle principal.

Il est mis en scène par le poète comme le dieu qui met lui-même en scène au théâtre son épiphanie, qui se révèle tant aux protagonistes du drame qu'aux spectateurs sur les gradins, en manifestant sa divine présence à travers le

²¹ Jean-Pierre VERNANT, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », in *Mythe et tragédie en Grèce antique II*, p. 246.

²² *Ibidem*.

déroulement du jeu tragique – ce jeu placé précisément sous son patronage religieux²³.

Un Dionysos qui agit sur la scène, à côté des autres personnages, à la fois comme personnage et comme *deus ex machina*, nouant et dénouant les fils de l'intrigue. Son dédoublement scénique en fait, à la fois, le Dionysos du culte et le Dionysos de la représentation tragique, maître de l'illusion théâtrale : à la fois homme et femme, vêtu d'une robe asiatique, le visage fardé encadré de longues tresses, « il se fait passer pour l'un de ses prophètes venu pour révéler aux yeux de tous l'épiphanie du dieu dont les manifestations essentielles sont les métamorphoses, le déguisement et le masque »²⁴.

Dionysos, c'est donc le dieu-masque. On pourrait même aller jusqu'à dire que Dionysos, c'est le théâtre. Car il se manifeste précisément en se cachant, en se dissimulant au regard de ceux qui ne savent voir que ce que leur montrent leurs yeux. Dionysos ne peut être vu que par ceux qui savent voir au-delà des apparences, qui ont appris à voir « le plus évident sous le déguisement du plus invisible »²⁵. Car le masque, on le sait, n'est en fin de compte qu'un moyen « d'exprimer l'absence par la présence »²⁶. Lorsque l'acteur le revêt, il permet l'irruption dans le présent d'une dimension totalement absente de l'univers quotidien. Comme le soulignent Jean-Pierre Vernant et Françoise Frontisi-Ducroux,

l'invention du théâtre, du genre littéraire qui met en scène le fictif comme s'il était réel, ne pouvait intervenir que dans le cadre du culte de Dionysos, dieu des illusions, de la confusion, du brouillage incessant entre la réalité et les apparences, la vérité et la fiction²⁷.

Et j'ajouterais que *El público* de Lorca, cette pièce entièrement consacrée elle aussi au théâtre et à ses procédés, ne pouvait qu'être placée sous le signe de Dionysos. D'ailleurs, le déguisement de Dionysos dans les *Bacchantes* semble avoir d'une certaine façon la même fonction que le paravent dans *El público* ou le rideau que tirent les deux *Duendes* dans *Amor de don Perlimplín...* Au lieu de cacher, ils révèlent, réduisent en

²³ *Idem*, p. 238.

²⁴ Jean-Pierre VERNANT, Françoise FRONTISI-DUCROUX, « Figures du masque en Grèce ancienne », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, p. 39.

²⁵ Jean-Pierre VERNANT, « Le Dionysos masqué... », p. 248.

²⁶ *Idem*, p. 253.

²⁷ Jean-Pierre VERNANT, Françoise FRONTISI-DUCROUX, « Figures du masque en Grèce ancienne », p. 42.

miette la vision prétendument objective, extérieure, rationnelle. Mais ils font aussi éclater les catégories : les êtres, loin d'avoir une forme précise, une place définie, dans un monde fixe et rassurant, apparaissent multiples dans un monde en mouvement, en perpétuelle métamorphose. Les êtres n'ont plus d'identité propre dans laquelle demeurer enfermés, toujours semblables à eux-mêmes. Le contact avec Dionysos les oblige au contraire à « pénétrer dans un univers différent, où l'Autre règne, non le Même »²⁸.

Dans *El público*, tout cela est, on l'a vu, mis en scène par le jeu des passages derrière le paravent et les métamorphoses récurrentes du Metteur en scène. Mais l'indétermination des êtres et des apparences se manifeste également, par exemple, dans l'attribution mouvante des noms aux personnages. Songeons précisément aux différentes transformations du Metteur en scène. Lorsque celui-ci passe pour la première fois derrière le paravent, voici ce qu'indique la didascalie :

[...] *Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un Muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra*²⁹.

Ce qui apparaît ici, c'est bien sûr cette indétermination sexuelle qui est présente tout au long de la pièce : l'acteur qui interprète le Metteur en scène a ici été remplacé par une actrice vêtue d'un costume de Pierrot ; mais fonctionnellement, en tant que locuteur, le personnage continue à apparaître comme *Director*.

Plus loin, celui-ci subit une nouvelle métamorphose :

Director. *¿Enrique? Ahí tienes a Enrique. (Se quita rápidamente el traje y lo tira detrás de una columna. Debajo lleva un sutilísimo Traje de Bailarina. Por detrás de la columna aparece el Traje de Enrique. Este personaje es el mismo Arlequín Blanco con una careta amarillo pálido.)*
Traje de Arlequín. *Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma. (Queda rígido)*³⁰.

Le Metteur en scène, vêtu ici du costume d'Arlequin, doit, si l'on suit la logique du début (mais y-a-t-il vraiment une « logique » ?) être interprété par une actrice. C'est

²⁸ Jean-Pierre VERNANT, « Le Dionysos masqué... », p. 251.

²⁹ *El público*, p. 286.

³⁰ *Idem*, p. 307.

donc cette même actrice qui devrait se dévêtir et apparaître avec le costume de Danseuse, *Guillermina de los Caballos*, puis, plus loin, en tant que *Dominga de los Negritos*. À moins d’imaginer que l’acteur qui interprétait, au tout début de la pièce, le personnage du Metteur en scène, n’ait à son tour revêtu le costume d’Arlequin et apparaisse ensuite sous la forme de la Danseuse, puis de la *Dominga de los Negritos*³¹. Quant au costume d’Arlequin, une fois jeté à terre, il devient à son tour personnage et acquiert une identité. Mais celle-ci, comme tout le reste dans la pièce, est mouvante, même pour le lecteur : défini en tant que *Traje de Enrique* dans la didascalie, c’est en tant que *Traje de Arlequín* qu’il apparaît comme locuteur.

C’est encore la même indéfinition qui caractérise l’Homme 2 au Premier Tableau :

(El Director empuja bruscamente al Hombre 2º, y aparece por el otro extremo del biombo una Mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. [...])

Hombre 2º. *(Secamente.)* Dame el lápiz³².

Une nouvelle fois, bien que l’acteur qui incarne l’Homme 2 ait été remplacé par une actrice, le locuteur apparaît encore en tant que *Hombre 2º*. Puis, lorsque le personnage réapparaît au Troisième Tableau, et qu’il est violemment dénudé par l’Homme 3, l’Homme 2 retrouve son costume masculin du Premier Tableau, sans la barbe, et le *Traje de Pijama con las amapolas* devient à son tour un personnage :

*Aparece el Traje de Pijama con las amapolas. La cara de este personaje es blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz. [...]*³³.

Pourtant, plus loin, c’est en tant que *Figura con el rostro de huevo* que le même personnage est défini dans la dernière didascalie du Tableau. Un personnage-masque, qui n’a pour seul statut que celui de coquille vide, dans l’attente d’un être pour le revêtir.

³¹ Choix qui a été fait par Lluís Pasqual et par Jorge Lavelli, dans leurs mises en scène respectives de la pièce, la première en 1986 (à Milan, au Piccolo Teatro, et à Madrid, au Centro Dramático Nacional-Teatro María Guerrero) et la deuxième en 1988 (à Paris, au Théâtre de la Colline).

³² *Idem*, p. 287.

³³ *Idem*, p. 309.

L'indétermination de l'identité, liée aux perpétuelles métamorphoses auxquelles sont soumis les personnages, trouve ainsi son expression dans le texte, mais également sur scène, dans l'incertitude des apparences et des noms attribués aux personnages. Lecteurs et spectateurs ne peuvent plus se raccrocher à ce qui, traditionnellement, permettait de caractériser les personnages au théâtre, puisque même cela les trompe et contribue à les dérouter³⁴. On ne sait plus vraiment qui est qui. Les personnages se mêlent jusqu'à se confondre, comme dans ces dessins du poète où deux visages se superposent et en disent si long sur l'incertitude de l'Être (ill. 299). Dans *Leyenda de Jerez* (ill. 300), par exemple, le corps du personnage qui entoure de ses bras le jeune homme n'est délimité que par un tracé en pointillés. La ligne qui est censée cerner le corps s'interrompt et est inapte à donner une réelle consistance compacte et charnelle au personnage. Celui-ci apparaît comme un double, indéterminé, incertain, et exprime une fois de plus le questionnement sur l'identité, au même titre que les dépouillements successifs auxquels se livrent les personnages de *El público*.

Il est intéressant de constater que, chez Lorca, c'est souvent Pierrot qui symbolise l'inconsistance et le non-être. Héritier du Pierrot des Symbolistes, il est lié à l'idée de neige, de glace, qui ne définit pas seulement le costume dans lequel il semble pris, ni une idée de pureté, mais bien l'impuissance, l'inconsistance de l'Être et de la parole. Or, Pierrot et Arlequin se confondent sans cesse sous la plume de Lorca jusqu'à fusionner. C'est d'ailleurs en tant que *Traje de Arlequín* qu'il définit la première dépouille du Metteur en scène, vêtue précisément d'un costume blanc... de Pierrot. Cela ne doit pas nous étonner. Les pièces et les dessins de Lorca témoignent de l'engouement extraordinaire que suscitent le cirque, la Commedia dell'Arte et la foire chez un grand nombre d'artistes entre la fin du XIX^e siècle et les années trente³⁵. Un intérêt qui aboutit finalement à un renouvellement et un bouleversement en profondeur des images et des symboles que véhiculaient, à l'origine, Pierrot, Arlequin ou les clowns. Les frontières

³⁴ Au sujet de l'extrême complexité du personnage de théâtre et de sa dissolution dans les dramaturgies contemporaines, je renvoie à l'ouvrage de Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 (1978). Voir le chapitre III intitulé : « La crise de la représentation : le personnage, le monde et le moi », particulièrement p. 204-212 (« Des ombres dans la nuit ») et p. 213-222 (« Le monde à déchiffrer »).

³⁵ Sur ces questions, je renvoie à mon article : « Quand les arts se tournent vers le cirque : clowns, arlequins et pierrots dans le théâtre et les dessins de Federico García Lorca », in *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique contemporaine*, Sylvie MÉGEVAND, Jean-Michel MENDIBOURE (dir.), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2006, p. 93-106.

deviennent poreuses entre le monde du cirque et celui du théâtre, et Arlequin, personnage antagonique de Pierrot, dans la Commedia dell'Arte, prend souvent les caractéristiques de son double opposé. Pierrot lui aussi subit une métamorphose. Il n'est plus le Pierrot lugubre, tragique, douloureux et farceur de la comédie italienne, mais un Pierrot d'une gaîté comme fardée, désarticulée, le Pierrot au visage enfariné que l'on connaît aujourd'hui. Personnage instable et souvent androgyne, qui a une extraordinaire capacité de travestissement, il représente, pour les artistes de ce début de XX^e siècle, le malaise, la difficulté d'être, les pulsions de mort et parfois même un certain sadisme.

Car ce bafoué, ce berné, ce cocu remplace parfois la ruse, la finesse (qu'il n'a pas) par la cruauté et la violence. [...] Mais, plus souvent, il fuit, se déguise ou se cache, cherche à échapper aux autres comme à lui-même, se dérobe sous l'anonymat de l'habit ou du masque, essaie de donner corps au vide³⁶.

En subissant cette transformation, Pierrot se rapproche ainsi d'Arlequin, cet autre masque du dionysiaque.

3. Arlequin et le Berger Simplet : les gardiens des masques

Comme Dionysos, Arlequin est une créature d'entre-deux mondes. Il est l'avatar du vieil Hellequin cité dans certains textes médiévaux, « un démon à face animale, qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa *mesnie* hurlante de *trépassés* »³⁷. À l'origine, Arlequin n'a donc rien du personnage jovial, dansant et cocasse qu'il est souvent devenu, à force de parodie, de métamorphoses et d'adaptations aux goûts du public de théâtre. Il est, au contraire, une figure diabolique et inquiétante, passeur entre les vivants et les morts, « tour à tour tendre et cruel, fourbe et astucieux, valet de comédie autant que maître du jeu »³⁸. Pour Jean Starobinski, Arlequin entretient avec le dieu grec Hermès, un réseau d'analogies évidentes. Conducteur des âmes, détenteur des secrets alchimiques, Hermès est également un dieu fripon et renverseur d'interdits. Son rôle est celui d'un passeur... et d'un transgresseur. Apollinaire ne s'y est d'ailleurs pas

³⁶ Jean DE PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 14.

³⁷ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira éditeur, 1970, p. 128.

³⁸ Jean CLAIR, « Parade et palingénésie. Du cirque chez Picasso et quelques autres », in *La grande parade. Portrait de l'artiste en clown*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Musée des Beaux-Arts du Canada/ Éditions Gallimard, Paris, 2004, p. 27.

trompé en accolant l'adjectif « trismégiste » à l'arlequin de son poème « Crépuscule », dans *Alcools*, dont le pouvoir surnaturel de croissance lui vient de sa familiarité avec les royaumes souterrains de la mort :

L'épithète de trismégiste qui lui est accolée lui confère une identité allusive avec Hermès, le dieu qui franchit les portes de l'autre monde et qui conduit les âmes dans les royaumes souterrains. [...] Décrochant une étoile, rapprochant ciel et terre, Arlequin réunit surnaturellement ce qui est naturellement séparé. Un retour magique à l'unité cosmique nous est annoncé...³⁹

Si le rôle de transgresseur d'Arlequin s'est souvent reporté sur les tabous de l'ordre social et des mœurs, et s'il est devenu, dès les *mistères* médiévaux, un bon diable ou un drôle de diable, l'Hellequin des origines a néanmoins longtemps laissé paraître sa présence redoutable dans le masque hirsute d'*homo silvestris* que le personnage de la Commedia dell'Arte a conservé jusqu'au XVIII^e siècle. Quant à son habit bariolé, il l'apparente au fou ou au bouffon, à ceux qui portent le costume des métiers infamants. En effet,

Revêtu de la *vestis scatata*, l'habit à damier, il affiche la nature inquiétante de ceux qui portent la livrée à rayures, la *vestis virgata*, soit ceux-là qui exercent un métier infamant, les prostituées, les bourreaux, les forgerons (proches des feux de l'Enfer), mais aussi les jongleurs et les bouffons⁴⁰.

La figure diabolique d'Arlequin tient donc à cette « *varietas* visuelle », à cette confusion chromatique, origine du mot « vair » qui suggère la ruse, le mensonge, la menace, la mort et l'Enfer⁴¹.

À la fois rieur et inquiétant, aimable et cruel, l'Arlequin qui apparaît dans *Así que pasen cinco años* me semble renouer avec le rôle originel, sauvage et redoutable, du vieil Hellequin. Et si son rôle de passeur lui vient d'une affinité particulière avec les pouvoirs du dieu Hermès, sa parenté avec Dionysos ne doit pas être sous-estimée.

³⁹ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste...*, p. 127.

⁴⁰ Jean CLAIR, « Parade et palingénésie... », *ibidem*.

⁴¹ Voir également à ce propos l'ouvrage de Michel PASTOUREAU, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991.

Arlequin, chez Lorca, est toujours un personnage double. L'ambivalence caractérisait déjà le personnage de son poème « Arlequín », du recueil *Canciones* :

Teta roja del sol.

Teta azul de la luna.

Torso mitad coral,

mitad plata y penumbra⁴².

Elle caractérise également la multitude de dessins d'arlequins – et de pierrots – que le poète réalise tout au long de sa vie, comme cet *Arlequín desdoblado* (1927), si proche, formellement, de *l'Autorretrato que se desdobra en tres*, de Dalí, réalisé à la même époque (ill. 301 et 302), ou encore de *l'Arlequín. Poema* (ill. 100), arlequin filiforme et géométrisé, dont la tête fait penser aux masques africains. Un Arlequin qui semble flotter et ne semble retenu que par le poids qui le tient attaché à la terre, comme un personnage entre ciel et terre, entre réalité et immatérialité, simple trait noir tracé sur la feuille blanche, qui laisse apparaître, comme par transparence, des entrailles en pointillé que ne renferment aucune enveloppe. Un Arlequin en positif et négatif, reflet de deux principes opposés qui se complètent et réunifient ce qui est séparé, l'obscur et le lumineux, le terrestre et le céleste, le féminin et le masculin, comme l'expression du dualisme et du complémentarisme universel.

Dans *Así que pasen...*, l'ambiguïté d'Arlequin est matérialisée, comme dans le poème et comme dans les dessins, par une opposition de couleurs. Ici, le noir et le vert de son costume. Mais le personnage est également doté de deux masques, l'un rieur, l'autre endormi – écho des deux masques tragiques grecs ? –, qui matérialisent le jeu d'oppositions qui sous-tend ses répliques en vers : opposition entre l'aube et la nuit, entre « Tiempo », le Temps, et « Sueño », mot équivoque en espagnol puisqu'il signifie à la fois Rêve et Sommeil, et qui renvoie à l'évidente dimension funeste de ce monologue d'Arlequin. En effet, comme le souligne Julio Huélamo Kosma, « su parlamento actúa como resumen de la experiencia que el conflicto entre el tiempo y el sueño ha tejido sobre el Joven en los dos primeros actos; pero también como preludio y

⁴² Federico GARCÍA LORCA, « Arlequín », *Canciones, in Obras completas I*, p. 355.

anuncio de lo que espera al protagonista, esto es, su inevitable fracaso [...] »⁴³. Le rêve, associé à l'éphémère anémone, si vite fanée, et à la glace bleutée, apparaît ainsi comme synonyme de stérilité et de mort.

Arlequin est ici manifestement le messager annonçant le destin sombre du Jeune Homme. Il est donc significatif qu'il apparaisse à l'orée d'une forêt nocturne, au milieu de laquelle est étrangement dressé un petit tréteau de théâtre entouré de rideaux :

*Bosque. Grandes troncos. En el centro, un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado. Una escalerita une el tabladillo con el escenario. Al levantarse el telón cruzan entre los troncos dos Figuras vestidas de negro, con las caras blancas de yeso y las manos también blancas. Suena una música lejana. Sale el Arlequín. Viste de negro y verde. Lleva dos caretas, una en cada mano y ocultas en la espalda. Acciona de modo rítmico como un bailarín*⁴⁴.

Malgré son jeu avec les masques et ses mouvements de danseur, Arlequin n'a ici rien du personnage sautillant et burlesque de la Commedia. Le monde d'Arlequin est le monde de l'obscurité et le monde sauvage de la forêt. Un monde sauvage également évoqué par le son des « *lejanas trompas graves de caza* »⁴⁵ qui viennent pendant tout l'acte, à intervalles réguliers, rythmer l'action scénique. Réminiscence des trépassés menés par Hellequin ou réminiscence des hordes de ménades poursuivant le gibier pour le déchirer en lambeaux et le dévorer cru ? La présence du petit théâtre orné de rideaux baroques nous rappelle en tout cas que le dieu de l'illusion théâtrale n'est pas loin⁴⁶. Et, tout comme l'Arlequin d'Apollinaire joignait ciel et terre en allant décrocher une étoile, notre Arlequin, en maître de l'illusion, assure pouvoir relier terre et profondeurs sous-

⁴³ [...] sa tirade joue le rôle d'un résumé que le conflit entre le temps et le rêve/ sommeil a tissé autour du Jeune Homme durant les deux premiers actes ; mais elle joue aussi le rôle d'un prélude et d'une annonce de ce qui attend le protagoniste, c'est-à-dire son inévitable échec]. Julio HUÉLAMO KOSMA, « Pastor y Arlequín : dos personajes paralelos en el teatro imposible de García Lorca », in Jean-Marie LAVAUD (coord.), *Voir et lire Federico García Lorca. Le théâtre de l'impossible*, Université de Bourgogne, Dijon, 1999, p. 73-74. Il propose une analyse en parallèle, très détaillée et éclairante, des scènes avec Arlequin et le Berger Simplet.

⁴⁴ *Así que pasen...*, p. 370.

⁴⁵ *Idem*, p. 371.

⁴⁶ Au sujet du métathéâtre chez Lorca, consulter, entre autres : Rosana VITALE, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991 ; Ana María GÓMEZ TORRES, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga Arguval, 1995 ; Dominique BRETON, *La théâtralité et ses enjeux...*

marines, incitant cyniquement la Jeune Femme en tunique grecque à aller chercher son amant au fond de l'océan :

Arlequín. (*Irónico.*)

Una cuerda muy larga.

Muchacha.

Larga ; para bajar.
Tiburones y peces
y ramos de coral.

Arlequín.

Abajo está.

Muchacha. (*En voz baja.*)

Muy bajo.

Arlequín.

Dormido⁴⁷.

Mais la Jeune Femme ne s'en laisse pas conter. Elle perçoit bien l'ambiguïté de l'Arlequin et tente de démêler, en vain, le vrai du faux, dans un jeu du mensonge et de la vérité qui perd peu à peu de son innocence et devient angoissant, effrayant :

Muchacha.

¡Abajo está!

Banderas de agua verde
lo nombran capitán.

Arlequín. (*En alta voz y gracioso.*)

¡Mentira!

Muchacha. (*En alta voz.*)

¡Verdad!

Perdí mi corona,
perdí mi dedal,
y a la media vuelta,
los volví a encontrar.

Arlequín.

Ahora mismo.

Muchacha.

¿Ahora?

Arlequín.

⁴⁷ *Así que pasen...*, p. 372.

Tu amante verás
a la media vuelta
del viento y del mar.

Muchacha. (*Asustada.*)

¡Mentira!

Arlequín.

¡Verdad!

Yo te lo daré.

Muchacha. (*Inquieta.*)

No me lo darás.

No se llega nunca
al fondo del mar⁴⁸.

Personnage masqué qui arbore alternativement une expression hilare et une expression endormie, Arlequin n'est pas seul dans la forêt : d'autres figures masquées l'accompagnent. Elles traversent l'espace et passent entre les troncs d'arbres lorsque le rideau se lève au début de l'acte, silhouettes en noir et blanc, énigmatiques et inquiétantes. Arlequin est également flanqué d'un acolyte, le Clown, tout aussi équivoque et troublant, et qu'il convoque lorsque le jeu avec la Jeune Femme devient de plus en plus funeste. Le lien du Clown avec la mort est d'ailleurs explicite et ses grands éclats de rire ont quelque chose de satanique :

Aparece un espléndido Payaso, lleno de lentejuelas. Su cabeza empolvada dará sensación de calavera. Ríe a grandes carcajadas⁴⁹.

Comme Arlequin, le clown est traditionnellement un personnage chargé de transgresser les tabous, de montrer la relativité des valeurs ou des rôles sociaux. Car le cirque est également un monde frontière, un monde qui allie tous les contraires, et nombre de personnages du cirque sont des personnages d'entre-deux mondes, d'entre ciel et terre, d'entre terre et enfer. Comme le souligne Jean Clair,

Le cirque, le *circulus* qui désignait les orbes des planètes, c'est l'espace magique où les corps échappent à la gravité. [...] Mais le *circulus*, c'est aussi le cercle des charlatans et des rhéteurs chez les Romains, autour duquel s'agglutine la foule des badauds. Le cirque est plébéien comme il est

⁴⁸ *Idem*, p. 372-373.

⁴⁹ *Idem*, p. 373.

d'élection, bas comme il est divin, sale comme il est sublime, fascinant comme il est sordide⁵⁰.

En cela, l'effrayant Clown de *Así que pasen...* ne fait que rejoindre la cohorte des clowns qui apparaissent dans les années 1920-30 et qui, à l'image des inquiétants et sinistres frères Hanlon-Lee, ne font décidément plus rire (ill. 303 à 305). De façon générale, les clowns modernes sortent de leur image larmoyante et stéréotypée. Ajoutant à leur carnavalesque inversion des valeurs plusieurs degrés d'intensité, ils font de leur outrance et parfois de leur violence, les agents du chaos. C'est ce lien privilégié du clown avec le rire et la mort que décrit André Suarès, dans son *Essai sur le clown* :

Le silence est son plus haut cri. La stupeur son éloquence [...]. L'instant expressif, qui sépare le rire des larmes, marque entre tous le style du clown [...]. Il y faut un visage qui n'est pas celui de l'enfant, et qui n'est pas davantage la tête de mort, mais qui tient des deux⁵¹.

Et plus loin :

Le clown est une peau mobile sur une tête de mort. La peau, avec ses frissons d'eau et ses mouvements d'onde, exprime toute la variété de la vie, des caractères et des passions. Mais la tête de mort est le fond immuable⁵².

Renouvelant le traditionnel duo du clown blanc et du paillasse, Arlequin et le Clown ont pour fonction, dans cette scène avec la Jeune Femme, et ensuite avec le Jeune Homme, de brouiller les frontières entre la vie et la mort, entre l'ici et l'au-delà, entre réalité et fiction. Se jouant d'eux-mêmes, ils jouent à se moquer aussi de l'homme, de ses peurs, de ses doutes. Leur irruption implique une subversion de la logique et de la vraisemblance. Et si tout cela ne semble qu'une bouffonnerie, leur inquiétante alternance entre rire grotesque et allusions mortelles nous montre bien que leur fonction n'est pas uniquement de faire rire.

Arlequin. (*Saliendo.*) ¡Eh!

Joven. ¿Qué?

Arlequin. ¿Dónde va?

⁵⁰ Jean CLAIR, « Parade et palingénésie... », p. 21.

⁵¹ André SUARÈS, *Essai sur le clown, in Remarques*, Paris, Gallimard, 2000, p. 26.

⁵² *Idem*, p. 130.

Joven. A mi casa.

Arlequín. (*Irónico.*) ¿Sí?

Joven. Claro. (*Empieza a andar.*)

Arlequín. ¡Eh! Por ahí no puede pasar.

Joven. ¿Han cercado el parque?

Arlequín. Por ahí está el circo.

Joven. Bueno. (*Se vuelve.*)

Arlequín. Lleno de espectadores definitivamente quietos. (*Suave.*) ¿No quiere entrar el señor?

Joven. (*Estremecido.*) No. (*No queriendo oír.*) ¿Está interceptada también la calle de los chopos?

Arlequín. Allí están los carros y las jaulas con las serpientes.

Joven. Entonces volveré atrás. (*Inicia el mutis.*)

Payaso. (*Saliendo por el lado opuesto.*) ¿Pero dónde va? ¡Ja, ja, ja!⁵³

À l'image de la multitude de clowns et de saltimbanques qui apparaissent dans l'art européen dès la fin du XIX^e siècle et jusqu'aux années trente, l'Arlequin et le Clown de Lorca, par leur ambiguïté, sont le moyen de dévoiler les failles de l'homme et de son identité. La présence du petit théâtre dans leur espace de jeu nous montre également que leur fonction est de poser la question du théâtre lui-même, de son rapport à la réalité et à l'illusion. Car Arlequin et le Clown sont issus d'autres traditions : la Commedia dell'Arte, pour l'un, le cirque, pour l'autre. Ils instaurent, dans le cadre de la scène de théâtre, un autre rapport au langage et au corps, et aussi un autre rapport avec le public. Il reprennent donc, dans *Así que pasen cinco años*, la fonction qui est dévolue, dans *El público*, au personnage du Berger Simplet.

Protagoniste d'un Solo dont la place au sein même de *El público* est encore problématique aux yeux de certains⁵⁴, le Berger Simplet est avant tout un personnage

⁵³ *Así que pasen...*, p. 378.

⁵⁴ La structure de *El público* est, on le sait, problématique, dans la mesure où le texte, jamais publié du vivant de Lorca, est le produit d'une reconstruction réalisée par Rafael Martínez Nadal à partir de différentes versions. C'est ainsi qu'on a longtemps considéré cette pièce comme incomplète. Des spécialistes comme Julio Huélamo Kosma ont néanmoins fortement contribué à montrer que *El público* fonctionne parfaitement en l'état, et que la pièce semble en réalité complète. Quant au Solo du Berger Simplet, certains, comme Piero Menarini, Andrew A. Anderson ou Ana María Gómez Torres, par exemple, soutiennent qu'il devrait être placé au début de la pièce et non pas là où il se trouve actuellement, juste avant le Dernier Tableau. Pour eux, ce Solo est à considérer comme un prologue, une réminiscence de ceux qui apparaissent dans le théâtre classique espagnol, entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, destinés à capter l'attention du public, et qui, justement, sont souvent pris en charge par

marginal. Par sa nature de simplet, d'idiot, il est l'équivalent de ces fous du roi qui, au Moyen-Âge, disaient les vérités les plus cruelles ou difficiles sous le couvert de la folie, du rire et de la bouffonnerie. Mais son nom, ainsi que sa fonction sur scène, en font également l'héritier des bergers, des rustres ou des simples d'esprit du théâtre espagnol classique, à la charnière entre la fin de la Renaissance et le Siècle d'Or. Il se rapproche notamment de ceux qui apparaissent dans les farces de Diego Sánchez de Badajoz, où ils débordent le simple rôle comique qui leur était dévolu dans des œuvres antérieures, comme celles de Juan del Encina, par exemple⁵⁵. Intimement reliés aux caractéristiques de l'esthétique carnavalesque, ces personnages sont souvent chargés de donner une autre vision du monde, plus libre, non déterminée par un savoir académique ou par la

des figures de bergers ou de paysans simplets. « La canción del Pastor Bobo, que debe editarse definitivamente como prólogo de *El público*, introduce la conciencia de teatralidad desde el inicio de la obra y aúna la reflexión metadramática con la preocupación metafísica, anunciando, como en una obertura de ópera, todos los temas que van a desarrollarse en la pieza » [La chanson du Berger Simplet, qui doit être publiée de manière définitive dans le prologue de *El público*, est là pour rendre compte d'une théâtralité dès le début de l'œuvre et pour allier la réflexion méta dramatique à l'inquiétude métaphysique. Elle annonce ainsi, comme dans l'ouverture d'un opéra, tous les thèmes qui vont se dérouler durant la pièce]. Ana María GÓMEZ TORRES, « La destrucción o el teatro : *El público* de Lorca », in Jean-Marie LAVAUD (coord.), *Voir et lire Federico García Lorca...*, p. 36. Voir également son ouvrage : *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Au contraire, Miguel García-Posada soutient dans ses notes à *El público* que « el análisis es perspicaz, pero en mi opinión la función del texto se asemeja a [...] la intervención del Arlequín [en *Así que pasen cinco años*]. *El público* comparte con *Así que pasen* la misma estructura onírica – son la historia de dos sueños o ensoñaciones –, que este presunto prólogo quebraría. Las dos obras tienen un arranque similar, *in medias res*, con el planteamiento contundente de la situación dramática. El 'Solo', cuya conexión con los introitos tradicionales es notoria, tiene más aire epilodal, conclusivo, que prologal. El Pastor *guarda*, no saca las caretas, y la de Julieta 'se puso de harinita color violeta' al ser asesinada. Hay algo o mucho de danza de la muerte en la apelación 'Balad, balad, balad, caretas'. No veo, en suma, razones suficientemente sólidas para alterar la estructura de Martínez Nadal » [... l'analyse est perspicace, mais, à mon avis, la fonction du texte se rapproche de l'intervention d'Arlequin dans *Así que pasen cinco años*. *El público* partage avec cette pièce la même structure onirique – c'est l'histoire de deux rêves ou de deux rêveries – que ce supposé prologue briserait. Le 'Solo', dont le lien avec les introits traditionnels est notoire, a un air plus épilodal, plus conclusif que prologal. Le Berger *range* les masques, il ne les sort pas et le masque de Juliette 'se puso de harinita color violeta' au moment de son assassinat. Il y a au moins une allusion, si ce n'est pas plus, à la danse des morts dans l'exhortation 'Balad, balad, balad, caretas'. Je ne vois pas, en somme, des raisons suffisamment solides pour altérer la structure de Martínez Nadal]. Miguel GARCÍA-POSADA, Notes à *El público*, in *Obras completas II*, p. 855. C'est l'opinion que l'on retrouve également chez Julio HUÉLAMO KOSMA, dans son étude *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público*, ainsi que dans son article intitulé « Pastor y Arlequín : dos personajes paralelos... », p. 83. Si les deux interprétations sont, à mon sens, parfaitement défendables, il me semble toutefois que la proposition de Rafael Martínez Nadal de placer le Solo juste avant le Tableau final est la plus riche en perspectives et la plus éclairante.

⁵⁵ Sur ce sujet, consulter : John BROTHERTON, *The 'Pastor-Bobo' in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*, Londres, Támesis, 1975, particulièrement le chapitre III intitulé « The Pastor-Bobo as a Prologue Speaker », p. 96-143 ; Alfredo HERMENEGILDO, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.

rigidité des règles sociales. Comme le note Alfredo Hermenegildo, si, dans le théâtre espagnol, les figures du bouffon ou du fou prennent la forme de bergers ou de simplets,

siempre queda debajo [...] el espíritu que alimenta y condiciona esa otra visión del mundo, la que supone la liberación propiciada por la fiesta popular, la que prevé la comunión con la naturaleza sin fronteras de clase, de insignias oficiales, sin uniformes señaladores de determinadas preeminencias sociales⁵⁶.

C'est le rôle que le Berger Simplet de Lorca conserve dans *El público*, mêlant esprit comique et esprit carnavalesque, dans la lignée des farces populaires, des mascarades et des bonimenteurs de foire. Un rôle mis en valeur dans ce court intermède poétique qui introduit un ensemble de ruptures dans le déroulement de la pièce. Tout concourt, en effet, à distinguer le Berger Simplet des autres personnages et à l'isoler des échanges discursifs qui caractérisaient les Tableaux précédents. Tel les clowns au cirque, chargés d'occuper les intermèdes entre deux numéros, le Berger de *El público* intervient sous la forme d'un solo qui est tout à fait extérieur à l'intrigue⁵⁷. Comme les clowns, le Berger est donc lui aussi une créature d'entre-mondes, une figure duelle, une sorte de passeur, celui qui, sous le rire et la grossièreté, est chargé de dire les vérités ultimes de la vie. Son monologue sous forme de devinette ou de comptine énigmatique sert ainsi de glose, de commentaire distancié, et reprend les thèmes centraux de la pièce sur un mode burlesque. Le décor lui-même contribue également à isoler l'intervention de ce personnage.

Cortina azul.

En el centro, un gran armario lleno de Caretas blancas de diversas expresiones. Cada Careta tiene su lucecita delante. El Pastor Bobo viene por

⁵⁶ [...] reste toujours de façon sous-jacente. C'est l'esprit qui alimente et conditionne cette autre vision du monde, celle qui suppose la libération rendue propice par la fête populaire, celle qui prévoit la communication avec la nature sans distinction de classes, d'insignes officiels, sans uniformes qui marquent certaines suprématies sociales]. Alfredo HERMENEGILDO, *Juegos dramáticos de la locura festiva...*, p. 10. Sur le carnaval et le grotesque, je renvoie, bien sûr, à l'incontournable ouvrage de Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire...*

⁵⁷ Comparer le Berger Simplet avec les clowns est ici loin d'être fortuit. Pour Alfred Simon, « ce sont même les clowns espagnols qui, dans le dernier quart du XIX^e siècle, apportèrent les meilleures trouvailles du répertoire, puisées dans les farces et les intermèdes de l'ancien théâtre espagnol, pour en tirer des entrées clownesques particulièrement savoureuses, détrônant ainsi les clowns anglais ». Alfred SIMON, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 54.

*la derecha. Viste pieles bárbaras y lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas. Toca un arístón y danza con ritmo lento*⁵⁸.

Le rideau devant lequel se déroule le monologue du Berger marque une rupture spatiale avec le Tableau précédent, tout en affirmant le statut théâtral du personnage. Il se trouve seul, dans un espace restreint, en face à face direct avec le public qui est l'unique destinataire de sa comptine. On ne peut que constater l'étonnante parenté entre le rideau qui sert de fond à cet intermède, et celui que tirent les deux *duendes* de *Amor de don Perlimplín*... : nous voilà une nouvelle fois devant un écran, un paravent, dont la fonction est tout à la fois d'occulter et de révéler, de permettre aux spectateurs d'accéder à un degré supérieur de compréhension, au-delà de la surface. Le rideau ne fait donc que redoubler visuellement le rôle même du Berger : dévoiler, sous une apparence trompeuse, celle de la folie, de la bêtise ou de la futilité, et sous une langue poétique obscure et apparemment impénétrable, un message beaucoup plus profond, la clé de tout ce à quoi le spectateur a assisté jusqu'à présent. On comprend ainsi pourquoi ce Berger ne pouvait être autre chose que le conducteur d'un troupeau de masques. Un véritable gardien des masques, projection burlesque et grotesque du dieu-masque, Dionysos lui-même :

Autant que grand chasseur, il est le grand illusionniste, le maître des prestiges, l'auteur et le chorège d'une représentation sophistiquée où rien ni personne ne reste constamment semblable à soi. [...] Comme le diable dans *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, [il incarne] la figure de l'Autre ; faisant d'un coup basculer l'édifice des apparences pour en montrer la fausse solidité, il plante sous le nez des spectateurs éberlués le décor insolite de ses magies et de ses mystifications⁵⁹.

Seul sur scène, vêtu de peaux de bêtes, le Berger de *El público* est l'idiot, le sot, tout droit sorti de la fête des Fous, et dont l'accoutrement évoque de façon explicite tous les imbéciles ou les fous que l'on retrouve chez Brueghel (ill. 306 et 307) ou chez Bosch. Il est d'ailleurs coiffé d'un entonnoir identique à celui que porte, par exemple, le médecin de Bosch dans *L'extraction de la pierre* (ill. 308), ou de celui dont Solana, en plein XX^e siècle, coiffe ses musiciens de rue dans ses scènes de carnaval (ill. 309). Pour

⁵⁸ *El público*, p. 320.

⁵⁹ Jean-Pierre VERNANT, « Le Dionysos masqué... », p. 255.

Julio Huélamo, les plumes qui ornent l'entonnoir « parecen asociarlo más bien a los rocajeros que se colocaba a los expuestos a la vergüenza pública; así, por ejemplo, en el caso de las brujas a las que, además, se emplumaba como burla de sus viajes aéreos »⁶⁰. Quant aux petites roues, elles introduisent « un factor distorsionante por su efecto modernizador y alusivo a la fiebre maquinista de la época »⁶¹, et elles ne sont pas sans rappeler les petites hélices de ventilateurs dont Lorca avait pensé, pendant un temps, couvrir la tête de l'enfant qui annonce, à la fin de la scène entre Grelots et Pampres, l'arrivée de l'Empereur. L'allure générale de ce Berger Simplet évoque en tout cas ces figures truculentes que l'on croise dans l'art de toutes les époques, comme l'étonnant montreur de marionnettes d'un dessin du XVII^e siècle (ill. 310). Personnage aveugle et lippu, à la bouche grand ouverte, vêtu d'une défroque élimée, son visage est tout aussi difforme que ceux de ses marionnettes, et ressemble véritablement à un masque. Quant aux fantoches qu'il porte dans une boîte suspendue à son cou, ils semblent s'agiter et crier, et ne sont pas sans rappeler la ribambelle de masques bêlant qui constitue le troupeau grotesque de notre Berger. Nous voilà bien dans le monde du théâtre de rue, de la Commedia dell'Arte, de la fête populaire. Accompagné du son d'un orgue de Barbarie dont il tourne lentement la manivelle, la chorégraphie sommaire du Berger fait écho à celle d'Arlequin dans *Así que pasen...*

Comme Arlequin, le Berger Simplet témoigne d'un lien privilégié avec le monde sauvage, même si la nature sur laquelle il règne est une nature domptée. Son accoutrement fait de peaux de bête le relie au monde agreste, à un état intermédiaire entre la bestialité, d'une part, et la sophistication et les artifices des sociétés policées, d'autre part. Son statut d'idiot ou de fou l'assimile également à tous les individus qui se trouvent en dehors des normes, en marge de la société, proche de l'enfance et d'un certain état de nature, d'une spontanéité non polie par les règles sociales. D'ailleurs, comme le note judicieusement Michèle Ramond, le Berger Simplet est « bobo », c'est-à-dire « balbus », bègue, balbutiant, très proche, avec son babil apparemment sans queue ni tête, d'un état d'enfance. C'est ce qui le rapproche aussi du monde du cirque.

⁶⁰ [...semblent l'associer plutôt aux bonnets des condamnés qu'on faisait porter à ceux qu'on exposait à la honte publique ; on faisait de même, par exemple, avec les sorcières qu'en plus on emplumait pour se moquer de leurs voyages aériens]. Julio HUÉLAMO KOSMA, « Pastor y Arlequín... », note 2, p. 79.

⁶¹ [... c'est un facteur de distorsion à cause de son effet modernisateur et parce qu'il fait allusion à la fièvre moderniste de l'époque]. *Ibidem*.

Car le cirque, c'est le monde des *in-fantes*⁶² ; le lieu où l'on ne parle pas, où l'expression passe par la mimique, la grimace, la pantomime, le babil ou le cri. C'est en cela que le cirque se distingue radicalement du théâtre, qui s'est séparé progressivement de ses racines populaires pour devenir le divertissement des nobles, le lieu de la parole, le lieu où « le langage, au cours des siècles, s'est poli »⁶³. Au cirque, au contraire, il a longtemps été interdit de parler. C'est ce qui le rapprochait « du monde des animaux ou des nouveau-nés, dont il partageait le langage, à défaut de pouvoir parler la langue civilisée des acteurs »⁶⁴.

Tel un « berger décentré qui a perdu sa houlette », comme l'écrit joliment Michèle Ramond, le Berger Simplet entre en scène en dansant lentement et en tournant la manivelle d'un orgue mécanique, instrument qui semble correspondre au statut du personnage puisqu'il ne demande aucune technique, aucun apprentissage. Comme Panurge, notre Berger est aussi celui qui garde et mène son troupeau, un troupeau de masques que leur instinct grégaire assimile à de simples moutons sans aucune capacité de rébellion ou d'esprit critique. Un troupeau qui a pris la forme burlesque d'une armoire à roulettes remplie de masques blancs de théâtre de toutes les expressions. « Une armoire pleine de faux-semblants, une sorte de magasin d'accessoires mobile »⁶⁵ plein de fausses brebis qui tentent, tant bien que mal, de jouer leur rôle de brebis, et bêlent de temps à autre. Les masques blancs renvoient, bien sûr, « aux masques sociaux et au dérisoire théâtre du monde, dans le plus pur style moral et religieux des 'autos sacramentales' de l'âge baroque espagnol »⁶⁶. D'ailleurs, les masques ont beau feindre d'être des brebis, ils ne peuvent totalement travestir leur condition humaine et, de temps à autre, l'un d'entre eux se met à tousser :

*Las Caretas balan imitando las ovejas y alguna tose*⁶⁷.

⁶² Le mot « enfant » résulte d'une « francisation de l'emprunt très ancien *infans* (fin X^e siècle) au latin classique *infans*, *infantis*, à l'accusatif *infantem* ; le mot signifie proprement 'qui ne parle pas' ». *In Dictionnaire historique de la langue française LE ROBERT*, p. 1239.

⁶³ Jean CLAIR, « Parade et palingénésie... », p. 21.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Michèle RAMOND, *Lorca. L'œuvre et les sexes imaginaires*, p. 26. Elle propose une analyse de la chanson du Berger Simplet tout à fait éclairante et très intéressante, que je suis ici dans ses grandes lignes.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *El público*, p. 320.

Ces masques, ces « caretas » qui sont mentionnées dix fois dans le monologue du Berger, apparaissent concrètement sur scène et sont un élément dramatique essentiel. Ils évoquent immédiatement la multitude de costumes et de masques que l'Homme 1 a tenté d'arracher à ses compagnons tout au long de la pièce, mais renvoient également de façon explicite aux masques du théâtre grec. L'armoire du Berger rassemble ainsi des masques de diverses expressions, offrant tout un éventail de personnages stéréotypés correspondant à des rôles prédéfinis.

El Pastor.

El pastor bobo guarda las caretas.
Las caretas
de los pordioseros y de los poetas
que matan a las gipaetas
cuando vuelan por las aguas quietas.
Caretas
de los niños que usan la puñeta
y se pudren debajo de una seta.
Caretas
de las águilas con muletas.
[...]⁶⁸

Masques menteurs chargés de s'adapter aux nécessités de la vaste comédie sociale, ils servent autant aux « pordioseros », les miséreux qui mendient, qu'aux poètes. Des masques que revêtent même les petits garçons lorsqu'ils se masturbent, les aigles munis de béquilles ou les chevaux qui mastiquent leurs champignons⁶⁹.

Pastor.

[...]

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Le mot « puñeta », dérivé de « puño » [poing], s'emploie généralement sous une forme exclamative (« ¡Qué puñeta! »), pour exprimer de façon grossière la colère ou le mécontentement. Le mot désigne également, de façon courante et tout aussi grossière, la masturbation masculine. Comme le souligne Michèle Ramond, en ce qui concerne la chanson du Berger, « ni les aigles, ni les béquilles, ni les chevaux, ni le champignon, ni la girouette n'ont *a priori* un champ d'action sémantique particulièrement sexuel. Par contre, 'puñeta' [...] entraîne dans son sillage les mots innocents de son entourage auxquels une valeur soudain lubrique est dévolue. [...] C'est par contamination sémantique que toute la chanson du berger prend ce caractère très leste, à partir du seul mot 'puñeta', qui dénonce les plaisirs solitaires que se donnent, en cachette, les garçons. Et en même temps que les garçons, à l'unisson des garçons, les aigles, les chevaux entrent aussi en transe avec leurs métaphoriques organes péniers : béquilles, champignon, girouette ». Michèle RAMOND, *idem*, p. 27.

Los caballos se comen la seta
y se pudren bajo la veleta.
Las águilas usan la puñeta
y se llenan de fango bajo el cometa,
y el cometa devora la gipaeta
que rayaba el pecho del poeta.
[...] ⁷⁰

Comme c'est le cas tout au long de *El público*, les masques transportés par le Berger sont

destinés à camoufler la vérité, à dissimuler au regard d'autrui le fond libidinal, secret, les fantasmes, les goûts pervers, les résidus d'enfance, tout ce qui ressemble dans la personnalité à des infractions aux codes des bonnes mœurs, tout ce qui déroge aux habitus conformés⁷¹.

Pourtant, en cachant sous cette panoplie de masques les vices condamnés par l'ordre social – la masturbation, la profession de poète ou la mendicité –, il dénonce ce mensonge collectif en laissant voir que,

sous l'illusion de la convention (les masques), il y a le bouillonnement de la vie souterraine, la sexualité et les désirs de l'enfance, la vocation poétique, la marginalité sociale. Poètes, mendiants et enfants désignent un même lieu insurrectionnel dont ils sont, face à l'institution contrôleuse et répressive, les représentants⁷².

La fonction du Berger Simplet est donc beaucoup plus complexe et ambiguë qu'il y paraît au premier abord. Ce qui le rattache néanmoins toujours au rôle traditionnel du Simplet du théâtre classique et à l'esthétique carnavalesque, c'est le retournement des valeurs auquel il procède. Sous l'apparence anodine d'une comptine et en se faisant passer pour le conducteur des masques (sociaux), il laisse apparaître des sujets habituellement censurés, mêlant sexualité, critique sociale et réflexion sur le théâtre⁷³. La sagesse de ce sot, c'est donc celle du carnaval. Elle ramène l'homme à la

⁷⁰ *El público*, p. 321.

⁷¹ Michèle RAMOND, *idem*, p. 26.

⁷² *Idem*, p. 27.

⁷³ Proposant une interprétation des vers : « Adivina, adivinilla, adivineta,/ de un teatro sin lunetas/ y de un cielo lleno de sillas/ con el hueco de una careta » (*El público*, p. 321), Julio Huélamo Kosma insiste, à

matérialité de son corps et nous mène à mi-chemin du tragique et du burlesque, du sublime et du dérisoire.

L'une des créatures centrales de la devinette du Berger condense d'ailleurs à elle seule toute la complexité et l'ambiguïté du personnage et de son discours. Il s'agit du gypaète (ou vautour des agneaux), « gipaeto » en espagnol mais qui se féminise et devient ici « gipaeta ». Pour Michèle Ramond, cette féminisation agrammaticale introduit une « fonction perturbatrice » aussi contaminante que le mot « puñeta ». Un gypaète au féminin qui raie la poitrine du poète (« rayaba el pecho del poeta »), image équivoque que la critique rapproche du « souvenir-fantasme de Léonard de Vinci » analysé par Freud. Le poète est associé, dans la chanson du Berger, à une blessure aux fortes connotations sexuelles, et se trouve placé sous le signe d'une ambiguïté analogue à celle de *la* gypaète. Une fois de plus, les images érotiques (ou auto-érotiques) se trouvent constamment associées à celles de la castration, au sang et au sacrifice, ainsi qu'à l'ambiguïté sexuelle, thème fondamental dans la pièce. Pour Michèle Ramond, « le berger par son babil incohérent recouvre donc d'un voile trompeur, d'une infantile impudeur, une histoire christique de fils sacrifié pour le salut de l'œuvre et offert en pâture au public du théâtre »⁷⁴. Le Berger apparaît ainsi lui-même comme une figure composite, un berger-poète, « masque du poète-gypaète, du 'gypoète', figure superbe de l'androgynie créatrice, invention verbale implicite et sans pareil »⁷⁵, figure centrale de *El público* dont l'Homme 1, avec sa dimension christique, est aussi l'une des

juste titre, sur les revendications sociales qui semblent apparaître dans la comptine du Berger. « El acertijo planteado por el Pastor Bobo remite a un horizonte en el que el teatro, también simbólicamente la sociedad, careciese de barreras sociales. ¿Es posible un teatro que elimine el discriminatorio 'paraíso', llamado tradicionalmente así en trágica broma, al que acuden los desheredados? ; ¿es posible un teatro en el que sólo exista un verdadero cielo, pues tal habría de ser considerado el teatro si cumpliera su alta misión ennoblecedora y espiritual, en donde todos por igual tuviesen el mismo acomodo (las sillas)? ; ¿es posible, en último extremo, un teatro en donde la careta, en donde la 'máscara', no sea ya más que el recuerdo de su propia ausencia, de su hueco? : ¿es posible un teatro de verdad? » [La devinette posée par le Berger Simplet renvoie à un futur où il n'y aurait plus de barrières sociales, pas plus au théâtre que, symboliquement, dans la société. Peut-il exister un théâtre qui élimine ce que l'on a coutume d'appeler, sous la forme d'une blague tragique, le « paradis », ce lieu où prennent place les déshérités ? Peut-il exister au théâtre un unique et véritable ciel ? Car, n'est-ce pas ainsi que devrait être considéré le théâtre s'il accomplissait sa grande mission d'ennoblissement et de nourriture spirituelle, s'il était ce lieu où tous seraient placés de manière équitable (c'est-à-dire sur des chaises) ? Peut-il exister, en dernier lieu, un théâtre où le masque ne serait plus, désormais, que le souvenir de sa propre absence, de son espace en creux ? Peut-il exister un vrai théâtre ?]. Julio HUÉLAMO KOSMA, « Pastor y Arlequín... », p. 69.

⁷⁴ *Idem*, p. 30-31.

⁷⁵ *Ibidem*.

projections. C'est au spectateur, une fois encore, qu'il incombe de lever le voile et d'aller chercher, derrière les apparences et les masques, la vérité ultime.

Figure équivoque, le Berger semble bien être une sorte de projection burlesque et grotesque du dieu de l'illusion théâtrale et du jeu des masques, de ce Dionysos dont la fonction même est de brouiller les frontières entre le masculin et le féminin, entre l'humain et le bestial, et qui ne se dévoile qu'à ceux qui dépassent la surface énigmatique de sa comptine, qui savent voir au-delà des apparences, qui acceptent de voir au-delà de ce que leur montrent leurs yeux. Comme Arlequin, le Berger est donc un passeur, une figure d'entre-deux-mondes, et aussi un guide sur le chemin de la mort. Comme le note Alfred Simon, « le mélange de terreur et de burlesque qui [accompagne toutes les mascarades] rappelle que, pour nombre de religions, le rire assure le passage définitif des âmes dans l'autre monde pour le repos des vivants, en même temps qu'il manifeste le mépris de la mort »⁷⁶. Le Berger se voit donc chargé d'un rôle de psychopompe, et devient

el oficiante de la danza macabra en la que todas las caretas son convocadas para su archivo final; tras la muerte, que esconde la última verdad, carecen de sentido. Él es, desde este punto de vista, y a semejanza de lo que ocurre en las danzas de la muerte, quien se lleva las almas, en este caso las caretas, al otro lado de la ribera por medio de la fatídica e irrenunciable invitación ('Balad, balad, balad, caretas'), de modo que, tras su intervención todo está preparado para que el último cuadro se embarque en los dominios funerarios⁷⁷.

La dernière bataille est ensuite celle que mène le Metteur en scène contre le Prestidigitateur, ultime forme du masque et de la supercherie, qui triomphe de tout. Quant à Arlequin, accompagné de son effrayant acolyte, le Clown, « también actúa como guía hacia la muerte de cuantos como la Muchacha y el Joven, derrotados por el tiempo y por la vida, pretenden convertir en un salvavidas la vana ilusión de recobrar lo

⁷⁶ Alfred SIMON, *La planète des clowns*, p. 56.

⁷⁷ [... l'officiant de la danse macabre où tous les masques sont convoqués pour leur archivage final. Après la mort, qui occulte l'ultime vérité, ces masques n'ont plus de sens. C'est lui, de ce point de vue, et à l'image de ce qui se passe dans les danses de la mort, qui emporte ces âmes, dans notre cas les masques, de l'autre côté du rivage au moyen de cette initiation fatidique et à laquelle on ne peut se dérober ('Balad, balad, balad, caretas'). De sorte que, après son intervention, tout est prêt pour que le dernier tableau prenne place dans les domaines funéraires]. Julio HUÉLAMO KOSMA, « Pastor y Arlequín... », p. 83.

perdido »⁷⁸. Le Jeune Homme et le Metteur en scène apparaissent comme les ultimes protagonistes de ce grand théâtre du monde si cher aux artistes du baroque⁷⁹. Un théâtre de la vie orchestré, mis en scène, théâtralisé, à l'image de ce duo amoureux joué sur la scène du petit théâtre aux rideaux « baroques » (précisément) qui apparaît entre les arbres de la forêt dans *Así que pasen...* Dans *El público*, le combat contre l'artifice se livre à grands coups d'artifice, les masques se confondent avec les visages, les visages avec les masques. À aucun moment le Berger ne se donne pour un vrai berger, et Arlequin et le Clown assument leur rôle de convention. Le théâtre déborde du théâtre, envahit le monde, brouillant les frontières entre le théâtre et la vie. Mais ce théâtre de la vie peut tout aussi bien devenir un cirque, un cirque « plein de spectateurs définitivement immobiles ».

Grâce aux masques, aux métamorphoses, et à des personnages comme le Berger Simplet, Arlequin ou le Clown, le théâtre « impossible » de Lorca apparaît ainsi comme ce qu'il est réellement : comme du théâtre, l'espace de l'imaginaire, du pur artifice, du faux-semblant. Pour Nietzsche,

Le poète qui s'entend à mentir,
sciemment, volontairement,
est seul capable de dire la vérité⁸⁰.

Tout art n'est jamais qu'une « apparence, choisie, voulue et redoublée »⁸¹, affirmée comme telle et conservée puisque la « réalité » tout entière n'est elle-même édifiée que sur de semblables apparences. Lorsqu'il dénonce les poètes, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, en leur reprochant de *trop* mentir (et tout tient à ce *trop*), en leur

⁷⁸ [... lui aussi assume le rôle de guide mortuaire pour ceux qui, vaincus par le temps ou par la vie, comme la Jeune Fille ou le Jeune Homme, veulent transformer la vaine illusion de rattraper le temps perdu en bouée de sauvetage]. *Idem*, p. 84.

⁷⁹ Les jeux de métamorphoses, de masques, d'illusion et d'équivoque que Lorca déploie dans son théâtre « impossible », sont d'ailleurs très proches de ceux qui sous-tendent une immense partie de l'art dit « baroque ». En cherchant constamment à fixer l'instant, la minute présente et fugace, la sculpture baroque, par exemple, dévoile, sous la frivolité trompeuse de ses stucs et de ses dorures, un sentiment tragique de la vie. Elle montre que tout glisse, que tout s'enfuit et se transforme. Que tout n'est qu'une illusion, un leurre. C'est bien là, en fin de compte, le message ultime de *Así que pasen cinco años*. Comme le dit le Joueur 3 quelques instants avant la fin de la pièce : « No hay que esperar nunca. Hay que vivir ». *Así que pasen...*, p. 393.

⁸⁰ Vers cités par Michel HAAR dans son introduction à Friedrich NIETZSCHE, *Poèmes (1858-1888). Dithyrambes pour Dionysos*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

⁸¹ Friedrich NIETZSCHE, cité par Michel HAAR, *idem*, p. 13.

reprochant de tricher sans cesse, il ne s'agit pas pour lui de condamner la poésie, comme le fait Platon, parce qu'elle ne serait qu'imitation mensongère. C'est au contraire parce que les poètes oublient trop souvent, à ses yeux, qu'ils ne sont que de simples créateurs de fiction. Se prenant à leur propre vanité au point de se considérer comme des médiateurs entre les hommes et les dieux, ils s'attribuent le privilège d'accéder à la Vérité par une sorte d'intuition immédiate, ou grâce aux Muses qui murmurent à leurs oreilles.

Tous les poètes croient qu'il suffit d'aller se coucher sur l'herbe au versant d'un coteau solitaire et de prêter l'oreille pour saisir quelque chose de ce qui se passe entre ciel et terre. [...] Hélas, il y a tant de choses entre ciel et terre que les poètes sont seuls à avoir rêvées⁸².

À une époque de remise en cause de la tradition académique du Grand et du Beau, le clown et le bouffon permettent ce que Jean Starobinski a joliment nommé « la relève des dieux par les pitres »⁸³. Le bouffon, le saltimbanque, offrent un portrait travesti de l'artiste, du poète, et permettent de poser la question de l'art de façon détournée ou parodique. Car, à travers ce « double grimaçant »⁸⁴ qu'est le bouffon, c'est l'honorabilité bourgeoise que l'on critique, et aussi la vocation esthétique elle-même. Ce n'est pas autre chose qu'exprime Nietzsche dans l'un de ses *Dithyrambes pour Dionysos* significativement intitulé : « Rien que bouffon ! Rien que poète ! ». Assimilant le poète au bouffon, il en fait celui qui, sous l'apparence du mensonge et de l'illusion, est le seul véritable amant de la vérité justement parce qu'il ne la recherche

⁸² Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971, p. 176. Ce n'est d'ailleurs pas autre chose que déclare Lorca dans sa conférence *Juego y teoría del duende* : « La musa dicta y en algunas ocasiones sopla. [...] Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta [...]. La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas, o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón » [La muse dicte, et, à l'occasion, souffle. Les poètes inspirés par la muse entendent des voix sans savoir d'où elles viennent. Mais ce sont celles de la muse qui les inspire. La muse éveille l'intelligence, fournit des paysages de colonnes et une fausse saveur de lauriers. Mais, l'intelligence est bien souvent l'ennemie de la poésie, car elle limite trop, parce qu'elle élève le poète sur un trône d'arêtes aiguës et lui fait oublier que, soudain, les fourmis peuvent le dévorer ou qu'il peut lui tomber sur la tête une grande langouste d'arsenic, contre laquelle sont impuissantes les muses qui vivent dans les monocles ou dans les roses de laque tiède des boudoirs]. Federico GARCÍA LORCA, *Juego y teoría del duende*, p. 152.

⁸³ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste...*, p. 14.

⁸⁴ *Idem*, p. 7.

pas. Le poète, abandonnant son rôle messianique, apparaît ainsi comme un être de désirs, un poète humain, celui qui assume sa part de mensonge, c'est-à-dire de fiction volontaire. Un bouffon-poète à la fois aigle, à la fois panthère, un carnassier, un rapace, ennemi farouche de l'agneau qu'il dépèce violemment. Un poète-bouffon qui a toutes les caractéristiques de Dionysos, le double sauvage du Berger Simplet burlesque de *El público*. Qu'il me soit permis, ici, de citer un long passage de ce très beau poème de Nietzsche, qui me semble illustrer mon propos et compléter à merveille le Solo du Berger Simplet, de Lorca :

[...]

Rien que bouffon ! Rien que poète !
Ne parlant que paroles bigarrées,
Divaguant sous les masques bariolés du bouffon,
Voltigeant sous les trompeuses passerelles des mots,
Sous les arcs-en-ciel mensongers,
Parmi de faux firmaments,
Voguant, flottant, errant çà et là.
Rien que bouffon ! Rien que poète !
Celui-là – l'amant de la vérité ?...

Non pas silencieux, rigide, lisse et froid,
Changé en statue,
En effigie divine
Non pas dressé au parvis des temples,
Gardien au seuil d'un dieu :
Non ! Ennemi de telles statues de la vertu,
Plus à l'aise dans les jungles que dans les temples,
Plein d'exubérance de félin,
Sautant par toutes les croisées,
Hop ! guidé par son flair vers tous les hasards,
Vers les plus immémoriales forêts,
Ah, que ne peux-tu *courir* par les forêts vierges,
Parmi les fauves tachetés,
Sain, beau et bariolé comme le péché,
Babines retroussées de désir,
Tirant sa volupté du sarcasme, des plaisirs infernaux et
[de l'avidité sanguinaire,

Que ne peux-tu *courir*, pillard, t'insinuant sans cesser de mentir...

Ou bien pareil à l'aigle, qui longuement,
Longuement fixe son regard sur les gouffres,
Sur les gouffres bien à lui...
(Oh, comme ceux-ci s'enfoncent en tournoyant,
Toujours plus bas, plus intimement,
Jusqu'à des profondeurs sans fond !)
Puis
Soudain,
D'un seul trait,
D'un vol ramassé,
Il fond sur l'*agneau*,
D'un coup brutal, affamé,
Avide d'*agneau*,
Furieux contre toutes ces âmes d'*agneaux*,
D'une folle furie contre tout ce qui paraît
Vertueux, doux comme brebis, laineux, frisotté,
Stupide, d'un bon vouloir bêlant d'*agneau* de lait...

Ainsi,
Pareils à ceux de l'aigle ou de la panthère,
Sont les désirs du poète,
Sont tes désirs, sous mille masques,
Toi le bouffon ! Toi le poète !
Toi qui en l'homme as vu
Aussi bien *Dieu* qu'*agneau*,
Déchirer Dieu en l'homme,
Comme en l'homme l'*agneau*,
Et rire en le déchirant !

Voilà, voilà ta félicité,
Celle de la panthère et de l'aigle
Félicité de poète et de bouffon.

[...] ⁸⁵

⁸⁵ Friedrich NIETZSCHE, « Rien que bouffon ! Rien que poète ! », in *Poèmes (1858-1888)*..., p. 215-217.

4. Dionysos comme modèle

On voit, me semble-t-il, combien, par certains aspects, le théâtre « impossible » de Lorca peut être considéré comme une véritable mise en scène de Dionysos – d'un certain esprit dionysiaque. Non pas en tant que dieu du culte, bien sûr, mais bien en tant que symbole même de ce qu'est le théâtre. Car « Dionysos est là quand le monde stable des objets familiers, des figures rassurantes, bascule pour devenir un jeu de fantasmagories où l'illusoire, l'impossible, l'absurde se font réalité »⁸⁶. Lorsque Dionysos paraît, le décor quotidien cède la place à un théâtre des prodiges. Le fragile édifice des apparences s'écroule, l'illusoire et le réel se mêlent, les oppositions nettes et cohérentes cèdent la place à la confusion. Rien d'étonnant, donc, à ce que le temps et l'espace, par exemple, se trouvent totalement bouleversés dans *Así que pasen cinco años*, Lorca donnant à cette pièce un déroulement qui en fait une sorte de rêve éveillé⁸⁷. Rompant avec les lois de la logique et de la rationalité, Lorca inscrit dans ses œuvres une autre logique : celle de la poésie et du rêve.

Pourtant, jamais Lorca ne rompt totalement le fil qui le retient à la réalité, ce garde-fou qui doit toujours le maintenir proche de l'humain, proche de la vie. Équilibre. Voilà ce que semble toujours rechercher Lorca dans toutes ses productions artistiques, poétiques ou plastiques. Des œuvres créées, on s'en souvient, « *sin tortura ni sueño* » :

Mi estado es siempre alegre, y ese *soñar* mío no tiene peligro en mí, que llevo *defensas*, es peligroso para el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos⁸⁸.

⁸⁶ Jean-Pierre VERNANT, « Le Dionysos masqué... », p. 255.

⁸⁷ De multiples articles ont été consacrés à cette question dans *Así que pasen...* Je renonce ici à les citer tous, mais je renvoie néanmoins le lecteur aux études suivantes : Luis FERNÁNDEZ-CIFUENTES, « García Lorca : teatro del tiempo/ tiempo del teatro », *Journal of Spanish Studies : Twentieth Century*, Lincoln, vol. 6, n° 3 (1978), p. 175-192 ; Francisco GARCÍA LORCA, chapitre consacré à *Así que pasen cinco años*, in *Federico y su mundo*, p. 322-333 ; Évelyne MARTIN-HERNÁNDEZ, « Mesura y desmesura en *Así que pasen cinco años* », in *Voir et lire Federico García Lorca. Le théâtre de l'impossible*, p. 39-45 ; Simone SAILLARD, « Le Jeune Homme et Chronos », in Simone SAILLARD, Michèle RAMOND, *Le théâtre impossible de García Lorca*, p. 45-56 ; Pierre THIOLLIÈRE, « Allégories du temps intérieur dans le Premier Acte de *Así que pasen cinco años* », in Michèle RAMOND (coord.), *Le théâtre impossible de Lorca. El público. Así que pasen cinco años*, p. 120-132.

⁸⁸ [Je suis toujours joyeux et cette façon que j'ai de rêver ne comporte aucun danger pour moi, car j'ai des *défenses*. C'est dangereux pour celui qui se laisse fasciner par les grands miroirs sombres que la poésie et

L'important semble être, aux yeux de Lorca, de ne jamais se laisser totalement *fasciner* – et le mot me semble avoir son importance – par l'un des deux versants de la création artistique. Entre rêve et ivresse. Une position qui ressemble beaucoup à celle défendue par Nietzsche lorsqu'il écrit, dans *La vision dionysiaque du monde* :

Mais si l'ivresse est le jeu de la nature avec l'homme, la création de l'artiste dionysiaque est un jeu avec l'ivresse. [...] C'est quelque chose comme lorsque l'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque⁸⁹.

Autant pour Nietzsche que pour Lorca, il ne s'agit en aucun cas de défendre l'ivresse pour l'ivresse ou d'utiliser le rêve en tant que tel. Entre le trop grand équilibre de l'apollinien et le déchaînement incontrôlé du dionysiaque, Lorca souhaite parvenir à une poésie *évadée*, toute « pureza y sencillez », « a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante », une poésie qui va vers « el puro instinto, [...] la creación virginal incontrolada, a la fuente fresquísima de la emoción directa »⁹⁰. Mais une poésie qui se maintient néanmoins toujours sur le fil, et crée sa propre logique, une logique poétique.

C'est une telle conception de la poésie et de l'art que Lorca finit par énoncer de la façon la plus lucide en 1933, dans sa conférence *Juego y teoría del duende*. Comme le souligne Marie Laffranque, le flou qui persiste encore dans sa conférence *Imaginación, inspiración, evasión* a laissé place à une grande maturité⁹¹. C'est désormais le *duende* qui, à son niveau le plus profond, porte la spontanéité, l'esprit primitif, en quelque sorte, que recherche le poète. Un *duende* qu'il faut chercher en aveugle au fond de soi-même, qu'il faut réveiller « en las últimas habitaciones de la

la folie mettent au bord des ravins]. Federico GARCÍA LORCA, lettre à Sebastià Gasch, Grenade, septembre 1927, in *Obras completas III*, p. 1026.

⁸⁹ Friedrich NIETZSCHE, *La vision dionysiaque du monde*, p. 291.

⁹⁰ [... pureté et simplicité]; [... parfois pleine de tendresse et parfois pleine de la cruauté la plus incisive]; [... l'instinct pur, la création virginale incontrôlée, à la source très fraîche de l'émotion directe]. Federico GARCÍA LORCA, *Imaginación, inspiración, evasión*, p. 109.

⁹¹ Voir son étude de cette conférence dans Marie LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, p. 250-260.

sangre » [dans les ultimes demeures du sang], parfois au prix d'une âpre lutte qui n'obéit à aucune méthode ni à aucune technique.

El duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles⁹².

C'est grâce au *duende* que l'artiste entre en contact « avec des énergies qui dépassent les forces habituelles, ou peut-être toute force humaine. Grâce à elles, il peut concevoir cet intermédiaire toujours humain et temporel qu'est l'expression véritablement poétique »⁹³. Des énergies qui plongent leurs racines « en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte »⁹⁴.

Pour Lorca, tous les arts ont leur *duende*, mais là où il se manifeste dans sa plus grande perfection, c'est dans les formes les plus vives et aussi les plus passagères :

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto⁹⁵.

Vie et mort se retrouvent ainsi indéfectiblement liées dans la conception que se fait Lorca de la poésie et de l'art. L'émotion poétique, authentiquement partagée par l'artiste et son public, s'assimile ainsi à l'émotion religieuse. Rien d'idéaliste dans sa vision de l'art. Celui-ci ne naît que de la lutte, du corps-à-corps, comme l'écrit Marie Laffranque, de chaque artiste avec son *duende* et exclut les puissances ou les

⁹² [Le *duende* aime le bord de la blessure et hante les lieux où les formes se fondent dans un élan supérieur qui dépasse leur expression visible]. *Juego y teoría del duende*, p. 160.

⁹³ Marie LAFFRANQUE, *idem*, p. 253.

⁹⁴ [Dans le limon que nous connaissons tous, que tous nous ignorons, mais d'où nous parvient ce qui est substantiel dans l'art]. Federico GARCÍA LORCA, *Juego y teoría del duende*, p. 151. Et Lorca ajoute significativement un peu plus loin : « [...] el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la *seguiriya* de Silverio » [... le même *duende* qui enflamma le cœur de Nietzsche, qui le recherchait dans ses formes extérieures sur le pont du Rialto ou dans la musique de Bizet, sans le trouver et sans se douter que ce qu'il recherchait était passé des mystères grecs aux danseuses de Cadix et au cri dionysiaque, décapité de la *siguiriya* de Silverio]. *Ibidem*.

⁹⁵ [Tous les arts sont capables de *duende*, mais là où il s'exprime le mieux, c'est, naturellement, dans la musique, dans la danse et dans la poésie récitée, parce que ces arts ont besoin d'un corps vivant qui les interprète, étant des formes qui naissent et qui meurent perpétuellement, qui dressent leur silhouette sur un présent exact]. *Idem*, p. 155.

inspirations extérieures de la muse ou de l'ange. C'est cette confrontation constante avec la souffrance, au bord du précipice et de la mort, qui donne ainsi à l'artiste sa véritable place dans la vie. Il ne s'agit plus de fuir dans un monde idéalisé, mais, au contraire, de se confronter avec la réalité la plus crue et avec l'obscurité, toujours sur le fil entre ardeur et contrôle : « pon[er] sangre viva y ciencia sobre cuerpos vacíos de expresión »⁹⁶.

À son retour des Amériques, Lorca semble avoir désormais les idées très claires sur sa place en tant qu'artiste et sur le rôle qu'il assigne à sa poésie. « Il est passé à une conception vitaliste du monde. À son humanisme délivré de complexes correspond une esthétique librement enracinée dans la tradition, à la fois équilibrée et dynamique »⁹⁷. En faisant le choix du *duende*, il s'est tourné du côté de la vie, avec tout ce qu'elle comporte de douleur et de cruauté ; il a aussi pris le parti d'un art authentique et d'une véritable communication :

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 mortales⁹⁸.

II. Théâtre et Cruauté

Le théâtre de la cruauté
n'est pas une *représentation*.
C'est la vie elle-même
en ce qu'elle a d'irreprésentable.

Jacques Derrida⁹⁹

⁹⁶ [...] mettre du sang vivant et du savoir sur des corps vides d'expression]. *Idem*, p. 156.

⁹⁷ Marie LAFFRANQUE, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁸ [La vertu magique du poème réside dans le fait d'être toujours sous l'emprise du *duende* pour baptiser d'eau sombre tous ceux qui le regardent ; car, avec le *duende*, il est plus facile d'aimer, de comprendre, et on est *sûr* d'être aimé, d'être compris. Et, cette lutte pour l'expression et la communication de l'expression prend parfois, en poésie, des traits mortels]. *Juego y teoría del duende*, p. 159.

⁹⁹ Jacques DERRIDA, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 343.

S'il y a d'évidentes différences entre les personnalités et les démarches respectives de Federico García Lorca et d'Antonin Artaud, on est frappé, néanmoins, par la proximité entre les principes qu'ils défendent au théâtre et les jugements que ces deux poètes passionnés de théâtre, nés à seulement deux ans d'écart, portent sur cet art. Lorca, comme bien des artistes espagnols, est peu porté sur la théorie. Ses idées, il les exprime donc directement dans ses œuvres, sans apparemment éprouver le besoin de recourir au manifeste ou à la déclaration d'intentions, se contentant de donner les orientations générales de ses recherches théâtrales dans des entrevues accordées à la presse¹⁰⁰. En revanche, c'est dans sa pièce *El público* – puis, quelques années plus tard, en 1935, dans sa *Comedia sin título* inachevée –, que s'expriment et se matérialisent en même temps ses idées sur le rôle que doit jouer le metteur en scène ou sur ce que doit être le théâtre, ainsi que sa conception du décor, de la gestuelle ou des mots. C'est sans doute là ce qui le sépare le plus d'Antonin Artaud. Car Artaud, au contraire, comme nombre d'artistes et d'écrivains français, témoigne d'un réel besoin de théoriser ses recherches et de les annoncer publiquement¹⁰¹, sous la forme de deux manifestes publiés à un an d'intervalle, en 1932-33, et tous deux intitulés *Le théâtre de la cruauté*¹⁰².

Si, dans les deux cas, *El público* et *Le théâtre de la cruauté* sont le résultat d'une réflexion et d'une pratique théâtrale menées dès les années 1925-27, et sont le reflet, au-delà de leurs différences formelles, des idées de chacun des deux auteurs, on perçoit

¹⁰⁰ La seule allocution officielle de Lorca sur le théâtre est sa célèbre « Charla sobre teatro », discours adressé aux acteurs madrilènes prononcé le 1^{er} février 1935 au Teatro Español, après une représentation de *Yerma* – et publié dans *El Heraldo de Madrid* (2 février 1935). Mais il n'y aborde que des thèmes généraux sur la fonction du théâtre dans la société et la nécessité de le sortir de l'impasse du théâtre commercial où il se trouve enfermé. Lorca ne parle des aspects plus pratiques de la mise en scène ou du travail des acteurs que dans quelques entrevues accordées à la presse, où ils se trouvent mêlés à d'autres considérations plus générales sur le théâtre ou sur la poésie. C'est ce qui rend l'étude de cette facette du travail de Lorca plus difficile, et ce qui explique sans doute que les idées du dramaturge espagnol n'apparaissent que très rarement dans les anthologies ou dans les ouvrages consacrés aux grands renovateurs européens du théâtre. À ma connaissance, seul Jean-François Dusigne publie une version abrégée de la « Charla sobre teatro » dans *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs*, réunis et présentés par Jean-François DUSIGNE, Paris, Éditions Théâtrales, 1997, p. 70-71.

¹⁰¹ Cela avait déjà été le cas en 1928, lors de la création du Théâtre Alfred Jarry avec Roger Vitrac. Artaud avait publié une brochure où il exposait les orientations et les buts de son entreprise théâtrale.

¹⁰² Les deux manifestes du *Théâtre de la cruauté* condensent les réflexions qu'Artaud expose dans des conférences, des lettres ou des articles publiés, dans la *Nouvelle Revue Française* notamment, en 1931-32. Toutes ces réflexions, ainsi que des textes postérieurs, seront rassemblés et publiés par Artaud en 1938, sous le titre : *Le Théâtre et son Double*. Pour Jacques Derrida, l'ensemble des textes qui constituent *Le Théâtre et son Double* sont « des sollicitations plus qu'une somme de préceptes, un système de critiques ébranlant le tout de l'histoire de l'Occident plus qu'un traité de la pratique théâtrale ». Jacques DERRIDA, « Le théâtre de la cruauté... », p. 345.

néanmoins la difficulté que peut représenter la comparaison entre une pièce de théâtre et des écrits théoriques. Sans doute est-ce là ce qui explique que les points communs entre leurs idées respectives n'aient fait l'objet que de quelques articles ou de très succinctes remarques dans les ouvrages consacrés au théâtre de Lorca¹⁰³. Et lorsque certains critiques s'intéressent à la question, c'est, la plupart du temps, en partant de l'idée que Lorca connaissait sans doute les textes d'Artaud. Pour C. Christopher Soufas Jr., auteur du seul article – à ma connaissance – entièrement consacré à ce thème, il ne fait pas de doute qu'il y a d'évidentes affinités entre les positions de l'un et de l'autre, mais il nuance : Lorca devait connaître les écrits d'Artaud.

Although there is little suggestion that either Federico García Lorca or Antonin Artaud may have overtly influenced the other (Lorca may have been aware of Artaud's writing), these dramatists develop quite similar ideas of theater during the early 1930s that advance the movement toward reform begun earlier in the century. [...] Thus, it will be useful to examine Lorca beside Artaud in order to underscore his significant theoretical and practical contribution to modernist theater reform in Europe¹⁰⁴.

Pourtant, en ce qui concerne l'expérience du Théâtre Alfred Jarry, menée entre 1926 et 1930, il est difficile de dire dans quelle mesure elle pouvait être connue en Espagne. Déjà minoritaire et isolée en France, les surréalistes s'employant eux-mêmes à l'abattre, je ne saurais dire quel pouvait être son rayonnement en dehors de Paris. Lorca, dans ses entrevues accordées à la presse, surtout à partir de 1930, évoque un certain

¹⁰³ Bien sûr, je ne prétends nullement citer ici tous les ouvrages où sont évoquées les confluences entre les idées d'Artaud et le théâtre de Lorca, et qui tous convergent pour souligner, comme le fait Michèle Ramond, que *El público* « porte sur scène le débat, caractéristique de ces années trente, sur le théâtre poétique ou théâtre de la vérité, dont Artaud présente le versant théorique le plus complet et dont Lorca assure la postérité littéraire sans doute la plus convaincante ». Michèle RAMOND, *Federico García Lorca. L'œuvre et les sexes imaginaires*, p. 32. On peut également consulter l'article de Sadi LAKHDARI, « Les gants de l'Empereur : la cruauté dans *El público* de Federico García Lorca », malgré une interprétation que je juge trop restrictive des écrits d'Artaud et particulièrement du terme de « cruauté ». Voir aussi l'article de Xon DE ROS, « Lorca's *El público* : an Invitation to the Carnival of Film », Derek HARRIS (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, 1996, p. 110-120.

¹⁰⁴ [Bien qu'il y ait peu d'indices sur le fait que, soit Lorca soit Artaud, aient pu ouvertement influencer l'autre – il est possible que Lorca ait eu connaissance des écrits d'Artaud –, ces dramaturges développent des idées presque identiques au sujet du théâtre au début des années 30. Des idées qui ont fait avancer le mouvement de réforme qui avait commencé au début du siècle. De ce fait, il est utile de rapprocher Lorca d'Artaud de façon à mettre en évidence son apport théorique et pratique à la réforme du théâtre moderne en Europe]. C. Christopher SOUFAS Jr., « Lorca beside Artaud : Parallel Developments of a Modernist Mise-en-Scène », in Manuel DELGADO MORALES, Alice J. POUST (eds), *Lorca, Buñuel, Dalí : Art and Theory*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001, p. 191.

nombre de grands rénovateurs de la mise en scène de la fin du XIX^e et de ce début de XX^e siècle – Copeau, Gordon Craig, Stanislavski, Reinhardt, Gaston Baty ou même Piscator – ou d’auteurs reconnus en Europe – Pirandello ou Wedekind – mais jamais il ne cite le nom d’Antonin Artaud. Quant aux journaux de l’époque, ils consacrent un grand nombre d’articles ou d’entrevues aux auteurs dramatiques européens et aux grands rénovateurs du théâtre, mais je n’ai trouvé aucune mention d’Antonin Artaud ou de son théâtre¹⁰⁵. Xon de Ros évoque bien une occasion que Lorca aurait eue de connaître l’œuvre d’Artaud, rapportée par Alberti dans *La Arboleda perdida*. Buñuel aurait organisé à la Residencia de Estudiantes, en 1928, une projection du film réalisé par Germaine Dulac à partir du scénario d’Artaud¹⁰⁶, *La coquille et le clergyman*, que précédait un texte publié peu auparavant dans *La Nouvelle Revue Française* et intitulé « Cinéma et réalité ». Pour Xon de Ros, il ne fait aucun doute : « Lorca must have been familiar with Artaud’s writing. He was a celebrity in surrealist circles »¹⁰⁷. Et pour confirmer son propos, il cite un extrait de la conférence donnée par Aragon dans le même lieu, en 1925 :

¹⁰⁵ Un grand nombre de journaux et de revues madrilènes (c’est le cas aussi, bien sûr, à Barcelone) ont une section de théâtre où il est question des spectacles joués dans les salles, et aussi de thèmes plus généraux concernant les décors, les costumes, le jeu d’acteur, la nécessité du metteur en scène, etc. À la fin des années vingt, Cipriano de Rivas Cherif, par exemple, publie des articles dans la section de théâtre du journal *ABC*. Le même journal fait paraître également des entrevues avec Gaston Baty et signale par ailleurs, régulièrement, les œuvres montées par le metteur en scène au Théâtre des Champs Élysées. Entre mai et septembre 1928, les lecteurs d’*ABC* peuvent même lire une série d’articles de Gaston Baty lui-même, consacrés à la situation du théâtre de l’époque et au rôle du metteur en scène. On croise également, dans les pages de cette même section de théâtre, les noms d’autres metteurs en scène (Appia, Reinhardt, Piscator, Stanislavski, Jouvet, Dullin, Pitoëff) ou d’auteurs dramatiques comme Crommelynck, Cocteau, Pirandello, Kaiser, Shaw, Hauptmann, Sudermann ou O’Neill. On croise les mêmes noms dans la revue *Blanco y Negro*, et même dans le quotidien *El Heraldo de Madrid* qui avait également un supplément littéraire de très bonne qualité. Sur le rôle essentiel de la presse dans la rénovation du théâtre espagnol, voir les diverses études menées par María Francisca VILCHES DE FRUTOS et Dru DOUGHERTY. Particulièrement l’article : « La renovación del teatro español a través de la prensa periódica : la página teatral del *Heraldo de Madrid* (1923-1927) », in *Siglo XX/ 20th Century*, VI, 1-2 (1988-89), p. 47-56. Et les deux ouvrages : *La escena madrileña entre 1918 y 1926...* ; *La escena madrileña entre 1926 y 1931...* Voir également Vance R. HOLLOWAY, « El tratamiento de la escenificación en las páginas teatrales : prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936) », in María Francisca VILCHES DE FRUTOS, Dru DOUGHERTY (coord. y eds.), *El teatro español. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, 1992, p. 193-198.

¹⁰⁶ Le film est projeté à Paris au Studio des Ursulines le 9 février 1928. Il est alors considéré comme l’une des propositions les plus audacieuses et les plus proches du surréalisme en cinéma, malgré les retentissantes protestations d’Antonin Artaud lui-même contre le traitement infligé à son scénario par la réalisatrice.

¹⁰⁷ [Lorca devait bien connaître les écrits d’Artaud. C’était une célébrité dans les cercles surréalistes]. Xon DE ROS, « Lorca’s *El público* : an Invitation to the Carnival of Film », p. 115-116. On connaît néanmoins les relations plus que houleuses qu’entretient Artaud avec le groupe surréaliste, particulièrement avec André Breton, ce qui l’amène à une rupture définitive en 1928.

Je vous annonce l'avènement d'un dictateur : Antonin Artaud est celui qui s'est jeté à la mer. Il assume aujourd'hui la tâche immense d'entraîner quarante hommes qui veulent l'être vers un abîme inconnu, où s'embrace un grand flambeau, qui ne respectera rien, ni vos écoles, ni vos vies, ni vos plus secrètes pensées. Avec lui nous nous adressons au monde, et chacun sera touché, chacun saura ce qu'il a méprisé de divin, ce qu'il a laissé perdre sous sa forme dans une flaque du soleil, chacun saura son ignominie...¹⁰⁸

Quoi qu'il en soit, que Lorca ait lu ou non des textes d'Artaud, qu'il ait eu connaissance ou non de ce qu'il faisait au Théâtre Alfred Jarry, pour ce qui est du *Théâtre et la cruauté*, les deux manifestes ne paraissent qu'en 1932-33, bien après la rédaction de *El público* ou de *Así que pasen cinco años*. Si Lorca a eu accès à ces textes, ce ne peut donc être qu'après avoir écrit son théâtre « impossible ». Pourquoi, dans ces conditions, ne pas admettre simplement que les deux artistes aient pu développer, de façon parallèle, un théâtre fondé sur des principes similaires et défendu une même idée de cet art ? Faute d'avoir trouvé des preuves tangibles d'une quelconque influence des idées d'Artaud sur celles de Lorca, c'est le parti que j'ai choisi de prendre. Sans prétendre, loin s'en faut, faire le tour de la question, ce sont donc les étonnantes affinités entre Lorca et Artaud que je souhaite étudier maintenant, afin de montrer à quel point le dramaturge espagnol était non seulement un immense poète, au sens le plus large du terme, mais aussi un grand homme de théâtre, dont les idées sont souvent en parfait accord avec celles de celui qui est toujours considéré comme l'un des plus grands rénovateurs du théâtre du XX^e siècle.

1. La Cruauté

Sans doute faut-il commencer par bien définir le terme même qui est au centre de la réflexion d'Artaud sur le théâtre, dans les années trente : la Cruauté. Une cruauté qui, comme le note Pierre Brunel, « se trouve chez Artaud avant que le mot ne soit prononcé »¹⁰⁹, et qui prend auparavant le nom de « peste ».

¹⁰⁸ Louis ARAGON, conférence lue à la Residencia de Estudiantes de Madrid le 18 avril 1925, publiée sous forme de fragments dans *La Révolution Surréaliste*, n° 4 (juin 1925), p. 23-25.

¹⁰⁹ Pierre BRUNEL, *Théâtre et Cruauté*, p. 11.

Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit¹¹⁰.

Artaud souhaite ainsi revenir à un théâtre vrai, qui ne soit plus un simple divertissement. Un théâtre « fait pour vider collectivement les abcès »¹¹¹. Un théâtre qui provoque chez le spectateur un effet similaire à la *catharsis* aristotélicienne, mais qui serait poussée ici à son paroxysme :

La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera pas oublier.

Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler¹¹².

On perçoit donc aisément que l'idée de « cruauté » qu'Artaud place à la base de sa rénovation du théâtre, est loin de se réduire à l'acception habituelle du mot dérivée de l'étymologie, et qui assimile la cruauté au sang¹¹³. Il souhaite plutôt sortir d'une idée trop convenue, cherchant à redonner aux mots leur capacité d'évocation et de création d'images, bref, leur dimension poétique, se défendant de vouloir transformer le théâtre en simple jeu de massacre. Partant de là, il ne faut pas s'étonner de ce que la définition

¹¹⁰ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et la peste*, in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 44. Sauf indication contraire, les citations d'Artaud renvoient à cette édition.

¹¹¹ *Idem*, p. 45.

¹¹² Antonin ARTAUD, *Le théâtre et la cruauté*, p. 132.

¹¹³ Cruel vient de *crudelis*, lui-même issu de *crudus*, adjectif dérivé de *cruur*. « *Cruur* s'est spécialisé au sens de 'sang répandu', différencié de *sanguis* que les bons auteurs réservent au sang qui se trouve dans le corps. *Crudus* exprime donc l'état 'saignant' et l'action 'qui fait couler le sang' ; il a pris la valeur figurée de 'qui aime le sang, la violence' tandis que sur le sens de 'saignant', s'est greffé celui de 'non soumis à l'action du feu' [...] ». In *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 965. C'est bien de ce sens courant et galvaudé du terme dont Artaud souhaite se différencier, non sans humour : « Avec cette manie de tout rabaisser qui nous appartient aujourd'hui à tous, 'cruauté', quand j'ai prononcé ce mot, a tout de suite voulu dire 'sang' pour tout le monde. Mais '*théâtre de la cruauté*' veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. Et, sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns sur les autres en nous dépeçant mutuellement le corps, en sciant nos anatomies personnelles, ou, tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpés, mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous ». Antonin ARTAUD, *En finir avec les chefs-d'œuvre*, p. 123.

donnée par Artaud du terme « cruauté » soit ambivalente. On en suit les évolutions dans les diverses lettres qu'il adresse au même moment à Jean Paulhan.

Dans sa première « Lettre sur la cruauté », il écrit : « Il ne s'agit pas dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive »¹¹⁴. Puis il précise, dans la troisième « Lettre sur le langage » :

J'aurais dû spécifier l'emploi très particulier que je fais de ce mot, et dire que je l'emploie non dans un sens épisodique, accessoire, par goût sadique et perversion d'esprit, par amour des sentiments à part et des attitudes malsaines, donc pas du tout dans un sens circonstanciel ; il ne s'agit pas du tout de la cruauté vice, de la cruauté bourgeonnement d'appétits pervers et qui s'expriment par des gestes sanglants, telles des excroissances malades sur une chair contaminée ; mais au contraire d'un sentiment détaché et pur...¹¹⁵

C'est finalement dans deux autres lettres qu'il exprime de la façon la plus explicite ce qu'il entend vraiment par « cruauté », et en quoi elle est véritablement et intimement liée au théâtre et à sa rénovation, ou plutôt son sauvetage :

J'ai donc dit « cruauté », comme j'aurais dit « vie » ou comme j'aurais dit « nécessité », parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique¹¹⁶.

J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer¹¹⁷.

Il ne s'agit donc pas pour Artaud d'utiliser purement et simplement la cruauté au théâtre, en faisant monter sur les planches assassinats, massacres, égorgements et autres dépèchements. Pour Artaud, Théâtre et Cruauté ne sont au contraire qu'une seule et même chose, et le théâtre doit devenir « l'instrument d'une épiphanie de la Cruauté, la

¹¹⁴ Antonin ARTAUD, première « Lettre sur la cruauté », adressée à Jean Paulhan, 13 septembre 1932, p. 157.

¹¹⁵ Antonin ARTAUD, troisième « Lettre sur le langage », adressée à Jean Paulhan, le 9 novembre 1932, p. 176-177.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Antonin ARTAUD, deuxième « Lettre sur la cruauté », adressée à Jean Paulhan, 14 novembre 1932, p. 159.

Cruauté constituant l'essence de la vie et de la destinée humaine »¹¹⁸. Elle est l'essence même de tout théâtre véritable et doit donner au spectateur une conscience aiguë de la cruauté de la vie. La Cruauté dont il s'agit est la vie elle-même. Et sans doute est-ce en ce sens qu'elle peut être considérée comme un double du Théâtre :

Le théâtre dans la mesure où il cesse d'être un jeu d'art gratuit, où il redevient actif et retrouve sa liaison avec des forces, reprend son caractère dangereux et magique, et s'identifie avec cette sorte de cruauté vitale, qui est à la base de la réalité¹¹⁹.

La recherche d'Artaud est donc loin d'être étrangère à celle que mène de son côté Lorca, et n'est pas sans nous rappeler ce que ce dernier déclare à propos de son propre théâtre, à un journaliste qui lui fait remarquer que « la burguesía y la gran mesocracia [...] le reprochan la crudeza de su lenguaje »¹²⁰ :

No hay tal crudeza. So pena que se llame así a trasplantar la vida como es. Las gentes a quienes espanta mi realidad son fariseos que viven, sin asustarse, la misma realidad de mi teatro. [...] Las empleo [las palabras y las expresiones] porque me salen de dentro. Sin fingimiento ni cálculo malicioso. Pero además, una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspaventar y aterrar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual¹²¹.

Lorca conçoit également son théâtre comme une sorte de peste qui doit faire « vomir » à la communauté tout ce qu'elle a de sclérosé et de dégénéré, de perverti¹²².

¹¹⁸ Pierre BRUNEL, *Théâtre et cruauté*, p. 17.

¹¹⁹ Antonin ARTAUD, début d'une lettre adressée à André Rolland de Renévill, le 13 septembre 1932, citée par Pierre BRUNEL, *idem*, p. 18.

¹²⁰ [... la bourgeoisie et la classe moyenne dominante vous reprochent la crudité de votre langage]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Ricardo G. Luengo, publiée dans *El Mercantil Valenciano*, le 15 novembre 1935. In *Obras completas III*, p. 611-612.

¹²¹ [Cette crudité n'existe pas. À moins que l'on appelle ainsi le fait de transplanter la vie telle qu'elle est. Les gens effarouchés par ma réalité sont des pharisiens qui vivent, sans être effrayés par elle, la même réalité que celle de mon théâtre. J'utilise ces mots et ces expressions parce qu'ils me viennent spontanément. Sans feinte ni calcul malicieux. Mais, en outre, un des buts que je poursuis avec mon théâtre est précisément de bousculer et d'effrayer un peu. Je suis certain, et heureux, de scandaliser les gens. Je veux leur donner des révulsifs pour voir s'ils vomissent d'une bonne fois ce qu'il y a de mauvais dans le théâtre actuel]. *Ibidem*.

¹²² Julio Huélamo Kosma abonde en ce sens : « [Hay] algunas coincidencias más que curiosas que hacen aparecer a Lorca como convergente, cuando no como precursor, en algunas ideas sustantivas mantenidas por egregios autores de la vanguardia teatral que bebieron en las fuentes del surrealismo. Tómese como

Un théâtre qui oblige le spectateur à prendre conscience – une conscience aiguë, lucide – des problèmes fondamentaux de l’Humanité et de la Vie. Mais, objecte le Metteur en scène dans *El público*, « ¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores? ». Ce à quoi répond l’Homme 1 :

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; pero usted sabe que contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y en último caso el cartón, que están al alcance de todas las fortunas como medios expresivos. (*Se levanta.*) Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos. Usted tiene la culpa de que las moscas hayan caído en cuatro mil naranjadas que yo tenía dispuestas. Y otra vez tengo que empezar a romper las raíces¹²³.

Voici ainsi résumée, à mon sens, la quête théâtrale de Federico García Lorca et d’Antonin Artaud. Une quête qui consiste à retrouver le lien intime du théâtre et de la vie, de mettre en scène les grands thèmes fondateurs et éternels de l’Homme. Un théâtre on ne peut plus éloigné de celui qui « se borne à nous faire pénétrer dans l’intimité de quelques fantoches, et [qui] transforme le public en voyeur »¹²⁴. « Le théâtre doit s’égaliser à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTÈRES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l’individualité humaine et où l’homme n’est plus qu’un reflet »¹²⁵. Et Artaud poursuit : « Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver »¹²⁶. C’est donc en revenant aux sources, aux origines du théâtre, en revenant aux grands

ejemplo el concepto de teatro como plaga desarrollado por Artaud en *El teatro y su doble*, tan cercano a ese carácter cáustico e inficionante de la realidad convencional que Lorca traza para el genuino teatro en *El público* [...] » [Il y a quelques coïncidences plus qu’étonnantes qui montrent que Lorca est en accord - quand il n’est pas lui-même le précurseur-, avec quelques idées essentielles soutenues par d’illustres auteurs de l’avant-garde théâtrale qui se sont abreuvés à la fontaine du surréalisme. Citons, à titre d’exemple, le concept du théâtre comme fléau développé par Artaud dans *Le théâtre et son double*. Concept si proche du caractère caustique et infectieux de cette réalité conventionnelle que Lorca décrit pour le théâtre authentique dans *El público*]. Julio HUÉLAMO KOSMA, « Lorca y los límites del teatro surrealista español », p. 213.

¹²³ *El público*, p. 285.

¹²⁴ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et la cruauté*, p. 131.

¹²⁵ Antonin ARTAUD, troisième « Lettre sur le langage », p. 180.

¹²⁶ *Ibidem*.

Mythes « noirs » de l'humanité, qu'Artaud, ainsi que Lorca, imaginent un théâtre libéré des contraintes sclérosantes du texte, un théâtre qui s'adresse non seulement à l'esprit mais également aux sens, et laisse à nouveau une place à l'imagination et au rêve.

2. Quand le vieux théâtre primitif a l'avenir devant lui

Ce n'est pas en vain que tous les jeunes gens de 20 à 25 ans, et qui pensent, ont senti que le Théâtre de la Cruauté était dans la voie du vieux théâtre primitif, et l'écrivent. Qu'ils le contestent ou qu'ils le nient, il faudra bien que les gens en place reconnaissent que le théâtre de la Cruauté a l'avenir devant lui¹²⁷.

Par ces deux phrases apparemment contradictoires, Antonin Artaud me semble faire la synthèse de cette quête paradoxale menée par les artistes des années 1920-30, autant au théâtre que dans les arts plastiques, de ce retour aux sources primitives de l'art, afin de trouver de nouveaux moyens d'expression et de donner un nouvel élan à l'art de leur temps. Et ces mots d'Artaud semblent répondre comme un écho à ce que dit Lorca à la même époque :

Nuestro teatro moderno – moderno y antiguo ; es decir, eterno, como el mar – es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil Vicente¹²⁸.

Ce que reprend un journaliste à l'heure de synthétiser les caractéristiques du théâtre lorquien :

Sus obras son de hoy – modernísima la técnica – y serán de mañana porque son de ayer. He aquí el secreto. Han nacido en tiempo presente, que es la manera de la eternidad; pero chupando la savia de lo antiguo y con la frente enderezada hacia el alba futura¹²⁹.

¹²⁷ Antonin ARTAUD, lettre à un correspondant inconnu, datée du 4 mars 1933, citée par Pierre BRUNEL, *Le théâtre et la cruauté*, p. 42.

¹²⁸ [Notre théâtre moderne – moderne et ancien, c'est-à-dire éternel, comme la mer –, c'est celui de Calderón et celui de Cervantes, celui de Lope et celui de Gil Vicente]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Enrique Moreno Báez, publiée dans le n° 1 de *Revista* (Universidad Internacional de Santander) en 1933. In *Obras completas III*, p. 427.

¹²⁹ [Ses œuvres sont d'aujourd'hui – la technique est très moderne – et elles seront de demain parce qu'elles sont d'hier. Voilà le secret. Elles sont nées dans le temps présent, qui est la forme de l'éternité ; mais, en suçante la sève de ce qui est ancien et le front orienté vers l'aube à venir]. Federico GARCÍA

En réalité, en disant aller puiser à la source du théâtre, Artaud et Lorca ne font que nous montrer et rechercher ce qui, de tous temps, a été le fondement même du théâtre, ce qui a été perverti par une pratique du théâtre uniquement tournée vers la *représentation* d'un texte, les mots étant le plus souvent considérés comme le seul langage à devoir être transcrit sur scène. Le théâtre moderne doit donc, à leurs yeux, retrouver la voie du « vieux théâtre primitif », c'est-à-dire « un certain esprit archaïque » qui se reflète dans les œuvres dramatiques que l'un comme l'autre prennent comme modèles : les tragédies antiques d'Euripide, de Sophocle, d'Eschyle ou de Sénèque, Shakespeare, Molière, mais également Lope, Tirso, Cervantes ou Calderón¹³⁰. Tous deux font ainsi preuve de la même volonté de revenir à un théâtre qui transmue le lyrisme en action, un théâtre d'où jaillissent les « grandes forces » permanentes, selon les mots d'Artaud, mais qui trouve en même temps un écho dans les inquiétudes de l'époque moderne¹³¹. C'est bien cela que visent Artaud, dans sa pièce *Les Cenci*¹³², et Lorca dans *El público* –

LORCA, entrevue avec Ernesto Pinto, publiée dans *La Mañana*, Montevideo (6 février 1934). *Idem*, p. 500.

¹³⁰ Lorca souligne que « la raíz de mi teatro es calderoniana. Teatro de magia. En la romería de *Yerma* salto de lo real a lo real simbólico, en el sentido poético de obtener ideas vestidas, no puros símbolos. Entre mis ecos han notado la huella de Lope, pero se les ha escapado la sombra de Quevedo en mi amargura » [... la racine de mon théâtre est caldéronienne. Théâtre de magie. Dans le pèlerinage de *Yerma*, je passe du réel au réel symbolique, au sens poétique du mot, pour obtenir des idées incarnées et non de purs symboles. Parmi mes sources on y a relevé l'influence de Lope, mais on n'a pas perçu l'ombre de Quevedo dans mon amertume]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Ricardo G. Luengo, publiée dans *El Mercantil Valenciano*, Valencia (15 novembre 1935). *Idem*, p. 612. Et il est intéressant de rappeler que l'un des premiers rôles d'Antonin Artaud au Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin est celui de Basile dans *La vie est un songe* de Calderón, en 1922.

¹³¹ Cela se reflète dans les thèmes que Lorca projetait d'aborder dans des pièces qu'il n'a pas eu le temps d'écrire et dont ne nous sont parvenu, au mieux, qu'un titre ou une vague ébauche. En novembre 1935, par exemple, Lorca évoque, lors d'une entrevue, une idée de pièce : « Tengo un asunto de incesto, *La sangre no tiene voz*, ante cuya crudeza y violencia de pasiones *Yerma* tiene un lenguaje de arcángeles » [J'ai une histoire d'inceste, *Le sang n'a pas de voix*, auprès duquel la crudité et la violence des passions de *Yerma* feront l'effet d'un chœur d'archanges]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Ricardo G. Luengo publiée dans *El Mercantil Valenciano*. *Ibidem*. On connaît également d'autres projets comme *La destrucción de Sodoma* (ou *El drama de las hijas de Lot*), abordant de nouveau le thème de l'inceste ; *La bola negra*. *Drama de costumbres actuales*, traitant de la répression de l'homosexualité ; *Tragedia sobre la discriminación racial*, sur le racisme, ou encore *Carne de cañón*, un drame sur la guerre.

¹³² « *Les Cenci*. Un sujet barbare, hors du temps, dont la réalisation, telle que je la veux doit laisser l'acteur et le public épuisés ». Antonin ARTAUD, entrevue parue dans *Le Petit Parisien*, le 14 avril 1935. Citée par Pierre BRUNEL, *Le théâtre et la cruauté*, p. 51. Ailleurs, dans un texte-manifeste non publié, Artaud écrit au sujet des *Cenci* : « Dans une époque tragique entre toutes mais où personne n'est plus à la hauteur de la tragédie, j'ai voulu essayer de ramener à la scène le vieil esprit des héros qui guerroyaient au-dedans d'eux-mêmes [...] ». Antonin ARTAUD, *Œuvres*, édition d'Évelyne GROSSMAN, Paris, Gallimard, 2004, p. 643. « Unique spectacle réalisé par le Théâtre de la Cruauté, *Les Cenci* s'inspirent de la tragédie éponyme de Shelley et d'un récit que Stendhal inséra ensuite dans ses *Chroniques italiennes*. La pièce écrite et mise en scène par Antonin Artaud répondait à sa définition de la cruauté. Par son thème d'abord puisqu'y règnent, tout comme dans la Syrie d'Héliogabale, l'inceste, la violence, le désordre, autrement dit l'anarchie 'métaphysique' la plus absolue. Ensuite, par la conception même de sa mise en

et, plus tard, dans ses tragédies. Revenir à ce théâtre, c'est en fin de compte revenir au théâtre antique,

un théâtre qui tourne le dos à la vie, au réel, qui n'admet pas de limite, pas de transposition visible. Un théâtre non basé sur la psychologie humaine, habituelle des caractères, qui prend sa scène, son lieu scénique n'importe où, où la psychologie est répartie entre les hommes et les objets, où les conflits trouvent leur résolution dans un heurt à la fois de forces physiques, de sentiments élevés à la dignité de véritables personnes, d'hallucinations organiques luttant avec les hommes et objectivées. Bref, un théâtre où la liberté d'esprit trouve son expansion absolue et sous toutes les formes possibles¹³³.

Et malgré une apparente contradiction, ce n'est pas autre chose qu'exprime Lorca, lorsqu'il dit des personnages de théâtre :

Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de la mano de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes¹³⁴.

Pour Lorca et Artaud, le théâtre doit mettre en scène des personnages absolument étrangers à la vie, c'est-à-dire à la vie quotidienne et à la psychologie, loin de ce théâtre réaliste qui monopolise les scènes de l'époque, tant en Espagne qu'en France. Des personnages traversés au contraire par des « forces » et des « sentiments élevés », comme les héros tragiques du théâtre antique. C'est dans le même sens qu'il

scène [...]. En dépit de son relatif retentissement et de quelques échos favorables, l'entreprise se solda par une catastrophe financière [...] ». Évelyne GROSSMAN, *idem*, p. 503.

¹³³ Antonin ARTAUD, cité par Pierre BRUNEL, p. 44.

¹³⁴ [Ils doivent être si humains, si affreusement tragiques, si attachés à la vie et à la lumière qu'ils laissent voir leurs trahisons et leurs peines et que leur viennent aux lèvres tout le courage de leurs mots pleins d'amour ou de dégoûts. Ce qui ne peut plus continuer, ce sont ces personnages dramatiques qui, de nos jours, montent sur scène tenus par la main par leurs auteurs. Ce sont des personnages creux, absolument vides, chez qui on ne voit, à travers leurs gilets, qu'une montre arrêtée, un os postiche ou une crotte de chat, semblable à celles qu'on trouve dans les greniers]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Felipe Morales parue dans *La Voz* (Madrid), le 7 avril 1936. In *Obras completas III*, p. 630.

faut comprendre les précisions données par Artaud dans le premier Manifeste du *Théâtre de la cruauté*, lorsqu'il consacre tout un paragraphe spécifiquement au problème de l'actualité :

L'ACTUALITÉ : Mais, dira-t-on, un théâtre si loin de la vie, des faits, des préoccupations actuelles... De l'actualité et des événements, oui ! Des préoccupations, dans ce qu'elles ont de profond et qui est l'apanage de quelques-uns, non !¹³⁵

Lorca, quant à lui, joue sur la même ambiguïté de discours lorsqu'il affirme sa volonté d'écrire un théâtre poétique et de « recueillir le drame social de l'époque » :

[Mi teatro es] poético y siempre poético. Aspiro a recoger el drama social de la época en que vivimos y pretendo que el público no se asuste de situaciones y símbolos. Pretendo que el público haga las paces con fantasmas y con ideas sin las cuales yo no puedo dar un paso como autor¹³⁶.

Nous sommes loin du débat entre théâtre d'art et théâtre engagé. Pour Lorca, le théâtre poétique est le moyen même d'entrer en communication vraie avec le public. Car, lorsqu'il dit vouloir « recueillir le drame social de l'époque », il ne s'agit pas de faire du théâtre une tribune ou un moyen de transmission plus ou moins pédagogique d'une vision politique ou morale du monde. Son opinion au sujet du théâtre de propagande ou du théâtre « à thèse », apparaît dans certaines entrevues accordées à la presse et, s'il y voit une certaine utilité, ce n'est pas le théâtre auquel il croit¹³⁷. Le véritable but de Lorca est au contraire de faire un théâtre qui soit un *acte* politique, qui, par sa forme même, tente de changer, de révolutionner le monde. Les personnages de théâtre doivent ainsi être des symboles, des archétypes, afin d'incarner la Vie, la Cruauté, le reflet de préoccupations et de sentiments actuels, car intemporels.

¹³⁵ Antonin ARTAUD, *Le théâtre de la cruauté* (Premier Manifeste), p. 151.

¹³⁶ [Mon théâtre est poétique, toujours poétique. J'aspire à recueillir le drame social de l'époque où nous vivons et je veux que le public ne soit pas effrayé par les situations et les symboles. Je veux que le public fasse la paix avec les fantômes et avec des idées sans lesquelles je ne peux faire un seul pas en tant qu'auteur]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue radiophonique transmise par *Transradio Española* de Madrid à Buenos Aires, en mai 1935. In *Obras completas III*, p. 568.

¹³⁷ C'est ce que l'on constate dans une déclaration au sujet du théâtre de Piscator qui, pour lui, a échoué en raison de son trop grand dogmatisme. Voir l'entrevue intitulée « Federico García Lorca habla para los obreros catalanes », publiée dans *L'Hora* (27 septembre 1935). In *Obras completas III*, p. 596-601. L'engagement de Lorca dans les problématiques sociales de son temps apparaissent néanmoins de plus en plus dans ses projets de pièces des années 1933-35, particulièrement dans le prologue de l'Auteur dans *Comedia sin título*, dont la nature de « sermon » est clairement assumée.

Tant pour Artaud que pour Lorca, le théâtre est donc loin d'être en crise, il n'est même pas dégénéré. Il a simplement été perverti, privé de ce qui en fait l'essence, coupé de la Vie.

Digan lo que quieran, el teatro no decae. Lo absurdo y lo decadente es su organización. Eso de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obras y definidor del teatro, es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todas, sólo conduce al desastre¹³⁸.

C'est donc à le sortir de sa perversion que s'emploient les deux hommes, en lui redonnant un lien avec le sacré, en y ramenant « la notion d'une vie passionnée et convulsive » ainsi que celle « d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer »¹³⁹. C'est ainsi au Poète de redonner au théâtre cette dimension éclipsée pendant trop longtemps au nom du pur divertissement ou sous prétexte que le public « se gargarise d'insanités »¹⁴⁰. Ce qui explique l'explosion de colère de Lorca lorsqu'on lui demande son opinion au sujet du théâtre espagnol du moment : « Que es un teatro de y para puercos. Así, un teatro hecho por puercos y para puercos »¹⁴¹. Une fois encore, le dramaturge joue sur deux sens du mot théâtre : d'un côté, ce qu'il conçoit comme une supercherie inacceptable, ce théâtre commercial qui étouffe toute volonté véritablement artistique sous des arguments économiques et soi-disant moraux ; de l'autre, ce que devrait être le théâtre, ce théâtre vrai, authentique, cet art véritable qu'il appelle de ses vœux. Que l'on ne s'y méprenne donc pas. Lorca, comme Artaud, savent à quel auditoire ils veulent s'adresser. Lorsqu'on demande à Lorca ce qu'il pense d'un certain public bourgeois, voici sa réponse, sans détours :

Ese que se regodea con escenas en que el protagonista ante el espejo se arregla la corbata silbando y llama de pronto a su criado: ... 'Oye, Pepe,

¹³⁸ [On dira ce qu'on voudra, le théâtre ne décline pas. Ce qui est absurde et ce qui va mal, c'est son organisation. Et c'est une honte intolérable qu'un monsieur, simplement parce qu'il dispose de quelques millions, s'érige en censeur et décide de ce que le théâtre doit être. Voilà une tyrannie qui, comme toute tyrannie, ne conduit qu'à la catastrophe]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Alardo Prats, publiée dans *El Sol* (Madrid), le 15 décembre 1934. In *Obras completas III*, p. 544.

¹³⁹ Antonin ARTAUD, *Le théâtre de la cruauté*. Second Manifeste, p. 189.

¹⁴⁰ Antonin ARTAUD, *En finir avec les chefs-d'œuvre*, p. 118.

¹⁴¹ [C'est un théâtre de porcs et pour les porcs. Oui, un théâtre fait par des porcs et destiné à des porcs]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Ricardo F. Cabal, publiée dans *La Mañana* (León), le 12 août 1933. In *Obras completas III*, p. 424.

tráeme...'. Eso no es teatro, ni es nada. Pero la gente de plateas y de palcos hacen lo mismo todos los días y se complacen en verlo. Yo arrancaré de los teatros las plateas y los palcos y traeré abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas. [...] El público con camisa de esparto, frente a Hamlet, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande. Pero, ¡qué! Si lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español, que es esencial en el teatro español¹⁴².

Et ce que Lorca déplore en Espagne, Artaud le déplore tout autant en France :

[...] Je défie qu'on me montre *ici* un spectacle valable, et valable dans le sens suprême du théâtre, depuis les derniers grands mélodrames romantiques, c'est-à-dire depuis cent ans.

Le public qui prend le faux pour du vrai, a le sens du vrai et il réagit toujours devant lui quand il se manifeste. Pourtant ce n'est pas sur la scène qu'il faut le chercher aujourd'hui, mais dans la rue ; et qu'on offre à la foule des rues une occasion de montrer sa dignité humaine, elle la montrera toujours.

Si la foule s'est déshabituée d'aller au théâtre ; si nous avons tous fini par considérer le théâtre comme un art inférieur, un moyen de distraction vulgaire, et par l'utiliser comme un exutoire à nos mauvais instincts ; c'est qu'on nous a trop dit que c'était du théâtre, c'est-à-dire du mensonge et de l'illusion. C'est qu'on nous a habitués depuis quatre cents ans, c'est-à-dire depuis la Renaissance, à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie.

Je crois d'ailleurs [...] qu'il n'est pas besoin de descendre jusqu'au répugnant théâtre moderne et français, pour condamner le théâtre psychologique¹⁴³.

Il s'agit donc d'en finir autant avec un théâtre soumis à la *mimésis*, qui ne fait que *re-présenter* un pâle reflet de la vie et considère séparément le texte et la scène, qu'avec « un public passif, un public de spectateurs, de consommateurs, de 'jouisseurs'

¹⁴² [C'est celui qui se délecte devant des scènes où l'on voit un acteur arranger sa cravate face à un miroir, siffloter et appeler soudain son domestique : 'Dis donc, Pepe, apporte-moi...'. Cela n'est pas du théâtre, ni quoi que ce soit d'autre. Mais, les spectateurs de l'orchestre et des balcons font tous les jours ça et ils se réjouissent de le voir au théâtre. Moi, j'arracherais les fauteuils d'orchestre et les balcons et je ferais descendre le poulailler. Il faut faire venir au théâtre un public en espadrilles. Les gens de la rue face à Hamlet, face aux pièces d'Eschyle, face au grand théâtre. Mais quoi ! La bourgeoisie est en passe de détruire le ressort dramatique du théâtre espagnol. Ce ressort essentiel au théâtre espagnol]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *Crítica* (Buenos Aires), le 15 octobre 1933. *Idem*, p. 447

¹⁴³ Antonin ARTAUD, *En finir avec les chefs-d'œuvre*, p. 118-120. Avec Artaud, c'est le chœur unanime – sur ce point – des Copeau, Jouvet, Baty et Dullin qui s'élève également, en France, pour dénoncer le racolage du théâtre commercial et son public blasé.

– comme disent Nietzsche et Artaud – assistant à un spectacle sans véritable volume ni profondeur, étalé, offert à leur regard de voyeur »¹⁴⁴.

Le théâtre, art indépendant et autonome, se doit, pour *ressusciter, ou simplement pour vivre*, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés. On peut très bien continuer à concevoir un théâtre basé sur la prépondérance du texte, et sur un texte de plus en plus verbal, diffus et assommant auquel l'esthétique de la scène serait soumise. Mais cette conception qui consiste à faire asseoir des personnages sur un certain nombre de chaises ou de fauteuils placés en rang et à se raconter des histoires, si merveilleuses soient-elles, n'est peut-être pas la négation absolue du théâtre... elle en serait plutôt la *perversion*¹⁴⁵.

L'unique porte de sortie, afin de réinstaurer sur les scènes un théâtre vrai, afin de redonner au Poète le rôle qui est véritablement le sien, c'est de s'engager totalement contre l'esthétisme, de retrouver le sens de l'action, en un mot, de détruire le théâtre. Une destruction qui ne doit pas être négative mais qui doit au contraire être synonyme de renaissance.

3. Trouver la vie dans l'obscurité du tombeau

Prestidigitador. Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos.

Director. (*Irritado.*) Pero eso es mentira, ¡eso es teatro! Si yo pasé tres días *luchando* con las raíces y los golpes de agua fue para *destruir el teatro*.

Prestidigitador. Lo sabía.

Director. Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, *quemán la cortina* y *mueren de verdad* en presencia de los espectadores. Los caballos, el mar, el ejército de las hierbas lo han impedido. Pero algún día, cuando se *quemén todos los teatros*, se encontrará en los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros *muertos*

¹⁴⁴ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 346.

¹⁴⁵ Antonin ARTAUD, lettre adressée à Benjamin Crémieux en 1931, citée par Jacques DERRIDA, *idem*, p. 348. Je souligne.

encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!
No vale silbar desde las ventanas¹⁴⁶.

C'est en confrontant deux personnages, un Metteur en scène (ou Directeur de théâtre, le mot espagnol recouvre les deux sens) et un Prestidigitateur, que Lorca termine sa pièce significativement intitulée *El público* et met un terme à cette quête du théâtre sous le sable. Un dialogue qui, s'il est bien entendu une réélaboration poétique, une création, n'en reflète pas moins, comme on peut le constater en le confrontant aux propos que j'ai cités précédemment, les idées et la conception du théâtre défendues par Lorca... et, d'une certaine façon, celles d'Artaud. En défendant l'idée d'un théâtre qui ne soit plus un simple reflet, une copie en carton-pâte de la vie, qui ne soit plus le lieu du paraître ou de la semblance, mais au contraire le lieu même de l'être et de la vie, le personnage du Metteur en scène se fait, à mon sens, le héraut d'une certaine forme de théâtre de la cruauté. Comme Nietzsche, Artaud – et cela s'applique aussi à Lorca –

veut en finir avec le concept imitatif de l'art. [...] L'art théâtral doit être le lieu primordial et privilégié de cette destruction de l'imitation : plus qu'un autre il a été marqué par ce travail de représentation totale dans lequel l'affirmation de la vie se laisse dédoubler et creuser par la négation¹⁴⁷,

et dans lequel « l'irreprésentable du présent vivant est dissimulé et dissous, élidé ou déporté dans la chaîne infinie des représentations »¹⁴⁸. Comme le souligne encore Jacques Derrida,

une certaine scène a entretenu avec la scène « oubliée » mais en vérité violemment effacée, une communication secrète, un certain rapport de trahison, si trahir, c'est dénaturer par infidélité mais aussi malgré soi laisser se traduire et manifester le fond de la force. Cela explique que le théâtre classique, aux yeux d'Artaud, ne soit pas simplement l'absence, la négation ou l'oubli du théâtre, ne soit pas un non-théâtre : plutôt une oblitération laissant lire ce qu'elle recouvre, une corruption aussi et une « perversion », une séduction, l'écart d'une aberration dont le sens et la mesure

¹⁴⁶ *El público*, p. 324. Je souligne.

¹⁴⁷ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 344.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 346.

n'apparaissent qu'en amont de la naissance, à la veille de la représentation théâtrale, à l'origine de la tragédie¹⁴⁹.

Le tunnel creusé par le Metteur en scène afin d'atteindre ce théâtre sous le sable, cette scène dissimulée, oubliée sous le théâtre, est bien la métaphore de ce lien perverti qui unit le théâtre à l'air libre et le théâtre sous le sable. *El público* nous donne ainsi bien à voir, comme le soulignait Lorca lui-même, un assassinat¹⁵⁰ ; mais la victime n'est pas celle qu'on croit. Celui qui est assassiné n'est ni véritablement l'Homme 1, ni le Nu Rouge, ni le Metteur en scène. L'assassinat auquel le public de *El público* assiste, c'est celui du théâtre. En acceptant un compromis corrompu, en décidant de cacher aux yeux des spectateurs la véritable scène qui se déroulait dans les catacombes et qui *doublait* d'une certaine façon la *représentation* montrée au public – le *Roméo et Juliette* conforme à ses attentes –, le Metteur en scène s'est trahi et a trahi le théâtre. Son Roméo et sa Juliette au masculin, revêtus des costumes conventionnels du classique shakespearien, sont bien le signe même d'une perversion du théâtre. Et il est significatif que la révolution éclate précisément au moment où les spectateurs se rendent compte que les pieds de Julieta étaient trop petits, « eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre »¹⁵¹. Mais que l'on ne s'y trompe pas. La supercherie n'est pas dans le fait d'avoir voulu que Roméo et Juliette symbolisent un amour masculin. Comme le souligne l'Étudiant 1,

Aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza. El público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio¹⁵².

La supercherie du Metteur en scène réside dans le fait d'avoir utilisé « una tragedia manida y no [...] un drama original »¹⁵³, d'avoir utilisé des personnages traditionnels et conventionnels pour camoufler la vérité, d'avoir déguisé un véritable amour masculin en faux amour entre deux costumes conventionnels. L'image employée

¹⁴⁹ *Idem*, p. 347.

¹⁵⁰ « [...] se titula *El público*. Y se compone de seis actos y un asesinato » [... a pour titre *El público*. Cette pièce est composée de six actes et un assassinat]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Miguel Pérez Ferrero publiée dans *El Heraldo de Madrid*, le 9 octobre 1930. In *Obras completas III*, p. 372.

¹⁵¹ *El público*, p. 313.

¹⁵² *Idem*, p. 314.

¹⁵³ *Idem*, p. 322.

pour expliquer le choix du Metteur en scène est d'ailleurs très forte et souligne bien toute l'ambiguïté du théâtre :

Si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas¹⁵⁴.

C'est bien parce qu'il connaissait les risques qu'il encourait en présentant sur scène la vie elle-même qu'il a fait le choix de *Roméo et Juliette*. Le sang qui aurait éclaboussé les fauteuils s'il avait dévoilé la vérité qui se cachait derrière les personnages symboliques aurait effacé l'espace conventionnel du théâtre et les frontières entre la scène et la salle. Les spectateurs auraient ainsi été dans l'obligation de s'engager dans le drame, de s'investir totalement et à la fois d'être investi par le théâtre lui-même. Le public ne pouvait plus n'être que simple spectateur du drame ; le drame le forçait à y prendre part.

C'est donc bien ce manque de conviction et d'honnêteté du Metteur en scène envers le public et envers lui-même qui entraîne la révolution dans le théâtre ainsi que la mort de l'Homme 1, du Nu Rouge et sa propre mort. Mais la révolution prouve également au Metteur en scène qu'il avait raison. Elle éclate précisément au moment où le public se rend compte de ce qui se cache derrière la belle apparence du drame shakespearien, derrière la convention théâtrale, lorsqu'il se rend compte que les personnages ne sont pas des formes mortes mais qu'ils sont parcouru par un sang vrai, par la vie elle-même :

Estudiante 4°. Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida, sino el cabello de barómetro que tienen detrás¹⁵⁵.

C'est cette confrontation brutale avec la cruauté, la mort des interprètes et la destruction du théâtre, qui rend possible la prise de conscience du Metteur en scène et son acceptation de la nécessité de s'engager, de s'impliquer corps et âme car, comme il le dit lui-même, « no vale silbar desde las ventanas » :

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 314.

Director. Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes¹⁵⁶.

Dans ces conditions, le théâtre ne peut plus être une simple *re-présentation*. Il demande un engagement total et absolu de l'artiste, il réclame la vie elle-même. Si le théâtre n'est ainsi plus un simple reflet de la vie, le fameux topique du *theatrum mundi*, ni bien entendu la vie elle-même, ce qui serait la négation pure et simple du théâtre, il demande néanmoins une conscience absolue, lucide, *cruelle*. « Le théâtre refait de la vie », dit Artaud¹⁵⁷.

Comme la vie, ce théâtre est intimement lié à la mort, qui fait partie de la vie. Et c'est en cela qu'il « touche au *sacré*, aux grands mystères de la Création, et même à l'au-delà de la Création »¹⁵⁸, conduisant à recréer « l'unité du mal et de la vie, du satanique et du divin »¹⁵⁹. Le théâtre de la cruauté est ainsi une expérience des limites ; il est « cet acte de révélation qui ne peut se répéter et qui ne peut s'accomplir que dans le présent unique de la scène »¹⁶⁰. Comme le dit Lorca,

Yo mis comedias no las imprimo, las doy para que se interpreten. Las comedias están hechas para oírse en el teatro. Deben durar lo que dura la representación, y basta. [...] El teatro es bello por eso ; que, apenas creado, se desvanece. Es el arte del momento; está creado sobre la arena¹⁶¹.

Ce qu'appuie Artaud :

¹⁵⁶ *Idem*, p. 325.

¹⁵⁷ Antonin ARTAUD, « Les Cenci », texte-manifeste non publié, in *Œuvres*, p. 643.

¹⁵⁸ Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale*, chapitre « Artaud, le théâtre et la vie », p. 208.

¹⁵⁹ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 357.

¹⁶⁰ Catherine NAUGRETTE, *idem*, p. 209.

¹⁶¹ [Moi, je ne publie pas mes pièces, je les donne pour qu'on les représente. Les pièces sont faites pour être jouées au théâtre. Elles doivent durer ce que dure une représentation, c'est tout. C'est pour cela que le théâtre est beau : à peine joué, il s'évanouit. C'est l'art du moment, il est créé sur du sable]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Silvio d'Amico, publiée dans *Il Dramma* (Turin) en août 1935, in *Obras completas III*, p. 572.

Laissons aux pions les critiques de textes, aux esthètes les critiques de formes, et reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire ; qu'une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois ; que toute parole prononcée est morte, et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en rechercher une autre, et que le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois¹⁶².

Nous voici donc arrivés à la limite d'une expérience théâtrale impossible, qui n'est plus un reflet de la vie, mais qui est traversé par la vie, au point de vouloir être la vie elle-même. Un théâtre idéal qui jamais plus ne serait répétition mais qui serait au contraire toujours renouvelé, qui serait toujours création, mouvement. Voici la limite de ce théâtre pur voulu par Artaud, mais qui est également l'idéal exprimé par le Metteur en scène dans *El público* et par l'Auteur dans *Comedia sin título*.

Inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas répétition, d'une représentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne se répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors du temps, d'un non-présent¹⁶³.

Ce théâtre pur ne peut ainsi plus se contenter d'un jeu faux et de la répétition d'un texte établi à l'avance, répété indéfiniment jusqu'à faire disparaître le fil de vie qui le maintenait à l'origine, ce « cabelle de barómetro » qu'évoque Lorca dans *El público*. Ce que réclame Artaud, et qu'évoque aussi le personnage du Metteur en scène dans la pièce de Lorca, ce sont des personnages faits de chair, des comédiens qui souffrent et vivent au théâtre en prenant les mêmes risques, en se confrontant aux mêmes dangers, que si c'était la vie elle-même. Un théâtre dont on aurait ôté les garde-fous :

Il me faut des acteurs qui soient d'abord des êtres, c'est-à-dire qui en scène n'aient pas peur de la sensation vraie d'un coup de couteau, et des angoisses pour eux *absolument* réelles d'un supposé accouchement, Mounet-Sully croit à ce qu'il fait et il en donne l'illusion, mais il se sait derrière un garde-fou, moi je supprime le garde-fou et si l'acteur ne se bat pas réellement avec l'invisible il en accouche, or le théâtre est un avortement d'invisible pour une

¹⁶² Antonin ARTAUD, cité par Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 363.

¹⁶³ Jacques DERRIDA, *idem*, p. 364.

concrétisation de réalité. Non pas rendre vrais des sentiments appelés, mais montrer obstinément des êtres à la place des sentiments appelés¹⁶⁴.

C'est en fin de compte exactement ce qui est mis en scène dans *El público* et plus encore dans l'acte que nous conservons de cette *Comedia sin título* commencée par Lorca en 1935, et où l'Auteur pousse la destruction du théâtre jusqu'à nier être au théâtre :

Autor. No estamos en el teatro. Porque vendrán a echar las puertas abajo. Y nos salvaremos todos. Ahí dentro hay un terrible aire de mentira, y los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia. Por eso yo no quiero actores sino hombres de carne y mujeres de carne, y el que no quiera oír que se tape los oídos¹⁶⁵.

Toute la pièce est d'ailleurs conçue afin de faire disparaître l'illusion théâtrale, d'effacer les frontières entre la « réalité » du spectateur et la réalité soi-disant « virtuelle » du théâtre, entre la scène et la salle, entre les comédiens et les spectateurs. Vrais-faux spectateurs et faux-vrais comédiens. Nous voilà immergés au milieu de comédiens... qui jouent des comédiens en train de répéter *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, d'un Régisseur qui est en train de mettre en place les décors et de spectateurs qui prennent la parole pour protester contre un Auteur qui ne veut plus entendre parler de théâtre. Quant à l'actrice habillée en Titania, on ne sait si c'est l'actrice qui parle ou si c'est Titania.

Actriz. (*Saliendo vestida de Titania.*) ¡Lorenzo! ¡Lorenzo! ¿Cómo no vienes? No se puede trabajar sin ti. Si no veo la salida del sol que tanto me gusta y no corro por la hierba con los pies descalzos, es sólo por seguirte y estar contigo en estos sótanos.

Autor. (*Agrio.*) ¿Dónde has aprendido esta frase? ¿En qué obra la dices?

Actriz. En ninguna. La digo por primera vez.

¹⁶⁴ Antonin ARTAUD, lettre à Roger Blin, 25 mars 1946, in *Artaud. Œuvres*, édition de Évelyne GROSSMAN, *op. cit.*, p. 1066. Mounet-Sully était un célèbre comédien de la Comédie Française du début du XX^e siècle.

¹⁶⁵ *Comedia sin título*, p. 772.

Autor. Mentira. Si el cuerpo que tienes fuera tuyo, te azotaría para ver si hablabas de verdad¹⁶⁶.

Tout ceci pendant qu'à l'*extérieur* du théâtre éclate une révolution qui laisse entendre à l'*intérieur* le bruit des bombardements. Dans *Comedia sin título*, Lorca pousse à l'extrême ce qui était déjà présent dans *El público*. Il ne s'agit plus d'un simple procédé de théâtre dans le théâtre, de métathéâtralité, mais plutôt d'un jeu de *métaréalité*. Comme le souligne María Estela Harretche,

Los planos entre ficción y realidad están agrietados. Hay agujeros por los que se escapan uno y otro mundos, deshaciéndose uno para hacer al otro de la misma materia diferenciada que los conforma. El agujero más peligroso es el que da paso a la « revolución », que intenta invadir desde la calle el terreno que lucha por conquistar, desde dentro, el Autor¹⁶⁷.

En effet, c'est au moment où l'on commence à entendre des coups de feu et où acteurs et spectateurs commencent à se rendre compte de ce qui se passe, que les frontières entre la « réalité » de l'extérieur et l'« illusion théâtrale » deviennent de plus en plus floues :

Voz. ¡Viva la revolución!

(La Actriz se ha puesto un impermeable rápidamente y ha ocultado su cabellera bajo un sombrero de fieltro gris.)

Actriz. Cierren las puertas, ¡cierrenlas!

Autor. ¡Que las abran! El teatro es de todos ! ¡Ésta es la escuela del pueblo!

Actriz. No, aquí no entran. Romperán las vajillas reales, los libros fingidos, la luna de vidrios delicados, verterán elixires maravillados conservados a través de los siglos y destrozarán la máquina de la lluvia.

Autor. ¡Que lo rompan todo!

Actriz. Amado mío, ¡dejarán la escena inservible!

¹⁶⁶ *Idem*, p. 776.

¹⁶⁷ [Les plans entre fiction et réalité ne sont plus étanches. Il y a des trous par lesquels ces deux mondes s'échappent, se désagrègent, pour se reconstruire, ensuite, avec les matériaux de l'un et de l'autre. Le trou le plus dangereux est celui qui laisse passer la 'révolution'. Cette révolution qui tente d'envahir, depuis la rue, le terrain que l'auteur, depuis l'intérieur, lutte pour conquérir]. María Estela HARRETCHE, *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Madrid, Gredos, 2000, p. 98. Au sujet de *Comedia sin título*, voir l'ensemble du chapitre « *Comedia sin título* : Análisis de una revolución teatral », p. 96-135.

Autor. (*Al Traspunte.*) He dicho que abran las puertas. No quiero que se derrame sangre verdadera junto a los muros de la mentira¹⁶⁸.

Véritable entreprise de destruction du théâtre, en tant que lieu de distraction où les spectateurs se rendent afin d'assister passivement à une pièce qui leur reste extérieure, *Comedia sin título* oblige au contraire le public à s'investir totalement dans un spectacle qui investit lui-même tout l'espace ; non seulement la scène et la salle, mais également les extérieurs du théâtre. Le théâtre n'est ainsi plus un lieu à l'écart, un lieu fermé et protégé abritant un événement ayant lui aussi lieu dans un temps différent ; il est au contraire assailli par la vie qui continue à s'écouler et par les préoccupations morales ou sociales. Les spectateurs qui étaient venus pour se divertir ou se laisser bercer par l'illusion n'ont plus qu'à partir. Le théâtre leur ferme désormais ses portes.

Le théâtre pur ne se donne ainsi à voir qu'aux spectateurs qui ont le courage de se confronter à la cruauté avec la plus grande lucidité et abandonnent leur rôle passif pour s'impliquer totalement, s'immerger dans le théâtre. C'est ce qui se passe également dans *El público*, bien que de façon différente. Car le public ne prend véritablement conscience de l'avènement du théâtre authentique, du théâtre sous le sable, qu'au moment ultime, au moment de la mort du Metteur en scène accompagnée de l'écho des premières répliques de la pièce – mais un écho n'est déjà plus une parole vive. Au moment où il ne reste plus rien. Au moment où il ne reste plus que le public.

Criado. (*Asoma a la puerta temblando, con las manos sobre el pecho.*)

¡Señor!

Director. ¿Qué?

Criado. (*Cayendo de rodillas.*) Ahí está el público.

Director. (*Cayendo de bruces sobre la mesa.*) ¡Que pase!

(*El Prestidigitador, sentado cerca de la cabeza de caballo, silba y se abanica con gran alegría. Todo el ángulo izquierdo de la decoración se parte y aparece un cielo de nubes largas, vivamente iluminado, y una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados.*)

Voz. (*Fuera.*) Señor.

Voz. (*Fuera.*) Qué.

Voz. (*Fuera.*) El público.

Voz. (*Fuera.*) Que pase.

¹⁶⁸ *Comedia sin título*, p. 779.

(El Prestidigitador agita con viveza el abanico por el aire. En la escena empiezan a caer copos de nieve.)

Telón lento¹⁶⁹.

C'est en agitant son grand éventail blanc que le Prestidigitateur, agent de la fausseté, du jeu des apparences et des subterfuges, croque-mort enveloppé dans une cape de satin (également) blanc, provoque l'air froid et mortel qui entraîne la mort du Metteur en scène et fige sa tentative d'avènement d'un vrai théâtre. Malgré la volonté farouche du Metteur en scène de résister à ce froid qu'il voudrait ne considérer que comme « un elemento dramático como otro cualquiera », le « truc » du Prestidigitateur a raison de lui. Le Metteur en scène n'est ainsi plus qu'un pantin manipulé par un Prestidigitateur qui décide du moment où il doit sortir de scène. Celui-ci ne semble pourtant pas vouloir se contenter de cette mort ; il est au contraire décidé à tout ensevelir sous la blancheur des gants (blancs) et des flocons de neige qui commencent à recouvrir la scène. Sa joie est donc autant celle de l'agent de mort qu'il incarne que celle du représentant de l'illusion et des subterfuges, qui tous deux ont triomphé de leur victime et croient être parvenus à restaurer l'ordre social et artistique, l'ordre du conformisme et du conservatisme.

Pourtant, l'effondrement d'une partie du décor qui laisse apparaître un ciel lumineux nous indique autre chose. Cette fin est, à la fois, mort et renaissance, disparition et promesse de résurrection. Nous, public, nous nous rendons compte à cet instant même que toute la représentation était elle-même celle de ce théâtre authentique que le Metteur en scène n'a pas eu le courage de montrer sur la scène du théâtre à l'air libre. En assistant au combat entre l'apparence et l'authenticité, nous avons été les véritables spectateurs du théâtre sous le sable, dans toute sa cruauté. Nous sommes les spectateurs privilégiés de ce théâtre des profondeurs, cet autre côté du miroir, ce Double du théâtre qui est révélation d'un mystère et non pas *re-présentation*, répétition. C'est donc à nous, public, que semble incomber désormais la responsabilité de l'avènement à la surface de ce théâtre authentique qui se tient sur le fil, entre la vie et la mort. La révélation du vrai théâtre est ainsi celle de la vie, et elle implique la lucidité la plus

¹⁶⁹ *El público*, p. 327.

cruelle. Car « c'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un »¹⁷⁰.

4. La quête d'un spectacle total

Lorca prouve une fois de plus, par ses œuvres et ses multiples déclarations, qu'il est loin d'être isolé et en quelque sorte dépassé par les innovations proposées dans le reste de l'Europe. Il est au contraire beaucoup plus européen et bien mieux informé que ne l'ont pensé certains pendant longtemps. Et la « révolution » théâtrale à laquelle il nous convie, et qui est à l'œuvre dans *El público*, trouve des résonances étonnamment proches dans la réflexion esthétique et éthique menée par Artaud, particulièrement dans *Le théâtre et son double*. La situation du dramaturge espagnol n'en reste pourtant pas moins marginale, mais dans son propre pays, en raison, notamment, de l'organisation institutionnelle du théâtre qui prévaut encore en Espagne dans les années 1920-30. Néanmoins, sa conception personnelle de ce que doivent être le théâtre et la mise en scène, particulièrement dans son théâtre « impossible » ou même dans *Amor de don Perlimplín...*, vont bien au-delà des possibilités purement matérielles qui s'offrent à lui sur les scènes madrilènes ou barcelonaises. L'univers visuel, plastique, qu'il crée dans ses œuvres en est, à mon sens, une preuve irréfutable. Ce n'est pas un univers rapporté, une simple illustration d'un texte qui serait figé et simplement destiné à être dit sur une scène. Tout au contraire. Lorca conçoit son théâtre comme un art *plastique*, un art qui doit réveiller tous les sens du spectateur et provoquer en lui des émotions métaphysiques par l'entremise des émotions et des sensations physiques. Ce n'est d'ailleurs pas là la moindre de ses affinités avec Antonin Artaud. Car Artaud, lui-même dessinateur, est également passionné de peinture, et sans doute n'est-ce pas un hasard s'il commence son texte *La mise en scène et la métaphysique* par une description et un commentaire d'une œuvre du Louvre, le tableau *Loth et ses filles* de Lucas Van den Leyden, ou Lucas de Leyde (ill. 311).

Artaud admire dans la peinture cette extraordinaire capacité à transmettre une émotion par une simple expression, pourtant figée et muette, tellement moins riche que

¹⁷⁰ Antonin ARTAUD, première « Lettre sur la cruauté », *op. cit.*, p. 159.

les possibilités qu'offrirait le théâtre s'il était libéré de l'omniprésence de la parole. Pour Artaud, théâtre et peinture sont avant tout des « générateurs d'images »¹⁷¹, la peinture devenant à ses yeux « ce que le théâtre devrait être s'il savait parler le langage qui lui appartient »¹⁷². Encore faut-il s'entendre sur l'art pictural qui lui vaut une telle admiration. En aucun cas il ne s'agit de cette « peinture qui ne sait que peindre » ou « qui ne servirait qu'à peindre »¹⁷³. La peinture à laquelle il se réfère sans cesse dans *Le théâtre et son double* est celle qui contient toutes les idées qu'il voudrait voir triompher au théâtre : « le Devenir », « la Fatalité », « le Chaos », « le Merveilleux » ou « l'Équilibre », et même « les impuissances de la Parole »¹⁷⁴. C'est ce qui explique d'ailleurs l'extrême intérêt qu'il accorde à la toile *Loth et ses filles* :

Son pathétique en tout cas est visible même de loin, il frappe l'esprit par une sorte d'harmonie visuelle foudroyante, je veux dire dont l'acuité agit tout entière et se rassemble dans un seul regard. Même avant d'avoir pu voir de quoi il s'agit, on sent qu'il se passe là quelque chose de grand, et l'oreille, dirait-on, en est émue en même temps que l'œil. Un drame d'une haute importance intellectuelle, semble-t-il, se trouve ramassé là comme un rassemblement brusque de nuages, que le vent, ou une fatalité beaucoup plus directe, aurait amenés à mesurer leurs foudres¹⁷⁵.

On perçoit dans ces propos l'importance primordiale qu'Artaud accorde à l'effet visuel. L'œil doit être sollicité autant que l'oreille, au point que, dans une sorte de synesthésie généralisée, l'œil appelle les sensations auditives, et vice-versa. Comment ne pas se souvenir, dès lors, des multiples déclarations dans lesquelles Lorca fait appel aux mêmes images et fonde son théâtre – et plus généralement toute sa poésie – sur la stimulation conjointe de la vue et de l'ouïe ? L'art, tel que le conçoivent Artaud et Lorca, doit réconcilier expression plastique et expression poétique. Il doit se tourner vers les thèmes ancestraux de l'humanité, vers le rêve et les instincts non corrompus, y puiser, comme le dit Lorca au sujet de la peinture de Miró, dans sa conférence

¹⁷¹ Paule THÉVENIN, « Dessin, peinture, théâtre », in *Les peintres et le théâtre, Théâtre en Europe*, Paris, n° 11 (juillet 1986), p. 102.

¹⁷² Antonin ARTAUD, « La mise en scène et la métaphysique », in *Le théâtre et son double*, p. 54.

¹⁷³ Antonin ARTAUD, cité par Paule THÉVENIN, *ibidem*.

¹⁷⁴ Antonin ARTAUD, « La mise en scène et la métaphysique », *ibidem*.

¹⁷⁵ Antonin ARTAUD, *idem*, p. 49-50.

Imaginación, inspiración, evasión, « jugos vitales » [des sucs vitaux] et relier à nouveau l'homme avec les mystères insondables de la vie et de la mort.

Dans une lettre adressée à Jean Paulhan, Artaud revient une fois encore sur le tableau *Loth et ses filles*, évoquant également des œuvres de Goya, du Greco, de Bosch ou de Brueghel, et écrit :

[...] Et de toutes parts le théâtre y grouille. [...] C'est du théâtre muet mais qui parle beaucoup plus que s'il avait reçu un langage pour s'exprimer.

Mais il va aussi plus loin :

Mais heureusement pour le théâtre, la mise en scène est beaucoup plus que cela. Car en dehors d'une représentation avec des moyens matériels et épais, la mise en scène pure contient par des gestes, par des jeux de physionomie et des attitudes mobiles, par une utilisation concrète de la musique, tout ce que contient la parole¹⁷⁶.

Affranchi de la dictature de la parole, du discours, le théâtre doit donc (re)devenir pleinement un spectacle, dans son sens le plus noble et le plus positif. Un spectacle créateur d'images, « qu'il s'agisse d'images réelles, colorées, directement produites et animées par l'acteur, directement perceptibles, ou seulement suggérées à l'inconscient du spectateur, un peu comme si on le plongeait dans un rêve »¹⁷⁷.

Pourtant, si Artaud en appelle constamment à la peinture et à l'image, le seul peintre qui, pour lui, ait le droit d'accéder à la scène, c'est le metteur en scène, et en aucun cas le décorateur, fût-il un grand artiste. Artaud refuse catégoriquement l'aberration qu'est le décor de théâtre¹⁷⁸. Pour talentueux que puisse être l'artiste

¹⁷⁶ Antonin ARTAUD, quatrième « Lettre sur le langage », adressée à Jean Paulhan le 28 mai 1933, p. 187-188.

¹⁷⁷ Paule THÉVENIN, *ibidem*.

¹⁷⁸ Lorsque Balthus réalise, en 1933, les décors pour *Les Cenci*, il réalise précisément un décor construit, et non pas des toiles peintes. Artaud démontre ainsi son refus de tout compromis avec l'esthétique « classique » du décor de théâtre. Ce n'est en revanche pas le cas dans toutes les mises en scène des pièces de Lorca. À de nombreuses reprises, lorsqu'il fait appel à des peintres pour réaliser ses décors, Lorca doit en effet se contenter de décors encore très marqués par l'esthétique réaliste, de toiles peintes ou, au mieux, de décors hybrides constitués à la fois de toiles peintes et d'éléments construits. Mais on sait que si le dramaturge espagnol accepte ces compromis, c'est afin d'avoir une chance de se faire un nom dans le monde du théâtre, d'acquérir une notoriété et une autorité. L'analyse de ses déclarations et de ses textes dramatiques, notamment de son théâtre « impossible », révèle que sa conception de la scénographie et de l'espace scénique est bien plus subtile et exigeante que ce que laissent croire les réalisations faites de son vivant. Et lorsque, dans *Amor de don Perlimplín...*, il est fait expressément

décorateur, faire évoluer des acteurs en chair et en os devant des toiles peintes lui apparaît comme la pire des abominations, car c'est contraindre « des corps vivants, des corps à trois dimensions, à se mouvoir, à se déplacer dans une platitude figée »¹⁷⁹. Le metteur en scène devient ainsi « un extraordinaire plasticien qui dispose, pour agencer son tableau, d'éléments à l'échelle humaine » et qui bénéficie, en plus, de bruits, de musiques et de corps en mouvement. La mise en scène est désormais pensée comme une véritable « harmonie plastique », où les acteurs tracent des séries d'entrelacs, où visages et corps peuvent être traités comme les personnages d'un tableau¹⁸⁰.

Il s'agit donc de redonner à tous les moyens d'expression un rôle à part entière. Couleurs, sons, lumière, intonations, gestes, mouvements, danse, chant. Chacun de ces éléments doit devenir ou redevenir un langage. Il ne s'agit en aucun cas de nier la parole, de la faire disparaître, purement et simplement. Il s'agit plutôt de considérer le mot non plus comme le centre, le noyau du théâtre, mais au contraire comme l'un des éléments de cette totalité poétique et expressive qu'est le théâtre. De donner une importance égale aux langages du corps et aux langages plastiques. Dans la lignée de l'esthétique symboliste, les mots, intimement liés aux intonations qui créent une musicalité, doivent ainsi retrouver leur valeur poétique, charnelle, devenir le moyen d'une émotion et ne plus uniquement s'adresser à l'intellect. Quant au corps du comédien, si oublié dans le théâtre occidental de l'époque – ce n'est pas une spécificité espagnole –, il doit lui aussi bénéficier d'un nouveau rôle et exprimer les émotions et les tensions qu'aucun mot, parfois, ne peut dire.

Ce n'est qu'en prenant en compte cette conception du théâtre et de la mise en scène que l'on peut comprendre l'importance énorme qu'acquiert également la dimension visuelle dans les œuvres de Lorca. Le théâtre devient véritablement un

référence à un décor peint et plan, c'est, comme nous l'avons vu, dans une démarche esthétique précise et voulue.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 104.

¹⁸⁰ C'est exactement le rôle qu'Artaud confie à Balthus lorsqu'il monte *Les Cenci*. Au sujet du travail du peintre, il écrit : « Balthus a peint Iya Abdy [la comédienne qui jouait le rôle de Béatrice, dans la pièce] comme un primitif aurait peint un ange ; avec un métier aussi sûr, avec une identique compréhension des espaces, des lignes, des creux, des lumières qui font l'espace ; et dans le portrait de Balthus Iya Abdy est vivante : elle crie comme une figure en relief et qui tourne dans un conte d'Achim d'Arnim. C'est le visage d'Iya Abdy, ce sont ses mains que la lumière mange, mais un autre être, qui est Balthus, semble s'être mis sous ce visage et dans ce corps, comme un sorcier qui prendrait une femme avec l'âme, pendant que lui-même est poignardé dans son lit. Et ce même Balthus, qui fait d'Iya Abdy un fantôme mystérieusement incarné, a fait pour ma pièce *Les Cenci* un décor comme pour des fantômes, grandiose comme une ruine qu'on rêve ou comme une échelle démesurée ». Antonin ARTAUD, *Les Cenci* [Texte-manifeste non publié], in *Artaud. Œuvres*, édition d'Évelyne GROSSMAN, p. 644.

spectacle, une manifestation sur scène de la vie dans ce qu'elle peut avoir de beau et de cruel. Il ne doit plus uniquement passer par les voies de la compréhension rationnelle, intellectuelle, mais donner au spectateur une prise sur le monde par l'intermédiaire de toutes ces facultés si souvent oubliées et qui sont pourtant si profondément humaines : les sensations, l'émotion. Voilà exprimée toute l'exigence de ce théâtre poétique auquel aspire un dramaturge comme Lorca, qui entend donner au public des spectacles en prise sur le monde, sur les valeurs et les tensions éternelles de l'humanité. Le théâtre ne doit ainsi ménager personne, mais exiger au contraire l'engagement complet de tous, metteur en scène, comédiens et public. Faire du théâtre un concentré de vie, « un acte de genèse vraie », « l'exercice d'un acte dangereux et terrible » qui vise la transformation de l'âme des hommes et aussi de leur corps. « Pourquoi ? », demande Artaud.

Parce que le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe
[virtuellement et symboliquement un mythe,
mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,
par piétinement d'os, de membres et de syllabes,
se refont les corps,
et se présente
physiquement et au naturel
l'acte synthétique de faire un corps¹⁸¹.

C'est en ce sens que le théâtre « impossible » de Lorca est un théâtre de la cruauté, sans doute l'une de ses plus belles manifestations. Un théâtre qui tente de mettre en œuvre cette ultime exigence exprimée par Antonin Artaud :

Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits¹⁸².

¹⁸¹ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et la science » (1947), *idem*, p. 1544.

¹⁸² Antonin ARTAUD, *Le théâtre de la cruauté* (Premier Manifeste), in *Le théâtre et son double*, p. 153.

CHAPITRE VI

LA RÉINVENTION DE LA SCÈNE : À LA RECHERCHE D'UNE PLASTIQUE SCÉNIQUE

El teatro es por esencia,
presencia y potencia,
visión – espectáculo –,
y en cuanto público,
somos ante todo espectadores.

José Ortega y Gasset¹

Aborder l'univers visuel du théâtre de Lorca ne pouvait se limiter au seul examen des images poétiques qui apparaissent dans le texte et des liens qui les unissent aux créations picturales de différentes époques. Pour moi, cela allait également bien au-delà d'une recherche des sources picturales ou littéraires qui ont pu inspirer certains décors, un type particulier de costume ou d'accessoire. Si ce sont des questions qui ont particulièrement retenu mon attention dans les chapitres précédents, et si c'est une facette du théâtre de Lorca particulièrement riche et éclairante, je suis convaincue qu'une telle étude serait incomplète si l'on ne cherchait pas à mieux évaluer, dans les œuvres elles-mêmes, l'importance de cet autre pan essentiel du théâtre : la scène. C'est donc du côté de la *plastique scénique* que je souhaite maintenant me tourner. Par plastique scénique, j'entends tous les éléments entrant en jeu dans la création d'un univers visuel complet sur la scène du théâtre, depuis l'espace lui-même, l'utilisation

¹ [Le théâtre est par essence, présence et puissance, vision – spectacle –, et en tant que public, nous sommes avant tout des spectateurs]. José ORTEGA Y GASSET, *Idea del teatro*, in *Obras completas VII*, Madrid, Revista de Occidente, 1969 (3era edición), 1969, p. 456.

des volumes, des lumières et des couleurs, jusqu'au jeu de l'acteur, les mouvements de son corps, les gestes, et aussi les costumes, les masques, les maquillages.

Étonnamment, c'est un aspect qui a bien moins souvent retenu l'attention des spécialistes de l'œuvre dramatique de Lorca, particulièrement de son théâtre « impossible ». L'une des raisons essentielles, et de taille, est sans doute que ce sont les œuvres qui ont le moins souvent été montées et, en tout cas, jamais du vivant de Lorca. Celui qui s'intéresse donc à la dimension scénique de ces pièces se trouve dans une situation paradoxale puisqu'il s'agit de déduire du texte lui-même et des indications données dans les didascalies, les éléments permettant une évaluation de la conception scénique du dramaturge. Toutefois, si ces pièces n'ont jamais été mises en scène au cours des années 20-30 – ce qui nous prive d'un précieux témoignage –, on peut néanmoins trouver une aide précieuse dans les mises en scène de ses autres œuvres et, plus encore peut-être, dans les multiples déclarations faites par Lorca dans la presse. À qui sait être observateur et attentif, le dramaturge dévoile un grand nombre d'informations quant à sa conception du jeu de l'acteur ou au rôle qu'il accorde à la dimension plastique de la scène. Lui-même ne pouvait être plus clair quant à son intérêt pour ces questions cruciales lorsqu'il déclarait, en 1935 : « El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del *ritmo*, del *color*, de la *escenografía*... »². Ce sont tous ces aspects que je souhaite aborder dans les pages qui suivent, tant il est vrai que Lorca, s'il était un dramaturge, ne pouvait concevoir son rôle de créateur loin de la scène.

I. Le décor en question : du peintre au scénographe

C'est avec l'apparition des Ballets russes, puis des Ballets suédois, au cours de la première décennie du XX^e siècle, que l'art moderne jaillit de façon retentissante sur la scène française. L'art du ballet s'ouvre ainsi le premier aux avant-gardes « et se révèle

² [Le problème de la nouveauté du théâtre est lié en grande partie à la plastique. La moitié du spectacle dépend du *rythme*, de la *couleur*, de la *scénographie*...]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Nicolás González Deleito, publiée dans *Escena*, Madrid (mai 1935), in *Obras completas III*, p. 563. Je souligne.

propice à des expériences qui seront autant de symboles d'une modernité radicale »³. Le public, enthousiaste, autant que les hommes de théâtre, perçoivent alors tout ce que les peintres peuvent apporter dans la création de l'univers scénique. Dans la lignée de symbolistes comme Paul Fort, au Théâtre d'Art, ou Lugné-Poe, au Théâtre de l'Œuvre, les ballets de Serge de Diaghilev privilégient un décor stylisé plutôt que le trompe-l'œil ou le décor naturaliste qui prédomine encore largement sur toutes les scènes, marquant un moment crucial dans la reconsidération de l'art théâtral qui s'opère dans toute l'Europe depuis la fin du XIX^e siècle.

Pour beaucoup alors, comme Jacques Rouché, directeur du Théâtre des Arts dès 1910, et auteur, la même année, d'un ouvrage de référence intitulé *L'art théâtral moderne*, « le renouveau de l'art scénique passe par la collaboration des peintres »⁴. On renonce ainsi peu à peu aux décorateurs professionnels et à leurs recettes illusionnistes, et, pour de nombreux hommes de théâtre, la fameuse proclamation de Paul Fort, en 1890, devient une véritable devise : « Le théâtre sera ce qu'il doit être : un prétexte au rêve ». Ce qui prime désormais, c'est donc l'évocation, l'imagination et la poésie. Le décor n'est plus une simple description de la réalité, une « illustration ». On privilégie « la simplification des lignes, la recherche de rythmes colorés et d'effets plastiques pour parvenir à une synthétisation du décor »⁵. Celui-ci se soumet désormais à la mise en scène du spectacle dans son ensemble et ne fait que suggérer une atmosphère. Au sein des créations des Ballets russes et des Ballets suédois, les peintres se trouvent donc dans une situation tout à fait privilégiée, puisqu'ils sont chargés de réaliser à la fois les décors, les costumes et les accessoires. La scénographie est désormais une création globale, où tous les éléments se conjuguent harmonieusement et contribuent aussi au dynamisme du spectacle, au même titre que le ballet en lui-même.

Cependant, jamais, dans ces expériences, la forme même du décor n'est remise en question. Des Ballets russes de la première période, dont les scénographies exotiques et chatoyantes sont confiées à Léon Bakst ou Natalia Gontcharova, à ceux de la deuxième période, pour lesquels Diaghilev fait appel aux artistes les plus novateurs de l'époque, comme Picasso, Matisse, Gris, Braque, Derain ou Chirico, jamais l'utilisation

³ Danièle PAULY, *Théâtre années 20. La rénovation scénique en France*, Paris, Éditions Norma, 1995, p. 45.

⁴ *Ibidem*. Dans son ouvrage, Jacques Rouché rend compte des principales recherches menées, au début du siècle, dans le domaine de la scène, notamment en URSS et en Allemagne.

⁵ *Idem*, p. 46.

et la configuration de l'espace scénique lui-même ne sont remis en cause. Même lorsqu'en 1927 les ballets présentent *La Chatte* et *Pas d'acier*, avec des décors constructivistes. Quant aux Ballets suédois, souvent bien plus osés et provocateurs que les Ballets russes – pensons au célèbre ballet *Relâche*, dont la scénographie est confiée à Picabia –, ils ne sortent pas non plus du cadre scénique conventionnel. Malgré leur abandon des procédés illusionnistes des scénographies traditionnelles, ni les Ballets russes, ni les Ballets suédois, ne s'affranchissent du cube scénique du théâtre à l'italienne. On supprime parfois les frises et les châssis, on remplace la traditionnelle rampe par des projecteurs. Mais les chorégraphes et les peintres semblent fort bien s'accommoder de ce type de scène qui prédomine dans tous les théâtres. « La rénovation se passe ailleurs que dans un bouleversement du lieu : elle concerne la conception du décor, sa fonction et sa place dans l'espace scénique »⁶. Encore ce propos doit-il être nuancé : Picasso, Matisse, Miró, et les autres interviennent pour des ballets qui, malgré leur inventivité et malgré les révolutions qu'ils introduisent dans les pas, la gestuelle – dans la mise en scène du corps du danseur de manière générale – sont encore conçus selon les règles de la danse classique. Ils nécessitent, de ce fait, un espace dégagé et plan pour permettre la plus grande aisance possible du mouvement.

Paradoxalement, donc, les peintres les plus avant-gardistes de l'époque qui participent aux créations de ces ballets d'un genre nouveau, ceux qui, Picasso en tête, ont été à l'origine, dans le domaine plastique, des plus grandes révolutions dans l'élaboration de l'espace pictural lui-même, restent sur scène de simples peintres de décors. Ils restent ainsi à l'écart des multiples débats qui ont cours à la même période, visant à remettre en cause l'espace scénique lui-même, et à substituer au « cube » de la scène à l'italienne de nouveaux types de scènes. Pourtant, si les peintres ne participent pas directement à ces débats, du moins n'y sont-ils pas totalement étrangers. Car ce sont bien les peintres qui, dès la fin du XIX^e siècle, révolutionnent l'organisation et la fonction de la surface de la toile, et donnent parallèlement à voir dans leurs œuvres une nouvelle conception de l'espace, remettant définitivement en cause la vision frontale et le point de vue unique de la perspective, hérités de la Renaissance.

⁶ *Ibidem*.

1. Théâtre et peinture : la remise en cause du « cube » scénique

Comme l'a montré Pierre Francastel, c'est au début du XX^e siècle que commence à s'élaborer dans les arts plastiques – et particulièrement dans la peinture – une nouvelle façon de *représenter* l'espace et de *structurer* la toile⁷. Pour le sociologue de l'art qu'est Francastel, cette mutation est liée à un changement beaucoup plus profond, dépassant le domaine des arts plastiques. Si elle se manifeste de façon explicite, visible, dans la peinture, ou même dans l'architecture, elle touche, en réalité, l'ensemble de la société.

Si un espace plastique traduit les conduites générales et les conceptions mathématiques, physiques, géographiques d'une société, il est nécessaire qu'il change lorsque la société se transforme suffisamment pour que toutes les évidences intellectuelles et morales qui ont rendu l'univers transparent pendant un certain temps soient renversées. On peut poser, en principe, que les sociétés changent d'espaces plastiques particuliers tout de même [sic] qu'elles s'établissent matériellement dans des espaces géographiques et scientifiques particuliers. Ce que nous voyons actuellement se dérouler sous nos yeux, c'est l'aventure d'une société qui, dotée d'un nouveau matériel technique et intellectuel, tend à sortir de l'espace où les hommes s'étaient mus avec aisance depuis la Renaissance⁸.

⁷ Tout au long de ses analyses, Pierre Francastel me semble identifier, de façon peut-être trop systématique, le *pictural* et le *spatial*, ce qui le conduit parfois à des formulations ambiguës. Lorsqu'il évoque les peintres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, il distingue, d'une part, la découverte de nouveaux moyens plastiques de *figurer* l'espace sur la toile, et d'autre part, la découverte d'un « nouvel espace plastique », terminologie que je préfère éviter. Les peintres, en effet, ne découvrent pas à proprement parler un nouvel espace plastique. Il me semble plus approprié de parler d'une nouvelle façon de figurer l'espace et de concevoir la *surface* de la toile, la *structuration* plane des éléments fondamentaux (couleurs, dessin, touche, matière) nécessaires à l'élaboration de l'œuvre. C'est un aspect qui, effectivement, connaît une profonde transformation à cette période charnière. Cette précision faite, l'analyse proposée par Francastel de l'évolution de la représentation et de la conception spatiale me semble très intéressante et tout à fait éclairante dans mon optique.

⁸ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Éditions Denoël, 1977, p. 136. Voir également sur cette question : Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 2003, particulièrement les pages 170-179. Comme le souligne très justement Pierre Francastel, « il ne s'agit pas de dresser un bilan ou un catalogue des œuvres de l'art moderne qui correspondent aux catégories d'une pensée orientée par certaines possibilités ouvertes aux techniques du monde mécanisé. Le contact ne s'établit jamais, rappelons-le inlassablement, par des transferts ». Les découvertes faites par les artistes l'ont été « à partir de recherches purement picturales et parallèlement mais sans communication aucune avec les savants » (p. 177).

La rénovation des arts plastiques avait néanmoins commencé dès le milieu du XIX^e siècle, avec le Romantisme en particulier. Peu à peu commencent à apparaître dans la peinture les premiers signes de l'évolution de la société qui se profile à ce moment-là, et la place nouvelle que commence à y prendre la technique. Pourtant, ces innovations ne remettent pas encore en cause le système figuratif lui-même, le cadre stable de la représentation plastique. Elles s'accommodent encore des principes de la représentation hérités de la Renaissance, particulièrement du point de vue unique et frontal, qui assimile l'espace représenté sur la toile à un espace scénographique. Au XIX^e siècle, la rénovation des arts plastiques se traduit donc, surtout, dans un premier temps, par l'adoption de nouveaux thèmes, les artistes cherchant à moderniser les sujets, en substituant aux thèmes historiques inspirés des mythes antiques, par exemple, des thèmes de la « vie moderne », selon la fameuse expression de Baudelaire. Mais, peu à peu, c'est le cadre de la représentation lui-même qui commence à ne plus correspondre aux exigences artistiques des peintres et qui fait l'objet d'expérimentations et d'une véritable remise en cause.

[Les hommes des XV^e et XVI^e siècles] ont cru à la figure géométrique du monde et que la nature était une réalité permanente, offerte à l'homme comme un spectacle ou un champ clos pour l'action.

À partir de la fin du XIX^e siècle, encouragée par la science qui lui découvrait des structures plus complexes de l'univers, la société, élargie et rendue plus hardie par son ouverture même, a été entraînée à renouveler sa représentation traditionnelle de l'espace. [...] La vraie rupture, est venue au moment où, comme au Quattrocento, les artistes ont découvert que l'élargissement de l'univers ne pouvait être cherché plus longtemps dans le renouvellement du décor pittoresque, mais, au contraire, dans un approfondissement de ses structures intimes⁹.

Abandonnant peu à peu la conception euclidienne de l'espace, héritée de la Renaissance, les peintres commencent à élaborer leurs œuvres selon de nouveaux critères picturaux qui manifestent une nouvelle perception et une nouvelle conception de l'espace, au sens large. La transformation de la représentation plastique de l'espace naît ainsi de la transformation de l'idée même que se fait l'homme de sa place dans le

⁹ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société...*, p. 160-161.

monde, car, comme le souligne une nouvelle fois Francastel, « l'espace n'est pas une réalité en soi dont la représentation seule est variable suivant les époques. L'espace est l'expérience même de l'homme »¹⁰. Il n'est pas une donnée stable, définitive, mais une expérience perpétuellement élaborée. Il n'est pas non plus une « donnée pure des sens – ce qui fut l'illusion commune de la fin du XIX^e siècle – mais une 'construction' liée autant à des valeurs sociales qu'à des sensations »¹¹. Et sans doute la découverte de l'infiniment petit, ou le développement de la vitesse, ont-ils permis de le percevoir mieux encore. Car c'est l'estimation même des relations entre les choses qui se trouve modifiée : de nouveaux rapports s'établissent entre les structures visibles à l'œil nu et celles que l'on découvre au microscope, et l'on commence à constater que le proche et le lointain, le nouveau et l'ancien, n'ont pas une valeur absolue, en soi, mais sont au contraire fluctuants, selon le point de vue que l'on adopte.

« La vision cubique de la Renaissance était avant tout une vision éloignée du monde. La vision moderne est une vision tendue vers la découverte d'un secret dans les détails »¹². C'est donc « un espace polyvalent et incommensurable », fragmentaire, mystérieux et « rempli de secrets redoutables »¹³, qui se substitue à la vision optique et éloignée de la Renaissance. La vraie nouveauté consiste dans le fait que l'on renonce à placer un œil unique à un mètre du sol, selon la fameuse règle énoncée par Alberti, pour varier les angles de vue et l'éloignement, observer le monde dans toutes sortes de positions et depuis diverses hauteurs. L'œil devient ainsi une sorte de projecteur ou d'objectif photographique mobile. « Fini l'échelonnement ségréatif des plans verticaux comme au théâtre : on découvre que, lorsque l'œil se déplace, le monde change entièrement de structure »¹⁴. De Renoir et Degas à Picasso ou Matisse, en passant, bien sûr, par Cézanne, Gauguin et Van Gogh, tous ont en commun la remise en cause du principe de stabilité du monde qui avait prévalu jusque-là, et manifestent parallèlement une volonté de détruire des règles de construction et de structuration de la surface de la toile, considérées désormais comme illusionnistes, inauthentiques¹⁵.

¹⁰ *Idem*, p. 38.

¹¹ Pierre FRANCASTEL, *Art et technique...*, p. 170.

¹² Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société...*, p. 162.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Pierre FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p. 211.

¹⁵ Toutes ces analyses mériteraient, bien sûr, d'être nuancées en fonction des artistes ou ne s'appliqueraient même pas du tout pour certains. Malgré tout, après le passage de peintres comme

On passe de la triangulation d'un espace stable à la triangulation d'un espace appréhensible par l'œil en mouvement, sans référence immédiate à l'action. L'expérience du théâtre a beaucoup aidé à dégager cette vision nouvelle. La vision du spectateur du poulailier va relayer celle du spectateur du parterre. On va vers la formule de la caméra cinématographique qui prend de préférence des vues biaisées qui frappent l'imagination. Mais ce n'est pas la caméra qui a donné sa vision à notre époque ; la vision filmique a suivi la vision plastique, comme la vision scénographique du théâtre classique a suivi jadis les spéculations des peintres du Quattrocento¹⁶.

Sans doute Pierre Francastel ne fait-il pas référence au théâtre de façon fortuite, et l'on perçoit aisément, me semble-t-il, à quel point l'analyse de l'évolution de la peinture du début du XX^e siècle est éclairante lorsqu'il s'agit d'étudier la rénovation de l'espace scénique au théâtre. En s'attachant à explorer de nouvelles manières de structurer l'espace plan de la toile, à y inscrire les éléments avec d'autres moyens techniques et picturaux que ceux qu'offraient jusque-là les procédés propres à la perspective euclidienne, les œuvres de Gauguin, de Picasso ou de Matisse, pour ne citer qu'eux, renversent la figuration « scénographique » de l'espace.

Chez les cubistes, le processus est mené à son extrême puisque la prise de vue unificatrice cède le pas à la juxtaposition de différents points de vue et d'une multitude de facettes d'un même objet. Ce sont, à la fois, l'observateur et l'objet qu'il observe qui sont soumis au morcellement : l'objet éclate et le spectateur en observe chacun des fragments selon une hauteur ou un angle différents. Contrairement à ce qu'écrit Pierre Francastel, la toile ne cesse pourtant pas d'être une sorte de spectacle, malgré l'abandon de la structuration scénographique. Qu'elle soit figurative ou abstraite, l'œuvre est toujours une sorte de fenêtre par laquelle le spectateur accède à un autre univers. Mais elle ne donne plus à voir le spectacle « d'un monde immuable et concret que l'homme parcourt comme un visiteur »¹⁷. Elle devient, au contraire, l'écran de projection d'une image mentale, d'une vision fragmentaire du monde, et le reflet du rapport particulier de

Cézanne ou Gauguin, et les bouleversements introduits par le Cubisme, la représentation de l'espace et la structuration de la toile ne répondront plus aux mêmes règles que par le passé. Et lorsque des artistes continuent à utiliser la perspective et les règles classiques de structuration, cela devient un moyen conscient, voulu, parfois dans l'optique d'un détournement ou d'une subversion, comme c'est le cas, par exemple, chez Chirico.

¹⁶ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société...*, p. 179.

¹⁷ *Idem*, p. 214.

l'artiste avec l'univers. Elle instaure également un nouveau type de rapport avec le spectateur. C'est en ce sens que la toile cesse d'être une représentation scénographique du monde, si l'on entend ici par « scénographique », le fameux « cube » perspectif que l'on retrouve également dans les théâtres à l'italienne, qui encadre et dirige le regard, et qui permet la création d'une profondeur factice.

Les générations classiques ont conçu l'homme comme un acteur sur le théâtre du monde ; elles l'ont toujours représenté sur une sorte d'estrade fixe ; elles l'ont imaginé dans un cadre rigide, quasi extérieur à lui ; elles ont pris un recul nécessaire pour le situer sur son plateau en se tenant, comme pouvait se tenir Poussin, l'œil fixé sur un côté de la boîte¹⁸.

Désormais, le peintre joue avec la surface plane de la toile, soit en affirmant sa condition d'écran plastique et en renonçant à vouloir y inscrire une troisième dimension, une profondeur illusionniste, soit en se battant littéralement avec, en la perçant, en la déchirant, en la niant, en commettant cet « assassinat de la peinture » que Miró, par exemple, appelle de ses vœux au milieu des années vingt.

La scène à l'italienne, née et élaborée progressivement pendant près de quatre siècles, n'est qu'une autre matérialisation de la vision qu'ont eue les hommes du Quattrocento, du monde lui-même et de leur propre place au sein de ce monde. De même qu'en peinture, c'est « par la perspective linéaire, [qu'] on a donné un cadre rigide à la vision »¹⁹ au théâtre. L'apparition du lieu théâtral et de ce type de scène, tels qu'on les trouve encore souvent, est liée à l'apparition, à une époque donnée, d'un nouveau type d'imagination. « La notion de lieu s'est trouvée liée à la conquête d'un nouvel univers mental avant de s'identifier avec un nouveau cadre matériel d'architecture dépendant des développements antérieurs de la figuration »²⁰.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que l'espace ait suscité tant de réflexions et d'expérimentations en tous genres de la part des peintres et des metteurs en scène, dès le tout début du XX^e siècle. Les cadres de représentation picturale ou théâtrale

¹⁸ Pierre FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art...*, p. 213. Pierre Francastel rappelle la pratique de Poussin – à laquelle d'autres peintres ont également eu recours – « qui plaçait des figurines dans une boîte pour étudier le jeu des lumières ». *Idem*, p. 212.

¹⁹ Pierre FRANCASTEL, « Le théâtre est-il un art visuel ? », in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, études réunies par Denis BABLET et Jean JACQUOT, Paris, Éditions du CNRS, 1969, p. 79.

²⁰ *Ibidem*.

qui, à force de perfectionnements, semblaient enfin offrir un type parfait de communication, ont peu à peu commencé à être inadaptés aux contenus imaginaires de la société apparue vers la fin du XIX^e siècle. Comme le note Pierre Francastel, « il faut du temps aux hommes pour édifier un système [de représentation] [...], et ce système n'est vraiment complet, en somme, qu'au moment même où il cesse d'être valable, parce qu'il ne peut plus s'enrichir »²¹. À une époque qui voit l'éclosion du Cubisme, puis de l'Abstraction, il semble impossible que « l'espace cubique à trois dimensions forme encore le moyen d'expression normal de la société contemporaine »²². Si l'espace semble avoir tant obsédé les metteurs en scène, dès le début des années 10, c'est bien parce que celui-ci n'est pas qu'une simple catégorie esthétique, mais engage au contraire l'ensemble de la représentation du monde à une époque donnée, et, au-delà, définit les conditions même d'existence de la scène et du théâtre dans son ensemble.

2. Quand le théâtre se libère du décor : de la peinture à l'architecture

La question de l'espace, au théâtre, est cruciale, mais elle est complexe car elle englobe deux réalités distinctes et néanmoins intimement liées. Disons, pour simplifier, qu'il faut prendre en compte, d'une part, un espace concret, l'espace de la représentation, qui est lui-même composé de l'espace scénique proprement dit et de l'espace théâtral ou scénographique, le théâtre en tant que tel, qui englobe aussi les spectateurs. D'autre part, il y a l'espace mental, abstrait, l'espace dramatique, celui qui est évoqué dans l'œuvre et que le lecteur-spectateur doit créer par l'imagination. Ce sont ces deux modalités spatiales qu'il faut avoir présentes à l'esprit lorsque l'on étudie l'évolution de la conception de l'espace, au théâtre. Une évolution dont les premiers signes apparaissent dès la fin du XIX^e siècle et qui a peu à peu donné son visage au théâtre que nous connaissons aujourd'hui.

²¹ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société...*, p. 164.

²² Pierre FRANCASTEL, « Le théâtre est-il un art visuel ? », p. 81.

Espace théâtral et espace scénique, en Europe, au début du XX^e siècle

Il semble que toute l'histoire du théâtre et de la scène, en Europe, au XX^e siècle, vienne corroborer l'idée développée par Pierre Francastel, au sujet de la peinture. Les peintres du Mouvement Moderne ont cherché, tout au long du siècle, à se défaire définitivement des règles académiques de composition picturale, en rejetant avec force le procédé artificiel et illusionniste qu'est la perspective, et ont redonné un rôle à la convention et à la stylisation. La révolution picturale que constitue le Cubisme remet en question la conception même du tableau perçu comme une fenêtre ouverte sur un monde tenu à distance, et que le spectateur observe depuis un point de vue frontal.

Dans leur sillage, les metteurs en scène – qui peu à peu s'imposent dans les théâtres de toute l'Europe – commencent à remettre en question le modèle prédominant que constitue la scène à l'italienne. Comme l'écrit Jean-Jacques Roubine, « d'autres pratiques, certes, n'ont cessé de coexister avec la représentation à l'italienne : la Commedia dell'Arte et ses tréteaux, le cirque... Pourtant, le théâtre à l'italienne occupe une position dominante dans la vie théâtrale du XIX^e siècle et, à part quelques exceptions, dans la première moitié du XX^e »²³. Siècle après siècle, perfectionnements techniques et confort ont peu à peu permis à ce modèle scénique frontal de s'imposer auprès d'une majorité comme celui qui « offre les meilleures conditions de visibilité et d'acoustique », celui qui se prête le mieux à « toutes les transformations scéniques que l'action peut exiger », celui, enfin, « qui procure les effets d'illusion (de l'imitation naturaliste à la féerie) les plus parfaits »²⁴. Pourtant, nombreux sont les jeunes rénovateurs du théâtre qui, au cours des dernières décennies du XIX^e siècle, se prennent à rêver à un nouveau rapport entre la scène et la salle. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : inventer un nouvel espace théâtral, c'est inventer un nouveau rapport avec le public. C'est redéfinir le rôle et la place du spectateur au sein du spectacle lui-même. D'Appia à Craig, des Constructivistes russes à Piscator, en passant par Reinhardt et Gémier, tous – pour des raisons esthétiques ou idéologiques différentes –, s'accordent sur un point : la salle et la scène à l'italienne ne peuvent pas convenir à un théâtre nouveau et tourné vers l'avenir. Déjà André Antoine, en 1890, dénonçait l'irrationalité totale de ces vieux

²³ Jean-Jacques ROUBINE, *Théâtre et mise en scène...*, p. 84.

²⁴ *Idem*, p. 85.

théâtres dont la structure compromettrait l'écoute et la visibilité du spectacle. Pour d'autres, ce type de configuration n'est que le reflet d'une hiérarchie sociale héritée de l'Ancien Régime, et ils rêvent de démocratiser le théâtre en démocratisant la situation des spectateurs dans la salle. Toutefois, rares sont ceux qui proposent de réelles alternatives au modèle à l'italienne. Apollinaire précise bien, dans la préface des *Mamelles de Tirésias*, que

La pièce a été faite pour une scène ancienne
Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau
Un théâtre rond à deux scènes
Une au centre l'autre formant comme un anneau
Autour des spectateurs et qui permettra
Le grand déploiement de notre art moderne²⁵.

Mais il ne fait là que laisser libre cours à son imagination et il ne se soucie pas du tout de la réalisation concrète de son idée. Malgré son audace et même si elle annonce certaines réalisations des années 60, cette proposition n'aura guère eu de répercussions concrètes dans le lent mouvement de rénovation scénique du XX^e siècle. Une vingtaine d'années plus tard, Artaud va dans le même sens lorsque, dans *Le théâtre et son double*, il préconise de faire éclater l'action dramatique et de la projeter à différents niveaux de la salle, en différents points reliés entre eux par des passerelles, des escaliers et des échelles. Remettant en cause le face-à-face statique entre la salle et la scène, entre le spectateur et l'action scénique, il rêve d'un espace scénique qui envelopperait le spectateur, lui-même assis sur des fauteuils pivotants. Espace scénique et espace théâtral fusionnent. Idée audacieuse qui poussera Artaud à envisager de transporter le théâtre hors du théâtre, dans des hangars ou des usines. Mais si ce principe est à la base des réalisations d'Ariane Mnouchkine et de son Théâtre du Soleil, par exemple, sa mise en pratique était loin d'être envisageable dans les années 20 et 30. Comme le souligne, Jean-Jacques Roubine, la conformation des salles de théâtre est fortement liée

aux conditions socio-économiques qui gouvernent les destinées du théâtre.
On ne revendique pas d'architecture théâtrale dont la conception serait

²⁵ Guillaume APOLLINAIRE, *Les mamelles de Tirésias*, p. 881.

révolutionnaire, parce qu'on sait qu'une telle exigence, vu les moyens qu'elle requiert, appartient au royaume d'Utopie²⁶.

Rares sont, au cours des premières décennies du XX^e siècle, les transformations radicales de l'espace scénique et des rapports entre la scène et la salle. On peut citer les expériences extrêmement innovantes menées au Bauhaus par Walter Gropius et Erwin Piscator ou celles des Constructivistes russes, mais elles restent très minoritaires et tout à fait exceptionnelles. Quant aux projets très hardis de salle « totale », de salle en ellipse ou encore de salle pivotante, imaginés par Louis Jouvet dans les années 20, s'ils représentent d'intéressantes tentatives pour s'écarter des conventions du théâtre à l'italienne, pour diversifier les relations entre scène et salle, multiplier les possibilités de jeu et de mise en scène et favoriser l'apparition de nouvelles formes théâtrales, ils ne sont restés, à l'époque, qu'à l'état de projets. Aujourd'hui encore, la grande majorité des salles de théâtre, si elles ne sont plus à proprement parler des salles à l'italienne, obéissent encore « aux normes de la représentation à l'italienne »²⁷, c'est-à-dire à un rapport frontal entre la scène et la salle. Et même lorsque certaines expériences révolutionnaires ont été menées, particulièrement dans les années 60 et 70, celles-ci ont souvent été abandonnées au profit d'une configuration plus classique. Doit-on pour autant en conclure que la réflexion sur l'espace menée au début du XX^e siècle n'a pas donné de véritables résultats au théâtre ? Doit-on prendre cette domination du rapport frontal entre les spectateurs et la scène et l'enfermement du spectacle dans le classique « cube » scénique comme un aveu d'impuissance ou comme un échec ?

Paradoxalement, la plus grande partie des conceptions scéniques novatrices de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles procèdent directement de l'organisation spatiale frontale de la salle de théâtre. La plupart des grands rénovateurs du théâtre et de la mise en scène se sont accommodés de la scène à l'italienne, l'ont aménagée en fonction de leurs besoins, parfois même l'ont subvertie, mais ont rarement été en mesure de s'en défaire. Certaines théories sont même la conséquence directe de cette adaptation forcée. Comme le remarquait Antonio Hormigón en 1970,

²⁶ Jean-Jacques ROUBINE, *idem*, p. 86.

²⁷ *Ibidem*.

los problemas de la construcción de una dramaturgia globalmente revolucionaria interesan más a las estructuras internas del espectáculo y a las posibilidades de acceso del espectador, que a una determinada forma escénica que pretenda condicionar y asumir el todo ; todo instrumento bien utilizado puede servir a la transformación del mundo²⁸.

Le « quatrième mur » d'André Antoine, par exemple, qui vise à instaurer une frontière invisible entre l'action scénique et la salle, n'a pu être imaginé qu'en fonction de la scène à l'italienne. André Antoine a beau critiquer l'« irrationalité » de la structure à l'italienne, il ne songe jamais véritablement à transformer la conformation de la salle et de la scène. Les Symbolistes, de leur côté, s'ils rejettent tout illusionnisme et prônent la libération du rêve et de l'imagination, n'envisagent à aucun moment d'inventer un nouvel espace scénique. Même Craig et Appia, dont le rôle dans l'instauration d'une nouvelle conception de l'espace scénique est absolument décisif, continuent à faire du face-à-face du spectateur avec la scène le fondement de leurs scénographies. On le perçoit de façon évidente dans leurs projets scénographiques. Leur travail révolutionnaire sur les volumes et la lumière, qui met en valeur surfaces et arêtes des éléments construits de la scénographie, qui joue sur les zones d'ombre et les zones éclairées, nécessite que chaque spectateur se trouve face à la scène, afin que ce dernier puisse profiter pleinement de *l'image scénique*, non plus conçue selon des critères picturaux, mais, tout au contraire, selon des critères architecturaux. Chez Craig, particulièrement,

la mise en scène est œuvre d'art. C'est-à-dire qu'elle s'apparente à une liturgie de la beauté au sein de laquelle la place du spectateur est celle du fidèle, de l'adorateur. Il n'a plus d'autre fonction que de contempler ou d'admirer une création dont les moyens, la 'magie', doivent lui rester mystérieux²⁹.

Lorsque Craig s'en prend aux salles à l'italienne, son rejet ne concerne pas la structure architecturale mais l'appareillage technique qui ne satisfait pas aux exigences

²⁸ [Les problèmes de la construction d'une dramaturgie qui soit globalement révolutionnaire concernent davantage les structures internes du spectacle et les possibilités que le spectateur a d'y accéder, plutôt qu'une forme scénique particulière cherchant à coordonner et à assumer l'ensemble ; tout instrument utilisé à bon escient peut être utile à la transformation du monde]. Juan Antonio HORMIGÓN (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970, p. 55.

²⁹ *Idem*, p. 92.

de ce qu'il considère comme la représentation idéale : monumentalisme dépouillé et épuré, puissance de suggestion, animation complexe de l'espace par la lumière, ductilité et fluidité de l'espace grâce à la manipulation d'écrans et de paravents mobiles, ses fameux *screens*. De la scène statique, Craig rêve de passer à la scène *cinétique*, mais pour ce faire, il s'accommode parfaitement de la structure à l'italienne, n'hésitant pas, cependant, « à la vider de tout ce qui ne s'accorde pas à son esthétique, et à la remodeler à sa convenance »³⁰. Quant à Copeau et Jouvet, ils ne cessent, eux aussi, de se confronter aux réelles conditions matérielles des salles qui leurs sont confiées : le Vieux-Colombier et le Théâtre des Champs-Élysées, à Paris. Leur travail porte donc toujours la marque de leurs efforts pour tenter d'adapter ces structures traditionnelles à leurs besoins et à leurs exigences. Copeau dépouille la scène de tous ses oripeaux, cadres en dorures moulées, panneaux peints, frises et autres machineries, pour ne plus laisser qu'un plateau nu, simplement délimité par un jeu de tentures grises qui sert à la fois à délimiter et modifier l'aire de jeu, ainsi qu'à figurer certains éléments de décor. Dans les années 20, grâce à la collaboration de Louis Jouvet, la salle connaît une deuxième transformation. Outre le fameux dispositif que constitue cette « scène architecturée » conçue par les deux hommes, l'un des premiers exemples dans l'histoire du théâtre moderne, la scène bénéficie de l'appui d'un jeu complexe de projecteurs, inventés par Jouvet, qui permettent de créer de multiples ambiances sans nécessité de changer de décor. Elle est également reliée par trois marches à un proscenium qui s'avance vers le public et atténue l'effet de rupture entre la scène et la salle.

Comme Appia et Craig, dont les idées théoriques et les réalisations l'inspirent beaucoup, Jacques Copeau place l'architecture scénique et l'acteur au centre de sa propre esthétique. S'indignant contre le décor réaliste, il exalte, au contraire, les scénographies synthétiques et dénudées qui laissent la plus grande place à la suggestion. À contre-courant des tendances de son époque, il va même jusqu'à refuser tous les « trucs » de la machinerie traditionnelle et s'inscrit en farouche adversaire des tendances décoratives, en rejetant radicalement la participation des peintres à la réalisation des décors. Une position qu'il résume dans un entretien publié dans la revue *Comœdia*, en 1923 :

³⁰ *Idem*, p. 94.

Symboliste ou réaliste, synthétique ou anecdotique, brossé par des décorateurs de profession ou par des peintres non spécialisés, le décor est toujours le décor : une illustration. Il n'intéresse pas directement l'action dramatique. Ce qui intéresse l'action dramatique et en quelque sorte la détermine, c'est la forme architecturale de la scène. Au point de vue de la mise en scène, la scène seule m'intéresse : ses plans et ses volumes...³¹

Dès ses premiers spectacles, la démarche de Copeau témoigne de son aspiration à un retour aux sources – on pense à son profond intérêt pour le tréteau – et de sa recherche constante de la simplification. Copeau, comme Appia et Craig, pense que la réforme du théâtre doit passer par une réforme de la scène, cette « boîte kaléidoscopique où nous ont confinés les Italiens »³². Une idée qui commence à faire son chemin dans l'Espagne des années 20 grâce à un homme qui admire profondément le travail de Copeau : Cipriano de Rivas Cherif.

Scénographie et mise en scène dans l'Espagne des années 20. Le rôle de Cipriano de Rivas Cherif

En Espagne, on s'en doute, la situation du théâtre et de la scène est, au mieux, similaire à la situation globale que connaît le reste de l'Europe... mais, en général, bien pire. Les scènes espagnoles de l'époque, toutes construites sur le modèle à l'italienne, manquent par ailleurs cruellement d'équipements techniques. Et toute tentative d'innovation, même minime, doit affronter les insurmontables obstacles que constituent les institutions, le manque de moyens, quand ce n'est pas tout simplement la routine. Dans l'Espagne des années 20, ce sont encore les conceptions du XIX^e siècle qui dominant en matière théâtrale. Comme le préconisent les traités d'art scénique conçus au XIX^e siècle, c'est l'acteur principal qui dirige la compagnie et qui règle les différents aspects de la mise en scène et de la direction d'acteur :

El director de escena es [...] la persona entendida en Historia Arqueológica y Bellas Artes que tiene a su cargo señalar las decoraciones, los trajes, los muebles y los utensilios que la composición dramática para su representación exige. Está también a su cargo [...] dar razón a los actores, a los figurantes y

³¹ Jacques COPEAU, entretien accordé à Raymond Cogniat, « L'évolution du décor », in *Comœdia*, Paris (23 septembre 1923), cité in Danièle PAULY, *La rénovation scénique en France*, p. 96.

³² Jacques COPEAU, *Appels, Registres I*, cité in *idem*, p. 98.

a las comparsas, durante los ensayos, de las salidas y entradas de la escena, de la expresión, movimientos y disposición de grupos propios y convenientes³³.

Tout au long des années 20, un grand nombre de critiques de théâtre en sont donc encore à tenter de convaincre leurs lecteurs, et surtout les professionnels – auteurs, acteurs, directeurs de théâtres –, du bien-fondé du metteur en scène, tel qu’il existe dans les autres pays d’Europe :

El director de escena es un personaje que ha crecido enormemente en el teatro actual y cuya importancia parece que ha de ser mayor todavía en el teatro de mañana. Su colaboración en la obra escénica se acerca a la del actor y a la del mismo autor ; llega a igualarlas a veces y hasta en ocasiones las supera. [...] La revolución operada en el concepto y en la práctica de la *mise en scène* es lo que da al director de escena un papel tan importante y tan superior a las tradiciones de este oficio³⁴.

La situation du théâtre en Espagne est à ce point décalée qu’on la perçoit même dans l’embarras terminologique dans lequel se retrouvent les critiques. N’ayant pas encore créé de mots propres pour désigner la mise en scène ou le metteur en scène, ce sont les mots français que beaucoup emploient dans leurs articles.

Il serait cependant injuste de s’en tenir à ce constat, assez piteux, de la situation théâtrale dans la péninsule. Si la situation théâtrale espagnole est mauvaise, il ne faut cependant pas tomber dans le piège d’une vision catastrophiste. Car, parallèlement à cette situation de fait, indubitable, nombreux sont ceux qui, modestement, lentement

³³ [Le metteur en scène est une personne qui, connaissant l’archéologie et les beaux-arts, a la responsabilité d’indiquer les décorations, les costumes, les meubles et les accessoires que la composition dramatique exige lors de sa représentation. Il a aussi la responsabilité, pendant les répétitions, de renseigner les acteurs, les figurants et le reste de la compagnie sur les entrées et les sorties, l’expression, les mouvements et le placement correspondant à chaque groupe]. Joaquín MANJARRÉS, *El arte en el teatro* (1875), cité in Juan AGUILERA SASTRE, Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, p. 40.

³⁴ [Dans le théâtre actuel, le metteur en scène est un personnage dont l’importance s’est considérablement accrue et il semble qu’elle doive grandir davantage dans le théâtre de demain. Sa collaboration à la mise en scène est proche de celui de l’acteur et, même, de celui de l’auteur lui-même. Il parvient parfois à l’égal et, à l’occasion, à le surpasser. La révolution survenue dans le concept et dans la pratique de la mise en scène est ce qui confère au metteur en scène un rôle aussi important et tellement supérieur aux traditions de ce métier]. ANDRENIO, « El director de escena », in *Fantasio*, Madrid, n° 5 (25 août 1925), cité in Juan AGUILERA SASTRE, Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, p. 42.

mais sûrement, tracent une voie pour la rénovation du théâtre et de la scène. Pas en écrivant des manifestes retentissants, ni des programmes en dix points, mais, comme toujours en Espagne, à cette époque, par d'éphémères et fragiles initiatives individuelles, comme la création de petits théâtres expérimentaux, ou par des articles publiés dans la presse. On y trouve notamment les chroniques théâtrales des envoyés spéciaux à l'étranger, qui offrent un panorama du théâtre européen et des nouveautés de mise en scène, des articles consacrés à la scénographie, aux dramaturges et aux metteurs en scène étrangers et des photographies, beaucoup de photographies. Cette presse périodique – car il ne s'agit pas de revues spécialisées – témoigne ainsi de l'énorme place qui est faite aux questions théâtrales et scéniques, en Espagne.

André Antoine – qui, dans les années 20, reste encore une référence –, Stanislavski, Appia, Craig, Copeau, Reinhardt, Baty, les Pitoëff, Piscator et même Meyerhold. Tous ces noms sont connus en Espagne, leurs idées circulent – de façon plus ou moins déformée, il faut l'admettre –, et suscitent de multiples débats entre partisans et opposants. Les innovations techniques et les diverses tendances de la mise en scène sont énumérées, décrites, illustrées de schémas ou de photographies. Tout au long des années 20, un nombre incroyable d'articles sont consacrés au décor et à la scénographie, notamment dans les pages théâtrales des journaux madrilènes *ABC*, *El Heraldo de Madrid* et *Blanco y Negro*, où Manuel Abril écrit plusieurs articles sur ces thèmes au cours de l'année 1925. Si les analyses du critique manquent souvent d'envergure et sont parfois prétexte à parler d'autre chose, leur intérêt réside surtout dans le fait qu'elles sont accompagnées d'un grand nombre de photographies des diverses tendances scénographiques de l'époque. Dans le numéro de février 1925, par exemple, les photographies d'une scénographie de Craig et d'une ébauche de décor de Burmann sont confrontées sur la même page. Face aux tendances décoratives réalistes ou naturalistes, auxquelles les lecteurs de la revue sont habitués, apparaissent des exemples très variés de scénographies allemandes, italiennes ou russes, caractérisées par la stylisation et le dépouillement, dans la droite ligne des théories de Craig et d'Appia. L'intention pédagogique est manifeste. Faute de pouvoir appliquer immédiatement les réformes sur les scènes espagnoles, critiques, professionnels réformateurs et autres passionnés de théâtre se servent des pages théâtrales des journaux pour en diffuser les principes et éduquer peu à peu le public.

La nueva *mise en scène* de los Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavski, Gémier, es más ambiciosa, más sutil y espiritual. [...] En esta nueva escenificación entran muchos elementos : un nuevo sistema de construcción de teatros, una maquinaria más ingeniosa y rápida, decoraciones giratorias, un empleo muy estudiado de los efectos de luz, la supresión por medio de escalinatas o rampas de la barrera entre el público y el escenario. Mas lo característico de esta nueva escuela de *mise en scène*, [...] es la creación de un ambiente espiritual a tono con la obra³⁵.

Cipriano de Rivas Cherif consacre lui aussi à la mise en scène et à l'évolution de la scénographie un nombre impressionnant d'articles³⁶. Lui qui a pu assister en personne, lors de son séjour à Paris, en 1919-20, à un spectacle de Gémier au Cirque d'Hiver, ainsi qu'à des représentations des Pitoëff, de Dullin, de Copeau et de Baty, et qui connaît très bien le travail de Reinhardt, ne cesse d'évoquer toutes ces figures de la rénovation théâtrale européenne et de les prendre comme points de repère pour une future modernisation de la scène espagnole³⁷. La citation qui suit est un peu longue, mais elle témoigne de sa grande connaissance du travail mené partout en Europe par ces rénovateurs, et de sa profonde conviction que seul le metteur en scène peut mener à bien la réforme du théâtre espagnol.

En España todavía no ; pero fuera de ella el arte moderno del teatro ha ido cobrando en lo que va de siglo, y netamente después de la última guerra de Europa, un carácter singularísimo : la escena recaba su condición principal en la representación, y ésta en la totalidad de sus elementos constituye una

³⁵ [La nouvelle mise en scène des Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavski, Gémier, est plus ambitieuse, plus subtile et spirituelle. Dans cette nouvelle façon de mettre en scène il y a beaucoup d'éléments : un nouveau système de construction des théâtres, une machinerie plus ingénieuse et plus rapide, des décors tournants, une utilisation très travaillée des effets de lumière, la suppression, grâce à des échelles ou des plans inclinés, de la barrière entre le public et la scène. Mais ce qui caractérise cette nouvelle école de mise en scène, c'est la création d'une ambiance spirituelle adaptée à l'œuvre]. ANDRENIO, « El director de escena », *idem*, p. 43.

³⁶ Plus d'un millier d'articles (!), publiés dans la presse espagnole et mexicaine tout au long de sa vie, selon Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler. Voir leur étude, incontournable pour qui s'intéresse à cette figure essentielle du panorama théâtral espagnol du XX^e siècle : Juan AGUILERA SASTRE, Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, *idem*, note 4, p. 482. Sur Rivas Cherif, voir également le travail de Jacqueline SABBAN, *Le théâtre sous la Seconde République espagnole. Le travail de Cipriano de Rivas Cherif à Madrid*, thèse de Doctorat sous la direction de Serge SALAÛN, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1995, 4 volumes.

³⁷ Ce sont les noms que l'on retrouve souvent dans les pages de l'ouvrage que Rivas Cherif a consacré à son travail de metteur en scène et de pédagogue. Cipriano de RIVAS CHERIF, *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 36-38.

manifestación *sui generis*, compuesta como un concierto sinfónico, obedeciente a la batuta del director.

Ni el cómico, ni el autor del texto escrito, ni el pintor de las decoraciones tienen ya en el buen teatro extranjero el predominio que antaño se adjudicaban el primer actor, el dramaturgo o el escenógrafo en representaciones desquiciadas [...]. El director ordena y manda ahora, la mayor parte de las veces sin compartir con sus actores la responsabilidad de un papel. Un Reinhardt, un Tessner, un Stanislavski, un Copeau, y no digamos un Tairoff, ofrecen a su público espectáculos de muy diversa intención y gusto, según los de cada uno de ellos y sus opiniones e ideas acerca del teatro : pero todos coincidentes en que el teatro, la representación como tal, tenga un valor propio, una 'interpretación' personal no por parte del protagonista, sino del director que elige la comedia, la organiza para su mayor efecto, graduando los de los actores en el conjunto escénico, y obtiene, en fin, ayudándose de toda suerte de recursos teatrales, una emoción cabal en el público, completamente distinta de la que un lector aislado logra para sí representándose, repantigado en una butaca, la obra que lee³⁸.

Une telle connaissance des moyens mis en œuvre dans le nouveau théâtre européen ne doit pas nous étonner. Autodidacte, passionné de théâtre, Rivas Cherif n'a suivi aucune formation particulière à la mise en scène, mais c'est un spectateur et un lecteur insatiable, à la culture énorme et très éclectique. Son premier contact décisif avec le théâtre a lieu entre 1911 et 1914, lors de son séjour au Colegio de San Clemente de los Españoles, à Bologne. C'est au cours de ces trois années passées en Italie qu'il

³⁸ [Ce n'est pas encore le cas en Espagne ; mais, hors de ses frontières, l'art moderne du théâtre a pris, au cours de ce siècle, et surtout depuis la Grande Guerre, une tournure sans pareil. La scène acquiert toute son importance durant la représentation et elle constitue, dans son ensemble, une manifestation *sui generis*, composée comme un concert symphonique et dirigée à la baguette par le metteur en scène. Désormais, dans le théâtre de qualité fait à l'étranger, ni le comédien, ni celui qui écrit le texte, ni le peintre qui a fait les décors n'ont l'importance que s'adjudageait jadis le premier acteur, le dramaturge ou le scénographe pour faire des représentations échevelées. À présent, le metteur en scène ordonne et commande sans partager, la plupart du temps, cette responsabilité avec ses acteurs. Un Reinhardt, un Tessner, un Stanislavski, un Copeau, sans parler d'un Tairoff, offrent à leur public des spectacles pour tous les goûts et ayant des intentions très diverses. Ils correspondent aux intentions et aux goûts de chacun d'entre eux, à leurs opinions, à l'idée qu'ils se font du théâtre. Mais, ils sont tous d'accord sur le fait que le théâtre, la représentation en tant que telle, doit posséder ses propres valeurs et doit être une 'interprétation' personnelle. Non pas celle de l'acteur principal, mais celle du metteur en scène qui choisit la pièce, l'organise pour qu'elle fasse son meilleur effet en dosant le jeu des acteurs au sein de l'ensemble scénique, pour susciter, enfin, à l'aide de toutes sortes de moyens théâtraux, l'émotion juste chez les spectateurs, et qui est complètement différente de celle qu'un lecteur isolé réussit à ressentir en imaginant, vautre dans un fauteuil, l'œuvre qu'il lit]. Cipriano de RIVAS CHERIF, « El teatro español en el extranjero », in *El Heraldo de Madrid*, Madrid, (28 novembre 1926), cité in Juan AGUILERA SASTRE, Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español...*, p. 51-52.

découvre les théories et le travail de Gordon Craig, qui séjourne à la même époque à Florence. Cette découverte exercera une influence décisive sur son futur travail de metteur en scène. Rivas n'assiste à aucun spectacle de Craig. En revanche, il lit assidûment sa célèbre revue *The Mask*, dans laquelle Craig expose les fondements de son esthétique et où il publie des fragments de son ouvrage *De l'art du théâtre*, qui date de 1911. La conception théâtrale de Craig inspire beaucoup Rivas Cherif. C'est de Craig qu'il hérite sa confiance absolue dans le metteur en scène, qu'il considère comme l'agent primordial de la rénovation théâtrale. Il retient également le principe de la stylisation de la scénographie, et son rejet radical de toute reconstitution réaliste ou naturaliste sur scène. Pour lui, Craig reste « el inventor de las cortinas grises para cualquier sugestión dramática de un texto poético »³⁹, et il admire profondément son travail à partir de la lumière et des paravents. Enfin, Rivas Cherif retient de l'Anglais certains aspects de sa théorie de l'acteur-marionnette, qui rejoignent le grand intérêt qu'il a pour le théâtre de Guignol et pour le masque, et qui vont dans le sens de son rejet du réalisme et du jeu « sentimental » en vigueur sur la plupart des scènes espagnoles.

En 1919-20, Rivas Cherif est à Paris. Il y assiste, ébloui, à la première du *Tricorne* de Falla, interprété par les Ballets russes de Diaghilev. L'esthétique de ces Ballets, qu'il avait déjà pu admirer à Madrid en 1916, est loin de ses aspirations et des principes scénographiques qu'il défend. Mais, bien plus que les décors, ce qui le fascine dans les spectacles des Ballets russes, c'est l'atmosphère qui s'en dégage, et surtout le mouvement des danseurs, qui lui permettent de prendre conscience de l'incroyable capacité de suggestion des corps et de la musique.

À Paris, Rivas Cherif découvre surtout Jacques Copeau, qui sera, toute sa vie, le véritable modèle de Rivas Cherif. Copeau qu'il considère comme l'héritier le plus fidèle des théories de Craig. Ce qui séduit Rivas Cherif, dans les créations de Copeau, c'est leur extrême simplicité, leur austérité, même. Et il partage avec lui son goût des beaux textes du répertoire classique. Dès son retour en Espagne, Rivas Cherif expose avec enthousiasme les principales caractéristiques du travail de Copeau, évoquant même au passage la disposition de la salle du Vieux-Colombier :

³⁹ [... l'inventeur des rideaux gris utilisés pour toutes les suggestions dramatiques d'un texte poétique]. Cipriano de RIVAS CHERIF, *Cómo hacer teatro...*, p. 272.

Por otra parte, y ésta es la principal innovación de M. Copeau, la escena no está decorada nunca con pinturas que representan el lugar de la acción. E incluso el escenario tiene otra disposición de la acostumbrada en los teatros modernos. No hay esa separación que la elevación del tablado, la batería, las bambalinas y los bastidores determinan entre la sala y el palco escénico. [...] La realización es perfecta. M. Copeau funda su doctrina teatral en la supremacía del texto dramático, en la interpretación pura y simple del autor. El estilo es la obra.

No es otro el problema. Lo arbitrario, lo caprichoso, desaparecen. El respeto, la probidad, el estudio, favorecen la inspiración artística. No hacen falta, e incluso estorban, trapos y telones. La verdad se muestra desnuda⁴⁰.

Voici, rapidement brossé, le substrat théorique de Rivas Cherif et les modèles qui déterminent son travail tout au long de sa vie. De ses premières mises en scènes, au sein des éphémères compagnies de théâtre expérimental qu'il crée, entre 1920 et 1929, à celles qu'il réalise auprès de Margarita Xirgu au Teatro Español de Madrid, de 1930 à 1935, Rivas Cherif mettra toute son énergie à tenter de redonner une dignité au théâtre, de s'imposer comme un véritable metteur en scène et d'en assumer les fonctions⁴¹. Ce ne sera jamais chose facile et il devra toujours composer avec le poids des habitudes bien installées et avec des collaborateurs qui ne sont pas toujours à la hauteur de ses

⁴⁰ [Par ailleurs, et c'est là l'innovation principale de M. Copeau, la scène n'est jamais décorée avec des peintures représentant le lieu de l'action. Même le plateau à une autre disposition que celle qu'on a l'habitude de voir dans les théâtres modernes. Il n'y a pas cette séparation que la hauteur de la scène, la rampe, les coulisses et les découvertes créent entre la salle et la scène. La réalisation est parfaite. M. Copeau fonde sa doctrine théâtrale sur la suprématie du texte dramatique, sur l'interprétation pure et simple de l'auteur. Le style est donné par l'œuvre. Le problème n'est pas ailleurs. Ce qui est arbitraire, ce qui est capricieux, disparaît. Le respect, la probité, l'étude, favorisent l'inspiration artistique. Les toiles et les rideaux sont inutiles et deviennent plutôt une gêne. La vérité se montre toute nue]. Cipriano de RIVAS CHERIF, « Un teatro modelo. El Vieux-Colombier de Paris », in *La Internacional*, Madrid, n° 31 (21 mai 1920, cité in Juan AGUILERA SASTRE, Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español...*, p. 36.

⁴¹ Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler rappellent fort à propos les difficultés rencontrées par Rivas Cherif pour s'imposer en tant que metteur en scène, au sens plein du terme, dans la compagnie de l'actrice Margarita Xirgu, pourtant pleine de bonne volonté. Voici ce qu'elle déclarait à son biographe, Domènec Guansé, en 1988 : « Para mí era un *auxiliar* de mucho mérito [...]. Todo lo resolvía. Su propia falta de especialidad contribuía a su agilidad mental. Tenía un gusto infalible. Mientras ensayábamos *le pedía* que mirase lo que hacíamos desde la platea y *él obedecía* y anotaba los aciertos y después nos decía qué era lo que le parecía bueno. Lo repetíamos y fijábamos las actitudes que sin su consejo hubiesen pasado inadvertidas. A mí, *su opinión me daba una confianza absoluta* » [Pour moi, il était un *assistant* de grande valeur. Il trouvait une solution pour tout. Le fait même qu'il n'ait pas de spécialité contribuait à son agilité mentale. Il avait un goût infalible. Pendant les répétitions, je lui demandais de regarder ce que nous faisons depuis le parterre et *lui, il obéissait*, il notait les trouvailles et ensuite il nous disait ce qui lui semblait bon. On reproduisait ce qu'il venait de nous dire et on fixait les gestes qui, sans ses conseils, seraient passés inaperçus. Moi, *son opinion me donnait une confiance absolue*]. Cité in Juan AGUILERA SASTRE, Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español...*, p. 54. Je souligne.

ambitions. Mais, avec la précieuse collaboration de Sigfrido Burmann – formé, on s’en souvient, auprès de Reinhardt –, avec celle de Salvador Bartolozzi⁴², Rivas Cherif introduit peu à peu sur les scènes madrilènes et barcelonaises une conception moderne de l’espace scénique, de la scénographie et de la mise en scène. Délaissant progressivement les décors traditionnels de toile peinte, au profit d’un espace architecturé et structuré, il marque les débuts du théâtre moderne en Espagne.

Son rôle est essentiel, dans les années 30, dans la consécration de Federico García Lorca au théâtre. C’est lui qui, en 1927, réussit à convaincre Margarita Xirgu de lire, puis de monter, *Mariana Pineda*. Mais Lorca le connaît déjà depuis longtemps, au moins depuis 1921⁴³. En 1923, alors qu’il est en train d’écrire *La zapatera prodigiosa*, le dramaturge envisage déjà de confier la mise en scène de la pièce à Rivas Cherif. Ce ne sera finalement fait qu’en 1930, avec des décors et des costumes réalisés par Salvador Bartolozzi, d’après des ébauches de Lorca. En 1928-29, c’est encore Rivas Cherif qui avait dirigé la mise en scène de *Amor de don Perlimplín...*, avec les acteurs de son groupe El Caracol. Mais la représentation est annulée, puis la pièce censurée par le régime du général Primo de Rivera. Lorca devra finalement attendre 1933 pour voir sa pièce sur scène⁴⁴. L’année suivante, en 1934, il met en scène *Yerma*, dont il confie la scénographie à Manuel Fontanals. Finalement, les dernières mises en scène que Rivas Cherif réalisera pour Lorca seront celles de *Bodas de sangre* et de *Doña Rosita la Soltera*, inaugurées, l’une le 22 novembre, l’autre le 12 décembre 1935, au Teatro Principal Palace de Barcelone, par la compagnie de Margarita Xirgu, avec des

⁴² Scénographe important – mais relativement peu étudié – du panorama théâtral espagnol des années 20-30, Salvador Bartolozzi est surtout connu pour les décors qu’il réalise, au sein du groupe El Caracol, de Rivas Cherif, pour la pièce *Orphée*, de Jean Cocteau, présentée en décembre 1928. La même année, il est unanimement encensé par la critique et le public, en raison de sa scénographie pour *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau. Passionné par le théâtre de marionnettes, il ne cesse, tout au long des années 30, de monter des spectacles pour enfants dont il réalise les décors et les costumes, et n’hésite pas, à l’occasion, à remplacer les marionnettes par des acteurs marionnettisés. C’est précisément dans cette esthétique qu’avait été montée la pièce de Grau. Voir, notamment, les deux références suivantes : María del Mar LOZANO BARTOLOZZI, « Salvador Bartolozzi : entre las vanguardias y el casticismo (La colección de dibujos originales de *Blanco y Negro*) », in *Norba-Arte*, Universidad de Extremadura, V (1984), p. 243-264 ; David VELA CERVERA, « Una figura singular de la escenografía teatral española. Salvador Bartolozzi », in *ADE-Teatro*, Madrid, n° 72-73 (décembre 1998), p. 118-123.

⁴³ C’est ce qu’indique Margarita Ucelay dans son introduction à *Amor de don Perlimplín...*, p. 133.

⁴⁴ Pour plus de détails au sujet des aléas du texte de Lorca, sur la mise en scène frustrée de la pièce, en 1929, et sur celle réalisée par Lorca en collaboration avec le Club Teatral Anfistora, en 1933, voir l’introduction de Margarita UCELAY, *Amor de don Perlimplín...*, p. 142-153.

scénographies de José Caballero (et Sigfrido Burmann), pour la première, et de Manuel Fontanals, pour la seconde.

Au vu des relations étroites qui unissent, tout au long des années 20, Lorca, Rivas Cherif, Burmann et Fontanals, tous activement impliqués dans la rénovation du théâtre espagnol, nul doute que Lorca était parfaitement conscient des enjeux de la mise en scène, de l'organisation de l'espace scénique et de l'importance de la rethéâtralisation du théâtre espagnol. Nul doute qu'auprès de Rivas Cherif et de Burmann, et du fait de sa propre curiosité, Lorca connaissait les théories de tous les grands rénovateurs du théâtre qui travaillaient au même moment dans divers pays d'Europe⁴⁵. C'est ce qui ressort de tous les entretiens qu'il accorde à la presse au cours des années 30, où il ne cesse de clamer la nécessité d'une réforme théâtrale en profondeur :

Así, pues, para lograr autoridad en el teatro no hay sólo que montar obras buenas, sino montarlas con un imprescindible director de escena. Esto lo deben ir sabiendo todas las compañías. Hacen falta directores de escena autorizados y documentados que transformen las obras y las interpreten con estilo⁴⁶.

Mais les conditions ne sont toujours pas réunies pour parvenir à imposer, en Espagne, la réforme qui a lieu ailleurs en Europe. Jamais, au cours des années 20, une scène espagnole ne se verra appliquer les principes scénographiques mis en pratique sur certaines scènes françaises, allemandes ou russes. Toutefois, l'absence de réalisations concrètes ne doit pas faire oublier que les nouvelles idées concernant l'espace scénique,

⁴⁵ Lorca semble avoir été en contact personnel avec certains grands metteurs en scène européens. En 1933, il évoque la possibilité que Max Reinhardt monte *La zapatera prodigiosa* en Allemagne, « para hacer una interpretación española, acentuando probablemente su carácter de pantomima. Yo quiero enviarle la música para animar las escenas » [... pour en faire une interprétation espagnole en accentuant probablement son caractère de pantomime. Moi, je veux lui envoyer la musique pour animer les scènes]. Federico GARCÍA LORCA, entretien accordé au journal *El Sol*, Madrid (5 avril 1933), in *Obras completas III*, p. 408. L'année suivante, en septembre 1934, il annonce que la traduction française de *Bodas de sangre* doit être montée par Gaston Baty, à Paris. Voir : Federico GARCÍA LORCA, entretien accordé à Juan Chabás, in *Luz*, Madrid (3 septembre 1934), *idem*, p. 539.

⁴⁶ [Ainsi donc, pour que le théâtre recouvre son autorité, il ne faut pas seulement représenter de bonnes pièces, il faut aussi qu'elles soient montées par un indispensable metteur en scène. Ça, il faut que toutes les compagnies commencent à le savoir. Nous avons besoin de metteurs en scène compétents et documentés qui transforment les œuvres et les interprètent avec du style]. Federico GARCÍA LORCA, « En honor de Lola Membrives », in *Crítica*, Buenos Aires (16 mars 1934), *idem*, p. 246.

la simplification et la stylisation du décor ou l'utilisation plastique de la lumière sont parfaitement connues de Lorca, soit grâce à ses contacts personnels, soit grâce à la presse. Et si aucune des scénographies de ses œuvres ne vient corroborer cette affirmation, c'est dans ses propres textes qu'il faut en chercher la preuve.

Espace, couleur et lumière dans le théâtre de Lorca

L'impossibilité – presque – absolue dans laquelle se trouvent les hommes de théâtre espagnols d'expérimenter, concrètement, de nouvelles formes d'utilisation de l'espace scénique, ne les empêche pas d'être au courant de ce qui se passe au même moment dans toute l'Europe. Ces idées font partie du substrat théorique qui nourrit leur imaginaire, même si cela ne se traduit pas par des réalisations. Dans le cas d'un dramaturge comme Lorca, aussi intéressé par la mise en scène, aussi soucieux des questions théâtrales et aussi attentif aux évolutions que connaissent l'art et le théâtre dans l'Europe entière, on ne peut imaginer que cela ne se traduise pas d'une quelconque manière dans son travail. Lorca n'est pas un théoricien du théâtre. Contrairement à Brecht, sa création dramatique ne se double pas d'une activité théorique visant à proposer une esthétique scénique propre. En revanche, comme à son habitude, Lorca s'inspire de tout ce dont il entend parler, fusionne les esthétiques les plus variées, les assimile de manière très personnelle et les réutilise, non pas en écrivant des traités ou des essais, mais en les intégrant directement à ses textes dramatiques. Ce sont ses textes qui portent la marque de cette capacité extraordinaire de synthèse, qui caractérise également son travail de metteur en scène.

Étant donnée la situation du théâtre en Espagne, et les multiples difficultés auxquelles doivent sans cesse se confronter ceux qui, comme lui ou comme Rivas Cherif, tentent de réformer l'utilisation de la scène et de l'espace scénique ou théâtral, Lorca doit, tout au long de sa vie, se satisfaire de la traditionnelle scène à l'italienne, et des possibilités scénographiques qui lui sont offertes. C'est donc à partir de l'espace à l'italienne qu'il construit l'espace dans ses œuvres dramatiques. Aucune référence ne manque dans ses textes : rideau, avant-scène, coulisses, parterre, balcons. La relation que Lorca instaure entre l'action qui doit se dérouler sur scène et le public s'établit depuis le rapport frontal de la scène classique. Mais Lorca réutilise cet espace, le subvertit et élabore, à l'encontre des conventions de la scène à l'italienne, un espace

dramatique plastique, mobile, qui évolue en fonction de l'action, et qui reflète, en négatif, toutes les recherches effectuées par les praticiens de son époque en matière scénographique. Sans doute est-ce aussi pour cela que Lorca qualifiait son théâtre expérimental de théâtre « impossible ». Inadapté aux scènes espagnoles de son époque, il confronte également le spectateur à un espace dramatique inédit, fragmenté, distordu, qui, dans l'imaginaire du lecteur-spectateur, fonctionne à la manière de l'espace cubiste, juxtaposition simultanée de fragments discontinus d'une réalité appréhendée depuis des points de vue divergents.

L'espace et le temps, particulièrement dans le théâtre « impossible » de Lorca, ont fait l'objet de nombreuses études, dont certaines fort éclairantes et perspicaces⁴⁷. Ce qui a particulièrement retenu l'attention des critiques, c'est l'élaboration complexe de l'espace dramatique – l'espace *imaginaire*, pourrait-on dire –, qui apparaît dans ces pièces. Avec raison, ils ont souligné à quel point l'espace et le temps y sont intimement liés et sont soumis aux mêmes procédés de distorsion et de fragmentation. Traditionnellement aptes à situer l'action dramatique et à donner des repères au spectateur, ces données deviennent au contraire, dans ces pièces, le moyen de le désorienter, de le perdre, dans des œuvres construites selon la logique du rêve. En revanche, on s'est moins souvent intéressé aux procédés concrets suggérés par Lorca pour construire et organiser l'espace évoqué dans ses pièces. Il est certain que les indications scéniques données par l'auteur dramatique ne sont que des pistes, toujours susceptibles d'être interprétées, modifiées, réélaborées et même totalement ignorées par le metteur en scène. Mais ce sont précisément ces pistes qui m'intéressent. Car il me semble que ces indications spatiales données par Lorca laissent précisément entrevoir sa connaissance des expériences menées en Europe par les metteurs en scène que j'ai évoqués précédemment, et qu'il semble vouloir mettre en œuvre.

⁴⁷ Il serait impossible de citer toutes les analyses qui ont été consacrées à l'étude du temps et de l'espace dans *El público* et *Así que pasen...*. En voici quelques-unes qui me semblent être utiles à la compréhension du fonctionnement global de ces deux éléments dramatiques : Michel PRUNER, « Espace et temps dans *Lorsque cinq ans seront passés* », in *Lorca. Théâtre impossible*, numéro spécial de la revue *Organon*, Université Lyon II, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques (1978), p. 69-93 ; Fernando de DIEGO, « La fragmentación del espacio dramático en *Comedia sin título* y *El público* de Federico García Lorca », in *El teatro de Federico García Lorca. Tragedia, drama, farsa*, Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.), p. 231-240 ; Edgar SAMPER, « Espacios y decorados en el Acto Tercero (Cuadro Primero) de *Así que pasen cinco años* : variaciones sobre el teatro en el teatro », in *Voir et lire Federico García Lorca. Le théâtre de l'impossible*, Jean-Marie LAVAUD (éd.), p. 47-61 ; Monique MARTINEZ THOMAS, « La dramaturgia posible del teatro imposible de Lorca : *Así que pasen cinco años* », in *Le théâtre impossible de Lorca...*, Michèle RAMOND (coord.), p. 65-80.

L'espace scénique qui apparaît en filigrane tout au long des textes est intimement lié à l'espace dramatique. Dans *El público*, particulièrement, l'espace est toujours construit selon des perspectives désorientantes et des procédés fondés sur le contraste abrupt. Bien que la première didascalie indique que la scène représente l'espace du bureau du Metteur en scène, les fenêtres comme des radiographies et la grande main imprimée sur le mur sont déjà des facteurs déstabilisants. L'espace du bureau n'est pas un espace vériste, « réaliste » ; il est déjà, au contraire, un espace abstrait, le signe de la subversion des codes traditionnels de la représentation qui va avoir lieu tout au long de la pièce. Il en est de même au Troisième Tableau, lorsque le mur de sable, élément symbolique sans rapport avec la « réalité » connue par le spectateur, s'ouvre par le milieu et laisse apparaître le sépulcre « réaliste » de Juliette, orné de rosiers et de lierre. Lorca joue à mélanger les codes, à subvertir les points de repère du spectateur, à réintroduire du réalisme au milieu de l'espace le plus symbolique, ou à retourner littéralement le réalisme pour en faire un procédé symbolique.

C'est également ce qui se passe dans *Así que pasen cinco años*. Dès le Premier Tableau, Lorca installe l'action dans un décor connu et familier, celui d'une bibliothèque, qui semble imiter les scènes conventionnelles : un canapé, une table, une grande fenêtre, une horloge qui sonne de temps à autres. Mais cette première image scénique est trompeuse. Le spectateur a tôt fait de se rendre compte qu'il n'est pas en train d'assister à un drame « bourgeois ». Car, si le décor est rassurant, ce sont les propos énigmatiques des personnages qui installent le doute. Plus tard, on se rend compte que le temps lui-même ne s'écoule plus : l'horloge sonne six heures au moment de la première apparition de la Mécanographe et il est toujours six heures lorsque le Jeune Homme demande l'heure à son Domestique, à la fin du Tableau – l'horloge ne sonnera minuit qu'après la mort du protagoniste, à la fin de la pièce, à la fin du voyage. L'espace réaliste, dans la pièce, n'est qu'un leurre. Installant illusoirement le spectateur dans sa position confortable habituelle, Lorca procède par glissements successifs, depuis des éléments reconnaissables vers des structures, des références, des personnages et des dialogues de plus en plus flous, en apparence incohérents. Le spectateur perd prise, entre peu à peu dans un monde dont les règles sont différentes, mais bien présentes cependant. Si le rêve donne bien sa structure à cette pièce – comme à *El*

público –, il y inscrit également sa logique. On retrouve là les idées que Lorca défendait dans ses lettres à Sebastià Gasch, au sujet de ses dessins et de sa nouvelle manière « spiritualiste ».

La construction spatiale et temporelle de ces deux pièces est, en cela, bien proche des procédés employés par Magritte, et surtout par Chirico, dans ses tableaux. Tout en préservant des apparences très réalistes par leur facture, toute la recherche picturale de ces deux peintres repose sur l'introduction d'un ou plusieurs éléments qui font glisser la représentation de la figuration réaliste vers l'absurde ou vers l'incompréhensible. Le spectateur, face à ces œuvres, se doit d'abandonner ses points de repère habituels et d'en adopter d'autres, non plus fondés sur la raison et la logique, mais sur la suggestion, l'évocation. Il ne peut plus se raccrocher à ce qu'il croit percevoir, à ce qu'il croit connaître, puisque le léger glissement introduit par le peintre dans le tableau suffit à le placer face à l'inconnu, au dérangent, au déroutant, et face à cette sensation d'« inquiétante étrangeté » dont parle Freud dans un essai bien connu. D'ailleurs, les œuvres de ces peintres, celles de Chirico, en particulier, entretiennent un lien étroit avec le théâtre. Ses toiles sont construites avec des points de fuite et des sources de lumière qui créent des ombres contradictoires et comme indépendantes des choses.

Giorgio de Chirico établit un nouveau cube scénique, une nouvelle dramaturgie ; son espace pictural est un théâtre dont les arcades et les façades d'immeubles constituent les décors, les toiles de fond orientées vers divers points de fuite, d'une scène sans profondeur. Dans cet espace vide, sans assise, où, comme au théâtre, ce sont les planches qui signifient le monde, les objets, les mannequins, les statues sont les acteurs d'une réalité qui n'est qu'apparence, qui ne fait pas illusion⁴⁸.

Nous voilà bien proches de l'impression qui se dégage des œuvres « impossibles » de Lorca, peuplées, elles aussi, d'ombres, de masques et de mannequins inquiétants et irréels. Lorca qui, comme ces deux peintres, joue avec le spectateur, joue avec ce que ce dernier connaît ou croit connaître, avec ce qu'il voit ou croit voir, avec ce qu'il comprend ou croit comprendre. Dans le Premier Tableau de *Así que pasen...*,

⁴⁸ Christine POUILLAIN, « La peinture métaphysique ou la représentation du monde au-delà de la nature », in *L'art italien et la Metafisica...*, op. cit., p. 14.

l'espace réaliste de la bibliothèque se voit ainsi subitement investi par un autre espace, espace de théâtre dans le théâtre : l'espace onirique du jeu entre l'Enfant et le Chat. Je ne reviendrai pas en détails sur cette scène qui a déjà été souvent étudiée – et très bien⁴⁹. Mais il me semble intéressant d'y faire référence, car elle introduit un jeu avec l'espace scénique et dramatique particulièrement intéressant.

Se oye otro trueno. La luz descende y una luminosidad azulada de tormenta invade la escena. Los tres personajes se ocultarán detrás de un biombo negro bordado con estrellas.

Por la puerta de la izquierda aparece el Niño muerto con el Gato. [...]

Avanzan hacia el público. El Niño trae al Gato cogido de una pata⁵⁰.

Introduit auditivement par le bruit du tonnerre⁵¹, et visuellement par un changement de lumière – qui devient bleue –, l'espace de la scène de l'Enfant et du Chat est clairement un espace onirique, qui se matérialise sur scène et double la scène principale – la scène réaliste. Les seuls procédés qui permettent de la faire apparaître, aux yeux des spectateurs, c'est l'utilisation d'une lumière particulière, ainsi que d'un accessoire : le paravent. À eux seuls, ces deux procédés suffisent à redessiner un deuxième espace de jeu à l'intérieur de l'espace principal, rendent possible la présence simultanée de deux mondes opposés. La scène devient le lieu de la convention la plus totale. L'espace se dédouble, le temps est suspendu : lorsque l'intermède prend fin, les trois personnages qui étaient cachés derrière le paravent réapparaissent aussitôt et continuent la conversation qui avait débuté auparavant. Le jeu de l'Enfant et du Chat a lieu dans un temps et un espace parallèles à la représentation principale. Il forme comme une parenthèse magique à l'intérieur de la trame dramatique et renvoie le spectateur à sa propre position de spectateur, désarmorçant ainsi tout processus d'identification. De ce point de vue, il ne semble pas anodin que Lorca précise dans la didascalie que l'Enfant et le Chat avancent vers le public. Comme le Berger Simplet, dans *El público*, et comme les *Duendes*, dans *Amor de don Perlimplín...*, ces deux

⁴⁹ Voir, de façon générale, toutes les études consacrées à *Así que pasen cinco años*. Voir également, plus particulièrement : Dominique BRETON, « L'Enfant et le Chat : jeux de miroir dans *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca », in Lorca. *L'écriture sous le sable*, p. 145-168 ;

⁵⁰ *Así que pasen...*, p. 340.

⁵¹ Trois coups de tonnerre que Dominique Breton rapproche des *trois coups* qui marquaient traditionnellement, au théâtre, le début du spectacle. In Dominique BRETON, « L'Enfant et le Chat : jeux de miroir... », p. 148.

personnages instaurent un autre rapport au public, qui est spatialement souligné par un espace différent de l'espace dramatique et scénique principal. D'ailleurs, à chaque fois, le nouvel espace est matérialisé par un changement de lumière.

Lorca se montre là particulièrement en phase avec le travail mené par de nombreux metteurs en scène européens de l'époque. L'utilisation qu'il fait de la lumière, particulièrement, est à considérer avec la plus grande attention. Car elle témoigne d'une conception de la scène héritière des théories d'Appia et de Craig, et parfaitement en accord avec le travail effectué, à la même époque, par Copeau, Pitoëff et Baty. Chez Lorca, la lumière est une composante essentielle du décor et un facteur déterminant dans l'élaboration de l'atmosphère du spectacle. La lumière n'est plus simplement un moyen technique destiné à éclairer la scène. Elle devient au contraire véritablement active, elle vivifie l'espace et sert le jeu de l'acteur. En jouant sur son intensité, sur sa coloration, sur sa mobilité, Lorca utilise la lumière comme un moyen d'animation, de suggestion et d'évocation. Désormais, elle se substitue à la peinture pour créer l'ambiance des lieux et du drame, et met en valeur la plasticité de l'univers scénique. Les espaces abstraits, par de simples variations de lumière, peuvent évoquer divers lieux et se substituer aux changements de décor. Dans la scène onirique de l'Enfant et du Chat, la lumière bleue symbolise le rêve, la nuit, le monde parallèle de l'inconscient. C'est la même lumière que l'on retrouve plus loin, dans la scène de la forêt nocturne, et qui permet de mettre en valeur le Masque jaune, qui devient une sorte de flamme dans la nuit :

[...] *El efecto de este personaje debe ser el de una llamarada sobre el fondo de azules lunares y troncos nocturnos. [...]*⁵².

Grâce au contraste chromatique entre le costume et le fond lumineux, le Masque, dont la présence est déjà étrange et inquiétante, devient une sorte d'apparition irréelle, onirique, et contribue à la création d'une image scénique d'une grande efficacité visuelle. La lumière, par sa mobilité, sa ductilité, permet également de créer un « décor spirituel », selon l'expression de Denis Bablet, et même psychique. « Elle matérialise les rapport qui relie les personnages, les distances qui les séparent, elle symbolise

⁵² *Idem*, p. 376.

leurs sentiments »⁵³. Comme chez Craig, la lumière « est un facteur de beauté, elle nous entraîne au-delà du réel, elle nous libère de l'habitude de l'imitation naturaliste, dote l'univers scénique d'une vie supérieure, et agit sur la sensibilité du spectateur comme un fluide surnaturel »⁵⁴. C'est bien le rôle que Lorca confie à la lumière, particulièrement dans la scène entre la Fiancée et le Jeune Homme. Au début du Tableau, la chambre de la Fiancée est baignée d'une lumière lunaire, qui entre par la fenêtre grand ouverte du balcon : « [...] *Los balcones están abiertos, y por ellos entra la luna. [...]* »⁵⁵. Lumière douce, sensuelle, elle reflète les sentiments de la jeune femme qui attend avec impatience son fougueux amant, le Joueur de Rugby. L'arrivée du Jeune Homme, dans cet espace qui lui sera interdit, est marquée par un brusque changement de luminosité.

*Aparece el Joven. [...] En el momento de entrar se encienden todas las luces de la escena y los ramos de bombillas que llevan los ángeles en la mano. Quedan los tres personajes mirándose, en silencio*⁵⁶.

Lumière crue, lumière contrastante et agressive, la luminosité devient le reflet symbolique de l'entrée du Jeune Homme dans l'univers feutré et sensuel de la Fiancée, qui manifestement ne veut pas de lui. Puis, nouveau changement. La Fiancée et son Père sortent de scène ; l'un va admirer l'éclipse de lune, l'autre part rejoindre son amant. Le Jeune Homme reste seul, avec le Mannequin qui porte la robe de mariée :

*La luz de la escena se oscurece. Las bombillas de los ángeles toman una luz azul. Por los balcones vuelve a entrar una luz de luna que irá en aumento hasta el final. Se oye un gemido*⁵⁷.

L'entrée en scène du Mannequin est annoncée, comme dans le cas de l'Enfant et du Chat, au Tableau précédent, par un son et un changement de lumière. La lumière crue baisse en intensité et devient de plus en plus bleutée : elle permet à nouveau de créer, visuellement, un espace onirique et d'introduire un personnage symbolique. Le Mannequin, vêtu de blanc, est mis en valeur, sur le fond bleuté, par des sourcils, une perruque et des gants dorés. Chaque élément visuel, soigneusement noté et précisément

⁵³ Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre...*, p. 263.

⁵⁴ *Idem*, p. 313.

⁵⁵ *Así que pasen...*, p. 353.

⁵⁶ *Idem*, p. 359.

⁵⁷ *Idem*, p. 363.

dosé, permet de mettre le spectateur dans une situation d'écoute différente. La parenthèse poétique et extrêmement émouvante que constitue la rencontre entre le Jeune Homme et le Mannequin – qui symbolise la frustration amoureuse et le désir d'enfant – acquiert de la sorte une intensité rare, soulignée auditivement par la musicalité différente du dialogue, en vers. L'entrée de la Servante qui porte un candélabre marquera visuellement une nouvelle rupture. La scène, baignée d'une lumière bleue intense, perd à nouveau de sa force pour revenir peu à peu, sans changement brusque, cette fois, à une tonalité « normale ». La parenthèse onirique est terminée, le Mannequin vivant redevient mannequin de vitrine, et s'immobilise.

La luz es de un azul intenso. Entra la Criada por la izquierda con un candelabro y la escena toma suavemente su luz normal, sin descuidar la luz azul de los balcones abiertos de par en par que hay en el fondo. En el momento que aparece la Criada, el Maniquí queda rígido con una postura de escarapate. La cabeza inclinada y las manos levantadas en actitud delicadísima. La Criada deja el candelabro sobre la mesa del tocador. Siempre en actitud compungida y mirando al Joven. En este momento aparece el Viejo por una puerta de la derecha. La luz crece⁵⁸.

Nouvelle entrée de personnage, nouveau changement de rythme, nouveau changement de lumière, qui semble traduire la surprise et le mécontentement du Jeune Homme, apparemment peu ravi de revoir le Vieillard : « **Joven.** (*Asombrado.*) ¡Usted! »⁵⁹.

Le rapide examen du fonctionnement de la lumière dans ce Tableau de *Así que pasen...* me semble montrer à quel point Lorca apporte un soin tout particulier à la création des atmosphères lumineuses – et colorées – et combien celles-ci se font les reflets « spirituels » de la fonction des personnages, des liens qui les relient ou encore permettent de créer, sans artifice, des espaces particuliers à l'intérieur des espaces principaux. Il en est de même dans *El público*, où la lumière acquiert un rôle fondamental dans la création de l'ambiance dramatique. Souvenons-nous, par exemple, du moment de la mort du Nu Rouge et de l'agonie de l'Homme 1, éclairé par une lumière argentée qui doit explicitement évoquer celle qui se dégage des écrans de

⁵⁸ *Idem*, p. 368.

⁵⁹ *Ibidem*.

cinéma, tandis que le fond se teinte d'une « granuleuse lumière bleue ». Même *Amor de don Perlimplín*... n'était pas exempte d'indications de lumière précises, qui accompagnent la partition musicale et soulignent visuellement la présence sensuelle de Belisa, réduite à sa voix :

Se oye el piano. El teatro queda en penumbra. Belisa descubre las cortinas de su balcón. Se ve a Belisa casi desnuda cantando lánguidamente.

Voz de Belisa.

¡Amor! ¡Amor!

Entre mis muslos cerrados

nada como un pez el sol⁶⁰.

Tout au long de la pièce, les différents moments du jour sont accompagnés de la sorte d'une lumière colorée différente : lumière bleue de la nuit et du rêve, pendant la scène avec les *Duendes*, lumière blanche de l'aube lorsque Perlimplín se réveille, lumière intense et dorée du matin et de l'amour en train de naître dans le cœur du personnage...

Perlimplín, de puntillas, la cubre con un manto. Una luz intensa y dorada entra por los balcones. Bandadas de pájaros de papel los cruzan entre el sonido de las campanas matinales⁶¹.

... et enfin lumière bleue intense, qui contraste avec la cape rouge sang que porte Perlimplín, au moment fatidique de son sacrifice. Comme l'écrira bien plus tard Gaston Baty, « c'est la lumière qui transforme le décor, le fait agir, le fait parler »⁶². C'est une leçon que Lorca avait déjà comprise, lui aussi.

Dans *El público*, l'emploi très subtil et novateur que fait Lorca de la lumière est associé à une réflexion très audacieuse sur la construction de l'espace scénique. C'est particulièrement le cas dans le Quatrième Tableau.

En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules. Al

⁶⁰ *Amor de don Perlimplín*..., p. 245.

⁶¹ *Idem*, p. 253.

⁶² Gaston BATY, « Le Décor et la Lumière », in *Masques. Revue internationale d'art dramatique*, Paris, n° 3 (mars 1947), cité in Danièle PAULY, *Théâtre années 20...*, p. 158.

*fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad. Al levantarse el telón, se oye una salva de aplausos*⁶³.

Plus qu'un décor, ce que décrit Lorca dans cette didascalie, c'est un espace scénique. Un espace scénique complexe, car hybride. D'une part, on trouve ce Nu Rouge sur son lit vertical, qui semble peint et évoque les représentations de la peinture primitive, d'où est absente toute perspective. Mais, d'autre part, on trouve aussi, derrière ce lit, un ensemble d'arcs et d'escaliers, une façade d'université et les loges d'un théâtre. Un espace on ne peut plus hétéroclite, qui comprend plusieurs espaces différents, qui mêle l'intérieur et l'extérieur, qui, en somme, est une sorte de *collage* arbitraire, une création absolue – aux antipodes de la reconstitution fidèle d'un espace « réaliste ». Étrangement, la projection, sur scène, des loges d'un théâtre, comme un reflet inversé de l'espace où les spectateurs se trouvent eux-mêmes, n'est pas sans rappeler l'une des études réalisées par Picasso, pour le décor du Ballet russe *Pulcinella*, en 1920 (ill. 312). Ce premier projet – refusé par Diaghilev au profit d'un décor simplifié et proprement cubiste – témoigne d'une claire

volonté de détournement, à la fois surprenant et ludique, du théâtre à l'italienne. Il imagine que la salle pénètre sur la scène et que celle-ci évoque à elle seule l'ensemble d'un théâtre à l'italienne. De part et d'autre du plateau scénique sont figurées, sur deux niveaux, des loges ouvertes vers la salle ; elles s'échelonnent sur les pendrillons vers un cadre et un manteau d'arlequin peints en trompe-l'œil ; ceux-ci dévoilent le fond de scène, occupé par quelque vue urbaine, évocation cubiste d'une rue napolitaine. Dans plusieurs des études préparatoires sont peintes, dans les loges, des figures de spectateurs en habits du soir... observant les spectateurs réels. Jeux sur la perspective, diversification des points de vue, trompe-l'œil, effets de miroirs : Picasso fait éclater picturalement le cube scénique en le déformant et en y faisant pénétrer la salle, en détournant avec humour sa forme première⁶⁴.

Dans ces projets, Picasso témoigne, à l'image des metteurs en scène rénovateurs des années 20, d'une volonté de subvertir l'espace scénique et théâtral à l'italienne, de jouer avec lui, et d'en faire finalement le lieu d'un jeu renouvelé avec le public, lui-

⁶³ *El público*, p. 311.

⁶⁴ Danièle PAULY, *Théâtre années 20...*, p. 51.

même pris dans l'action scénique. Rien de plus approprié à un ballet dont le protagoniste n'était autre qu'un personnage de Commedia dell'Arte. Cependant, le travail de Picasso a une limite : il continue à être l'œuvre d'un peintre, une toile peinte, où les loges sont de fausses loges, où les spectateurs de la scène sont de faux spectateurs. Malgré l'inventivité de ce décor, l'intervention de Picasso sur la scène de théâtre continue à se situer sur le plan de la peinture, et non pas sur celui de la création d'un nouvel espace scénique⁶⁵.

C'est là précisément que Lorca me semble porter beaucoup plus loin le jeu de miroirs, en intégrant des procédés caractéristiques de la rénovation scénique qui est à l'œuvre à son époque. Car, si le lit sur lequel est placé le Nu Rouge doit donner l'impression visuelle d'un lit peint par un Primitif, il n'en est pas moins un vrai lit, un dispositif pivotant qui permet d'éclipser le personnage pour en faire apparaître un autre, au dos : l'Homme 1. De même, si, à la lecture de la première didascalie, il est encore possible d'imaginer que les arcs, les escaliers, les loges ou la façade d'université sont peints sur une toile – puisqu'aucune indication précise ne vient spécifier leur nature concrète –, la suite est sans équivoque : il s'agit bien d'arcs et d'escaliers construits, de véritables loges et d'une façade construite, avec une grosse porte qu'emprunteront, par la suite, les Étudiants. Les effets de miroirs et la diversification des points de vue ne sont plus des procédés picturaux mais, au contraire, des constructions concrètes, « réelles ». Leur valeur n'est pas humoristique ou ironique, ou, en tout cas, leur esprit n'est pas du tout l'esprit festif qui caractérisait le décor de Picasso. Ici, l'espace joue sur une illusion portée à son paroxysme, effaçant les frontières entre le vrai et le faux, entre le réel et l'onirique. Le spectateur se trouve proprement placé face à un espace théâtral intégré à l'espace théâtral qu'il occupe lui-même. Il se trouve véritablement de l'autre côté de la scène, « sous le sable ».

*Por las escaleras bajan los dos Ladrones. Varias Damas, vestidas de noche, salen precipitadamente de los palcos. Los Estudiantes discuten*⁶⁶.

Ou encore, plus loin :

⁶⁵ Cela s'explique, on l'a vu, par la nature de son intervention. Le décor qu'il réalise est destiné à un ballet qui répond encore aux critères de la danse classique et nécessite l'espace plan le plus vaste possible pour les mouvements des danseurs.

⁶⁶ *El público*, p. 312.

[...] *Los Estudiantes salen por debajo de uno de los arcos. Llevan pequeñas linternas eléctricas*⁶⁷.

Et enfin, un dernier exemple :

Estudiante 5^o. (*Huyendo por los arcos con el Estudiante 1^o.*) ¡Alegría!
¡Alegría! ¡Alegría!

[...]

Dama 1^a. (*Por las escaleras.*) ¿Otra vez la misma decoración? ¡Es horrible!⁶⁸

Tout l'espace scénique est investi par des personnages dont on n'arrive plus à savoir s'ils sont des personnages ou de véritables spectateurs perdus dans les coulisses d'un théâtre qui reste hors-scène⁶⁹. Le théâtre « à l'air libre » reste un espace dramatique, un espace imaginaire qui nous est suggéré par les paroles des Étudiants et de Dames qui prennent les toiles peintes pour une véritable aurore, les loups et les serpents en fer-blanc ou en carton pour des vrais, et qui errent comme des âmes perdues dans les sous-sols d'un théâtre transformé en cauchemar.

Dama 1^a. Es horrible perderse en un teatro y no encontrar la salida.

Dama 2^a. Lo que más miedo me ha dado ha sido el lobo de cartón y las cuatro serpientes en el estanco de hojalata.

Dama 3^a. Cuando subíamos por el monte de la ruina creímos ver la luz de la aurora, pero tropezamos con los telones y traigo mis zapatos de tisú manchados de petróleo.

Dama 4^a. (*Asomándose por los arcos.*) Están representando otra vez la escena del sepulcro. Ahora es seguro que el fuego romperá las puertas [...].

Muchacho 1^o. Por las ramas de aquel árbol podemos alcanzar uno de los balcones y desde allí pediremos auxilio⁷⁰.

⁶⁷ *Idem*, p. 316.

⁶⁸ *Idem*, p. 319.

⁶⁹ Dans *Comedia sin título* dont l'unique acte date de 1935, Lorca va bien plus loin dans l'utilisation de l'espace puisque ce n'est plus seulement l'espace scénique qui est investi par l'action dramatique, mais l'espace théâtral tout entier. La confusion est ainsi portée à son comble puisque vrais et « faux » spectateurs se côtoient dans la salle elle-même, véritable îlot au milieu de la révolution qui fait rage dans les rues alentours. À mi-chemin entre les réflexions sur la transformation du rapport entre la salle et la scène, et le jeu du théâtre dans le théâtre, la pièce – qui a beaucoup de points communs avec *Ce soir on improvise*, de Luigi Pirandello (1930) – fait éclater la scène et oblige le spectateur à devenir acteur, à s'impliquer, à s'engager.

⁷⁰ *Idem*, p. 315-316.

L'espace scénique est à l'image de l'espace dramatique, plastique, élastique comme un rêve, peuplé de vides, d'abîmes, dans lesquels les personnages semblent tomber sans fin, hors du temps. Les personnages circulent sous les arcs, montent et descendent des escaliers, se perdent dans les loges, réapparaissent près de l'Homme 1 en train d'agoniser. On est bien là dans la continuité des scénographies les plus innovantes de Copeau, avec son dispositif scénique construit du Vieux-Colombier, muni d'escaliers, d'arcs et de plate-formes, modulable à volonté grâce à un simple jeu de rideaux (ill. 313). On pense aussi à certaines scénographies de Baty ou de Dullin, ou encore à celle que réalise Georges Pitoëff pour *Macbeth*, de Shakespeare, en 1921 (ill. 314 et 315), qui occupe l'espace scénique dans toutes ses dimensions, hauteur, largeur, profondeur. C'est bien dans cette même ligne que se situe Burmann lorsqu'il réalise la scénographie pour *El gran teatro del mundo*, de Calderón, mise en scène par Rivas Cherif, en 1930 (ill. 316). Comme chez tous ces metteurs en scène, et suivant les préceptes de Craig, l'espace scénique, chez Lorca, devient modulable, évolue selon les besoins de l'action. Les murs s'ouvrent, on l'a vu, pour laisser place à l'espace *théâtralisé* du drame de Julieta, ou bien ils se déplient en paravents, à la manière des fameux *screens* de Craig, pour permettre les transformations des personnages. Les colonnes et les chapiteaux romains deviennent des obstacles solides qui permettent la mise en valeur des corps dansants de Grelots et Pampres, dans la droite ligne des théories d'Appia sur les interactions nécessaires entre l'espace plastique et le corps plastique des acteurs. Ils permettent de dynamiser l'espace et donnent du jeu aux acteurs, en permettant différents types de déplacements. Ils sont aussi des surfaces sur lesquelles joue la lumière, qui crée des contrastes entre zones éclairées et zones plongées dans l'ombre, qui met en valeur arêtes et volumes.

Tout cela, me semble-t-il, prouve combien Lorca maîtrise parfaitement les différents « langages » de la scène, combien il est conscient des effets produits par chacun des éléments qu'il place sur scène. Le dramaturge montre ainsi sa profonde connaissance des enjeux de la mise en scène, sa conscience de la nécessité d'un changement dans l'utilisation et l'organisation de l'espace scénique et théâtral. Dans *Así que pasen...*, si l'espace scénique est beaucoup moins complexe que dans *El público*⁷¹,

⁷¹ On a vu toutefois que Lorca, dans cette pièce, a beaucoup recours à la lumière pour construire l'espace, ce qui, en soi, suppose un travail d'élaboration complexe et subtil.

la présence du petit tréteau au centre du plateau n'est pas sans rappeler le premier dispositif mis en place par Copeau pour la mise en scène de *Le médecin malgré lui*, de Molière, au Garrick Theatre, à Londres (ill. 317). Un praticable stylisé et très simple, formé d'éléments juxtaposés, reliés au plateau par des escaliers. Ce n'est sans doute pas autre chose qu'imagine Lorca, même si, pour les besoins de son drame, le dispositif s'accompagne de la bibliothèque en miniature du Premier Tableau et de rideaux rouges baroques – qui, là encore, sont une mise en abîme de l'espace à l'italienne.

[...] *En el centro un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado.*
*Una escalerita une el tabladillo con el escenario. [...]*⁷².

La présence de ce double niveau de jeu, outre sa valeur métaphorique – l'espace du petit théâtre est le reflet terni de celui du Premier Tableau⁷³ et permet de renverser la scène de « rupture » entre la Mécanographe et le Jeune Homme – a bien une fonction « théâtrale ». Elle rend possible une multiplicité de déplacements et de montées ou de descentes, en fonction de l'état émotionnel des personnages. Comme les escaliers dans *El público*, le petit tréteau du Troisième Tableau de *Así que pasen...* dynamise l'espace, permet d'investir la scène dans toutes ses dimensions et, associé à la lumière, il permet de mettre en valeur la beauté plastique des mouvements des acteurs.

Délaissant les toiles peintes au profit d'espaces élaborés, architecturés, qui permettent de mettre à profit toutes les dimensions de la scène, ces deux pièces annoncent déjà le changement profond qui est en train de s'opérer dans le théâtre espagnol⁷⁴. Un changement qui, peu de temps après, commence à se concrétiser sur scène par des réalisations plus en phase avec le mouvement général européen. Nous ne sommes plus dans les années 20, mais dans les années 30. Cipriano de Rivas Cherif, Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann et quelques autres réussissent peu à peu à

⁷² *Así que pasen...*, p. 370.

⁷³ Reflet terni car Lorca précise plus loin que les couleurs de la bibliothèque miniaturisée doivent être plus pâles que celles de la bibliothèque du Premier Tableau. Là encore, l'utilisation des couleurs est soumise à une élaboration stricte et les couleurs ont une fonction symbolique.

⁷⁴ *Amor de don Perlimplín...*, écrite quelques années auparavant, ne répond pas aux mêmes critères d'élaboration de l'espace scénique. On a vu précédemment que Lorca préconise des toiles peintes à la manière des tableaux « primitifs ». Mais l'intention du dramaturge est claire : il s'agit de recréer l'atmosphère du théâtre de marionnettes, de transformer les acteurs en véritables pantins évoluant devant un espace plan. On se situe là dans une tout autre logique plastique.

instaurer une nouvelle manière d'utiliser l'espace scénique au théâtre, à sortir des conventions de la scène à l'italienne. On pense aux mises en scène des propres œuvres de Lorca, dirigées par Rivas Cherif : *Yerma*, en 1934, avec des décors de Fontanals, et surtout *Bodas de sangre*, reprise en 1935⁷⁵, avec des décors réalisés par José Caballero à partir d'esquisses de Burmann (ill. 318). Un décor architecturé, dynamisé par des portes et des fenêtres en hauteur, situées à différents niveaux, par des escaliers et des praticables en pente qui multiplient les possibilités de déplacement. Le tout traité de façon très anguleuse, avec des distorsions de perspective, des portes et des fenêtres non orthogonales qui rappellent vaguement les décors expressionnistes allemands. Sur ce décor construit, la lumière souligne les arêtes, dessine les plans, crée des ombres et fait désormais de l'espace scénique un espace vivant qui est un appui pour le jeu de l'acteur, qui le met en valeur. On sent l'influence évidente des théories de Craig assimilées par Rivas Cherif et son scénographe.

Mais les liens et les collaborations entre Lorca et Rivas Cherif vont au-delà des mises en scène des pièces du dramaturge. Les deux hommes partagent une même passion pour le théâtre classique espagnol. Chez Lorca, la volonté de faire redécouvrir les œuvres dramatiques de Cervantes, de Tirso de Molina, de Lope de Vega ou de Calderón de la Barca se concrétise dans son travail avec *La Barraca*. Peut-être l'idée même de transporter, sur les routes d'Espagne, un simple tréteau muni de décors sommaires, n'est pas sans rapport avec le travail de Copeau avec la troupe du Vieux-Colombier. Le rapprochement me semble d'autant plus justifié qu'à la même époque, en 1935, Rivas Cherif monte, sur un grand tréteau placé au milieu du parc du Retiro (ill. 321), à Madrid, une adaptation de *La dama boba*, de Lope de Vega, réalisée par Lorca. Or, la scénographie, confiée à Fontanals, est la copie conforme de celle qu'il avait réalisée l'année précédente, lorsque Lorca avait présenté la même pièce au public de Buenos Aires. Et ce n'est pas tout, puisque Fontanals semble avoir construit cette scénographie d'après une étude de l'espace du classique *corral de comedias*, réalisée par Sigfrido Burmann (ill. 319 et 320). Ici, pas de toiles peintes, pas d'amoncellement d'objets, pas de machinerie. Juste un espace simplifié, stylisé, avec quelques praticables

⁷⁵ La pièce avait été inaugurée le 8 mars 1933, au Teatro Beatriz de Madrid, par la compagnie de Josefina Díaz Artigas et Manuel Collado, sous la direction artistique d'Eduardo Marquina et avec des décors de Manuel Fontanals et Santiago Ontañón. Pourtant très sobre, la scénographie n'échappait pas à la tentation de la reconstitution d'un intérieur andalou « authentique », avec de véritables casseroles de cuivre accrochées au mur, de vraies bouteilles de vin et des chaises en paille.

et un escalier. Retour au répertoire classique, retour aux espaces scéniques traditionnels que sont le tréteau ou le *corral de comedias*, retour à la simplification extrême des moyens d'expression scénique. Nous voilà bien dans la lignée du travail entrepris par Jacques Copeau ou par Gaston Baty.

Une chose est sûre. En 1930-31, lorsque Lorca écrit *El público* et *Así que pasen cinco años*, il a déjà toutes ces idées en tête. Tréteaux, praticables, escaliers, utilisation de l'espace scénique dans toute sa hauteur, sa largeur et sa profondeur. Tout cela fait partie de son langage théâtral, de sa vision plastique de la scène. Lorca prouve par là à quel point il a parfaitement assimilé toutes les théories relatives à l'espace apparues en Europe depuis la fin du XIX^e siècle, et sans cesse affinées. Il en est de même, on l'a vu, de son utilisation de la lumière, dont il dose l'intensité ou dont il change la couleur selon les moments dramatiques, et qui lui sert à créer des espaces oniriques ou à renforcer visuellement l'émotion d'un passage poétique. Tout le théâtre de Lorca, à partir de ces deux œuvres, témoigne de la grande connaissance de la scène de ce dramaturge, parfaitement conscient de l'impact que chacun des moyens d'expression scénique a sur le jeu de l'acteur et sur la relation entre la scène et la salle. Un dramaturge attentif au moindre détail de la construction plastique de l'espace scénique qui a compris, comme certains metteurs en scène de son temps, que le corps de l'acteur, ses mouvements, sa gestuelle sont, eux aussi, des éléments essentiels dans la création de la plastique scénique.

II. La mise en scène du corps : une autre forme de plastique scénique

Si Lorca témoigne d'un intérêt pour la rénovation de l'espace dramatique et scénique, dans la lignée des réalisations ou des réflexions des metteurs en scène les plus novateurs de son époque, ce n'est toutefois pas par l'instauration d'un nouvel espace qu'il compte réformer en profondeur le théâtre. Pour Lorca, le problème central de la rénovation théâtrale est celui de l'acteur, de sa présence physique sur scène et du rôle à accorder à son corps. Si certains, adoptant, dans leurs théories, des positions extrêmes et utopiques, vont jusqu'à songer à supprimer l'acteur et à le remplacer par des fantoches, des mannequins et, dans certains cas, par des mises en scène abstraites de formes pures

et de couleurs, la plupart, comme notre dramaturge, se tournent résolument du côté d'une revalorisation de l'acteur. Celui-ci devient un élément central sur scène, porteur du mouvement, du rythme, de l'émotion de la pièce, élément dynamisant de l'espace qu'il contribue à élaborer. L'espace scénique n'est ainsi plus conçu comme un simple décor, un fond devant lequel évolue l'acteur, mais bien comme un élément complémentaire du jeu de l'acteur, l'un et l'autre se mettant en valeur mutuellement. Dès lors, le théâtre se trouve doté d'une nouvelle liberté, de nouvelles possibilités scénographiques et peut même assimiler des techniques, des esthétiques et des moyens expressifs propres à d'autres arts de la scène. Il se rapproche dans certains cas du cirque, de la danse ou de la pantomime. Le geste, la mimique, la qualité physique et phonique de la voix sont replacés au centre d'une dramaturgie qui fait désormais la part belle au corps. Le théâtre redevient un véritable spectacle, dont l'impact ne doit plus seulement être intellectuel mais aussi physique et sensoriel, source d'émotion pour tous les sens éveillés à la fois.

En 1933, à l'occasion de la mise en scène des chansons populaires qui composent l'intermède – qualifié par Lorca de *fin de fiesta* – qui suit la représentation de *La zapatera prodigiosa*, montée au Teatro Avenida de Buenos Aires, le dramaturge déclare au journaliste qui l'interroge :

Ya verán ustedes todo el espectáculo. En él se valoriza el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados por esos señores que plantan en la escena ceñudos personajes, sentados con la barba en la mano y metiendo miedo desde que se les ve. Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo⁷⁶.

Mouvement et rythme sont chargés de refaire du théâtre un art vivant. Le corps, la gestualité de l'acteur ainsi que le rythme des scènes et des répliques, les contrastes

⁷⁶ [Vous verrez bientôt tout le spectacle. On y valorise le corps humain si oublié au théâtre. Il faut présenter la fête du corps, depuis la pointe des pieds – en danse – jusqu'à la pointe des cheveux. Et le tout doit être présidé par le regard qui est l'interprète de ce qui se joue à l'intérieur. Le corps, son harmonie, son rythme, ont été oubliés par ces messieurs qui incarnent sur scène des personnages renfrognés, assis sur une chaise, la main sur le menton, et qui font peur dès qu'on les aperçoit. Il faut revaloriser le corps dans le spectacle. C'est mon objectif]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans le journal *Crítica*, Buenos Aires (15 décembre 1933), in *Obras completas III*, p. 485.

entre cacophonie et silence, entre trépidation et immobilité. Tout cela vient désormais compléter le texte dramatique ou devient le moyen d'exprimer ce que les mots parfois ne peuvent pas dire. La mise en scène du corps est, en tout cas, partie prenante de l'élaboration visuelle globale de la scène et du spectacle. Associé à la scénographie et au texte poétique, le corps en mouvement de l'acteur se fait créateur d'images plastiques mouvantes. Il donne naissance à une autre forme de plastique scénique.

1. La redécouverte de l'expressivité du corps

En plaçant l'acteur au centre de la représentation et en faisant de lui le point de référence de toute la composition scénique de tout spectacle, Adolphe Appia marque l'histoire de la rénovation du théâtre et de la mise en scène d'un jalon essentiel. Dès lors, tous les metteurs en scènes impliqués dans le même combat que lui se verront influencés, de près ou de loin, par les idées du Suisse. C'est la raison pour laquelle il m'a semblé que cette réflexion consacrée à la revalorisation du corps et de l'expressivité physique dans le théâtre de Lorca ne pouvait passer outre un rappel, fût-il très court et synthétique, des idées de ce metteur en scène essentiel. Car Lorca, même s'il n'a très probablement pas lu directement les textes d'Appia, en avait sans doute intégré les principes de façon détournée, par l'intermédiaire de la presse et, surtout, de Cipriano de Rivas Cherif.

Adolphe Appia et l'acteur vivant

Dans l'histoire de la mise en scène, en Europe, au XX^e siècle, Adolphe Appia occupe une place de choix. Utopique ou idéaliste, à son époque, sa théorie a joué un rôle déterminant dans la rénovation et la modernisation du théâtre dans toute l'Europe, et son influence sur les dramaturges et les metteurs en scène postérieurs, et ce jusqu'à nos jours, ne peut pas être mise en doute. Comme Edward Gordon Craig, Appia souhaite redonner au théâtre sa dignité d'art à part entière, d'art autonome et vivant, régénéré, en harmonie avec ce qui en avait fait la grandeur à d'autres époques. Refusant le principe wagnérien de l'« œuvre d'art totale » et ses contradictions inhérentes, il estime

qu'on peut fonder un art sur l'action commune de plusieurs arts, mais que la valeur artistique du spectacle réside dans la parfaite harmonie de ses divers

éléments, condition de son efficacité. Il s'agit donc d'unir des moyens d'expression artistique (musique, parole, lignes et couleurs du décor, lumière, etc.) et non des arts⁷⁷.

Appia se montre soucieux de débarrasser le théâtre de ses formules de jeu conventionnelles et l'inadéquation plastique entre le décor et l'acteur, de redonner sa dimension évocatrice et expressive à tous les éléments qui composent le spectacle, acteurs et scène compris. C'est ce que Craig résume, en 1905, dans une formule qui peut tout aussi bien s'appliquer à la conception que se fait Appia de l'art du théâtre :

L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse⁷⁸.

La recherche de solutions au décor illusionniste, tel qu'il est conçu par Wagner, amène Appia à reconsidérer totalement le rôle et la place de l'acteur à l'intérieur de l'intrigue et sur la scène. Le point de départ théorique d'Appia est donc la condamnation radicale du *Gesamtkunstwerk*. S'érigeant contre toute rupture entre les éléments fictionnels du décor et la réalité physique de l'acteur, il en vient à établir une hiérarchie entre les divers éléments d'expression artistique sur scène et à instaurer le primat de l'acteur par rapport à tout autre élément de la mise en scène. Les évolutions de l'acteur sont ainsi dictées par le texte même du drame, et la musique – ou le rythme – fixe la durée dans laquelle prend place le mouvement des corps, le « corps humain, élément plastique et mobile, centre vivant de la scène »⁷⁹. Pour Appia, « l'illusion scénique c'est la présence vivante de l'acteur »⁸⁰, de ce corps qui regroupe les faisceaux divergents des arts du temps – la musique – et des arts de l'espace, les deux points d'attache de toute sa réflexion théorique.

C'est cette présence du corps vivant et mouvant qu'Appia tente de réinstaurer au théâtre, à une époque où l'on redécouvre progressivement la dimension physique de l'être humain, après des siècles entiers de primauté des manifestations de l'esprit. À

⁷⁷ Denis BABLET, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914...*, p. 329.

⁷⁸ Edward Gordon CRAIG, « L'Art du théâtre » (1905), cité par Denis BABLET, *idem*, p. 286.

⁷⁹ Denis BABLET, *idem*, p. 249.

⁸⁰ Adolphe APPIA, « Comment réformer notre mise en scène ? », cité par Denis BABLET, *ibidem*.

cette période charnière, autour de 1900, le sport et la culture physique commencent à susciter un intérêt croissant. Il faudra encore attendre quelques décennies pour assister à l'engouement massif des classes « populaires » pour les promenades dominicales en vélo, pour la boxe ou le football, mais l'hygiène physique devient une préoccupation de l'aristocratie et les artistes s'en font l'écho dans leurs œuvres. La vie au grand air et le mouvement deviennent de nouvelles valeurs, de nouvelles façons de renouer avec l'essence de l'Homme, avec ses racines primitives et avec la nature, reniées par la vie moderne et le machinisme. Les sculptures de Rodin sous leur apparence monumentale, les danses de Loïe Fuller et d'Isadora Duncan ou encore l'invention de la gymnastique rythmique par Émile Jaques-Dalcroze témoignent, à leur manière et avec leurs moyens expressifs propres, de cette (re)découverte de la corporéité et de ses enjeux dans les voies de la création artistique. Pour Appia, le corps humain est le « centre vivant et vital de l'art dramatique »⁸¹, auquel tout autre moyen d'expression doit être subordonné.

C'est en accord avec cette nouvelle façon d'appréhender le corps de l'acteur sur scène qu'Appia établit le rôle de la lumière et de l'espace dans le déroulement de l'action dramatique. L'espace n'est plus conçu en tant que décor, au sens traditionnel du terme, mais bien en tant qu'espace scénique. Il souhaite « une lumière qui mette en valeur [la] plasticité du [corps], et une conformation plastique du décor qui mette en valeur ses attitudes et ses mouvements »⁸². L'espace scénique doit ainsi se conformer à la structure et à l'organisation du drame, s'adapter à la plasticité et à la mobilité de l'acteur, c'est-à-dire, en fin de compte, être mouvant et malléable comme ce corps même auquel il sert de mesure, de partition, pour le mouvement. Et les mouvements de l'acteur en scène finissent par être la transposition, et, en quelque sorte, le lieu de fixation, de la lumière, qu'Appia n'hésite pas à qualifier de « musique dans l'espace »⁸³. La lumière se fait ainsi source de vie sur scène, elle fait apparaître sur le plateau et garantit la présence artistique du corps humain.

Afin de s'harmoniser avec la corporéité de l'acteur, Appia imagine un agencement plastique du décor sous forme de volumes, une architecture susceptible de s'adapter au caractère sculptural du corps humain, et non plus d'entrer en conflit avec

⁸¹ *Idem*, p. 252.

⁸² Adolphe APPIA, « Comment réformer... », *op. cit.*, cité par Denis BABLET, *idem*, p. 252-253.

⁸³ Adolphe APPIA, « La gymnastique rythmique et le théâtre » (1912), cité par Denis BABLET, « Adolphe Appia : musique, espace, lumière », in *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace, lumière*, catalogue d'exposition, Zurich, Éditions L'Âge d'Homme, 1981, p. 34.

lui et, finalement, de le faire disparaître ou de lui faire perdre son expressivité plastique, comme c'était le cas, selon lui, devant les toiles peintes de Wagner. Ce qui compte, désormais, sur scène, c'est l'évocation d'une ambiance, d'un lieu, plutôt que sa description ou son imitation plus ou moins réussie. Contrairement aux mises en scène symbolistes, dont la dimension suggestive et évocatrice repose encore sur des toiles peintes, chez Appia, décor et acteur doivent interagir l'un avec l'autre. La mobilité de l'acteur vivifie l'espace, l'anime, mais l'espace doit également stimuler, engendrer le mouvement de l'acteur. « Le mouvement du corps de l'acteur demande des obstacles pour s'exprimer ; tous les artistes savent que la beauté des mouvements du corps dépend de la variété des points d'appui que lui offrent le sol et les objets »⁸⁴. Volumes et plans contrastent avec les courbes sinueuses des déplacements et des gestes de l'acteur. Lignes droites, verticales, horizontales ou obliques, praticables en pente et escaliers sont là pour dynamiser l'espace, lui donner un rythme en fonction de la pièce qu'ils servent. L'espace scénique devient, de ce point de vue, un « espace rythmique ». Espace et scénographie reposent sur le symbolisme, la stylisation, participent au pouvoir d'évocation et d'expression du drame, conçu comme une sorte de symphonie. À tel point que Jaques-Dalcroze écrit à Appia : « Et puis il y a toi, qui es le vrai *musicien*, celui qui sait situer l'émotion et rendre émotif l'espace. Tout est là »⁸⁵.

Ces quelques mots du fameux inventeur de la « gymnastique rythmique » n'ont rien d'anodin en ce qui concerne Appia. On sait à quel point leur rencontre et leur travail conjoint ont fait évoluer la pensée d'Appia vers une plus grande prise en compte du mouvement et ont déterminé toute ses réflexions autour de l'interaction entre l'espace et la plasticité physique de l'acteur. Dans les exercices de Jaques-Dalcroze, les corps obéissent aux fluctuations de la musique, se modèlent et se meuvent en fonction de son rythme, de son intensité. Jamais il ne dissocie musique et dynamique corporelle. Travaillant sur l'alternance entre temps courts et temps longs, sur les rythmes de la respiration, sur la tension et la relaxation, « il module la dynamique corporelle, faisant du corps une véritable interface entre l'intelligence de l'interprète et le stimulus

⁸⁴ Adolphe APPIA, « Comment réformer... », cité par Denis BABLET, *idem*, p. 254.

⁸⁵ Émile JAQUES-DALCROZE, lettre inédite à Adolphe Appia, citée par Denis BABLET, *idem*, p. 258. Je souligne.

musical »⁸⁶. Tout autant que le mouvement, le silence plein et l'attitude immobile mais chargée de dynamisme comptent énormément. Basée sur le rythme, cette technique joue sur l'alternance de schémas rythmiques différents et sur le vide.

La musique – et, au-delà, le rythme – est au centre de toutes les recherches d'Appia. Elle est l'élément expressif de la vie intérieure, autant celle des personnages que celle du drame même qui se joue sur scène. Art du temps, la musique est temps et durée, sur la scène. Elle dicte les évolutions de l'acteur et, par conséquent, l'organisation de l'espace scénique. Elle devient pleinement « forme dans l'espace »⁸⁷, selon une formule de Schiller chère à Appia, et que ce dernier reprend lorsqu'il parle de « son lumineux » et d'« acoustique visuelle ». En accord avec cette conception de la musique et du corps humain, l'acteur rêvé par Appia ne saurait continuer à jouer et à se mouvoir sur scène comme ceux de son époque. Il ne doit plus incarner son personnage ou s'identifier avec lui. Il doit au contraire « se livrer à une dépersonnalisation rythmique et passionnelle pour se mettre au service de la musique. Ce qui exige de sa part une sorte d'assouplissement musical »⁸⁸.

Sans s'en tenir à la musique en tant que telle – ou en élargissant la portée de ce terme à la notion plus riche de *rythme* –, on peut d'ores et déjà percevoir les implications fondamentales d'une telle réflexion dans une nouvelle conception du théâtre. Le rythme, sur scène, devient la projection dans l'espace de ce que le dramaturge n'a pu projeter que dans son texte, c'est-à-dire dans le Temps, et doit pouvoir nous permettre de parvenir à l'essence profonde de l'œuvre dramatique. Adolphe Appia apparaît véritablement comme l'instigateur ou le théoricien d'une nouvelle façon de penser et de voir le corps, l'espace, la matière, non seulement dans le monde du théâtre ou du spectacle en général, mais également dans la société tout entière. Et, en ce qui concerne sa conception de l'art dramatique, tout pourrait sans doute se résumer dans ces quelques phrases, écrites en 1908 :

Le rythme unit étroitement la vie des sons aux mouvements de notre organisme. Voici déjà un jalon, une transposition importante. D'autre part les formes plastiques sont indispensables à la lumière pour s'exprimer. Reste à

⁸⁶ Sally Jane NORMAN, *La mise en scène du corps : vers une nouvelle plastique scénique*, thèse de Doctorat sous la direction de Denis BABLET, Université Paris III, 1990, p. 391.

⁸⁷ SCHILLER, cité in Denis BABLET, « Adolphe Appia : musique, espace... », p. 38.

⁸⁸ Denis BABLET, *ibidem*.

unir les mouvements transmis par le rythme à notre organisme, – et qui sont l'essence de la musique rejetée dans l'espace –, aux formes plastiques révélées par la lumière, qui sont l'essence de la lumière pour nos yeux.

Le foyer où convergent d'un côté, par le rythme, les ondes sonores, de l'autre, par la plastique, les rayons lumineux, c'est le corps humain. Voilà le terme conciliant, l'incarnation temporaire du dieu du chant et de la lumière [Apollon]⁸⁹.

Appia, comme Craig à la même époque, effectuent un pas décisif vers une plus grande homogénéité, une harmonie du spectacle en tant que réunion de l'architecture, du mouvement et de la musique, au service de l'évocation et de la suggestion, de la réhabilitation du théâtre comme forme artistique à part entière, d'art autonome, vivant et créateur. Désir d'un théâtre total qui joue perpétuellement sur les correspondances entre les arts et fonde une véritable poétique scénique. Désir d'un théâtre apte à s'adresser à tous les sens du spectateur, qui hantera les dramaturges et les metteurs en scène des générations suivantes qui feront du son, de la ligne, de la couleur et de la lumière, les éléments fondamentaux d'une mise en scène nouvelle.

Ballets russes et Ballets suédois : la mise en scène du corps

J'ai déjà évoqué à plusieurs reprises, tout au long de ce travail, le rôle essentiel joué par les Ballets russes et les Ballets suédois dans la rénovation de la scénographie européenne, au début du XX^e siècle. Il me semble toutefois important de revenir une nouvelle fois sur ces expériences, tant leur impact a été fort sur les dramaturges et les metteurs en scène européens des années 20-30, notamment sur Federico García Lorca. Cependant, ce n'est plus la participation des peintres à l'élaboration des décors qui va retenir ici mon attention, mais ce qui a constitué l'autre grande révolution scénique de ces Ballets d'un genre nouveau : la chorégraphie. Pour saisir la vraie innovation des spectacles créés par les Ballets russes et les Ballets suédois, « il faut aller au-delà de la picturalité exotique ou avant-gardiste des décors en tant qu'images fixes. Leur impact plastique ne s'affirme que dans le déroulement temporel du spectacle, en association

⁸⁹ Adolphe APPIA, « Notes sur le théâtre » (1908), in « La Vie Musicale », Lausanne (1^{er} avril 1908), in *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace, lumière*, p. 51.

avec le flux musical et le mouvement corporel »⁹⁰. La revalorisation du corps sur scène, dans les années 10-20, est largement redevable du travail sans précédent mené au sein des Ballets russes et suédois par des chorégraphes en rupture totale avec l'académisme rigide de la danse classique. En intégrant de nouveaux langages corporels puisés dans la tradition du mime ou, dans certains cas, du cirque et du music-hall, ils ont contribué de façon décisive à donner un nouveau visage à la danse et à l'expression corporelle sur scène.

Dès les débuts des Ballets russes, en 1908, la chorégraphie est au centre des préoccupations. Le spectacle doit atteindre « l'harmonie entre un art vocal porté à sa perfection et un jeu d'acteur de très haut niveau, ainsi que l'unité entre le décor, la musique et l'action dramatique »⁹¹. Une fois de plus, il ne s'agit en fin de compte que de cette synthèse artistique des moyens expressifs au service d'un spectacle complet, destiné à mettre en éveil tous les sens du spectateur. L'impact et la popularité de ces créations sont réels et indéniables. Au cours de la première période des Ballets, entre 1908 et 1913, c'est surtout l'exotisme de ces réalisations spectaculaires qui attire la foule et les rend si populaires. *Shéhérazade*, *L'Oiseau de feu* ou encore *Petrouchka*, marquent les esprits et les imaginations. Feu d'artifice de sensations visuelles et auditives, flamboiement de couleurs, la scène devient le lieu de toutes les surprises et de l'émerveillement. Jamais rien de tel n'avait été créé auparavant. L'innovation ne se situe pas qu'au niveau de la splendeur des décors et des costumes ou de la nouveauté de la musique. Ce sont aussi les mouvements inconcevables réalisés par les corps gracieux et athlétiques des danseurs qui subjuguent le public et qui révolutionnent l'art du ballet, alors en déclin. Fokine, le chorégraphe attitré des Ballets russes pendant cette première période, crée la danse « scénique », une danse qui allie « la beauté plastique de mouvements dont la souplesse et l'incroyable pureté révèl[ent] la grâce naturelle du corps humain, à l'intensité d'une action dramatique parfois poignante »⁹². Ce qui prime désormais sur la virtuosité technique, c'est l'adéquation entre l'expression corporelle du danseur et la tonalité de l'œuvre dramatique.

⁹⁰ Sally Jane NORMAN, *La mise en scène du corps : vers une nouvelles plastique scénique*, thèse de Doctorat sous la direction de Denis BABLET, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 329.

⁹¹ Militsa POJARSKAIA, Tatiana VOLODINA, *L'art des Ballets russes à Paris. Projets de décors et de costumes (1908-1929)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 9.

⁹² A. LOUNATCHARSKY, cité *in idem*, p. 15.

À partir de 1912, et plus encore à partir de 1914, lorsque Diaghilev décide de renouveler le répertoire épuisé et éculé des ballets d'inspiration folklorique, les Ballets russes deviennent le lieu des plus grandes innovations et des mises en scène les plus expérimentales. Mise en scène du corps, gestualité, rythme : tous les ingrédients qui composent ces spectacles favorisent l'éclosion d'un théâtre radicalement différent. Mais, du même coup, les Ballets russes s'exposent désormais aux foudres d'un public qui lui était tout acquis. *L'Après-midi d'un Faune*, présenté en 1912, à Paris, provoque un véritable scandale. Ce qui choque, ce n'est pas tant la modernité de la chorégraphie sur la musique de Debussy, que l'érotisme trop explicite de la danse de Nijinski, que le public n'est pas encore prêt à accepter. Ce qui déçoit, aussi, c'est que l'esthétique fondatrice des Ballets russes, cette fameuse concordance des arts, est entièrement remise en question.

La chorégraphie de Nijinski va délibérément contre la musique : la vie du spectacle naît non pas de la concordance de ses composantes, mais de leur opposition. Le seul moment où il y a une réelle coïncidence entre la musique et la chorégraphie est la séquence très 'illustrative' au début du ballet, lorsque le Faune prétend jouer au pipeau l'air qui ouvre le 'Prélude' de Debussy. Les répétitions pour *L'Après-midi d'un Faune* sont nombreuses : les sept nymphes ont du mal à structurer leurs mouvements sans pouvoir s'appuyer comme d'habitude sur la charpente métrique de la partition⁹³.

Toute l'esthétique du ballet classique est ainsi remise en cause. À la mélodie fluide de Debussy correspond la chorégraphie déstructurée de Nijinski, créée à partir de pas simples, de ports de bras angulaires et d'attitudes « strictement stylisées : torse de face, tête, bras et jambes de profil ; les mains se présentent en extension, les doigts aplatis et ramassés en un seul bloc »⁹⁴ (ill. 322). L'intention de Nijinski est claire : il conçoit son ballet comme « un bas-relief en mouvement », dont les personnages se détachent sur la toile de fond de Léon Bakst. Quant au Faune, son corps tordu, disgracieux et raide va à l'encontre des canons de beauté classique et en impose un autre, « nouveau et ancien comme les bacchantes »⁹⁵. Rodin s'enthousiasme :

⁹³ Sally Jane NORMAN, *op. cit.*, p. 334.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Idem*, p. 339.

Plus de saltations, plus de bonds, rien que les attitudes et les gestes d'une animalité à demi consciente : il s'étend, s'accoude, marche accroupi, se redresse, avance, recule avec des mouvements tantôt lents, tantôt saccadés, nerveux, anguleux ; son regard épie, ses bras se tendent, sa main s'ouvre large, les doigts l'un contre l'autre serrés, sa tête se détourne avec une convoitise d'une maladresse voulue et qu'on croirait naturelle. Entre la mimique et la plastique, l'accord est absolu : le corps entier signifie ce que veut l'esprit...⁹⁶

Même Michel Fokine, toujours très critique envers Nijinski, ne cache pas son admiration pour la capacité qu'a le danseur de résister aux appels de la musique, de se figer lorsque celle-ci semble appeler le mouvement. Si la chorégraphie de Nijinski révolutionne l'art de la danse, il n'en transforme pas moins la conception du corps au théâtre. En rapprochant la danse de la pantomime, en laissant une large place à l'art du contrepoint et au contraste entre immobilité stylisée et mouvement chorégraphié, il ouvre la voie à une nouvelle conscience des possibilités d'expression plastique sur la scène, à partir de la simple attitude physique.

L'esprit d'invention et de subversion des formes classiques de la danse se poursuit et s'intensifie dans les années suivantes, au sein des Ballets russes et aussi, plus encore, peut-être, au sein des Ballets suédois. De nouvelles thématiques, en phase avec les préoccupations artistiques du moment, font leur apparition. En 1913, c'est le ballet *Jeux*, de Nijinski encore, qui va un peu plus loin dans le rejet des conventions de la danse classique. Habillés de tenues de tennis, les trois danseurs fusionnent l'athlétisme et la grâce, dans un spectacle qui commence et se termine sur l'image d'une balle de tennis bondissant à travers la scène. *Jeux* est une tentative audacieuse de création d'un ballet dans une cadre contemporain : les artistes dansaient, en tenue de tennis, avec une raquette à la main. Peut-être inspiré de la « gymnastique rythmique » de Jaques-Dalcroze, le ballet témoigne pour la première fois d'un nouvel engouement pour le sport. C'est également la première fois que des costumes contemporains accèdent à une scène de spectacle. Les Ballets suédois suivront, avec *Skating the ring*, en 1921, sur une chorégraphie de Jean Börlin et avec des costumes et des décors de Fernand Léger. Étrangement, on en retrouve comme un écho, sous forme de clin d'œil ironique et

⁹⁶ Auguste RODIN, article envoyé au journal parisien *Le Matin*, reproduit dans *Le Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, Paris, Paul Iribé, 1914, cité in *idem*, p. 338.

amusé, dans le personnage du Joueur de Rugby et dans les costumes que portent le Jeune Homme et la Mécanographe dans la scène de la forêt de *Así que pasen...*

Ballets russes et Ballets suédois dénotent une réelle volonté de renverser les cadres rigides de l'art de la danse, d'y inscrire la nouveauté, la modernité et un esprit ludique qui lui étaient totalement étrangers ; de faire de la danse un art où tout peut être objet de création artistique. Ce que montrent les chorégraphies de Nijinski, puis, plus tard, celles de Léonide Massine, ou encore celles de Jean Börlin, pour les Ballets suédois, c'est que tout mouvement peut devenir danse, toute musique, tout son, même, donner lieu à un geste ou un déplacement chorégraphié. Dans *Le sacre du printemps*, de 1913, les danseurs s'efforçaient de traduire par leurs mouvements les rythmes et les accords dissonants de la musique de Stravinsky. Jacques Rivière écrivait, en novembre de la même année, dans *La Nouvelle Revue Française* :

La nouveauté du *Sacre du printemps*, c'est le [...] retour au corps, l'effort pour serrer au plus près ses démarches naturelles, pour n'écouter que ses indications les plus immédiates, les plus radicales, les plus étymologiques. Le mouvement y est réduit à l'obéissance ; il est sans cesse ramené au corps, rattaché à lui, rattrapé, tiré par lui en arrière, comme quelqu'un dont on a saisi les coudes et qu'on empêche ainsi de fuir. [...] En brisant le mouvement, en le ramenant vers le simple geste, Nijinski a fait rentrer l'expression dans la danse. Tous les angles, toutes les cassures de sa chorégraphie empêchent le sentiment de fuir. [...] Le corps n'est plus pour l'âme une voie d'évasion ; au contraire il se rassemble, il se ramasse autour d'elle⁹⁷.

La danse n'est plus seulement un exercice de virtuosité physique où la plastique se doit de correspondre à une certaine idée de la beauté et de l'harmonie. Elle devient au contraire le reflet d'une émotion intérieure, transmise par l'intermédiaire du corps dont on valorise la plasticité, dont on modèle le mouvement. Libéré des postures imposées, le danseur peut désormais inventer un nouveau langage du geste, qui va également puiser dans le répertoire d'autres arts de la scène : le cabaret, le cirque, la revue, le music-hall. Le corps se fait véritablement poétique, créateur d'émotions visuelles inédites. La danse

⁹⁷ Jacques RIVIÈRE, « Le Sacre du printemps », in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 59 (novembre 1913), cité in *idem*, p. 344.

ouvre ainsi une voie décisive à l'expression corporelle sur scène et à une idée nouvelle de la plastique scénique.

2. Une nouvelle gestuelle : le corps poétique

Héritier de toutes les expériences menées en Europe afin de rénover le théâtre et d'instaurer sur scène de nouveaux types de langages plastiques, Lorca est l'un des rares dramaturges espagnols à utiliser de manière récurrente, dans son théâtre, des ingrédients issus du cirque, de la Commedia dell'Arte, du théâtre de marionnettes, de la pantomime ou encore de la danse. Pour lui, « el teatro no es ni puede ser otra cosa que *emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto* »⁹⁸. Voilà qui en dit long sur sa conception de la scène et, en filigrane, sur l'idée qu'il se fait de l'acteur idéal. À contrecourant de ce qui prévaut sur les scènes espagnoles – et européennes – de son époque, Lorca met sur le même plan le mot et le geste, et parie pour un théâtre qui renouerait avec sa véritable essence, avec sa dimension spectaculaire, un théâtre d'émotion et de poésie laissant tout sa place à la création plastique du corps en mouvement.

Le cirque et la Commedia dell'Arte pour régénérer le jeu de l'acteur

Dès la fin du XIX^e siècle, et plus encore dans les années 20-30, nombreux sont les artistes qui se tournent du côté du cirque, des variétés, du théâtre de marionnettes ou de la Commedia dell'Arte pour trouver de nouveaux thèmes et se libérer des carcans de l'art académique. Mais si ces spectacles populaires issus de traditions séculaires sont une source d'inspiration thématique pour une multitude de poètes, de peintres, de musiciens et même de cinéastes, les dramaturges découvrent dans ces formes « mineures » non seulement de nouvelles thématiques mais aussi de nouveaux principes de représentation, en même temps qu'un nouveau rapport au public et les conditions d'une véritable revivification de leur art. Écuyères, clowns, acrobates, jongleurs, équilibristes bateleurs et autres personnages masqués ou marionnettisés font ainsi une entrée fracassante dans le monde clos et protégé du théâtre. Un seul mot d'ordre : la

⁹⁸ [... le théâtre n'est pas, et ne pourra jamais être, autre chose que *de l'émotion et de la poésie exprimée par la parole, l'action et le geste*]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *La Nación*, Buenos Aires (29 décembre 1933), in *Obras completas III*, p. 493. Je souligne.

subversion. Subversion des codes de la représentation, subversion des formes dramaturgiques surannées, rejet absolu de la psychologie et de la routine, remise en cause de l'idéologie bourgeoise. Au théâtre, les références au cirque, à la Commedia et aux variétés servent à briser le cadre théâtral lui-même et à en créer un nouveau, fondé sur l'hybridation et le mélange des genres. Tout comme les peintres vont puiser aux formes « pures » de l'art « primitif », les hommes de théâtre semblent trouver dans le tréteau, la foire, les marionnettes, le masque, et dans les grandes époques du théâtre (Grèce antique, Moyen-Âge, Espagne du Siècle d'Or, Italie de la Commedia dell'Arte) des techniques et des modèles pour redonner tout son éclat à leur art.

Bien que Federico García Lorca n'en parle jamais, ni dans ses entretiens avec la presse, ni dans sa correspondance, force est d'admettre, lorsque l'on étudie l'ensemble de son théâtre, que le cirque, la Commedia dell'Arte et surtout le théâtre de marionnettes sont aussi pour lui un moyen d'introduire sur scène ce langage corporel si dédaigné d'ordinaire au théâtre. Il n'y a pas là de quoi s'étonner. L'Espagne n'échappe pas à la fascination que ces arts exercent sur les artistes de toute l'Europe. On se souvient de la source d'inspiration que constituent les *verbenas* et autres foires pour Rafael Barradas, Norah Borges ou encore Maruja Mallo. Quant au cirque, s'il inspire à Gutiérrez Solana quelques-unes de ses plus belles toiles, il est une référence constante chez Ramón Gómez de la Serna, qui lui consacrera un livre hommage, préfacé par les frères Fratellini⁹⁹.

Cet engouement général des Avant-gardes pour le cirque et pour les variétés doit être directement mis en rapport avec la (re)découverte de la beauté du corps. Débarrassé de ses vêtements, le corps dévoile ses formes, se dénude et expose toute sa sensualité, sa souplesse et sa force. Le cirque ouvre ainsi de nouvelles perspectives aux hommes de théâtre, leur permet d'aborder le jeu de l'acteur et sa présence physique sur scène de manière totalement différente. Le corps devient lui-même source de mouvement et de rythme. On commence à percevoir que sa présence sur scène peut contrebalancer la prééminence du texte, et même parfois se substituer à lui. Cette nouvelle conception du corps et de sa mise en scène autorise désormais d'immenses libertés : la possibilité d'évacuer l'intrigue ou de faire éclater la représentation en séquences sans lien logique ou narratif apparent, sur le modèle des numéros de cirque ou de cabaret ; la possibilité,

⁹⁹ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El circo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

aussi, d'instaurer un rapport libre et direct avec les spectateurs. Dès lors, c'est toute la tradition « illusionniste » du théâtre et la sacro-sainte séparation entre la scène et la salle, qui sont battues en brèche. Grâce au cirque, le théâtre retrouve le culte de la perfection esthétique et technique, et le corps se voit soumis à l'esthétique et au rythme du spectacle, au même titre que la scénographie.

L'homme physique mis en vedette s'opposait à l'homme psychologique et au domaine verbal. Le mouvement, l'attitude, la manipulation des objets, la beauté plastique du corps en soi, combinés à l'éclairage, permettait de multiplier les significations, sans qu'il soit nécessaire de parler, et se montrait à même de restructurer l'espace. Le théâtre devait organiser le langage dans l'espace [...] ¹⁰⁰.

Nombreux sont les dramaturges et surtout les metteurs en scène européens qui, au cours des années 20-30, font du cirque un élément central de la réforme scénique. En empruntant leurs moyens d'expression au monde du cirque ou des variétés, leurs spectacles sont autant de tentatives pour donner au corps et à la scène de nouvelles potentialités. On joue désormais sur les effets de disparate et sur la cacophonie, afin de déranger, parfois même d'agresser l'œil et l'oreille, de donner la sensation d'une réalité démultipliée, comme dans un tableau cubiste.

L'harmonie est bousculée, il y a collusion sur scène des divers éléments mis en œuvre, les mises en place se font à vue, la psychologie disparaît. On remarque également l'appel à des instruments de musique qui n'ont pas la 'noblesse' du piano ou du violon, ou à des objets qui font du bruit ¹⁰¹.

C'est l'effet produit par le ballet *Parade* qui monte sur la scène du Théâtre du Châtelet, à Paris, en 1917. Au mépris de toutes les règles de construction des ballets traditionnels, *Parade* pousse à son paroxysme l'utilisation des conventions du cirque et de la foire, et prend la forme d'un immense collage en mouvement, une suite de numéros que rien ne relie entre eux. *Parade* n'est qu'une parade, l'annonce d'un spectacle de cirque qui a lieu hors scène et que l'on ne voit jamais. Le véritable spectacle n'est donc pas celui qu'on croit... ni celui que l'on attend. Tout le spectacle

¹⁰⁰ Claudine AMIARD-CHEVREL, introduction à *Du cirque au théâtre*, Claudine AMIARD-CHEVREL (coord.), Lausanne, CNRS/L'Âge d'Homme, 1983, p. 11-12.

¹⁰¹ *Idem*, p. 184.

repose sur le principe de l'hybridation, sur le jeu entre le réel et le fictif, depuis les décors jusqu'à la mise en scène du corps. Les corps vivants de danseurs, comme l'Américaine ou le Prestidigitateur chinois coexistent avec les corps-constructions cubistes des Managers, créés par Picasso. En fait,

Parade ressortissait à une formule hybride : des images de personnages se mouvaient comme dans un kaléidoscope auquel cirque, music-hall, cubisme, jazz, apportaient des éléments hétéroclites, juxtaposés, collés, voire en conflit avec les autres ; la danse n'était plus de la danse au sens académique du terme, l'anecdote n'aboutissait pas. D'où frustration et scandale¹⁰².

Toutefois, cette entreprise de démolition de formes sclérosées du théâtre avait commencé bien avant. Dès la fin du XIX^e siècle, la Lulu de Wedekind, empruntée à une pantomime à succès de Félicien Champsaur, introduisait sur la scène de théâtre le monde sensationnel, sensuel et cruel du cirque. Chez Wedekind, le cirque fonctionnait comme un reflet grotesque de la société de son temps, prisonnière de ses habitudes et de son moralisme. Et la référence au cirque faisait déjà éclater le jeu conventionnel du théâtre bourgeois. Par la suite, bien d'autres créations marquent des jalons décisifs dans l'histoire de la mise en scène du corps et du rejet du réalisme. Pensons notamment aux *Mamelles de Tirésias*, d'Apollinaire, à *Larountala*, de Pierre Albert-Birot, sans oublier le théâtre de Ghelderode, si imprégné de music-hall ou encore, en Espagne, cette fois, les *esperpentos* de Valle-Inclán. Si ces derniers ne mettent pas en scène des personnages du cirque ou de la commedia, à proprement parler, ils se situent néanmoins dans la ligne de ce théâtre grotesque, véritable *circus mundi* peuplé de personnages marionnettisés¹⁰³. Clowns, arlequins et marionnettes sonnent ainsi le glas du jeu psychologique et du réalisme. Et s'ils s'immiscent d'abord dans le texte, et non dans la représentation elle-même, ils imposent néanmoins au dramaturge une nouvelle écriture et donc, à terme, un autre jeu et une nouvelle mise en scène.

C'est précisément ainsi qu'il faut comprendre la présence de nombreux personnages issus du monde du cirque et de la Commedia dell'Arte dans le théâtre de

¹⁰² *Idem*, p. 182.

¹⁰³ C'est dans les années 20 que Ramón del Valle-Inclán écrit certaines de ses pièces les plus exceptionnelles, notamment ses *esperpentos*, directement inspirés de l'esthétique grotesque, du cirque, du théâtre de marionnettes et de diverses formes de spectacles populaires, placés devant le fameux miroir déformant du *callejón del Gato*, qui apparaît dans la scène XII de *Luces de Bohemia* (1920).

Lorca. Des personnages qui, grâce au contraste qu'ils introduisent avec les autres personnages plus « réalistes », marquent les pièces du dramaturge de leur présence étrange et parfois inquiétante. Mais, comme toujours, Lorca aime à mêler les références, à brouiller les pistes, et les personnages qu'il emprunte au monde du cirque sont très souvent des êtres hybrides, mélange subtil de traditions différentes. Comme dans ses dessins, les clowns de Lorca ont beaucoup d'Arlequin en eux, quant aux arlequins, ils ne sont en général que des pierrots déguisés. Et certains personnages, sous des apparences « réalistes », cachent leur véritable identité de clown ou d'arlequin. Il est donc souvent difficile de distinguer et de circonscrire chaque type de référence, mais c'est aussi là ce qui fait l'extrême richesse du théâtre lorquien, qui soumet toujours ses emprunts à une véritable récréation, à une totale et complexe réélaboration. Ce qui est sûr, c'est que ces personnages issus de la tradition circassienne ou du théâtre de tréteau ne sont pas là par hasard ou pour introduire une note d'exotisme dans l'intrigue. Comme chez les dramaturges que j'évoquais à l'instant, les clowns, les arlequins et les pierrots de Lorca introduisent dans son théâtre un autre type de jeu scénique et, parfois même, un autre rapport avec le public. Souvenons-nous du Berger Simplet, de *El público*. Bien qu'issu du théâtre du Siècle d'Or, j'ai montré à quel point ce personnage intègre certaines caractéristiques propres au clown. Son Solo, joué sur le proscenium, dos au rideau de scène, en face-à-face direct avec le spectateur, n'est en fin de compte qu'une réélaboration du numéro de clown, chargé de faire la transition entre les numéros plus prestigieux des acrobates ou de l'écuyère. La structure même de la pièce s'apparente aussi, dans son aspect éclaté et disparate, à une sorte de collage de différents tableaux clos sur eux-mêmes, et qui ne prennent de sens qu'à la fin du spectacle. Étrangement, tout au long de *El público*, on ne cesse de songer au cirque, et pourtant le cirque n'est jamais explicitement nommé. Certains indices sont pourtant éloquents. Pensons, par exemple, à l'Homme 3 qui, lorsqu'il passe derrière le paravent, au Premier Tableau, « *aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados* »¹⁰⁴. Souvenons-nous également que le Metteur en scène, après être passé derrière le paravent, s'est lui-même transformé en pierrot habillé de satin blanc, muni de sa traditionnelle fraise, héritée du pierrot enfariné du XIX^e siècle, et d'une petite guitare noire. Même Elena, avec ses sourcils bleus et sa robe fendue qui

¹⁰⁴ *El público*, p. 288.

laisse entrevoir ses cuisses recouvertes de bas roses, n'est pas sans évoquer les acrobates et les sensuelles écuycères qui faisaient fantasmer le bourgeois venu s'encanailler au cirque et qui fascinaient Degas, Seurat ou Toulouse-Lautrec. Le rapprochement devient même plus évident encore si l'on garde à l'esprit que toute la scène entre Elena et les différents Hommes a lieu en présence des Chevaux. Il semble qu'il ne pouvait en être autrement : le cirque n'est-il pas précisément né de l'équitation ? Et c'est bien avec un autre « cheval », le seul homme véritablement viril, le Domestique, qu'Elena s'enfuit à la fin de son numéro de force et de séduction.

Elena. ¡Llévame pronto de aquí! ¡Contigo! ¡Llévame! (*El Criado pasa por detrás del biombo y sale de la misma manera.*) ¡Llévame! ¡Muy lejos! (*El Criado la toma en brazos.*)¹⁰⁵

Le Premier Tableau de *El público*, à l'image du rideau de scène créé par Picasso pour le ballet *Parade*, apparaît comme une sorte de collage, comme un amoncellement hétéroclite de tout ce qui, dans l'imaginaire des artistes des années 20, évoquait le monde du cirque, de la foire, du théâtre de rue. Clowns, arlequins, pierrots, chevaux, écuycères, auxquels Lorca ajoute un Prestidigitateur, à la fin de la pièce, se côtoient et deviennent les symboles d'une interrogation sur le mensonge et la vérité, sur l'authenticité et le paraître, projeté dans un monde où tout n'est que convention et reflet grotesque de la réalité.

Toutefois, si le cirque est bien présent, en filigrane, tout au long de la pièce, ce n'est pas *El público* qui, paradoxalement, témoigne le mieux de l'intérêt de Lorca pour la mise en scène du corps de l'acteur et pour les possibilités qu'il offre dans le renouvellement du jeu scénique. S'il est sans cesse fait référence au corps, à sa sensualité ou à sa matérialité (dans sa beauté comme dans sa laideur), s'il y a bien un nu sur scène – sans doute l'un des premiers nus du théâtre espagnol –, les références au cirque et à la Commedia ne sont encore qu'une thématique, un réseau de métaphores visuelles permettant au dramaturge de donner une consistance à un thème métaphysique. Elles ne sont pas encore un moyen de rénover la scène, car, pour subversive que soit la pièce, pour révolutionnaire qu'en soit la structure et le langage poétique, le jeu de l'acteur, lui, ne se trouve pas véritablement transformé.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

Un pas est véritablement franchi dans ce sens dans *Así que pasen...*, écrite l'année suivante. Étonnamment, en dépit de sa structure – en apparence – plus classique, c'est dans cette pièce que certains personnages de Lorca intègrent à leur langage corporel des caractéristiques propres au cirque. Je pense particulièrement à l'Ami 1, qui entre en scène au milieu du Premier Tableau. Personnage hybride, mélange d'arlequin et d'acrobate, l'Ami 1, par ses sauts continuels, ses gesticulations et sa vitalité est sans aucun doute l'un des personnages les plus conformes à l'esprit du cirque traditionnel. Son entrée, déjà, en dit long sur le rôle accordé à ce personnage, beaucoup moins secondaire qu'il n'y paraîtrait :

Amigo. (*Entrando con escándalo.*) Cuánto silencio en esta casa, ¿y para qué?

Dame agua. ¡Con anís y con hielo! (*El Viejo se va.*) Un cocktail.

Joven. Supongo que no me romperás los muebles.

Amigo. Hombre solo, hombre serio, ¡y con este calor!

Joven. ¿No puedes sentarte?

Amigo. (*Lo coge en brazos y le da vueltas.*)

Tin, tin, tan,

la llamita de San Juan.

Joven. ¡Déjame! No tengo ganas de bromas¹⁰⁶.

L'Ami 1 est un personnage bruyant, passionné, exubérant, un personnage sans cesse en mouvement et qui ne s'assoit que pour mieux se relever d'un bond. Il évoque lui-même « la llamita de San Juan » de sa chanson : coureur de jupons à l'énergie vitale et à la sensualité débordante, il énumère au Jeune Homme toutes ses conquêtes de la journée et tente, tout au long de l'acte, de le soustraire à l'influence du Vieux. Face à lui, le silence et la tranquillité que le Jeune Homme tente, tant bien que mal, d'instaurer autour de lui, s'évanouissent. Même le Vieux s'efface à sa vue, et l'espace clos de la bibliothèque semble devenir tout d'un coup beaucoup trop étriqué. L'Ami 1 apparaît véritablement comme une sorte d'avatar de l'Arlequin de la Commedia, personnage sauteur, farceur et séducteur, et le jeu scénique qui lui est associé appelle nécessairement un acteur acrobate ou, pour le moins, un acteur entraîné. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer les didascalies qui accompagnent systématiquement chacune de ses interventions verbales : « *Sentándose y estirándose en el sofá* » ;

¹⁰⁶ *Así que pasen...*, p. 337.

« *Levantándose* » ; « *Con ímpetu* » ; « *Da un salto y cae tendido en el sofá* » ; « *Tendiéndose boca abajo en el sofá* » ; « *Se levanta* » ; « *Mira el reloj* » ; « *Tira un cojín por alto* » ; « *Llena una copa de cocktail* » ; « *Frota su nariz con la del Joven* » ; « *Le hace cosquillas* » ; « *Luchan* » ; « *Lo coge con la cabeza entre las piernas y le da golpes* »¹⁰⁷. Puis, après avoir passé tout le reste de l'acte à boire des coupes de cocktail, sa sortie fait tout autant l'effet d'une tornade que son entrée : « *El Amigo 1° se bebe rápidamente dos copas, apuradas hasta lo último, y dándose un golpe en la frente, como si recordara algo, sale rápidamente, en medio de una alegrísima sonrisa, por la puerta de la izquierda* »¹⁰⁸. À ma connaissance, cette scène entre le Jeune Homme et l'Ami 1 est la seule scène du théâtre de Federico García Lorca qui fasse appel si explicitement à un jeu physique et à l'acrobatie. Lui-même, contrairement à la majorité des metteurs en scène de son temps, Meyerhold et Copeau en particulier, ne semble pas avoir accordé une importance fondamentale à l'entraînement physique de ses comédiens. Il faut dire que les compagnies qui jouent ses pièces dans les théâtres commerciaux sont loin d'avoir intégré cette dimension du travail de l'acteur, et Luis Sáenz de la Calzada, qui a publié ses souvenirs de ses participations aux spectacles de La Barraca, n'évoque jamais rien de semblable. En tout état de cause, force est de constater que Lorca manifeste un intérêt pour cette dimension dynamique et active du jeu scénique. Une première tentative, timide et limitée, au regard de la complexité du travail physique réalisé, par exemple, par les acteurs de Meyerhold pour *Le Cocu magnifique*, de Crommelynck, mis en scène en 1922, à Moscou. Mais une première tentative digne d'être signalée et valorisée, tant elle rompt avec les habitudes en vigueur sur les scènes espagnoles des années 20, et même avec le théâtre avant-gardiste, souvent plus bavard que sportif. Sans doute doit-on y voir une influence des spectacles (pièces de théâtre, music-hall et revues) auxquels Lorca a pu assister à New York, lors de son séjour de 1929, lui qui s'enthousiasmait dans ses lettres pour un théâtre radicalement novateur, l'exact opposé de celui qui monopolisait les scènes espagnoles.

Malgré son apparence réaliste, l'Ami 1 n'a rien, on l'a vu, d'un personnage du théâtre bourgeois. Autant que ce qu'il dit, c'est son attitude qui dévoile le rôle qui lui est assigné. Sans cesse pressé, n'ayant le temps de rien, l'Ami 1 représente le gaspillage de

¹⁰⁷ *Idem*, p. 337-339.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 351.

ce temps que le Jeune Homme tente d'économiser ou de retenir. Son attitude apparaît, de ce point de vue, comme l'exact contrepoint de l'Ami 2, qui entre en scène peu de temps après et qui, lui, condense toutes les caractéristiques de Pierrot :

Aparece por la puerta de la izquierda el Amigo 2°. Viene vestido de blanco, con un impecable traje de lana, y lleva guantes y zapatos del mismo color. De no ser posible que este papel lo haga un actor muy joven, lo hará una muchacha. El traje ha de ser de un corte exageradísimo ; llevará enormes botones azules y el chaleco y la corbata serán de rizados encajes¹⁰⁹.

Littéralement englouti par un costume blanc beaucoup trop grand, fermé par des boutons énormes, l'Ami 2 a tout du Pierrot enfariné, triste et rêveur, imaginé par les artistes décadents, à la fin du XIX^e siècle. Même l'indétermination de son sexe, son langage apparemment si naïf, enfantin et mélancolique, son désir de retourner à une certaine inconsistance originelle, sa négation de la corporéité et de l'inéluctable désagrégation de la matière, en font un reflet du personnage de la Commedia, mais vu à travers le prisme de l'esthétique fin-de-siècle.

Amigo 2. [...] La lluvia es hermosa. En el colegio entraba por los patios y estrellaba por las paredes a una mujeres desnudas, muy pequeñas, que lleva dentro. ¿No las habéis visto? Cuando yo tenía cinco años... no, cuando yo tenía dos... ¡miento!, uno, un año tan sólo, es hermoso, ¿verdad?, un año, cogí una de estas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera.

Amigo 1. (Con sorna.) ¿Y creció?

Amigo 2. ¡No! Se hizo cada vez más pequeña, más niña, como debe ser, como es lo justo, hasta que no quedó de ella más que una gota de agua. Y cantaba una canción...¹¹⁰

Comme dans le cas de l'Ami 1, son attitude et sa caractérisation physique en disent aussi long sur son rôle que les paroles qu'il prononce. Personnage tourné vers le passé, qui cherche désespérément à échapper au temps qui passe en se réfugiant dans ses souvenirs, il est caractérisé par l'impuissance et par l'immobilité : il s'allonge et s'endort au milieu de l'acte. Il n'interviendra plus, par la suite, que pour chanter sa chanson, dans un demi-sommeil :

¹⁰⁹ *Idem*, p. 348-349.

¹¹⁰ *Idem*, p. 349.

Amigo 2. (*Entre sueños.*)

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme volver.
Quiero morirme siendo
ayer.
Quiero morirme siendo
amanecer.

*Empieza a llover*¹¹¹.

Exacte antithèse de l'Ami 1, l'Ami 2 oppose à la débauche de mouvements, aux trépidations, aux sauts et aux arlequinades de ce dernier, une immobilité qui introduit une rupture de rythme dans le déroulement de la scène, mais qui contribue à donner au spectateur une même impression d'impuissance et d'inanité.

Enfin, on ne saurait oublier de mentionner deux autres personnages de *Así que pasen...*, un autre duo hybride, mélange subtil de Commedia dell'Arte et de cirque : le duo Arlequin/ Clown, qui apparaît au Troisième Acte. Dès le début de l'acte, Arlequin apparaît avec deux masques, l'un rieur, l'autre endormi, qu'il alterne au rythme de son poème, renouant, le temps d'un jeu – qui tient beaucoup de la pantomime –, avec le type de la Commedia, mais un type qui, finalement, n'en possède plus que l'apparence, qui a abandonné son attitude bouffonne, rieuse et moqueuse, pour la poésie et la rêverie mélancolique. Ce n'est qu'au moment de l'apparition du Clown qu'Arlequin, jusqu'à la fin de l'acte, jouera son traditionnel rôle de Zanni, rusé et spirituel. Commedia dell'Arte et cirque se mêlent donc, à travers ces deux personnages emblématiques, qui forment un nouveau duo. Un Arlequin qui tient autant du Zanni que de Pierrot et de Monsieur Loyal, et un Clown, à la fois clown pour rire et personnage terrifiant, dont le teint blafard évoque celui de certains clowns de la fin du XIX^e siècle, balafrés de rouge.

Énigmatiques et inquiétants, ces deux personnages fonctionnent comme des messagers funestes, passeurs d'entre-deux-mondes, cherchant à semer le trouble et à égarer les autres personnages et le spectateur lui-même. Or, leur attitude dérangement est d'autant plus ambiguë et déroutante qu'elle alterne avec des clins d'œil explicites à la grande tradition clownesque et à ses *gags* idiots :

¹¹¹ *Idem*, p. 352.

Joven. Entonces volveré atrás. (*Inicia el mutis.*)

Payaso. (*Saliendo por el lado opuesto.*) ¿Pero dónde va? ¡Ja, ja, ja!

Arlequín. Dice que va a su casa.

Payaso. (*Dando una bofetada de circo al Arlequín.*) ¡Toma casa!

Arlequín. (*Cae al suelo, gritando.*) ¡Ay, que me duele, que me duele!

¡Ayy!¹¹²

Mais c'est surtout dans le rapport instauré avec le public que l'apparition de ce duo inhabituel de clowns me semble particulièrement intéressant. Le personnage du Clown est annoncé comme on annonce un véritable clown au cirque, et il est le seul de la pièce à s'adresser directement et explicitement au public, et donc à rompre la séparation entre la scène et la salle :

Arlequín. (*A voces y como si estuviera en el circo.*)

¡Señor hombre, acuda!

[...]

Arlequín.

Usted le dará

a esta muchachita...

Payaso.

Su novio del mar.

(*Se remanga.*)

Venga una escalera.

Muchacha. (*Asustada.*)

¿Sí?

Payaso. (*A la Muchacha.*)

Para bajar.

(*Al público.*)

¡Buenas noches!

Arlequín.

¡Bravo!¹¹³

Là encore, tout le jeu entre Arlequin et le Clown repose sur les conventions du duo de cirque, mais intégrées à la scène de théâtre. La scène repose sur le jeu scénique des personnages, bien plus que sur leurs échanges dialogiques. D'ailleurs, cette scène

¹¹² *Idem*, p. 379.

¹¹³ *Idem*, p. 373.

très visuelle est l'une des plus difficiles à imaginer pour le lecteur puisque les courtes répliques ne permettent pas de se faire une idée réelle de l'action. De ce point de vue, les didascalies – très laconiques ici –, fonctionnent comme une sorte de canevas qui laisse une grande latitude d'interprétation et favorise l'improvisation de l'acteur. La simple présence de ce clown et de l'arlequin instaure un autre rapport au langage et au corps, et permet également de subvertir l'espace théâtral en y introduisant des règles du jeu différentes. Ici, le Clown est appelé dans un but bien précis : c'est lui qui doit aller chercher l'échelle qui permettra à la Jeune Fille de descendre au fond de la mer, pour rechercher son fiancé. Comme au cirque, les personnages peuvent eux-mêmes introduire un nouvel élément de décor, qui n'était pas présent sur scène auparavant. Un procédé que Lorca avait déjà utilisé dans *El público*, au Premier Tableau :

Hombre 1°. Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (*El Hombre 3° saca un biombo y lo coloca en medio de la escena*)¹¹⁴.

Lorca, ici, va à l'encontre de tous les procédés traditionnels du théâtre, qui visaient à occulter l'installation du décor au spectateur, à lui faire oublier qu'il se trouvait, précisément, au théâtre. Comme au cirque, comme cela se faisait aussi dans le théâtre du Siècle d'Or, les éléments de décor, très sommaires, peuvent être installés sur scène au cours de l'action, à vue, au fur et à mesure des besoins. La scène apparaît pleinement pour ce qu'elle est : une scène sur laquelle a lieu un spectacle, une représentation. Dans *Así que pasen...*, la destruction de l'illusion théâtrale est même poussée plus loin, puisque le Clown, par son adresse au public, oblige ce dernier à entrer dans l'espace scénique, à participer, à s'engager dans l'action. En faisant appel au clown, Lorca plaçait le spectateur de son époque dans une situation inhabituelle, l'obligeait à sortir de sa position distanciée et confortable de *voyeur*. Il contraignait également les acteurs à sortir de leur jeu routinier et bien huilé, à se mettre en danger, à faire l'expérience d'un autre rapport avec le public et d'un autre rapport avec leur propre corps. On le voit, la présence de personnages directement issus du cirque et de la Commedia, dans les pièces de Lorca, a une fonction précise et n'est pas simplement le reflet d'une mode ou d'un engouement passager. Clowns et arlequins sont bien là pour

¹¹⁴ *El público*, p. 286.

poser les bases d'une nouvelle conception du théâtre et même, plus généralement de l'art. Le spectacle n'est plus conçu comme un ensemble continu et complet, refermé sur lui-même. Au contraire, Lorca fait éclater la traditionnelle et artificielle unité dramatique, en introduisant les éléments les plus disparates et en perçant, par moments, la frontière imperméable qui sépare le public de la scène. Les personnages, quant à eux, ne sont plus un miroir fidèle et transparent tendu au spectateur, mais une image déformée, distordue, brouillée, que le spectateur doit déchiffrer par toutes ses facultés, autant intellectuelles que sensibles.

Masques, marionnettes et mannequins

À la recherche d'un théâtre vrai, créateur et révélateur des questionnements fondamentaux de l'Homme, de ses racines originelles, Lorca n'hésite pas à puiser aux sources mêmes de son art, réutilisant, en les investissant de significations nouvelles, des éléments traditionnels oubliés par le théâtre de son temps. Son travail sur le masque et sur les marionnettes témoigne de façon probante de son souci constant de renouer avec une authenticité qui ne semblait plus avoir cours dans l'art officiel de l'époque. Mais ce retour aux sources théâtrales, qui fait d'ailleurs écho à une multitude d'autres expériences menées par des dramaturges de différents pays d'Europe, ne se limite pas, pour Lorca, à une simple réhabilitation d'une tradition populaire ancestrale. Masques et marionnettes, auxquels j'associe les mannequins, sont autant de moyens de transformer radicalement la présence du corps sur la scène, de faire de l'acteur-personnage une sorte d'effigie, un substitut, le reflet du corps humain.

Dès la fin du XIX^e siècle, la découverte des arts « primitifs » et l'intérêt que leur portent les artistes cubistes puis les expressionnistes, replacent le masque, objet rituel, symbolique et mystérieux, au centre des réflexions artistiques. Le masque remet en cause la primauté du visage comme lieu de l'expressivité et permet de mettre au même niveau de signification le corps dans son ensemble, en tant que *figure*, projetée dans l'espace. Il correspond à un double besoin de stylisation et de simplification de l'expression corporelle, réduite à ce qu'elle a de plus poétique, de plus profond. Car, dès que l'acteur ne peut plus compter sur le large registre des expressions faciales, c'est son corps tout entier qui se met à s'exprimer, qui doit découvrir les attitudes et les postures susceptibles de transmettre les émotions.

Nombreux sont les personnages masqués dans le théâtre de Lorca. On a vu que le masque lui-même est le thème central de la pièce *El público*, dont les personnages sont des sortes de projections plastiques, mouvantes corporelles, d'un questionnement sur l'ambiguïté et l'ambivalence de l'Être, qui éclate en de multiples facettes. J'ai évoqué, également, le personnage d'Arlequin, dans *Así que pasen...*, dont le jeu scénique est lui aussi fondé sur l'alternance rythmique de deux masques aux expressions contraires, qui redoublent visuellement la dualité de son costume, noir et vert, et l'ambiguïté de son rôle. Étrangement, la dualité chromatique de l'Arlequin de *Así que pasen...*, reprend celle des décors de *Amor de don Perlimplín...*, eux-mêmes peints, on s'en souvient, en vert et en noir. Dans *Así que pasen cinco años*, outre les personnages du Chat et de l'Enfant morts, c'est le Mannequin portant la robe de mariée et le Masque Jaune – accompagné visuellement par d'autres figures, vêtues de noir et masquées de blanc, qui traversent la scène de la forêt comme des ombres ou des spectres – qui donnent à la pièce sa coloration onirique. Au-delà de la signification symbolique que ces personnages acquièrent dans la pièce, quant au problème de l'identité ou de la frustration amoureuse, ils apparaissent comme des objets humanisés et accèdent à la catégorie de personnages à part entière. La différenciation entre objets animés et inanimés devient floue, et le masque, ou le mannequin, ont sur scène autant de « réalité » que les personnages « humains » qui les entourent et qui, tour à tour, agissent parfois comme des mannequins ou des marionnettes. C'est une caractéristique du théâtre lorquien, particulièrement redevable au théâtre de marionnettes. On en trouvait déjà la trace dans *Amor de don Perlimplín...*, que Lorca qualifiait lui-même de « teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico »¹¹⁵, en insistant sur la dimension grotesque de la tragédie de son héros – ou antihéros : « Lo que me ha interesado en don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aun mezclarlos en todo momento »¹¹⁶. Avec don Perlimplín, Lorca poursuivait le travail sur la marionnettisation du personnage de théâtre qu'il avait entrepris dès ses premières œuvres dramatiques – on se souvient de l'ambiguïté de

¹¹⁵ [... théâtre de pantins humains qui commence en farce et s'achève en tragédie]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *El Heraldo de Madrid*, Madrid (4 avril 1933), in *Obras completas III*, p. 406.

¹¹⁶ [Ce qui m'a intéressé dans *Perlimplín*, c'est de souligner le contraste entre le lyrisme et le grotesque et même de mélanger les deux à chaque instant]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *El Sol*, Madrid (5 avril 1933), *idem*, p. 409.

certaines didascalies de *El maleficio de la mariposa*, ou encore de son personnage de Buster Keaton –, qui caractérise, au même moment, *La zapatera prodigiosa*. Dans *Amor de don Perlimplín...*, c'est surtout le dispositif scénique qui fait directement référence au théâtre de marionnettes, particulièrement dans le Premier Tableau, lorsque Belisa et sa mère apparaissent alternativement par la fenêtre de leur balcon, comme ces pantins qui sortent de leur boîte. Dans *La zapatera prodigiosa*, en revanche, l'influence de la marionnette affecte l'attitude même de certains personnages, qui se transforment en véritables marionnettes vivantes, avec une évidente intention comique et burlesque :

*Aparece por la ventana don Mirlo. Viste de negro, frac y pantalón corto. Le tiembla la voz y mueve la cabeza como un muñeco de alambre*¹¹⁷.

Ou encore, un peu plus loin :

*Por la ventana pasan dos Majas con inmensos abanicos. Miran, se santiguan escandalizadas, se tapan los ojos con los pericones y a pasos menuditos cruzan*¹¹⁸.

La marionnettisation permet à Federico García Lorca d'empêcher toute identification du spectateur avec ses personnages et, surtout, oblige les acteurs à ne pas incarner leur rôle, c'est-à-dire à l'interpréter en y introduisant une dimension psychologique. Malgré la dimension tragique présente dans *Amor de don Perlimplín...*, il s'agit de ne jamais oublier que les personnages ne sont que des pantins entre les mains du dramaturge, du metteur en scène ou du comédien, et que leur destin n'est qu'une apparence, un reflet de la vie, pas la vie elle-même.

Si Lorca semble avoir manifesté depuis toujours un grand intérêt pour le théâtre de marionnettes – on se souvient de son premier spectacle, à Grenade, en 1923 –, sans doute sa rencontre et ses multiples collaborations avec Cipriano de Rivas Cherif n'a-t-elle fait que renforcer le pouvoir d'attraction de ces formes anciennes de représentation théâtrale. Rivas Cherif, profondément marqué par les idées de Craig, dont il a lu de nombreux écrits, et par les mises en scène de Copeau, lui-même intéressé par un retour au tréteau nu, aux formes théâtrales primitives et au jeu masqué, ne peut qu'avoir confirmé Lorca dans cette voie de la lutte contre le psychologisme et d'un retour à la

¹¹⁷ Federico GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa*, in *Obras completas II*, p. 209.

¹¹⁸ *Idem*, p. 217.

convention absolue, à la simplicité des moyens scéniques. Très tôt, dès 1920, Rivas Cherif se faisait l'écho des idées développées par Craig dans son article de 1908 sur « L'Acteur et la Sur-Marionnette », et ne cachait pas son enthousiasme :

Mr. Gordon Craig, de acuerdo con Eleanora Duse, la gran trágica italiana, cree que el cómico debe desaparecer. Y en su lugar, que la *Super-Marioneta* instale sus acrobatismos inverosímiles, su gracia rítmica, su mecánico desenfado, en los escenarios, hollados hoy por el actor naturalista. Una razón poderosa abona esta teoría de Gordon Craig : ¿Qué se propone todo arte, cuanto más el dramático, sino la creación típica, y no la mera copia del natural? [...] Un arquetipo será, por lo tanto, la mecanización de los seres vivos, imitada del movimiento artificial de los muñecos.

[...] De otra parte, ¿qué mejor enseñanza para libertar al teatro de la tiranía pseudoartística que padece siglo ha, que el retorno a los antiguos modos de la *Commedia dell'Arte*, improvisada sobre un argumento inocente por máscaras sujetas a un carácter tradicional? El Guiñol infantil, la marioneta ingrátida, la improvisación ; he aquí, tal vez, los elementos más asequibles para la creación de un teatro libre, desmoralizador, 'antinacional'¹¹⁹.

Les propos tenus par Rivas Cherif me semblent extrêmement importants. Ils prouvent sa profonde connaissance de ces questions et l'on ne peut douter que Rivas Cherif n'ait trouvé, en la personne de Lorca, le meilleur interlocuteur qu'il pouvait trouver, en Espagne, à cette époque. Rivas Cherif, qui était toujours l'un des premiers à lire les pièces de Lorca, est également le premier à percevoir l'immense révolution théâtrale que constitue *El público* et à vouloir se lancer dans l'aventure de sa mise en scène. C'est également lui qui réussit à programmer et à faire jouer *Amor de don Perlimplín...*, en 1933, et qui, en 1930, avait monté *La zapatera prodigiosa* avec la

¹¹⁹ [Mr. Gordon Craig pense, tout comme la grande tragédienne italienne, Eleanora Duse, que le comédien doit disparaître. Il devrait être remplacé, sur les scènes aujourd'hui foulées par l'acteur naturaliste, par la *Super-Marionnette* qui installerait là ses invraisemblables acrobaties, sa grâce rythmique, sa désinvolture mécanique. Une raison puissante conforte cette théorie de Mr Gordon Craig : quelle est donc la finalité de l'art, et surtout de l'art dramatique, sinon la véritable création et non la simple action de copier la nature ? Par conséquent, un des principes fondamentaux sera la mécanisation des êtres vivants à partir de l'imitation des mouvements artificiels des pantins. Par ailleurs, pour libérer le théâtre de la tyrannie pseudo artistique qu'il subit depuis des siècles, quel meilleur enseignement pourrait-on avoir, que celui du retour aux anciennes modalités de la *Commedia dell'Arte*, dont le jeu improvisé, à partir d'un argument innocent, est pris en charge par des masques soumis à un caractère traditionnel ? Le Guiñol enfantin, la marionnette espiègle, l'improvisation ; voilà, peut-être, les éléments les plus accessibles pour créer un théâtre libre, qui brise les carcans de la morale et soit antinational]. Cipriano de RIVAS CHERIF, « Fantoques y marionetas », in *La Internacional*, Madrid (11 juin 1920), cité in Juan AGUILERA SASTRE, Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español...*, p. 28.

compagnie de Margarita Xirgu. Étant donné l'attention méticuleuse accordée par Lorca, dans ces pièces, au jeu marionnettisé, il semble plus que probable que les deux hommes aient fréquemment abordé ces thèmes. Les propos de Rivas Cherif, au sujet de la théorie de la Sur-Marionnette, me semblent présenter un autre intérêt. C'est le rapprochement qu'il fait entre les idées de Craig et celles de l'actrice italienne Eleanora Duse, dont Craig avait placé une phrase en exergue à son article :

POUR QUE LE THÉÂTRE SOIT SAUVÉ, IL FAUT QU'IL SOIT DÉTRUIT : QUE TOUS
LES ACTEURS ET ACTRICES MEURENT DE LA PESTE... ILS RENDENT L'ART
IMPOSSIBLE¹²⁰.

Comme le souligne Catherine Naugrette, la violence et le recours même à « l'image de la peste ne peuvent qu'évoquer ce qu'Antonin Artaud revendiquera quelques années plus tard »¹²¹. Ce que cette phrase évoque aussi, c'est la violence qui apparaît, en 1935, dans la *Comedia sin título*, de Lorca, qui témoigne de la même volonté de détruire le théâtre et qui critique de façon virulente la fausseté et le manque d'authenticité des acteurs. Cette pièce inachevée ne fait, finalement, que refléter les thèmes récurrents de toute une époque et témoigne, en filigrane, de la coïncidence étroite qui relie les préoccupations esthétiques de Lorca et celles de ses contemporains.

Cependant, si Lorca me semble avoir été au courant des théories de Craig, je ne pense pas qu'il ait été séduit par l'utopie radicale d'une Sur-Marionnette destinée à prendre la place de l'acteur. Mais, comme Craig, comme Meyerhold, comme Artaud, comme les surréalistes, il a très probablement été inspiré par les idées symbolistes, peut-être par Alfred Jarry et son personnage-marionnette grotesque, et, surtout, par Maurice Maeterlinck. Malgré ses propos virulents contre l'acteur, cet « usurpateur de nos rêves », ses « Petits drames pour marionnettes » – le sous-titre qui définit l'ensemble composé par *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La mort de Tintagiles* –, ne supposent pas de véritables marionnettes, mais des acteurs en chair et en os, marionnettisés, désincarnés en quelque sorte. C'est précisément là ce que théoriseront Craig, Appia, les expressionnistes, les futuristes ou encore Dada. Comme le souligne Serge Salaün, l'apport décisif de Maeterlinck, en Espagne, ne se limite donc pas à une introduction de la Poétique symboliste au théâtre.

¹²⁰ Eleonora DUSE, citée in Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale*, p. 193-194.

¹²¹ Catherine NAUGRETTE, *ibidem*.

Il y a aussi chez lui des ingrédients scéniques profondément novateurs. Son influence sur ce point s'étendra bien au-delà des symbolistes : on le retrouvera, explicitement, chez Meyerhold, Artaud, les Surréalistes, et de nos jours encore. Il s'agit, bien sûr, des incidences d'une telle esthétique du langage sur le jeu et la gestualité. La diction, le souffle, les déplacements qu'induisent ses dialogues liquident toute attitude 'naturelle' de l'acteur. [...] En brisant les conventions, il 'invente' un nouveau type de jeu d'acteur. Ce théâtre pour marionnettes, associé à la vogue de la Commedia dell'Arte, de la pantomime et du théâtre d'ombres, a eu une nombreuse descendance en Espagne, où les 'fantoques', 'peleles', 'muñecos', 'títeres', 'payasos', etc., peuplent les œuvres qui se veulent en rupture [...] ¹²².

Par son orientation théâtrale, par sa grande connaissance des théories symbolistes, ainsi que par son profond intérêt pour les formes théâtrales du passé – théâtre de marionnettes, Commedia dell'Arte et pantomime – Lorca croise les principes fondamentaux de nombreux dramaturges et metteurs en scène des premières décennies du XX^e siècle qui cherchent dans les marionnettes, masques et autres figures artificielles, les moyens de régénérer le jeu d'acteur et de revaloriser la présence du corps sur la scène. L'attention que Lorca porte au mélange des esthétiques et des tons coïncide particulièrement avec le travail de Meyerhold, qui repose principalement sur le masque et la marionnette, ainsi que sur les procédés de stylisation du grotesque. Meyerhold définit le grotesque comme le moyen le plus efficace de lutter contre le naturalisme au théâtre, d'éliminer du jeu de l'acteur et de la composition scénique toute tentation de vérisme, de sentimentalisme ou d'identification.

Le grotesque n'est pas quelque chose de mystérieux, c'est tout simplement un style scénique qui joue de contradictions aiguës et produit un déplacement constant des plans de perception ¹²³.

Par le grotesque, qui fonctionne sur l'union des contraires et sur la tension qui en résulte, on peut introduire sur scène la dualité, la discontinuité, de façon à constamment surprendre le spectateur, à ne jamais le laisser passif. C'est précisément le but que

¹²² Serge SALAÜN, « Maerterlinck en Espagne », in *Le métissage culturel en Espagne*, études réunies par Jean-René AYMES et Serge SALAÜN, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 231-232.

¹²³ Vsevolod MEYERHOLD, « Notes sur le travail de mise en scène (1935-1938) », in *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Arles, Actes Sud/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2005, p. 113.

souhaite également atteindre Lorca, et c'est une dimension qui caractérise tout son théâtre, surtout à partir du milieu des années 20.

La présence déconcertante de personnages mannequins ou de grandes figures masquées, dans les deux pièces lorquiennes écrites entre 1930 et 1931, procède sans aucun doute de la même volonté de secouer le joug du réalisme et de réintroduire sur scène la part d'émotion plastique et poétique qui manque si souvent au théâtre. On se souvient du fascinant personnage du Mannequin, qui apparaît à la fin de la scène entre la Fiancée et le Jeune Homme, un mannequin tout droit sorti des vitrines de grands magasins, de ceux qui fascinaient tant les artistes surréalistes. Le statut de ce personnage est ambigu, car si, dans un premier temps, c'est un véritable acteur qui doit incarner ce personnage et adopter les postures des mannequins-objets, à la fin de la pièce, le mannequin mobile a disparu, laissant la place à un objet inerte et mutilé, simple présentoir d'une robe de mariée devenue inutile :

La misma biblioteca que en el primer acto. A la izquierda, el traje de novia puesto en un maniquí sin cabeza ni manos. Varias maletas abiertas. A la derecha, una mesa¹²⁴.

La présence de ce mannequin de vitrine est une marque sans équivoque de l'intérêt porté par Lorca à l'utilisation d'objets sur scène, dans la ligne des expériences menées par les surréalistes. Pourtant, malgré son immense intérêt pour le théâtre de marionnettes, c'est la première fois que Lorca inclut un véritable fantoche, une effigie, au milieu des comédiens de chair et d'os. Il reste assez éloigné des expériences menées par ceux qui tentent, à Paris, d'ouvrir la voie à un véritable théâtre surréaliste. Je pense, par exemple, à Georges Ribemont-Dessaignes, à Robert Desnos, ou à Antonin Artaud et à Roger Vitrac au Théâtre Alfred Jarry, entre 1926 et 1930. Chez ces derniers, les mannequins, poupées de chiffons, effigies gigantesques ou masques, acquièrent un rôle égal, et parfois supérieur, à celui des acteurs et sont soumis à toutes sortes de mutilations et à une véritable guerre des instincts, démembrés, coupés en deux, écartelés, déformés. Chargés de manifester l'éclatement de l'unité organique de l'homme, les mannequins deviennent chez eux les « témoins dérisoires mais

¹²⁴ *Así que pasen...*, p. 368.

impitoyables de l'errance du principe d'identité »¹²⁵. Si les thématiques abordées par les surréalistes parisiens sont donc parfois très proches de celles que l'on retrouve chez Lorca, particulièrement dans *El público*, le traitement dramatique est lui, en revanche, tout à fait différent. À la dislocation des corps et au Grand Guignol, Lorca préfère le jeu des dédoublements et des dépouillements. Sa recherche théâtrale et les moyens scéniques qu'il emploie se situent beaucoup plus, à mon sens, dans la ligne du théâtre symboliste que dans celle du surréalisme.

Dans *Así que pasen...*, la présence du Mannequin – ainsi que celle du Masque jaune – sert avant tout à installer sur scène un univers onirique, dans une scène-parenthèse qui fonctionne véritablement comme une porte ouverte sur un au-delà du réel, une promesse ou une menace, un face à face avec l'invisible – que le mannequin-objet vient redoubler et rappeler à la fin de la pièce. L'intérêt de Lorca semble ainsi beaucoup plus tourné du côté de l'acteur lui-même, chargé d'imiter la gestuelle des poupées ou des automates. Et c'est le corps de l'acteur que le dramaturge traite plastiquement comme un automate ou un mannequin. Un traitement plastique qui, en revanche, est lui-même directement inspiré de l'esthétique surréaliste, dans l'outrance des couleurs et l'utilisation de certaines matières, ce qui est particulièrement évident pour deux personnages de *El público* : Elena et Julieta. Car Julieta, avec ses seins en celluloïd rose, qu'est-elle, sinon une poupée ou un mannequin ?¹²⁶

Si le Mannequin de *Así que pasen cinco años* n'est pas un véritable mannequin, mais un comédien jouant un mannequin, le personnage vient néanmoins imposer sur scène sa présence d'être artificiel, étrange et inquiétant. Une présence troublante accompagnée et soulignée par une voix, mais une voix qui marque elle aussi le statut différent du personnage, en utilisant un langage autre et un rythme autre : le vers (principalement des octosyllabes). Associé à des jeux de lumière, le rythme différent du dialogue entre le Jeune Homme et le Mannequin vient installer sur scène un univers onirique et poétique, très fortement chargé d'émotion. Le Mannequin est ainsi véritablement un personnage du monde du rêve qui inscrit sur scène une distance avec le reste des personnages et introduit une atmosphère troublante, tout à la fois familière

¹²⁵ Didier PLASSARD, *L'acteur en effigie...*, p. 294.

¹²⁶ Reconstitution de la véritable Juliette de Shakespeare, dont elle prononce quelques répliques mêlées à celles créées par Lorca, Julieta n'est, comme Elena, qu'un collage d'éléments disparates, un automate poétique constitué de seins et d'un phallus postiches, mais néanmoins revêtu de la traditionnelle robe blanche du personnage d'origine.

et surnaturelle¹²⁷. Lorsque la Servante entre à nouveau en scène, après le départ du Jeune Homme, et rompt définitivement cette scène-parenthèse, le Mannequin s'immobilise et devient un objet inerte mêlé aux êtres vivants qui l'entourent, avec cette présence équivoque propre à tous les simulacres :

*La luz es de un azul intenso. Entra la Criada por la izquierda con un candelabro y la escena toma suavemente su luz normal, sin descuidar la luz azul de los balcones abiertos de par en par que hay en el fondo. En el momento que aparece la Criada, el Maniquí queda rígido con una postura de escaparate. La cabeza inclinada y las manos levantadas en actitud delicadísima. [...]*¹²⁸.

Plus que la présence sur scène d'un véritable mannequin, qui viendrait imposer sa nature d'objet, ce qui semble particulièrement intéresser Lorca, c'est l'alternance, dans un même personnage, de deux états contradictoires, la coexistence de l'inertie de l'objet et de l'action corporelle. C'est sur cette ambivalence qu'il compte pour instaurer un nouveau rapport du spectateur au réel et à l'imaginaire, et créer une véritable dimension plastique sur les scènes espagnoles. Le corps, désormais, prend en charge la création de nouvelles émotions visuelles et acquiert, de ce fait, une véritable dimension poétique.

Mime et pantomime : les langages du geste

Le nouveau rôle que l'on accorde peu à peu au corps, à partir du début du XX^e siècle, engendre une nouvelle valorisation de l'expression corporelle au théâtre. On commence à percevoir que, loin de n'être qu'un support illustratif pour le texte, le corps peut, par lui-même, créer et délimiter un espace, ou que le langage corporel peut, sans mots, et parfois mieux que les mots, transmettre au spectateur un ensemble de sensations. Dès lors, l'acteur ne se contente plus d'*illustrer* physiquement une émotion, mais commence, au contraire, à créer cette émotion à partir de son corps, d'une attitude ou d'un mouvement. Au dualisme entre idée et expression, on substitue une unité de la

¹²⁷ Le maquillage du Mannequin (visage gris, sourcils et lèvres dorés), qui transforme le visage en masque, ne fait que renforcer cette impression. C'était déjà le même procédé qu'utilisait Lorca pour définir le visage de l'Enfant mort, qui ressemble à celui d'une morbide poupée de porcelaine : « *Sobre su rostro, pintado de cera, resaltan sus ojos y sus labios de lirio seco* ». *Así que pasen...*, p. 340.

¹²⁸ *Ibidem...*, p. 368.

production corporelle susceptible d'avoir un impact autant sur l'intellect que sur les sens du spectateur. Sans doute le regain d'intérêt pour le mime et pour la pantomime au théâtre est-il une conséquence de ces nouvelles préoccupations.

Comme le souligne Patrice Pavis, il faut toutefois bien différencier le mime de la pantomime :

l'usage actuel différencie les deux termes en les valorisant différemment : le mime est apprécié comme créateur original et inspiré, tandis que la pantomime est une imitation d'une histoire verbale qu'elle raconte avec des 'gestes pour expliquer'. Le mime tendrait vers la danse, donc l'expression corporelle, libérée de tout contenu figuratif ; la pantomime chercherait à se mesurer par des imitations de types ou de situations sociales¹²⁹.

Toujours est-il que cet art ancestral, qui existait déjà dans l'Antiquité mais qui avait plus ou moins disparu jusqu'au XIX^e siècle, réinvestit peu à peu la scène et contribue à y réintroduire une dimension plastique, grâce au travail sur le geste. *Gestus*, en latin, c'est l'attitude, le mouvement du corps¹³⁰. Il s'agit donc de faire du geste non seulement un moyen d'expression et d'extériorisation d'un état spirituel, d'une émotion intérieure, par l'intermédiaire du corps, mais d'en faire également un élément artistique – plastique – en soi, au même titre que le texte. Bref, il s'agit de découvrir « un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots »¹³¹, comme l'écrit Antonin Artaud, qui rêve de créer une plastique scénique à partir des mouvements des corps, utilisés comme de véritables hiéroglyphes dans l'espace, ou de parvenir à cette « statuaire plastique », dont parle parfois Meyerhold.

L'art du mime, art du mouvement corporel par excellence, offre de grandes possibilités expressives à l'acteur, et c'est ce qui lui a redonné une place dans de nombreuses pièces d'avant-garde et, notamment, dans le théâtre de Lorca. Il semble que Lorca ait eu l'occasion d'assister à du théâtre « chinois » [sic] ou, pour le moins, d'avoir été au courant du travail de ces acteurs orientaux, totalement différent de celui des acteurs qui jouaient sur les scènes européennes de l'époque. C'est en tout cas ce qu'il

¹²⁹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, p. 206.

¹³⁰ Un sens qui, étrangement, en espagnol, a investi le mot *ademán*, tandis que le terme *gesto* s'est, en quelque sorte, spécialisé, pour ne plus désigner, généralement, que les mimiques faciales, les grimaces.

¹³¹ Antonin ARTAUD, « Sur le théâtre balinaï », in *Le théâtre et son double*, p. 82.

suggère dans l'un de ses entretiens avec la presse argentine, en 1933¹³². Ce ne serait pas là la moindre de ses affinités avec Meyerhold ou avec Antonin Artaud, dont on connaît l'admiration pour le théâtre balinais, ce « merveilleux composé d'images scéniques pures »¹³³. Si c'est vraiment le cas – et pourquoi n'en serait-il pas ainsi ? –, la connaissance de ces techniques théâtrales, principalement fondées sur le travail du geste, de la danse et du mime, ainsi que son intérêt pour la marionnettisation de l'acteur, ou encore sa passion pour la danse, expliquent l'attention constante qu'il accorde à l'élaboration d'une gestuelle très élaborée dans un grand nombre de ses pièces.

Dès *La zapatera prodigiosa*, Lorca manifeste un grand intérêt pour le mime et la pantomime, allant même jusqu'à qualifier sa pièce de « pantacomedia », mélange de ballet, de pantomime et de comédie¹³⁴. Et il ne cache pas sa satisfaction lorsqu'il annonce, en avril 1933, que Max Reinhardt envisage de monter la pièce en insistant sur sa dimension pantomimique :

Ahora, por cierto, la pide Max Reinhardt para hacer una interpretación española, acentuando probablemente su carácter de pantomima. Yo quiero enviarle la música para animar las escenas¹³⁵.

Ce qui ressort, en tout cas, des déclarations de Lorca, c'est que le mime et la pantomime sont étroitement liés à la danse. C'est ce qui ressort aussi des propos du mime Marcel Marceau, pour qui

la danse est l'art du mouvement et de l'élévation. C'est un art aérien. L'art du mime est celui de l'attitude. Le mime est un art terrestre qui a les pieds constamment au sol ; son rythme est plus lent. L'art du mime est plus

¹³² « Pero, ¡qué! Si lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español, que es esencial en el teatro español. Está echando abajo uno de los grandes bloques que hay en la literatura dramática de todos los pueblos : el teatro español. El otro bloque es el teatro chino » [Mais quoi ! La bourgeoisie est en train de détruire le ressort dramatique si essentiel au théâtre espagnol. Elle est en passe de démolir l'un des deux grands blocs de la littérature dramatique de tous les peuples : le théâtre espagnol. L'autre bloc, c'est le théâtre chinois]. Federico GARCÍA LORCA, entretien publié dans *Crítica*, Buenos Aires (15 octobre 1933), in *Obras completas III*, p. 447. En fait, il parle très certainement du théâtre japonais. On sait qu'une compagnie japonaise est passée par l'Espagne à l'époque. Il est possible que Lorca ait pu assister à l'une de leurs représentations.

¹³³ Antonin ARTAUD, « Le théâtre balinais », *op. cit.*, p. 93.

¹³⁴ Federico GARCÍA LORCA, entretien publié dans *La Razón*, Buenos Aires (28 novembre 1933), *idem*, p. 468.

¹³⁵ [À présent, c'est Max Reinhardt qui la réclame pour faire une interprétation espagnole de la pièce, en accentuant probablement son caractère de pantomime. Moi, je veux lui envoyer la musique pour animer les scènes]. Federico GARCÍA LORCA, entretien publié dans *El Sol*, Madrid (5 avril 1933), *idem*, p. 408.

dramatique ; quand il se libère, il va vers la danse. La danse, lorsqu'elle s'inquiète et représente un drame, va vers le mime¹³⁶.

Un intérêt pour l'expression par le geste esthétisé et plastique que l'on retrouve explicitement dans *El público* et dans *Así que pasen cinco años* – un peu moins dans *Amor de don Perlimplín...*, où le travail du corps repose avant tout, on l'a vu, sur la marionnettisation. Dès le Premier Tableau de *El público*, les Chevaux se livrent à une véritable danse qui, par son rythme ralenti et ses gestes stylisés, ne peut que nous évoquer l'art du mime, dont toute la subtilité est justement de jouer sur le temps, de le structurer, d'instaurer des temps d'arrêt et une *punctuation* de l'espace, marquée par les attitudes des acteurs.

*Los Caballos sacan largas trompetas doradas y danzan lentamente al son de su canto*¹³⁷.

Plus loin, dans le Solo du Berger Simplet, on retrouve le même procédé :

*Viste de pieles bárbaras y lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas. Toca un arístón y danza con ritmo lento*¹³⁸.

Ailleurs, ce sont les luttes entre les personnages qui prennent une allure de pantomime, ou, plus encore, la sortie de scène de l'Infirmier et des Voleurs, au Quatrième Tableau :

*La luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica. Los arcos y escaleras del fondo aparecen teñidos de una granulada luz azul. El Enfermero y los Ladrones desaparecen con paso de baile sin dar la espalda*¹³⁹.

L'intérêt manifeste pour ces personnages se découpant sur le fond argenté de l'écran de cinéma n'est pas sans évoquer le travail effectué par les danseurs des Ballets russes et des Ballets suédois, notamment dans *L'Après-midi d'un Faune* ou dans *Skating Ring*. Leurs poses stylisées mettent en valeur la plasticité du geste ou de la posture, ainsi

¹³⁶ Marcel MARCEAU, « L'art de la pantomime », in *Revue d'Esthétique*, Paris, tome XIII, fasc. 1 (janvier-mars 1960), p. 30. Au sujet du mime, voir également l'ouvrage très éclairant : *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, sous la direction de Jacques LECOQ, Paris, Bordas, 1987.

¹³⁷ *El público*, p. 283.

¹³⁸ *Idem*, p. 320.

¹³⁹ *Idem*, p. 316.

que les contours du corps se détachant sur le fond de scène (ill. 322 à 324). Par ailleurs, la référence au cinéma me semble loin d'être fortuite. Mélange burlesque d'une scène de cinéma muet et d'une sortie de clown, on trouve là une trace de ces films comiques que Lorca affectionnait tant, comme ceux de Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Laurel et Hardy et, surtout, Buster Keaton – qui est également un modèle pour Meyerhold¹⁴⁰. Cette sortie est d'autant plus frappante qu'elle suit immédiatement la scène pathétique de la Passion parodique du Nu Rouge. Sa coloration clownesque ne fait que manifester au public que tout cela n'est que du théâtre, une mise en scène, que rien n'est « vrai », et vient rompre toute identification des spectateurs avec le personnage du Nu Rouge. C'est un procédé que l'on retrouve dans *Así que pasen...* et qui, cette fois, sert à désamorcer le pathétisme de la scène de rupture entre la Mécanographe et le Jeune Homme :

*El Arlequín ya se ha levantado. El Payaso le hace señas. El Joven está vuelto de espaldas, y ellos salen también sin dar la espalda, sobre la punta de los pies, con paso de baile y el dedo sobre los labios. Las luces del teatro se encienden*¹⁴¹.

Ces sorties, qui reposent uniquement sur le geste et un déplacement stylisé, esthétique, prouvent une fois de plus à quel point Lorca est attentif au moindre détail et voit, littéralement, chaque scène et chaque sortie. Rien n'est laissé au hasard. Le geste est constamment associé à un effet de lumière ou à un effet sonore. Chaque indication scénique prend sa place dans une élaboration globale du spectacle qui se fonde en premier lieu sur la vue, et répond à une volonté constante de créer un effet plastique, une émotion visuelle, de valoriser la beauté du geste plastique et du mouvement du corps dans l'espace. Sans doute trouve-t-on là l'une des raisons profondes de l'utilisation au théâtre des techniques du mime et de la pantomime. Ces deux arts jumeaux permettent une représentation esthétique et en quelque sorte sculpturale, du corps. Art du silence et du geste, de l'action, au même titre que la danse, le mime permet l'expression de sensations et d'émotions qui parfois dépassent les mots. Dans

¹⁴⁰ « J'aime le théâtre, mais il m'arrive d'être triste en pensant que le témoin du relais de la maîtrise du jeu commence à passer aux mains des acteurs de cinéma. [...] Rappelez-vous Buster Keaton ! Par la précision de l'interprétation, l'acuité du dessin scénique, le tact de la caractérisation et la retenue stylistique du geste, il constitue un phénomène tout à fait extraordinaire ». Vsevolod MEYERHOLD, « Notes sur le travail de mise en scène (1935-1938) », p. 94. Je souligne.

¹⁴¹ *Así que pasen...*, p. 379.

Así que pasen..., deux personnages se rapportent véritablement à l'art du mime : le Domestique et le Joueur de Rugby.

Le Joueur de Rugby, amant de la Fiancée, est un personnage muet. Mais son mutisme, loin d'en faire un personnage invisible, fait de lui le centre de la scène avec la Fiancée, et concentre sur lui presque toute l'attention du spectateur. Même avant son entrée en scène, il est annoncé, non par sa voix – puisqu'il ne parle pas –, mais par le klaxon de son automobile.

Novia. (*Asomándose al balcón.*) Sube. (*Se oye el claxon.*) Es preciso. Llegará mi novio, el viejo, el lírico, y necesito apoyarme en ti.

El Jugador de Rugby entra por el balcón. Viene vestido con las rodilleras y el casco. Lleva una bolsa llena de cigarros puros, que enciende y aplasta sin cesar.

Novia. Entra. Hace dos días que no te veo. (*Se abrazan.*)

*El Jugador de Rugby no habla, sólo fuma y aplasta con el pie el cigarro. Da muestras de una gran vitalidad y abraza con ímpetu a la Novia*¹⁴².

Par ailleurs, le décalage entre le langage foisonnant et lyrique de la Fiancée et les attitudes et les gestes laconiques et stéréotypés de ce mâle en puissance, fait toute la valeur comique et théâtrale de cette scène, principalement construite sur la visualité.

Novia. [...] Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón. (*La abraza.*) Creo que me vas a quebrar entre tus brazos, porque soy débil, porque soy pequeña, porque soy como la escarcha, porque soy como una diminuta guitarra quemada por el sol, y no me quiebras.

*El Jugador de Rugby le echa el humo en la cara*¹⁴³.

Dans le cas du Domestique, le mime sert également à donner une teinte à ce personnage secondaire, à lui donner une présence physique, et même plastique, sur scène. Car son rôle, en apparence conventionnel – dans la droite ligne de tous les valets de théâtre –, est en réalité beaucoup plus subtil et complexe. C'est un messenger, un personnage des seuils, celui qui fait constamment le lien entre l'extérieur, avec ses

¹⁴² *Idem*, p. 353.

¹⁴³ *Idem*, p. 353-354.

dangers et l'intérieur, confiné et étouffant, de la maison du Jeune Homme ; celui qui, en faisant entrer les Joueurs de cartes, à la fin de la pièce, ouvre symboliquement la porte à la mort. Le Domestique s'exprime peu, tout au long de la pièce. En général, il n'intervient que si le Jeune Homme l'appelle. En revanche, il passe très souvent sur la scène. Je dirais même qu'il ne fait que passer. C'est justement là que Lorca introduit un procédé capable de donner une consistance, une corporéité, même, à ce personnage plutôt transparent. C'est par l'attitude corporelle que le Domestique devient visible, tout en ne gênant pas le déroulement de l'action : il apparaît toujours en marchant sur la pointe des pieds. Tout au long de la pièce, chacune de ses apparitions est celle d'un corps qui ne veut ni se faire voir ni se faire entendre mais, qui, de ce fait précisément, occupe une large part de l'espace visuel.

*Un Criado sutil que anda sobre las puntas de los pies cierra el ventanal*¹⁴⁴.

Et plus loin :

*Aparece el Criado por la derecha, siempre delicado, sobre las puntas de los pies. Empieza a llover*¹⁴⁵.

On le retrouve même dans la scène de la forêt, lorsque le petit théâtre s'ouvre et qu'apparaît l'espace rétréci de la bibliothèque de l'Acte I. Cette fois, il est accompagné d'autres domestiques, aux visages blafards, chargés d'apporter sur scène des accessoires manquants :

*Aparecen dos Criados vestidos con libreas azules y caras palidísimas que dejan en la izquierda del escenario dos taburetes blancos. Por la escenita cruza el Criado del primer acto, siempre andando sobre las puntas de los pies*¹⁴⁶.

Et c'est encore lui qui, toujours en marchant sur la pointe des pieds, recouvre la Mécanographe d'une grande cape blanche de stérilité et de mort, avant de servir le dernier verre de Chartreuse au Jeune Homme et aux Joueurs de cartes. Significativement, la dernière image de la pièce sera également celle du Domestique,

¹⁴⁴ *Así que pasen...*, p. 333.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 351.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 382.

venu éclairer la « scène du crime » et le corps sans vie de son maître, permettant ainsi au Temps de reprendre son cours :

*El Joven muere. Aparece el Criado con un candelabro encendido. El reloj da las doce*¹⁴⁷.

Il me semble que l'une des caractéristiques des indications scéniques que je viens d'énumérer – l'un de leurs grands intérêts, aussi –, c'est leur proximité avec certains procédés employés dans le cinéma et le théâtre expressionnistes : plans fixes sur une attitude, construction du corps du personnage par des attitudes ou des gestes bien définis et rythmiques, très stylisés, qui expriment l'essentiel, présence et démarche inquiétantes et presque fantomatiques.

Rompant avec les gestes quotidiens et psychologiques, l'acteur expressionniste sélectionne des gestes isolés qui se succèdent sans transition, très marqués, au bord de la caricature, saccadés comme l'est parfois la diction : ou bien ils sont suggérés, incomplètement aboutis à la manière du nô. [...] Les gestes peuvent être stylisés au point d'être proches de la danse. [...] Les gestes découpent l'espace¹⁴⁸.

L'utilisation de ce candélabre, à la toute fin de la pièce, rappelle, en effet, les contrastes percutants entre ombre et lumière employés par les metteurs en scène expressionnistes. Ceux-ci font de la lumière

un facteur dramatisant et le reflet des tensions spirituelles du drame. [...] À l'éclairage général le metteur en scène préfère un éclairage par zones, par taches, par flashes qui, à l'instant crucial, prend l'acteur dans un faisceau de projecteurs, l'enlève brutalement à l'univers qui l'entoure, supprime ses relations avec le monde extérieur, les autres personnages, pour l'isoler en un moment extatique¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 393.

¹⁴⁸ Odette ASLAN, *L'acteur au XX^e siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 128. Voir également : Denis BABLET, « L'Expressionnisme à la scène », in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, études réunies et présentées par Denis BABLET et Jean JACQUOT, Paris, Éditions du CNRS, 1971, p. 193-212.

¹⁴⁹ Denis BABLET, « L'Expressionnisme à la scène », *idem*, p. 206.

C'est un procédé que Lorca avait déjà utilisé dans *El público* lorsque, à la fin du Quatrième Tableau, le regard reste comme hypnotisé par le point de lumière de la lanterne du Jeune Homme 1 :

*La escena está a oscuras. La linterna del Muchacho 1º ilumina la cara muerta del Hombre 1*¹⁵⁰.

Comme le ferait une caméra au cinéma, le rond de lumière de la lampe électrique du personnage opère une sorte de *zoom* sur le visage de l'Homme 1. Au milieu de l'obscurité qui entoure le personnage, la lumière permet ainsi de rétrécir le champ visuel du spectateur et, par une sorte de synecdoque visuelle, de glisser de la vision de son corps entier à celui d'un détail, le visage de l'homme mort. Procédé très courant au théâtre, puisque l'acteur, selon l'amplitude de ses mouvements, peut sans cesse élargir ou rétrécir son espace de jeu et, par là même, solliciter une vision large ou rétrécie de la part du spectateur. Mais ce qui est fort intéressant ici, c'est que la focalisation fait appel à un jeu de lumière, qui n'est pas sans évoquer, là encore, certains gros plans sur des visages blafards, dans le cinéma expressionniste¹⁵¹.

Parfois, particulièrement dans *El público*, c'est sur des effets de suspension du geste que joue la mise en scène :

*Los Caballos suenan sus largas trompetas. Los personajes están rígidos en sus puestos*¹⁵².

En fait, cette suspension du geste qui demeure comme gelé, pétrifié, ou parfois condamné à la répétition perpétuelle, survient à la fin de tous les tableaux de cette pièce. Tous terminent sur une image, fixe ou presque, qui reste comme gravée dans l'esprit du spectateur à chaque baisser de rideau. C'est précisément l'effet produit par le personnage à tête d'œuf qui, pendant toute une scène, et jusqu'à la fin du Troisième

¹⁵⁰ *El público*, p. 319.

¹⁵¹ Rafael Utrera affirme que Lorca connaissait le film *Le cabinet du docteur Caligari*, de Robert Wiene (1919), qu'il a très probablement vu au Cine-Club Español créé et dirigé, de 1927 à 1931, par Ernesto Giménez Caballero, directeur de *La Gaceta Literaria*. Rafael Utrera n'hésite pas à rapprocher les figures habillées de noir, masquées et gantées de blanc, qui traversent la scène, au début de la scène de la forêt, dans *Así que pasen...*, des personnages livides, avec hauts de forme et capes noires, qui apparaissent tout au long du film. Voir : Rafael UTRERA, *García Lorca y el cinema...*, p. 41-43.

¹⁵² *El Público*, p. 288.

Tableau, ne cesse de se frapper la tête de ses deux mains. Et c'est encore l'effet produit, à la fin du Deuxième Tableau :

Figura de Cascabeles. ¡Gonzalo! ¡Ayúdame, Gonzalo!

La Figura de Cascabeles tira de una columna y ésta se desdobra en el biombo blanco de la primera escena. Por detrás salen los tres Hombres barbados y el Director de escena.

Hombre 1º. ¡Traición!

Figura de Cascabeles. ¡Nos ha traicionado!

Director. ¡Traición!

El Emperador está abrazado a la Figura de Pámpanos.

*Telón*¹⁵³.

En rupture totale avec le rythme trépidant de chacune des scènes, que traverse en général une foule de personnages, en rupture aussi avec la violence des dialogues et des rapports entre les personnages, chaque fin de scène se fige en un plan fixe, comme pour laisser un impact encore plus fort et plus violent dans l'esprit du spectateur. Et la fin de la pièce n'y échappe pas, avec l'image muette du Prestidigitateur en train de s'éventer disparaissant sous les flocons de neige.

El Prestidigitador agita con viveza el abanico por el aire. En la escena empiezan a caer copos de nieve.

*Telón lento*¹⁵⁴.

Le mime et le travail du corps sont véritablement conçus par Lorca comme un moyen d'expression à part entière, qui ouvre des perspectives que le langage n'offre pas forcément et qui, finalement, le complète, en créant d'autres types d'émotions et de sensations. C'est un moyen de créer des images scéniques, de faire de la scène un lieu d'intense poésie plastique, qui dépasse largement les limites du décor pictural ou de la scénographie. Chaque acte ou chaque pièce se clôture sur l'un de ces *tableaux* extrêmement travaillés. La dernière impression laissée au spectateur est toujours un impact visuel, destiné à s'imprimer dans la rétine, et que l'on emporte avec soi.

Au-delà de l'image, c'est le jeu scénique dans son ensemble qui ressort véritablement enrichi par cet intérêt constant pour le corps, ses mouvements et sa beauté

¹⁵³ *El público*, p. 294.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 327.

plastique. Cependant, Lorca ne les utilise jamais de façon autonome ou pour eux-mêmes. La présence plastique du corps sur la scène est, pour lui, un moyen d'expression essentiel, primordial même, qui doit être associé à un travail sur la lumière et la couleur – la scénographie dans son ensemble – et, surtout, à un travail sur le rythme. Pour Lorca, tout art ne peut être que corporel, lié au corps et à la fugacité de la vie humaine. Si Lorca aime tant le théâtre, c'est parce que, comme la danse, comme la poésie lorsqu'elle est *dite*, il est un art charnel, un art qui nécessite un corps pour exister. Ce qui fait la vitalité de ces arts, c'est qu'ils permettent à l'interprète de donner naissance à une création sans cesse renouvelée. L'œuvre ne peut avoir de sens que par l'existence corporelle de ceux qui la transmettent et de ceux qui la reçoivent. C'est parce qu'il recherche la palpitation, l'étincelle de vie que chacun porte en soi, et qu'il tente de réveiller, de raviver, que Lorca accorde tant d'importance à la musique – au rythme – des corps et des mots, source de vibration vitale et d'émotion charnelle.

3. L'œil et l'oreille : question de rythme

Poésie, peinture et musique : correspondances sensorielles

Dès le début de sa carrière théâtrale, Lorca témoigne d'un profond désir d'ouverture et d'innovation à la fois dans son écriture et sur la scène. Il expérimente, tente des solutions nouvelles, mélange les esthétiques, les tons, mais essaie surtout de faire de chacune de ses pièces de théâtre un tout homogène, où chaque expression artistique a sa place et apporte sa touche à l'ensemble. Si Lorca choisit la voie des mots, il n'en est pas moins musicien et dessinateur, grand connaisseur de la peinture de toutes les époques. Sa création est toujours en mouvement et échappe sans cesse à qui voudrait l'enfermer dans une case ou à qui chercherait à la classer sur un rayon de bibliothèque. Tout s'entrecroise et s'entremêle dans son œuvre multiforme, sans cesse enrichie de nouveaux apports, de nouveaux langages esthétiques. Son travail dramaturgique et ses expériences de metteur en scène, particulièrement, me semblent refléter ce souci constant d'enrichissement et d'approfondissement, d'ouverture vers d'autres formes d'expression artistique, sans cesse intégrées à sa création dramaturgique et scénique.

C'est ce qui le rapproche, à mon sens, de certains des plus grands metteurs en scène de son époque, notamment de Meyerhold, lui-même musicien, traducteur,

dramaturge, décorateur, et connaisseur, par ailleurs, de toutes les techniques liées à la scène. Bien sûr, l'apport de Meyerhold à la mise en scène et à la scénographie est sans aucune mesure avec le travail humble et limité de Lorca. Leurs personnalités et leurs parcours sont d'ailleurs fort différents. L'un invente de nouvelles formes et une nouvelle approche de la scène, l'autre ne fait que synthétiser les théories élaborées par les metteurs en scène de son époque. Il me semble toutefois que les principes qui sont à la base de leurs créations, leurs buts et leurs approches du théâtre, sont très proches. Peut-être Lorca avait-il d'ailleurs connaissance du travail du Russe. En tout cas, la recherche dramaturgique et scénique de Lorca me paraît aller, tout comme celle de Meyerhold – celle des années 10, particulièrement –, dans le sens d'un dépassement de l'idée d'union des arts. Ce qu'ils recherchent, chacun à leur manière, c'est la création d'un véritable dialogue entre les arts, qui repose non pas tant sur les analogies qui les relient que sur l'interaction de leurs *moyens* d'expression propres, amenés à se transformer mutuellement. En cela, leur travail se situe dans la lignée des théories d'Appia ou encore de Kandinsky.

Pour Meyerhold – comme pour Lorca – le théâtre est avant tout un spectacle qui se regarde. Mais, comme dans la théorie de Kandinsky, sensations visuelles et sensations sonores entretiennent des relations étroites et s'interpénètrent constamment. À la recherche de son fameux « théâtre de la convention », Meyerhold propose un théâtre où « chaque mot prononcé s'actualise dans le mouvement des comédiens, dans la *composition* globale des jeux de scène et dans la *sphère sonore* qui travaille l'image théâtrale le plus souvent en contrepoint »¹⁵⁵. Il part à la recherche des « lois » propres du théâtre, des lois qui « concernent l'élaboration de l'espace plastique et sonore, le jeu de l'acteur, la perception du spectateur »¹⁵⁶. Dans un texte écrit en 1907, précurseur déjà de certaines idées fortes qui seraient, trente ans plus tard, à la base du théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud, voici comment Meyerhold définissait le théâtre et la mise en scène :

Gestes, poses, regards, silences déterminent la *vérité* des relations réciproques entre les hommes. Les mots ne disent pas tout. Cela signifie qu'il faut aussi sur scène *un dessin des mouvements* qui puisse atteindre le spectateur en situation d'observateur perspicace [...]. Les mots s'adressent à

¹⁵⁵ Béatrice PICON-VALLIN, introduction à *Vsevolod Meyerhold*, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, p. 6.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 8.

l'oreille, la plastique à l'œil. De cette manière, l'imagination du spectateur travaille sous l'impact de deux impressions, l'une visuelle et l'autre auditive. Et ce qui distingue l'ancien théâtre du nouveau, c'est que dans ce dernier la plastique et les mots sont soumis chacun à leur rythme propre et divorcent même à l'occasion¹⁵⁷.

Il me semble que cette définition pourrait très bien s'appliquer à ce que tente de faire Lorca, en Espagne – cela s'appliquerait également superbement à l'œuvre de Valle-Inclán. Lorca, lui aussi, voit toujours la nécessité d'intégrer dans ses œuvres dramatiques des éléments plastiques et sonores afin de parvenir à une totalité poétique et expressive. Par l'intermédiaire de tous les langages à sa disposition et associés, sur la scène, au texte proprement dit, il parvient à créer une sorte de polyphonie, une simultanée sensorielle porteuse de sens.

El público, en palabras del escenógrafo F. Puigserver, 'sugiere al espectador que lo entienda más a través del corazón, de los oídos y de la música, que del raciocinio. Es imprescindible encontrar la clave poética de las imágenes de Lorca'. La captación por vías sensoriales de los signos procedentes de esa pluralidad de códigos permite una mayor comprensión del drama, incompleta cuando se disocian los elementos verbales de los espectaculares. Unos y otros confluyen de modo homogéneo en el texto, formando un todo donde los sistemas sémicos no verbales y el discurso dialógico se interpenetran y fusionan como estímulos simultáneos¹⁵⁸.

Lorca conçoit le théâtre comme le moyen de parvenir à une véritable communication avec le spectateur – on pourrait aller jusqu'à parler de communion –, qui passe par une nouvelle conception du langage, dont le « pouvoir émotionnel et conceptuel réside dans sa matérialité, dans l'aptitude à lui donner de l'intensité

¹⁵⁷ Vsevolod MEYERHOLD, « Une plastique qui ne correspond pas aux mouvements » (1907), *idem*, p. 38-39. C'est Meyerhold qui souligne.

¹⁵⁸ [*Le public*, selon le scénographe F. Puigserver, 'suggère au spectateur de comprendre la pièce plutôt avec le cœur, l'ouïe et la musique, qu'avec la raison. Il est indispensable de trouver la clé poétique des images de Lorca'. La captation, au moyen des voies sensorielles, des signes issus de cette pluralité de codes permet d'accéder à une meilleure compréhension du drame. Cette compréhension reste incomplète quand les éléments verbaux sont dissociés des éléments scénographiques. Ces deux types d'éléments se réunissent de façon homogène dans le texte et forment un tout dans lequel les systèmes sémiques non verbaux et le discours dialogique s'interpénètrent et fusionnent comme des stimuli simultanés]. Ana María GÓMEZ TORRES, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Editorial Arguval, 1995, p. 158. Elle cite ici les propos de Fabià Puigserver, scénographe de Lluís Pasqual dans sa mise en scène de *El público*, en 1986, inaugurée au Teatro dei Piccoli, à Milan, puis présentée à Madrid, au Centro Dramático Nacional (CDN).

sensible »¹⁵⁹. Le mot devient proprement charnel, matière musicale et sonore ; c'est par lui, en association avec le chromatisme, les gestes et les mouvements des acteurs, et les sons, que le théâtre de Lorca parvient à mettre tous les sens du spectateur en éveil. Le mot n'est plus simplement un outil de communication « informative », mais bien le moyen d'accéder à une autre réalité, à une autre dimension révélatrice de vérités occultes. Le langage désorientant de *El público* et de *Así que pasen cinco años*, chargé de symboles et d'images difficilement déchiffrables par le raisonnement logique, devient un moyen efficace de générer une atmosphère troublante et de suggérer un univers éclaté, incertain et instable. Si le mot échoue en tant qu'instrument révélateur, en tant que « pont transparent » vers la réalité, les dialogues interrompus, sans cesse repris, et leur opacité même, deviennent le moyen même d'exprimer le silence auquel sont réduits les êtres, condamnés à l'incommunication et à la solitude. Et c'est par la musicalité des mots, par le mouvement des corps, par le geste, que la communication tente de s'établir. Poésie du texte et poésie du geste sont ainsi les deux facettes complémentaires qui se chargent de suggérer l'impossible désir de communion des individus. Dès lors, le théâtre devient cet « art distinct de la littérature, où l'interprète peut agir sur le public sans le secours de la parole compréhensible, avec l'émotion de sa voix et les mouvements de son corps »¹⁶⁰. La scène n'est pas un lieu destiné à la mise en œuvre d'une élaboration plastique autonome, pas plus qu'elle n'est destinée à une mise en scène d'une expression corporelle non référentielle. Plastique, chorégraphie et musique sont mis au service de la dramaturgie. Ce sont les trois facettes essentielles d'un théâtre autre, créateur de sensations et d'émotions.

Par l'association de toutes les possibilités que peuvent lui offrir les sens, par le jeu des analogies, des synesthésies, et surtout des métaphores – autant visuelles que verbales –, Lorca parvient à créer un spectacle qui n'est plus simplement *représentation*, extérieure et lointaine, mais bien une exploration de nos sensations intimes, de nos sentiments, grâce à l'évocation et à l'imagination. De même que la forme et la couleur, en peinture, exercent une sorte de pouvoir sur l'âme de celui qui contemple un tableau, le mot, pure matière poétique, agit de toute sa force sur l'imaginaire du lecteur-spectateur, provoque une « résonance intérieure », pour reprendre la formulation de

¹⁵⁹ Serge SALAÜN, « Les mots et le corps... », p. 10.

¹⁶⁰ A. M. RIPELLINO, cité par Odette ASLAN, *L'acteur au XX^e siècle*, p. 135-136.

Wassily Kandinsky. Le mot n'est plus le moyen de transmettre un message ; il se fait porteur de souffle, de vie. Les sonorités, les associations de termes, les correspondances synesthésiques, le rythme, deviennent aussi importants – voire plus – que le contenu signifiant. En prenant la notion de rythme comme base de son élaboration globale de la scène – mouvement des corps et gestualité, échanges dialogiques entre les acteurs, association complexe de texte parlé, de texte chanté, de musique et de sons – Lorca cherche à solliciter l'œil et l'oreille du spectateur, sans cesse amené à prendre une part active dans le spectacle, grâce à son *imagination créatrice*.

Danse et musique dans le théâtre de Lorca

La scène est, pour Lorca, un espace à investir, à faire vivre et à faire vibrer par tous les moyens scéniques disponibles, réglés d'une façon extrêmement rigoureuse et harmonieuse. Lorca connaît bien la scène et chacune des indications scéniques qui apparaissent dans ses œuvres dramatiques, même si elles ont parfois perdu de leur force ou de leur pertinence, répond à un dessein précis et atteint toujours son but. La recherche théâtrale de Lorca est expérimentale et sinueuse. Chacune de ses œuvres constitue un pas de plus dans son apprentissage de la scène et de la mise en scène. Mais on sent la maturité de sa réflexion, nourrie et enrichie des recherches menées partout en Europe par certains des meilleurs metteurs en scène de son époque, dont il fait une synthèse complexe. Ne se limitant à aucun procédé en particulier, il tente de nouvelles formules, d'une pièce à l'autre, puise, chez les uns et chez les autres, ce qui correspond le mieux à l'idée qu'il se fait du théâtre et de la théâtralité. Attentif aux mots et aux sonorités, au rythme en général, tout cela se trouve parfaitement intégré dans sa poésie et son théâtre, comme une partition qui n'aurait qu'à prendre corps et vie sur la scène, à se mettre en mouvement, et à danser. C'est cette conception du théâtre qui ressort de la belle définition qu'il en donne, en 1936 :

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 sangre¹⁶¹.

La musique et la danse intéressent beaucoup Lorca, qui les associe toujours, dans son théâtre, aux autres formes d'expression scénique. Son intérêt est tel qu'il aurait même projeté d'écrire une comédie musicale, digne des provocations dadaïstes ou surréalistes : une adaptation de la Genèse pour le music-hall¹⁶². Longtemps auparavant, entre 1922 et 1924, un projet du même genre – mais dans une esthétique radicalement différente – avait déjà vu le jour, mais n'avait jamais abouti, puisque Lorca avait écrit le livret d'un court opéra comique, intitulé *Lola la comedianta*, dont la musique devait être composée par Manuel de Falla. Ce sont ces affinités avec la musique et la danse qui l'amènent aussi à réaliser plusieurs recueils de chansons andalouses de type populaire et de *cante jondo*, et il travaille avec la *bailaora* Antonia Mercé, *La Argentina*, pour laquelle il prononce un éloge, qui est en même temps un profond éloge de la danse.

Lorca réunit sur scène tous les arts « pour leur insuffler la chaleur pathétique et la mobilité de la vie »¹⁶³, une mobilité qui devient danse car « son intention et son enthousiasme les plus durables s'attachent à une plastique en mouvement, celle de la danse, ou celle de la mise en scène, qui lui est apparentée dans son esprit »¹⁶⁴. Par la musique et la danse, Lorca part dans une quête du sensible, d'une réalité qui n'est pas rationnelle, qui est d'ordre émotionnel. Le but de la danse, à ses yeux, est de « souligner, par le geste plastique, la structure en mouvement d'une œuvre musicale qui appelle cette sorte d'accentuation visible »¹⁶⁵. Comme Lorca le dit lui-même dans son *Elogio de Antonia Mercé, 'La Argentina'*, prononcé en 1930, la matière avec laquelle travaille la danseuse, c'est l'air qui l'entoure et dans lequel elle se meut. C'est dans l'air qu'elle crée ses harmonies et ses arabesques, donnant ainsi vie au vide autour d'elle, lui

¹⁶¹ [Le théâtre c'est la poésie qui se lève du livre et qui devient humaine. Et en devenant humaine elle parle, elle crie, elle pleure et elle se désespère. Le théâtre a besoin que les personnages qui apparaissent sur scène portent un costume de poésie et qu'en même temps on puisse voir leurs os et leur sang]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue accordée à Felipe Morales, in *La Voz*, Madrid (7 avril 1936), in *Obras completas III*, p. 630.

¹⁶² D'après Miguel García Posada, qui rapporte des propos de Ian Gibson, « Lorca la planea en Cuba en unión del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Iba a ser 'una especie de farsa construida con elementos blasfemos y grotescos' » [C'est pendant son séjour à Cuba que Lorca prévoit de l'écrire, en collaboration avec l'écrivain guatémaltèque Luis Cardosa y Aragón. Cela devait être une sorte 'de farce construite avec des éléments blasphématoires et des éléments grotesques']. In *Obras completas II*, p. 882.

¹⁶³ Marie LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques...*, p. 268.

¹⁶⁴ *Idem*, note 16, p. 60.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 239.

conférant une *matérialité* qu'il n'a pas autrement. L'expression chorégraphique devient un véritable langage, un langage précaire, fugace, suspendu dans les airs, qui ne peut persister que dans le souvenir. « Llenar un plano muerto y gris con un arabesco vivo, clarísimo, estremecido, sin punto muerto, que se pueda recordar sin maraña : he aquí la lengua de la bailarina »¹⁶⁶. Pour Lorca, la vraie beauté de la danse – celle du théâtre, aussi – réside précisément dans cette fugacité et cette spontanéité, dans l'émotion qui naît des profondeurs de l'être et de la lutte du corps dans le temps et dans l'espace :

El arte de la danza es una lucha que el cuerpo sostiene con la niebla invisible que lo rodea para iluminar en cada momento el perfil dominante que requiere el gráfico o arquitectura exigido por la expresión musical. Lucha ardiente y vigilia sin descanso como todo arte. Pero si el poeta batalla con los caballos de su cerebro y el escultor se hiere los ojos con la chispa dura del alabastro, la bailarina ha de batallar con el aire que la circunda, dispuesto en todo momento a destruir su armonía, o a dibujar grandes planos vacíos donde su ritmo quede totalmente anulado¹⁶⁷.

La danse, pour Lorca, c'est un dessin réalisé dans l'air, avec ses « lignes », ses « courbes rapides », ses « zigzags » et ses « silences » – un dessin rythmique dans l'air.

L'attention qu'il accorde au rythme, précisément, explique sans doute la constante présence de musique et de danse dans son théâtre. De ses pièces écrites autour de 1925 jusqu'aux dernières pièces des années 30, les scènes parlées alternent sans cesse avec d'autres scènes dansées ou chantées, qui inscrivent dans le déroulement dramatique un rythme autre – un autre rapport au temps et à l'espace. Déjà dans *La zapatera prodigiosa*, la danse, soulignée visuellement par les tourbillons de couleur des robes des Voisines de la Savetière, permettaient à Lorca de déréaliser l'action dramatique et de désamorcer toute identification de type psychologique du public avec les personnages qui se trouvent sur scène, réduits à l'état de simples pantins grotesques :

¹⁶⁶ [Remplir une surface morte et grise d'une arabesque vivante, lumineuse et frémissant, sans point mort, et dont on puisse se souvenir sans encombres : voilà le langage de la danseuse]. Federico GARCÍA LORCA, *Elogio de Antonia Mercé, 'La Argentina'*, discours prononcé à New York, au Cosmopolitan Club, le 5 février 1930, in *Obras completas III*, p. 283.

¹⁶⁷ [L'art de la danse est une lutte que le corps engage avec le brouillard invisible qui l'entoure, pour illuminer à chaque instant le profil dominant que requiert le graphique ou l'architecture exigé par l'expression musicale. Lutte ardente ou veille sans repos comme dans tous les arts. Mais, si le poète engage une bataille avec les chevaux de son cerveau et si les dures étincelles de l'albâtre blessent les yeux du sculpteur, la danseuse, elle, doit batailler avec l'air qui l'entoure, toujours prêt à détruire son harmonie, ou à dessiner de grands espaces vides où son rythme serait totalement anéanti]. *Ibidem*.

Zapatera. No me resigno. No me resigno. ¡Ay, ay! (*Por la puerta empiezan a entrar Vecinas vestidas con colores violentos y que llevan grandes vasos de refrescos. Giran, corren, entran y salen alrededor de la Zapatera que está sentada gritando, con la prontitud y ritmo de baile. Las grandes faldas se abren a las vueltas que dan. Todos adoptan una actitud cómica de pena.*)

Vecina Amarilla. Un refresco.

Vecina Roja. Un refresquito.

Vecina Verde. Para la sangre.

Vecina Negra. De limón.

Vecina Morada. De zarzaparrilla.

Vecina Roja. La menta es mejor.

Vecina Morada. Vecina.

Vecina Verde. Vecinita.

Vecina Negra. Zapatera.

Vecina Roja. Zapaterita¹⁶⁸.

Mouvement, musique, chant. Ce sont les ingrédients qui servent au dramaturge pour sortir le théâtre de son carcan « vériste », pour créer des ruptures de ton ou des contrastes esthétiques. Dans *Amor de don Perlimplín...*, par exemple, la nature tragi-grotesque du personnage principal répond à la nature duelle de l'œuvre elle-même, héritière du théâtre de marionnettes, mais construite sur une structure musicale :

La obra se mantiene sobre música como una operita de cámara. Todos los entractos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes o fondos musicales¹⁶⁹.

Le jeu marionnettisé de la mère de Belisa coexiste avec la musique raffinée de Scarlatti, l'action est sans cesse ponctuée par des notes de piano, de guitare ou de flûte et la forme même de la pièce fait explicitement référence à la musique de chambre, tout comme *La zapatera prodigiosa* était « una farsa muy española con ritmo de ballet »¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Federico GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa*, in *Obras completas II*, p. 215.

¹⁶⁹ [L'œuvre est portée par une musique comme un petit opéra de chambre. Tous les entractes sont reliés par des sonatines de Scarlatti et le dialogue est constamment coupé par des accords et par des fonds musicaux]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *El Sol*, Madrid (5 avril 1933), in *Obras completas III*, p. 409. Au sujet de l'utilisation de la musique dans cette pièce et de sa structure musicale, voir l'introduction de l'édition de Margarita UCELAY, *op. cit.*, p. 205-212.

¹⁷⁰ [Une farce très espagnole avec un rythme de ballet]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *La Razón*, Buenos Aires (28 novembre 1933), *idem*, p. 468.

Son théâtre plus « expérimental » n'échappe pas non plus à ce recours constant à la musique et à la danse. On a vu que, dans *El público*, presque toutes les interventions des Chevaux sont accompagnées du son de leurs trompettes et de danses lentes et stylisées, ou bien du rythme de bâtons qu'ils frappent sur le sol. Et dans *Así que pasen cinco años*, c'est tout le monologue d'Arlequin qui est chorégraphié et doit véritablement accompagner la musique et le rythme poétique du mouvement et du rythme corporel :

*Suena una música lejana. Sale el Arlequín. Viste de negro y verde. Lleva dos caretas, una en cada mano y ocultas en la espalda. Acciona de modo rítmico, como un bailarín*¹⁷¹.

La dernière phrase de cette didascalie est absolument essentielle. Elle est d'autant plus éclairante lorsque l'on sait que Lorca, dans d'autres versions du texte, au lieu d'employer le mot « rítmico » [rythmique], emploie le terme « plástico » [plastique]¹⁷². On voit à quel point ces deux versants semblent indissociables et complémentaires dans l'esprit du dramaturge, à quel point l'idée de rythme est attachée à l'idée de plasticité, à quel point l'élaboration de l'image scénique répond, pour lui, à un critère d'élaboration rythmique de la scène et du mouvement des personnages.

Des mots, des corps et des voix

La présence corporelle et l'expression gestuelle des acteurs tiennent une place prépondérante dans l'élaboration plastique de la scène, dans le théâtre de Lorca. À tel point qu'elles contribuent à donner son rythme à la pièce, à créer dans l'espace scénique une véritable dynamique, à élaborer une architecture mouvante qui complète le sens et la portée du texte, des mots. À cela s'ajoute tout un monde musical et sonore qui permet de faire du drame représenté une totalité sensorielle où image et son s'allient pour atteindre une capacité d'évocation maximale, pour redonner au spectateur un rôle actif et participatif, pour l'*émouvoir*, au sens premier du terme. Parole, intonations, musique exécutée sur scène ou en *off*, cris, chansons, voix *off* énigmatiques, sifflets... Tout cela

¹⁷¹ *Así que pasen...*, p. 370.

¹⁷² Terme qui, à mon sens, n'a rien de « capricieux », contrairement à ce que laisse entendre Margarita Ucelay dans sa note au texte, in Federico GARCÍA LORCA, *Así que pasen cinco años*, edición de Margarita UCELAY, *op. cit.*, p. 292.

crée une véritable partition qui vient s'ajouter à la partition du texte poétique, pour en renforcer le sens profond, et à la partition gestuelle et mouvante des acteurs sur le plateau.

Au-delà de l'utilisation de procédés proprement sonores ou musicaux, c'est aussi le texte lui-même qui est traité comme une matière musicale. Lorca est avant tout un poète, et le plaisir du mot, de la musique qu'il produit, n'est jamais absent de ses textes dramatiques. C'est le cas, par exemple, dans la scène entre le Clown, Arlequin et la Jeune Fille de *Así que pasen cinco años*. Tout le dialogue est rythmé par des répliques courtes et ciselées – dont certaines reviennent comme des refrains – qui soulignent la dimension ludique du langage et répondent au chant d'Arlequin.

El Arlequín toca un violín blanco con dos cuerdas de oro. Debe ser grande y plano. Canta.

Payaso.

Novio, ¿dónde estás?

Arlequín. (*Fingiendo la voz.*)

Por las frescas algas
yo voy a cazar
grandes caracolas
y lirios de sal.

Muchacha. (*Gritando, asustada de la realidad.*)

¡No quiero!

Payaso.

¡Silencio!

(*El Arlequín ríe.*)

Muchacha. (*Al Payaso, con miedo.*)

Me voy saltar
por las hierbas altas.
Luego nos iremos
al agua del mar.

Arlequín. (*Jocoso y volviéndose.*)

¡Mentira!

Muchacha. (*Al Payaso.*)

¡Verdad!¹⁷³

¹⁷³ *Así que pasen...*, p. 374.

Les mots deviennent un jeu source de plaisir, un plaisir de l'évocation mystérieuse et un peu angoissante, autant visuelle que sonore. Le jeu entre les personnages ressemble à un jeu enfantin, une sorte de cache-cache entre les arbres de la forêt nocturne, accompagné d'une comptine, complétée à tour de rôle, dans un ordre qui s'inverse par moments. Mais le jeu devient ici cruel et inquiétant. Le trio n'en est pas un et la Jeune Fille finit toujours par se retrouver seule face au duo d'Arlequin et du Clown. On joue à se faire peur et à se faire pleurer. Le rire d'Arlequin est un rire sardonique, qui provoque les cris et les larmes de la Jeune Fille. Le dialogue repose autant sur la musicalité du vers que sur l'alternance de voix et de tons (voix imitée, cris, rires, ton apeuré ou joyeux) et sur le jeu corporel qui doit forcément accompagner le jeu verbal.

Comme on le constate, l'« instrumentalisation » du texte de Lorca ne se borne pas au travail poétique sur la langue elle-même. Elle se retrouve dans un travail d'une rare minutie sur le rythme des dialogues, les pauses, les modulations de la voix, les accents ou encore sur les jeux d'échos ou de répétitions. Toujours dans *Así que pasen...*, le dialogue entre la Fiancée et sa Servante, au Deuxième Tableau, est l'occasion de créer un échange de répliques extrêmement courtes, accompagnées d'attitudes et de mimiques, le tout créant une scène extrêmement burlesque, digne de la grande tradition clownesque :

Criada. (*Entrando.*) ¡Ay señorita!

Novia. ¿Qué señorita?

Criada. ¡Señorita!

Novia. ¿Qué?

[...]

Criada. (*Llorosa.*) ¡Ay señorita!

Novia. (*Irritada.*) ¿Qué señorita?

Criada. ¡Señorita!

Novia. (*Agria.*) ¡Qué!

[...]

Criada. ¡Ay señorita!

Novia. (*Furiosa.*) ¿Qué señorita?

Criada. ¡Señorita!

Novia. ¿Quéééé?¹⁷⁴

Ici, le jeu d'acteur requiert une certaine virtuosité. Chacune des intonations, très soigneusement notées par Lorca selon une gradation élaborée, prouve à quel point il accorde de l'importance à la présence physique et sonore (vocale, dans ce cas) de ses futurs acteurs. Les didascalies sont d'ailleurs beaucoup plus précises qu'à l'accoutumée, ce qui est un indice supplémentaire de la conscience claire qu'a Lorca de l'effet qu'il souhaite produire, autant d'un point de vue visuel que sonore. Les variations de tons et d'intonations, qui induisent une certaine gestuelle et des attitudes physiques, sont source de musicalité et de rythme, et sont réglées dans le texte comme une sorte de partition. Le dialogue devient jeu léger et divertissant. La répétition favorise également la connivence du spectateur, permet de le faire participer à l'action scénique. C'est un procédé que l'on trouvait déjà dans *Amor de don Perlimplín...*, au tout début du Premier Tableau :

Perlimplín. ¿Sí?

Marcolfa. Sí.

Perlimplín. Pero ¿por qué sí?

Marcolfa. Pues porque sí.

Perlimplín. ¿Y si yo te dijera que no?

Marcolfa. (*Agria.*) ¿Que no?

Perlimplín. No.

Marcolfa. Dígame, señor mío, las causas de eso no.

Perlimplín. (*Pausa.*) Dime tú, doméstica perseverante, las causas de ese sí¹⁷⁵.

Construit sur une série de répliques brèves dont l'intensité et la longueur vont croissant, le dialogue est, là aussi, l'occasion d'un jeu sur les pauses et les intonations, qui peut tout aussi bien devenir, pour les acteurs, un canevas de base pour des variations infinies, accompagnées d'attitudes et d'une gestuelle sans cesse réinventées. On retrouve, dans ces dialogues, l'évidente influence du théâtre de marionnettes ou de la Commedia dell'Arte, formes théâtrales qui accordent une place privilégiée à la valeur ludique du langage – pensons au jeu sur les monosyllabes – et à la valeur phonique – physique – de la voix.

¹⁷⁴ *Así que pasen...*, p. 355.

¹⁷⁵ *Amor de don Perlimplín...*, p. 242.

Dans un autre ordre, c'est sans doute aussi ce goût pour les intonations et les variations de la musicalité des voix qui explique que, dans *Así que pasen...*, le Masque Jaune, sorte de diva déchue échappée d'un opéra tragique, soit caractérisé par son « léger accent italien ».

Máscara. *¿Puor qué, señorina?*

Mecanógrafo. Porque me amaba demasiado.

Máscara. *¡Oh mio Dio! Era igual que el conde Arturo de Italia. ¡Oh amor!*¹⁷⁶

Outre sa fonction référentielle évidente – l'Italie est le berceau de la Commedia et de l'opéra, et on a vu que le costume du personnage évoque les figures masquées du carnaval de Venise –, l'accent étranger du Masque Jaune, avec ses légères altérations dans la prononciation, introduit une musique différente dans le dialogue, change l'audition du spectateur, lui fait redécouvrir, en quelque sorte, par contraste, la musique de sa propre langue.

Association de dialogues en prose et de dialogues en vers, de texte parlé et de texte chanté. Lorca ne cesse d'introduire des ruptures rythmiques visant à ne jamais laisser le spectateur s'installer et se laisser porter par l'action scénique. Il doit, au contraire, toujours renouveler son écoute et le regard qu'il porte sur ce qui se joue sur scène, lieu de surprises constantes. Une scène lyrique peut, par exemple, être associée à des procédés comiques ou à des notations sonores et visuelles symboliques ou ironiques, qui rappellent parfois les stratégies provocatrices des futuristes et des dadaïstes :

Julieta. *(Durmiéndose.)* ¡El ruiseñor...!

[...]

Hombre 3º. Espera, espera. Ahora canta el ruiseñor. *(Se oye la bocina. El Hombre 3º deja la careta sobre el rostro de Julieta y cubre el cuerpo de ésta con la capa roja.)* Llueve demasiado. *(Abre un paraguas y sale en silencio sobre las puntas de los pies.)*

[...]

[...] *Sobre el ruido de la lluvia canta el verdadero ruiseñor*¹⁷⁷.

¹⁷⁶ *Así que pasen...*, p. 377.

¹⁷⁷ *El público*, p. 309-310.

Indéniablement, ici, Lorca joue à mélanger les références et les tons, à brouiller les pistes et à désacraliser le grand classique du théâtre européen qu'est *Roméo et Juliette*. Du même coup, il en dévoile d'autres facettes, et surtout l'essence, au-delà de l'écorce communément admise. Ce qui compte ici, c'est de faire réagir le spectateur, de le provoquer, pour le faire sortir des chemins balisés, lui faire entrevoir une autre réalité où l'expressivité l'emporte sur tout le reste.

On ne doit pas s'étonner que Lorca apporte tant de soin à l'élaboration rythmique et presque musicale de ses textes dramatiques. À un journaliste qui l'interroge, en 1933, au sujet de la mise en scène de *La zapatera prodigiosa*, le dramaturge répond :

Es que mi obra es musical. Por eso el que quisiera ponerle música cometería un disparate. La música está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto¹⁷⁸.

Plus que la musique elle-même, ce qui importe, aux yeux de Lorca, c'est le rythme – rythme des mots, rythme des corps sur scène –, et aussi la voix, qui est au centre de toutes ses attentions. Luis Sáenz de la Calzada, l'un des acteurs de La Barraca, rapporte l'attention extrême que le dramaturge et metteur en scène accordait à la voix et à la présence physique des acteurs qu'il « recrutait » pour la troupe. Témoignage corroboré par divers documents écrits par Lorca lui-même :

Carmen Téllez. Jovellanos, 7.

Voz fina. Dramática. Buen castellano. Apasionada. Lee bien. Sentido de la prosa. No tiene sentido del verso. Papel de campesina.

Carmen Merino. Salud, 5.

Bella. Tipo castaño. Lee regular, un poco gris. Voz suave. No sabe leer verso. Dramática.

María Fernández de Santos. Bordadores, 9.

Tipo menudo, gracioso. Apto para papel cómico de pizpireta. Voz preciosa. Apta para el teatro.

[...]

Elena Cruz.

¹⁷⁸ [C'est que ma pièce est musicale. C'est pourquoi celui qui voudrait y mettre de la musique commettrait une sottise. La musique est dans le rythme des mouvements, des dialogues qui parfois s'achèvent, naturellement, par un chant]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans *Crítica*, Buenos Aires (1^{er} décembre 1933), in *Obras completas III*, p. 478.

Lee muy bien. Extraordinariamente expresiva. Bella. Enérgica. Tiene sentido del verso. Algo recortada. Voz algo gutural. Sirve. Viva. Inteligente. Hay que ensayarla¹⁷⁹.

Cet intérêt pour les voix devient manifeste, dans les années 30, dans l'attention qu'il accorde, dans ses mises en scène pour *La Barraca* ou en collaboration avec les compagnies professionnelles, à la création de polyphonies. Dans toutes les œuvres de Lorca, la composition musicale des voix fait pendant à la composition visuelle, très architecturée, formée à la fois de la scénographie, des jeux de lumière et de couleurs, de la gestuelle et des mouvements des acteurs. Le rythme se donne ainsi à *voir* et à *entendre* dans un spectacle conçu de manière globale, unitaire, harmonieuse. Tout vérisme est proscrit de la scène. Le spectacle se fonde sur la convention d'un jeu réglé dans ses moindres détails. Au moment des répétitions de la pièce *Yerma*, en 1934, José Caballero, qui avait réalisé la scénographie de la pièce, rapportait :

Él [Lorca] quería que su obra funcionara con la misma precisión de un mecanismo de relojería, sin un solo fallo. Aún recuerdo cómo trabajó en el montaje de la escena de las lavanderas. Cada cual decía a su manera el parlamento correspondiente ; Federico, en plena nerviosidad de dirigir, exclamaba : '¡No, así no! ¡No perder el ritmo!'. Porque él quería que aquello fuera un poema unitario interpretado por varias voces, sin que se perdieran las inflexiones y el ritmo de cada una de ellas, para que formaran un total bien conjuntado y medido¹⁸⁰.

En valorisant la qualité musicale de la langue, Lorca parvient en quelque sorte à retrouver les racines du langage, à le recréer, à lui ôter ses couches d'habitude et de

¹⁷⁹ [Carmen Téllez. Jovellanos, 7. Voix fine. Dramatique. Bon castillan. Passionnée. Lit bien. Sens de la prose. N'a pas le sens du vers. Rôle de paysanne./ Carmen Merino. Salud, 5. Belle. Châtain. Lit moyennement, ton un peu gris. Voix douce. Ne sait pas lire les vers. Dramatique./ María Fernández de Santos. Bordadores, 9. Menue, gracieuse. Apte pour rôle comique de friponne. Voix ravissante. Apte pour le théâtre./ Elena Cruz. Lit très bien. Extraordinairement expressive. Belle. Énergique. A le sens du vers. Un peu timide. Voix un peu gutturale. Convient. Inteligente. Il faut l'auditionner]. Federico GARCÍA LORCA, [Notes au sujet de futurs acteurs de *La Barraca*], in *Obras completas III*, p. 321-322.

¹⁸⁰ [Il voulait que son œuvre fonctionne avec la même précision qu'un mécanisme d'horloge, sans une seule anicroche. Je me souviens encore combien il a travaillé pour le montage de la scène des lavandières. Chacun disait sa tirade à sa façon ; Federico, dans le feu de l'action, dirigeait en disant : 'Non ! Pas comme ça ! Ne perdez pas le rythme !'. Parce qu'il voulait que ce soit un poème harmonieux interprété par plusieurs voix et qu'on ne perde pas les inflexions et le rythme de chacune d'entre elles. Il voulait que ça forme un ensemble homogène et mesuré]. José CABALLERO, « Con Federico en los ensayos de *Yerma* », in *ABC*, Madrid (29 décembre 1934), cité in Federico GARCÍA LORCA, *La casa de Bernarda Alba*, édition de María Francisca VILCHES DE FRUTOS, Madrid, Cátedra, 2006, p. 45.

cliché. Il le soumet aux conventions de l'abstraction musicale, lui donne une forme sonore nouvelle, le libère de ses carcans. Et c'est aussi la représentation elle-même qu'il sort de sa routine, en y inscrivant un tempo, qui repose autant sur la ponctuation de la pièce par les jeux de lumière et les sons, que sur le rythme des entrées et des sorties des acteurs :

Hace falta mucho y muy cuidadoso ensayo para conseguir el ritmo que debe presidir la representación de una obra dramática. Para mí, esto es de lo más importante. Un actor no se puede retrasar un segundo detrás de una puerta. Causa un efecto deplorable un fallo de esta naturaleza. Es como si en la interpretación de una sinfonía surge [sic] la melodía o un efecto musical a destiempo. Que la obra empiece, se desarrolle y acabe con arreglo a un ritmo acordado es de lo más difícil de conseguir en el teatro¹⁸¹.

Amor de don Perlimplín... est une œuvre exemplaire, de ce point de vue. Construite comme une sorte de petit opéra, la pièce a le rythme enlevé d'une pièce pour marionnettes, et Margarita Ucelay note, fort à propos, que les entrées et les sorties de chaque personnage sont calquées sur celles des marionnettes d'un castelet¹⁸². Jamais il n'y a sur scène plus de deux personnages ; lorsque l'un sort, il laisse la place à un autre, ce qui donne lieu à de nombreux jeux avec les voix *off* qui, à plusieurs reprises, suggèrent la présence de Belisa, en train de chanter derrière la fenêtre.

Comme un chorégraphe qui mettrait au point un ballet réglé par un métronome, comme un musicien qui composerait une symphonie, Lorca calibre chaque entrée, chaque sortie, chaque mouvement, ponctue ses pièces de sons, de chansons, de variations de lumière, et élabore le rythme de chaque dialogue. Mais toute cette occupation visuelle et sonore de l'espace scénique n'est là, particulièrement dans son théâtre « impossible », que pour mieux révéler le vide qui entoure les personnages. Gesticulations, cris, soupirs, répétitions de mots ou de gestes, suggèrent physiquement au spectateur la désintégration de l'identité des hommes, la solitude et la mort.

¹⁸¹ [Il faut un grand nombre de répétitions très soignées pour obtenir le rythme qui doit guider la représentation d'une œuvre dramatique. Pour moi, c'est d'une importance extrême. Un acteur ne peut pas rester une seconde de trop derrière une porte. Une erreur de cette nature a des effets déplorables. C'est comme si dans l'interprétation d'une symphonie on avait soudain une mélodie ou un effet musical exécuté à contretemps. Au théâtre, le plus difficile c'est de réussir à ce qu'une pièce commence, se développe et se termine sur un rythme accordé]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Alardo Prats, publiée dans *El Sol*, Madrid (15 décembre 1934), in *Obras completas III*, p. 542.

¹⁸² Voir Margarita UCELAY, introduction de *Amor de don Perlimplín...*, p. 197.

À la fin du Troisième Tableau de *Así que pasen...*, les voix de tous les personnages qui se trouvent sur scène s'entrecroisent et s'entremêlent. Chaque voix est une voix distincte, avec sa musique propre, qui raconte le destin particulier de chacun des personnages. Mais chacune de ces voix n'est également que la note d'un ensemble plus vaste, une sorte de rêve éveillé qui constitue le rythme même de la pièce, sa musique.

Máscara Amarilla.

El conde besa mi retrato de amazona.

Viejo.

Vamos a no llegar, pero vamos a ir.

Joven. (*Desesperado, al Payaso.*)

La salida, ¿por dónde?

Mecanógrafa. (*En el escenario chico y como en sueños.*)

¡Amor! ¡Amor!

Joven. (*Estremecido.*)

¡Enséñame la puerta!

Payaso. (*Irónico, señalando a la izquierda.*)

Por allí.

Arlequín. (*Señalando a la derecha.*)

Por allí.

Mecanógrafa.

¡Te espero amor, te espero, vuelve pronto!¹⁸³

Comme dans un cauchemar, le dialogue se déstructure, éclate en une multitude de phrases suspendues qui sont l'écho sonore de la dispersion des personnages dans l'espace scénique. Chacun ne semble parler... qu'à lui-même, ou bien questions et réponses se décalent, se mélangent. La polyphonie, parfaitement réglée, plonge le lecteur-spectateur dans la plus grande désorientation, qui n'est que le reflet de la désorientation des personnages et de leur solitude fondamentale. Chaque personnage est un morceau d'un miroir brisé. Il est à la fois lui et un autre, à la fois ici et ailleurs, à l'image du Masque Jaune.

Improbable projection théâtrale au sein de la représentation, ce personnage joue sans cesse avec les conventions illusionnistes et avec le jeu psychologisant, qu'il

¹⁸³ *Así que pasen...*, p. 386.

contribue à démonter entièrement. C'est un personnage multiple, presque schizophrène, qui détruit tout sentiment de sécurité, de confiance ou de certitude chez le spectateur. Sa présence fait s'évanouir toutes les catégories de réel et d'onirique, de vrai et de faux, ce qui se reflète aussi dans son langage déstructuré, illogique, mêlant présent, passé et futur :

Mecanógrafo. Tardará. Nunca es en seguida.

Máscara. También Arturo tardará en seguida. Tiene en la mano derecha una cicatriz que le hicieron con un puñal... por mí, desde luego. (*Mostrando su mano.*) ¿No la ves? (*Señalando el cuello.*) Y aquí otra, ¿la ves?

Mecanógrafo. Sí, ¿pero por qué?

Máscara. ¿Per qué? ¿Per qué! ¿Qué hago yo sin heridas? ¿De quién son las heridas de mi conde?¹⁸⁴

Lorca joue avec le langage. Le mot ne sert plus à dire mais à évoquer, à créer un nouveau rapport au temps et à l'espace. Le théâtre devient lui-même espace de jeu, espace de création. Jeu avec les sons, avec les voix, avec les corps. Tout le théâtre « expérimental » de Lorca est parcouru de corps sans voix ou de voix sans corps, qui interviennent sur scène comme des personnages concrets, et participent à la création d'une ambiance étrange et inquiétante. Dans *Así que pasen...*, l'ombre funeste de l'enfant mort hante tous les espaces dramatiques et « ressurgit musicalement en particulier à tous les moments charnière de l'action »¹⁸⁵ :

Voz. (*Fuera.*) ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!

Cruza la escenita el Niño muerto. Viene solo y entra por una puerta de la izquierda.

Joven. ¡Sí, mi hijo! Corre por dentro de mí, como una hormiguita sola dentro de una caja cerrada. (*A la Mecanógrafa.*) ¡Un poco de luz para mi hijo! [...].

Máscara amarilla. (*Apareciendo en el escenario grande.*) ¡Mi hijo!¹⁸⁶

Parfois, ce sont des sons qui remplacent les voix des personnages, et qui provoquent malaise et désorientation. C'est le cas, par exemple, au début du Premier Tableau de *El público*, lorsque les Chevaux soufflent dans leurs trompettes. Le son

¹⁸⁴ *Así que pasen...*, p. 377-378.

¹⁸⁵ Michel PRUNER, « Espace et temps... », p. 84.

¹⁸⁶ *Así que pasen...*, p. 383.

rythme la parole des personnages, se substituant même à celle-ci lorsque les mots semblent insuffisants ou incapables d'exprimer des sentiments ou des émotions tabous.

Entran cuatro Caballos blancos.

Director. ¿Qué desean? (*Los Caballos tocan sus trompetas.*) Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. ¡Mi teatro será siempre al aire libre! [...] ¹⁸⁷.

Ici, le blanc verbal des Chevaux est remplacé par un son, celui des trompettes. Personnages purement théâtraux, ils sont des symboles visuels des pulsions taboues et les désirs enfouis et inavoués. Par leur langage décalé, ils deviennent aussi clairement la représentation physique, incarnée, d'un silence, d'une impossibilité de dire. Outre sa dimension ironique et comique, la substitution de la voix par un son rend véritablement palpable l'impuissance de tous les personnages de *El público*, à la recherche d'une identité, et cela bien mieux que ne le ferait un silence. L'élément sonore, loin d'être anodin ou purement illustratif, acquiert un rôle essentiel, un rôle symbolique visant, par un autre moyen expressif, à renforcer la portée du texte et la présence physique des comédiens sur scène. Dès lors, le théâtre n'est plus le royaume de la parole toute puissante, de la rationalité et de la logique. Il est le lieu d'une exploration de l'envers du langage, une création poétique qui n'utilise plus seulement les mots, mais qui invente un nouveau langage, lui-même créateur d'images. La scène de théâtre devient la scène d'un rite énigmatique où le son pur devient matière, permet de revenir aux sources même de la création, aux premiers balbutiements. C'est ainsi que l'on peut comprendre « la jubilation vocale des Chevaux qui s'accompagne de forte émotivité (les pleurs) et d'une grande expressivité corporelle » ¹⁸⁸ :

Los Caballos sacan largas trompetas doradas y danzan lentamente al son de su canto.

Los Caballos 1° y 2°. (*Furiosos.*) Abominable.

Los Caballos 3° y 4°. Blenamiboá.

Los Caballos 1° y 2°. (*Furiosos.*) Abominable.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 282.

¹⁸⁸ Michèle RAMOND, « El público ou le théâtre des profondeurs », in *Le théâtre impossible de Federico García Lorca*, p. 79.

Los Caballos 3° y 4°. Blenamiboá¹⁸⁹.

Comme le souligne Michèle Ramond, la version épurée du texte, celle que nous avons sous les yeux, prend un tout autre relief dès lors que l'on s'intéresse à la version première, et que l'on regarde ce qu'il y a sous les ratures de Lorca. Car, ce que l'on y trouve, c'est « une forgerie sonore » produite par les Chevaux, « une langue de la nature, pré-babélique, langue de désir que la raison ne peut comprendre mais que la raison pourtant blâme, asservit et jugule »¹⁹⁰.

Ja guaá maa taá
jaae guaaa maerá taoa tauá.
jaa maaua taaua galuga tegúa¹⁹¹.

C'est le langage que Lorca pense attribuer aux Chevaux, avant de l'éliminer et d'en rester à la version plus sage que nous connaissons aujourd'hui. Un langage créé de toutes pièces, proche des expérimentations phoniques et sonores des poètes dadaïstes. Nous voilà bien loin du « texte » dramatique tel qu'on l'entend encore à la toute fin des années 20. Les Chevaux deviennent les symboles des âges primitifs. Ils sont l'enfance, le retour à l'état naturel.

Il y a dans le babil des Chevaux (car c'en est bien un) de la jubilation, un plaisir sexuel lié à l'émission des sons, une excitation de la gorge et du larynx (ja, gua, ga), des lèvres (ma, maa, mae) et de la langue (ta, taa, tau, taau, te) qui tape contre le palais et les gencives. Tout un plaisir phonatoire où l'on peut voir en plus les premières tentatives d'une communication et donc d'une expression et d'une interpellation où la mère (maa, mae) est convoquée et savourée ou mangée¹⁹².

Au-delà, ce langage des origines devient, sur scène, une sorte d'incantation magique. Il n'y a plus de mot ; il n'y a plus que des sons, des vibrations, des répétitions de voyelles dont la valeur n'est que rythmique. Ce langage est purement physique, n'entretient plus aucun lien ni avec la logique, ni avec la raison. Il ne se charge plus de dire mais crée, comme le dit Artaud, « une atmosphère de suggestion hypnotique où

¹⁸⁹ *El público*, p. 283.

¹⁹⁰ Michèle RAMOND, *ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens »¹⁹³. Il accompagne, au niveau sonore, la déconstruction identitaire et les dédoublements auxquels Lorca soumet certains de ses personnages. Des personnages creux, comme des automates enrayés, condamnés à faire et refaire toujours le même geste.

*El Traje [con el rostro de huevo] se sienta en las escaleras y golpea lentamente su cara lisa con las manos, hasta el final*¹⁹⁴.

Des personnages dont on aurait oublié de tourner la clé et qui semblent lancer dans l'urgence une dernière phrase, un dernier mot ou un nom, pour continuer à exister, à avoir une identité.

El Traje de Bailarina. Gui-guiller-guillermi-guillermi. Na-nami-namiller-namillergui. Dejadme entrar o dejadme salir. (*Cae al suelo dormida*)¹⁹⁵.

Mais le nom qu'invoque ce personnage « creux », ce costume vide de danseuse, n'a plus de sens. Il n'est plus qu'une suite de syllabes décomposées, dites à l'endroit puis à l'envers par un personnage figé là, à la frontière entre l'être et le non-être, puis qui s'écroule. À l'écho vide et inexpressif qui répond aux personnages, correspondent visuellement leurs costumes sans corps et sans âme, qu'ils tentent parfois d'enlacer, en vain.

El Traje de Arlequín. (*Con voz débil.*) Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma.

Hombre 1º. (*Abrazándolo con violencia.*) ¡Enrique!

¹⁹³ Antonin ARTAUD, *Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)*, p. 193. On retrouve chez Artaud cette conception du mot comme *résonance intérieure* telle que l'avait définie Kandinsky, qui la prend comme base de toute sa théorie des correspondances entre les arts : « Le mot est une *résonance intérieure*. Cette résonance intérieure est due en partie (sinon principalement) à l'objet que le mot sert à dénommer. Mais on ne voit pas l'objet lui-même, et qu'on l'entende simplement nommer, il se forme dans la tête de l'auditeur une représentation abstraite, un objet dématérialisé qui éveille immédiatement dans le 'cœur' une vibration. [...] L'emploi habile (selon l'*intuition* du poète) d'un mot, la répétition intérieurement nécessaire d'un mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois rapprochées, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi faire apparaître certaines qualités spirituelles insoupçonnées de ce mot. [...] De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le *son* du mot. [...] Ce son pur passe au premier plan et exerce une pression directe sur l'âme. L'âme en vient à une vibration sans objet encore plus complexe, je dirais presque plus 'surnaturelle' que l'émotion ressentie par l'âme à l'audition d'une cloche, d'une corde pincée, de la chute d'une planche, etc. ». Wassili KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 82-83.

¹⁹⁴ *El público*, p. 309.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 307.

El Traje de Arlequín. (*Con voz cada vez más débil.*) Enrique.

El Traje de de Bailarina. (*Con voz tenue.*) Guillermina.

Hombre 1º. (*Arrojando el Traje al suelo y subiendo por las escaleras.*)

¡Enriqueee!

El Traje de Arlequín. (*En el suelo.*) Enriqueeeee.

(*La Figura con el rostro de huevo se lo golpea incesantemente con las manos. Sobre el ruido de la lluvia canta el verdadero ruiseñor.*)¹⁹⁶

Images plastiques et réinvention du langage sont, pour Lorca, deux moyens employés dans un même but. Il s'agit tout à la fois de réinventer la scène de théâtre, de la libérer de la tyrannie de la parole rationnelle et raisonnable pour amener les spectateurs sur des terrains négligés et parfois inconnus de lui, ceux des sensations et des émotions, de la désorientation aussi, ces terrains où l'on perd pied, où l'intellect seul ne sert plus de rien. Lorca cherche à réconcilier art et poésie, à faire poésie de tout, à ne négliger aucun des modes d'expression qui permettent d'entrer en relation et en communication avec les autres hommes. Il cherche à créer un théâtre de la sensibilité, un théâtre qui, à l'image de celui que conçoit Artaud,

court dans la sensibilité. Abandonnant les utilisations occidentales de la parole, il fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons. Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité. Il dégage le sens d'un lyrisme nouveau du geste, qui par sa précipitation ou son amplitude dans l'air finit par dépasser le lyrisme des mots. Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers¹⁹⁷.

Réconciliant le corps et l'esprit, l'image et les mots, ce théâtre nécessite en retour, pour le recevoir, des hommes complets, *réunifiés*, en quelque sorte. C'est là, à mon sens, la caractéristique majeure du théâtre de Lorca tout au long de sa vie. L'Homme y est toujours au centre de ses préoccupations, tant dans les thèmes abordés que dans la manière de les traiter sur scène. Gestualité, mimiques, mouvements chorégraphiés comme une danse, jeux de masques et de costumes, semblent investis

¹⁹⁶ *El público*, p. 310.

¹⁹⁷ Antonin ARTAUD, *Le théâtre de la cruauté*, p. 140.

d'un rôle essentiel et symbolique, comme si la difficulté d'aborder des thèmes graves ou tabous, des thèmes liés à l'essence de l'Homme, à sa quête identitaire, l'amenait à passer par la corporéité et les sensations pour dire ce que les mots ne peuvent pas dire. C'est par ces innovations scéniques et dramaturgiques qu'il entend donner un nouveau souffle, une nouvelle dignité au théâtre et le porter à son niveau le plus haut. Il se montre de ce fait à la hauteur des artistes européens les plus novateurs en la matière et témoigne de la même hardiesse, de la même audace, annonçant déjà, par certains aspects, le théâtre d'Antonin Artaud, de Samuel Beckett, d'Eugène Ionesco ou encore de Jean Genet. Sa revalorisation du théâtre passe aussi par une revalorisation des formes anciennes, théâtre de marionnettes et Commedia dell'Arte principalement, qui, loin de lui servir à remplacer l'acteur par des pantins ou des mannequins, sont à ses yeux des moyens aptes à mettre en valeur la présence physique de l'acteur dans l'espace scénique. C'est le corps qui est porteur du rythme de la pièce. L'acteur, à travers son corps, crée le mouvement, donne vie à l'espace et soutient le texte poétique qu'il vient enrichir et compléter.

Mouvements, gestes, postures, danse, lumière, couleur, son, mots... Tout contribue à créer un ballet de mots et de corps qui fusionnent, se mêlent et finissent par ne former qu'un tout chargé d'émouvoir le spectateur, de le mener au sens profond des choses et des êtres. Le théâtre devient un art vivant, sans cesse en *re-création*. Il est destiné à changer notre regard sur les choses, à nous faire appréhender le monde de façon différente – son but ultime, idéal et ambitieux. Le théâtre rêvé par Lorca est un théâtre « total » en cela qu'il vise à interroger le spectateur, le faire douter et réfléchir non plus seulement par le concept, mais en mettant sa sensibilité en éveil, en stimulant sa vue et son ouïe, par les mots et par le corps.

CONCLUSION

Entre poésie plastique et plastique scénique, la création de l'univers visuel du théâtre de Federico García Lorca répond à une élaboration complexe et subtile. Ces deux pôles complémentaires de l'image constituent le noyau de la dramaturgie lorquienne, dans un délicat équilibre entre création d'images poétiques mentales et création d'images plastiques scéniques, qui s'induisent et se complètent mutuellement. Cette dimension visuelle révèle la richesse et la profonde originalité d'un théâtre qui, dans la lignée de l'évolution générale des arts du début de XX^e siècle et dans la continuité des expériences menées par les divers mouvements d'avant-garde européens, cherche à détruire le cadre étroit des conventions esthétiques bourgeoises, à dépasser les limites ségréguatives entre les arts, à redonner une place à l'émotion et aux sensations, visuelles ou auditives. Il vise également à donner une nouvelle consistance au Mot, à en valoriser la dimension poétique et sensuelle, à en faire le lieu d'une véritable création et non plus seulement le support d'un discours logique, rationnel et vraisemblable.

Lorca est, en cela, l'héritier des expériences théâtrales menées par les symbolistes français et par des figures essentielles du panorama théâtral espagnol du début du XX^e siècle : Adrià Gual, Gregorio Martínez Sierra et, surtout, Ramón del Valle-Inclán. Le rôle qu'accorde Lorca à la participation des peintres à un grand nombre de ses projets théâtraux, notamment au sein de *La Barraca*, en témoigne. Dans les années 20-30, la participation des peintres au théâtre apparaît encore, en Espagne, comme le meilleur moyen de moderniser le théâtre et la scène qui se trouvent dans une situation calamiteuse. Mais cette participation est, elle-même, complexe. Elle ne se résume pas à la simple création des décors ou des costumes de certains spectacles. Dans le cas d'un dramaturge comme Lorca, l'influence de la peinture se manifeste dans sa dramaturgie même, dans sa façon d'écrire, de construire ses personnages, dans sa conception de la scène et de la théâtralité.

Lorca fonde son théâtre sur l'image. Il puise à diverses sources picturales les thèmes ou les motifs qui lui permettent d'élaborer l'atmosphère poétique et visuelle de

ses pièces. C'est notamment du côté du Baroque et du Rococo qu'il se tourne, particulièrement dans *Amor de don Perlimplín*... Le XVIII^e siècle, ses boudoirs et son raffinement extrême servent de toile de fond au drame tragique et grotesque d'une marionnette humaine qui se sacrifie par amour. Mais, chez Lorca, une source d'inspiration n'apparaît jamais de manière évidente. Elle est toujours mélangée à d'autres, subvertie, triturée. Il faut attraper le fil d'Ariane et ne plus le lâcher, si l'on veut parvenir au centre du labyrinthe... sans jamais avoir la certitude d'y être parvenu. Les pièces de Lorca sont comme les poupées russes, comme les costumes des personnages de *El público*. On croit toujours être arrivé au noyau, mais ce que l'on a découvert n'est qu'une surface, qui renferme encore un autre noyau. Le Rococo se mêle au Modern Style, le Modern Style renvoie au Surréalisme, le Surréalisme amène à l'Antiquité, l'Antiquité ramène au Baroque.

Chez certains dramaturges – chez Valle-Inclán, particulièrement – on a parfois la sensation de trouver la trace d'œuvres picturales précises qui semblent avoir présidé à l'élaboration de l'œuvre dramatique. Mais cette sensation est souvent trompeuse. Elle est similaire à celle que l'on ressent à la lecture des sensationnelles descriptions des tableaux de Moreau ou du retable de Grünewald que fait Huysmans dans *À rebours* et dans *Là-bas*. Recrée de toutes pièces par le poète, l'œuvre picturale poétisée n'a plus rien à voir avec le tableau qui en est la source, au point que, face à lui, on se surprend à rechercher sur la toile des détails qui n'existent que dans l'imagination du poète, de merveilleux détails que le peintre semble avoir omis de représenter. Mais inutile de chercher l'œuvre qui semble avoir directement suggéré la composition du « tableau » dramatique. Si certaines scènes des *Comédies barbares*, par exemple, semblent composées comme des tableaux de Velázquez, de Goya ou de grands noms de la peinture flamande, qu'il affectionnait tant – Brueghel, Bosch, Van Dyck, Rembrandt –, sans oublier Dürer, elles n'en sont pas moins de pures créations poétiques chargées de symboles qui sont autant liés aux tableaux eux-mêmes – que Valle-Inclán connaissait très bien – qu'à une mémoire culturelle et aux représentations visuelles de son temps.

Il en est de même chez Lorca, bien que selon des modalités différentes. Les femmes fatales issues du Symbolisme qui peuplent son théâtre, avec leurs chevelures asphyxiantes et leurs robes comme des vagues de dentelle prêtes à ensevelir les hommes

trop faibles, renvoient autant à un intertexte littéraire qu'à la vision des toiles. Elles sont héritées des femmes peintes par les préraphaélites et les symbolistes, de Moreau et Beardsley, en particulier, mais revues et corrigées, peut-être, par la lecture de Huysmans et, plus encore sans doute, par celle des surréalistes. Il en est de même de toutes ces statues, ces poupées et ces mannequins, plus ou moins bricolés, ces êtres hybrides mi-objets mi-humains, qui traversent *El público* et *Así que pasen...* Lorca ne fait pas référence à des œuvres précises qu'il aurait soumises à un examen rigoureux. Il ne cherche jamais à faire de son théâtre le lieu d'une sorte d'*ekphrasis*. Il ne conçoit pas les scènes de ses pièces comme des évocations explicites et dramatisées de tableaux connus. Les références visuelles restent souvent vagues, elles entrent dans l'élaboration d'une atmosphère, elles sont destinées à éveiller l'imagination du lecteur-spectateur, à créer des réseaux de correspondances avec ses propres souvenirs visuels, mais tout en inventant des images nouvelles, inédites. Ses mannequins ne sont pas ceux de Chirico, ni ceux de Dalí. Mais il s'approprie et réutilise une série de lieux communs attachés à un ensemble d'œuvres et de courants artistiques qui forment une sorte de musée imaginaire.

C'est ce qui rend la recherche de ses sources d'inspiration d'autant plus périlleuse, et condamne à une lecture forcément personnelle, forcément subjective. On pourra me reprocher certains rapprochements, on pourra me reprocher d'avoir omis d'en faire d'autres. Je dirai simplement que ce travail ne prétend nullement à l'exhaustivité, qu'il ne fait qu'avancer quelques pistes. Chacun est libre de trouver d'autres parallèles. Une telle (re)lecture du théâtre de Lorca n'avait jamais été réellement entreprise. Il me semblait intéressant de m'y confronter en me concentrant sur les trois œuvres de mon corpus. Sans doute faudrait-il maintenant l'appliquer aux autres œuvres dramatiques de Lorca.

C'est ce que je me suis proposée de faire dans un article que je consacre à *La casa de Bernarda Alba* et qui paraîtra prochainement en ligne dans la revue *Stichomythia* de l'Université de Valencia, en Espagne. En me centrant sur l'opposition entre le noir et le blanc qui est le fondement même de l'élaboration visuelle de la pièce, j'en analyse le caractère proprement photographique – et cinématographique. En soi, cette dimension n'a rien de secret, puisque Lorca donne justement comme sous-titre à sa

pièce : « Drama fotográfico ». Cette expression a souvent été mise en relation avec la volonté « documentaire » de ce drame des femmes de la campagne andalouse. Mais il me semble que cette insistance sur un aspect proprement plastique, dès le titre de l'œuvre, place la pièce dans la continuité de celles que j'ai étudiées dans ce travail et reprend l'idée de ces projets dramatiques non réalisés, cette *Ampliación fotográfica* et ce *Drama fotográfico* imaginés en 1926, déjà évoqués précédemment. Réduits à l'état de fantoches ou d'ombres projetées sur un fond blanc qui fonctionne comme une sorte d'écran, les personnages féminins du drame deviennent les supports d'une nouvelle forme de jeu et d'utilisation des lumières, fondées sur les contrastes et la dissonance – entre le noir et le blanc, entre le silence et le cri. À l'image des *esperpentos* de Valle-Inclán, la pièce de Lorca, pourtant écrite au milieu des années 30, semble toujours s'inscrire dans la continuité de la dramaturgie symboliste et du théâtre du silence de Maeterlinck, et de l'esthétique de la distorsion, caractéristique de l'Expressionnisme.

C'est bien cette dimension de la pièce qu'Antonio Díaz-Florián révélait dans son montage. Metteur en scène péruvien, Antonio Díaz-Florián partage son travail entre ses deux théâtres « jumeaux » – le Théâtre de l'Épée de Bois, installé à la Cartoucherie de Vincennes et le Teatro Espada de Madera, installé à Madrid. Des trois pièces de mon corpus, Antonio Díaz-Florián n'a mis en scène que *Amor de don Perlimplín...*, en 1999. Malheureusement, je n'ai pas pu assister à ce spectacle. En revanche, j'ai assisté à sa récente version de *Bodas de sangre* (en 2006) et, surtout, à celle de *La casa de Bernarda Alba* (en 2005) qui, dans mon optique, présentait un immense intérêt. Antonio Díaz-Florián amenait précisément la pièce de Lorca sur les terrains de l'*esperpento* de Valle-Inclán. Profondément imprégnée de références picturales, toute l'élaboration de la mise en scène semblait sous-tendue par une volonté de création plastique. Tout concourait à créer un impact émotionnel visuel et auditif, à nous introduire dans un monde sans aucun rapport avec le quotidien, mais un monde clos, étouffant, en tout conforme aux indications de l'auteur.

Un tout petit tréteau nu, fermé au fond par des jalousies. Entraient les personnages de la pièce. Des naines qui semblaient tout droit sorties du tableau *Las meninas*, de Velázquez, mais qui auraient été retouchées par le sombre pinceau de Goya. Des naines aux corps trapus et aux bras courts, aux visages enfarinés et sillonnés – creusés – de noir. Le maquillage prenait l'aspect d'un masque, hagard et grotesque. Il

fallait un peu de temps pour comprendre que ces personnages étaient incarnés par des comédiennes qui jouaient... à genoux et dont les jambes étaient cachées sous de grandes robes noires bouffantes. Mais le doute persistait tout au long de la représentation. Corps difformes, voix grinçantes et grimaçantes, jeu marionnettisé. Étions-nous face à des comédiennes ou face à des pantins ? Sous une lumière faible et presque sale, la scène devenait un espace irréel où les corps semblaient flotter et glisser. Et pourtant, toutes les tensions inhérentes au drame de ces femmes enfermées semblaient contenues dans ces corps qui trépassaient et criaient mais qui jamais n'explosaient. Dans le tout petit espace du tréteau, les corps entraînaient, sortaient, s'agglutinaient et contribuaient à renforcer l'impression d'étouffement. La respiration haletante des actrices se transmettait au spectateur qui lui-même avait l'impression d'avoir du mal à respirer. Le spectateur, à son corps défendant, se trouvait presque obligé de s'impliquer dans l'action et vivait physiquement le rythme et l'intensité du drame. Par la contrainte qu'il créait chez les actrices obligées d'être à genoux et de mécaniser leur jeu, Díaz-Florián parvenait également à faire ressentir physiquement le texte au spectateur. On était aux antipodes du jeu réaliste et pourtant les personnages semblaient plus vrais que jamais. Car l'œuvre parvenait à déployer toute sa dimension de drame humain et universel.

Face à l'écriture de Lorca, face à son théâtre, en particulier, c'est un nouveau type de lecture et d'approche du texte dramatique qui s'impose. Il oblige chacun à avoir une vision globale des arts, où aucun domaine n'est séparé des autres, où tout se croise, s'entremêle et s'influence. Sans doute est-ce là une démarche ambitieuse et difficile à réaliser. Mais c'est également, je crois, la plus palpitante et stimulante, celle qui est la plus en accord avec l'évolution générale des arts, et notamment du théâtre, tout au long du XX^e siècle.

La recherche des sources d'inspiration visuelle qui nourrissent le théâtre lorquien n'est cependant pas le seul aspect de ce travail. Il n'est pas non plus le plus décisif, à mon sens, malgré son grand intérêt et malgré l'espace que je lui ai consacré dans cette recherche. Si Lorca crée un univers poétique intensément visuel dans son théâtre, un univers poétique en profond accord avec la peinture de toutes les époques – pas seulement celle de son temps –, l'influence qu'elle exerce se perçoit également dans la conception même de son théâtre, dans sa construction, dans son organisation. La

peinture lui inspire des procédés, une construction visuelle globale du texte poétique et de la scène. On a vu d'ailleurs à quel point il insiste sur les rapports étroits entre son théâtre et les arts visuels, préférant bien souvent le terme *tableau* à celui d'acte, et inventant parfois de nouvelles dénominations : « drame photographique », « estampe », « chromo », etc. Ailleurs, c'est le décor qui doit prendre l'aspect plan d'une toile, de préférence une toile peinte à la manière des Primitifs de la fin du Moyen-Âge, sans perspective, afin d'accroître encore plus l'impression de planéité. Ailleurs encore, c'est l'image finale d'un tableau qui semble, par sa fixité, élaborée comme une toile.

Peut-être peut-on voir là une réminiscence de ces « tableaux » théâtraux, héritiers de certaines pratiques du Moyen-Âge et très en vogue au XIX^e siècle, dont le but était de suggérer la peinture dont ils reprenaient la composition et la qualité statique. Ces « tableaux vivants », qui faisaient parfois référence à des tableaux spécifiques, de nature religieuse, le plus souvent, ont une histoire longue et complexe.

La coutume de faire poser des corps vivants dans des poses immobiles qui suggèrent la peinture ou l'art statuaire est bien documentée à propos de fêtes du Moyen-Âge ou de la Renaissance et peut très bien remonter à l'époque classique, mais elle faisait vraiment partie d'un système général de représentation allégorique qui n'était pas étroitement liée à la culture théâtrale. De la même façon, de la fin du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle, différentes formes de tableaux vivants étaient populaires dans l'Europe entière, mais on les considérait en général davantage comme une branche spécifique des arts plastiques que comme une forme de théâtre¹.

C'est un procédé que l'on trouve chez Diderot, sans doute l'un des premiers à théoriser l'introduction même de « tableaux » au théâtre, on peut en suivre la trace dans un grand nombre de pièces ou de mises en scène du XX^e siècle. Ce genre de création purement visuelle a trouvé une véritable place dans le théâtre contemporain, toujours plus attentif à la beauté plastique de la scène. Même certains cinéastes sont parfois tentés par la création de ce genre de « tableaux » à l'écran.

¹ Marvin CARLSON, « Le théâtre et l'image de la peinture », in *Théâtre et arts plastiques. Entre chiasmes et confluences*, études réunies par Éric BONNET, Amos FERGOMBÉ et Edmond NOGACKI, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, p. 266-267.

Au-delà des thèmes qu'il partage avec les peintres surréalistes ou symbolistes, c'est la conception même que se fait Lorca du théâtre et de la théâtralité qui est marquée du sceau de la peinture et des arts plastiques. À chaque fois, c'est la place et le rôle du spectateur qui sont interrogés et redéfinis. Son théâtre est la mise en scène de la métathéâtralité et du regard. Ce que l'on voit est toujours le signe d'autre chose, renvoie toujours à autre chose. Le lecteur-spectateur ne cesse de crever des écrans et de soulever des voiles. Et c'est dans le dévoilement même que réside la leçon de ce théâtre. Surface et profondeur deviennent les métaphores visuelles d'une réflexion métaphysique sur l'apparence et l'essence et trouvent leur forme symbolique dans les multiples masques et déguisements que portent les personnages de son théâtre. Dans les trois pièces qui ont fait l'objet de cette étude, il n'est jamais question que de regard, de vision. Regard qui est le centre même du théâtre, lieu de représentation qui n'existe que grâce à la vue.

Chez Lorca, le théâtre est toujours le lieu d'une révélation dans laquelle le public doit s'investir corps et âme, à laquelle il ne peut assister de manière passive. C'est ce qui le conduit à imaginer des personnages qui fonctionnent comme des symboles, qui ne sont en rien le reflet du spectateur assis dans son fauteuil et qui, pourtant, parlent directement à son cœur, comme Œdipe ou Hamlet. Puisant aux sources du théâtre, dans la Grèce antique, dans les formes primitives du Moyen-Âge, Lorca crée des archétypes, il renoue avec les racines du théâtre, avec Dionysos, le dieu-masque, le dieu des métamorphoses, le dieu du théâtre. Comme chez Artaud, le théâtre n'est plus simplement représentation, répétition, routine. Il doit se faire le reflet de la vie elle-même, « refaire de la vie », comme le dit Artaud. Il redevient rite, cérémonie et partage, spectacle vivant qui utilise l'ensemble des langages physiques de la scène pour émouvoir le spectateur, changer ses habitudes, l'obliger à regarder et écouter de manière différente.

Aux côtés de certaines des plus grandes figures de l'art européen du XX^e siècle, Lorca assimile de façon très personnelle certains débats essentiels qui agitent le monde artistique de son époque. Sa propre pratique du dessin lui découvre également des liens insoupçonnés entre le travail plastique à partir de la forme et de la couleur et le travail poétique avec les mots. Peu à peu prend forme une conception de l'art fondée sur une idée globale de ce qu'est la poésie. Poésie des mots et poésie de la ligne répondent à un

même critère. Son art est tout autant poésie plastique que plastique poétique. Dès lors, la picturalité cède le pas à la plasticité, concept plus général qui permet de prendre en compte les formes dans l'espace, immobiles ou en mouvement.

Pour Lorca, le théâtre n'est lui-même que la poésie qui se lève du livre et qui prend forme et vie. L'idée que se fait le dramaturge de la poésie dépasse de très loin l'idée que l'on s'en fait généralement. La poésie, ce n'est pas une suite de mots ou de vers, avec ou sans rimes, conception étriquée qui enferme la poésie dans de vieux livres poussiéreux rangés sur les étagères d'une bibliothèque. Pour Lorca, la poésie est dans la vie elle-même, elle est la vie même. Elle est création, en perpétuel mouvement. C'est pour cela que le théâtre est poésie. Car il est un art sans cesse en recreation. Le théâtre se joue chaque soir, dans chaque nouvelle représentation, qui est toujours différente de la précédente.

De ce point de vue, Lorca mérite pleinement de figurer aux côtés de tous ceux qui, au cours des premières décennies du XX^e siècle, ont lutté pour transformer le théâtre et la mise en scène, pour les hisser (de nouveau) à la dignité d'arts à part entière. Parfaitement au fait des expériences menées dans le reste de l'Europe à son époque, Lorca a su cristalliser dans ses textes dramatiques certaines des préoccupations centrales des hommes de théâtre de son temps. Il témoigne d'une nette volonté d'instaurer sur les scènes espagnoles une nouvelle conception de l'espace scénique et surtout de redonner au corps de l'acteur, au mouvement, à la gestuelle, au jeu avec le masque, un rôle de premier plan dans l'élaboration plastique de la scène et du spectacle.

Avec les théories d'Appia et de Craig sur l'espace et la lumière, avec les apports de Meyerhold ou de Copeau quant au jeu de l'acteur, la scène de théâtre ne pouvait plus être picturale et statique. Le théâtre de Lorca se fait le reflet de cette évolution fondamentale du théâtre de son époque. Dans son théâtre expérimental de la fin des années 20, la scène devient pleinement plastique, soumise à une élaboration visuelle dans toutes ses dimensions. Elle devient un espace architecturé, mouvant, évolutif, délimité par la lumière, par les mouvements et la gestuelle des acteurs, par les sons aussi. Le théâtre se fait spectacle au sens le plus noble du terme. Il s'adresse à toutes les facultés de l'homme, intellectuelles, sensorielles et émotionnelles. Il est le lieu d'une création globale, donne un rôle nouveau à l'image, réinvente le langage. Par l'intermédiaire de tous les langages de la scène, le spectacle se transforme en

polyphonie sensorielle. Images et sons deviennent les fondements d'une communication autre, reposant à la fois sur la raison et sur le corps, sur l'intellect et l'émotion. Héritier du théâtre symboliste, le théâtre de Lorca met en jeu l'idéal utopique, mais sans cesse réaffirmé, d'un art « total », d'une interrelation artistique pleine et entière sur la scène. Il est, par là même, précurseur du meilleur théâtre actuel.

Parfois, cependant, la leçon de théâtre donnée par Lorca tarde encore à atteindre certains metteurs en scène, qui persistent à faire de lui le poète des gitans et à soumettre ses œuvres aux conventions du théâtre bourgeois qu'il honnissait tant. Il m'a cependant été donné, aux cours de ces années de travail sur son œuvre, d'assister à des mises en scène ou de lire les observations de certains metteurs en scène qui m'ont souvent confortée dans la voie que je suivais et ont contribué à me convaincre plus encore du caractère précurseur du théâtre de ce dramaturge dont le rôle, en tant que rénovateur du théâtre et de la scène, est à prendre en compte à sa juste valeur. Le plus grand apport de Lorca au théâtre, c'est d'avoir redonné une place à la Poésie, poésie des mots et poésie de l'image. Il a ainsi ouvert la voie au théâtre actuel qui accorde une place fondamentale à l'élaboration plastique de la scène, au risque, parfois, d'en faire trop et de tomber dans la gratuité. Dans les meilleurs montages des pièces de Lorca que j'ai pu voir, la beauté plastique de la mise en scène semble toujours être une préoccupation essentielle des metteurs en scène, scénographes et acteurs. Une beauté plastique mise au service de textes encore difficiles à appréhender pour des spectateurs souvent peu habitués à se laisser porter par les mots, à entendre et voir la poésie sans forcément chercher à la comprendre avec l'intellect.

En 1986, lorsque Lluís Pasqual monte *El público* pour la première fois, au Piccolo Teatro de Milan, avant de le présenter en Espagne, au Teatro María Guerrero de Madrid², c'est à Fabià Puigserver et au peintre Frederic Amat – la peinture, semble-t-il, a encore beaucoup de choses à apporter au théâtre – qu'il fait appel pour la réalisation de la scénographie et des costumes. Une scénographie audacieuse qui témoigne, à mon

² Spectacle inauguré le 12 décembre 1986 à Milan. Mise en scène : Lluís Pasqual. Scénographie et costumes : Fabià Puigserver, assisté du peintre Frederic Amat. Musique et sons : Josep María Arrizabalaga. Coproduction Centro Dramático Nacional (CDN), de Madrid/ Piccolo Teatro, de Milan/ Théâtre de l'Europe, de Paris. Spectacle présenté en Espagne, au Teatro María Guerrero de Madrid, le 16 janvier 1987.

sens, d'une compréhension de la pièce d'une rare finesse, d'autant plus admirable que l'œuvre n'était encore que très peu connue à l'époque.

Ce que l'on retiendra particulièrement de cette mise en scène, c'est l'extraordinaire aire de jeu circulaire recouverte de sable bleu qu'imaginent Pasqual et Puigserver. Directement emprunté au cirque, le rond dans lequel jouaient les comédiens envahissait littéralement le parterre d'un théâtre à l'italienne classique et s'entourait de guirlandes d'ampoules. Au fond, un rideau, ou plutôt une série de rideaux se cachant les uns les autres, « effeuillés » tout au long du drame comme les costumes des personnages. Des rideaux rigides, des rideaux-paravents : d'abord un lourd rideau de théâtre en velours rouge – auquel répondait l'un des rares accessoires du montage : le fauteuil du Metteur en scène. Puis un bleu, un blanc, un gris, comme le fameux « mur de sable » du Troisième Tableau et enfin, à nouveau, un rideau bleu bordé de doré.

Les spectateurs étaient quant à eux disposés tout autour de l'espace de jeu circulaire. Quel meilleur hommage envers Lorca que cette occupation de l'espace ? Lui qui était aussi préoccupé d'instaurer dans les théâtres une nouvelle manière d'utiliser l'espace scénique et d'obliger les spectateurs à s'impliquer véritablement dans l'action dramatique. Le cirque, dont on a vu à quel point il avait offert des points de référence pour l'élaboration de certains personnages ou de certaines actions scéniques, devenait ici le fil conducteur de cette descente dans les tréfonds du théâtre, cette recherche du théâtre sous le sable qui aboutit à l'éclatement et à la destruction même du théâtre, et annonce sa prochaine renaissance. Les tonnes de sable bleu apportées pour donner vie à cet espace lunaire et onirique effaçaient « les fondements et les fondations du théâtre. Le théâtre était ainsi comme suspendu, immatériel. C'était toujours un théâtre mais ce n'était pas le théâtre de toujours »³.

Dans cet espace, les jeux entre ombre et lumière – bleue, orangée ou d'une blancheur crue –, participaient à la création d'un univers irréel, un monde d'outre-tombe, un monde (méta)théâtral figé, fossilisé et parcouru d'échos, de salves d'applaudissements et de roulements de tambours préenregistrés qui venaient rythmer la pièce comme les battements d'un cœur. Les Chevaux, avec leurs acrobaties, leurs sauts et leurs rondes autour du Metteur en scène semblaient eux aussi tout droit sortis du

³ Lluís PASQUAL, entretien avec Pascale Thibaudeau, réalisé le 25 septembre 1998, à Barcelone, in *Lorca. L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAUDEAU (coord.), p. 139.

monde du cirque ou du music-hall. Tout comme l'Empereur romain dont la dépravation morale et sexuelle prenait la forme d'un vieux travesti, gras, vêtu de rose, avec une bouche peinte en rouge. Comme le Berger Simplet surtout, mélange de personnage de Brueghel en kilt écossais, de fou du village et de clochard, qui chantait sa comptine avec les mains dans le dos, à la manière des enfants qui récitent un poème. Il n'avait ni orgue de Barbarie, ni armoire à roulettes remplie de masques, mais il jouait avec les codes du cirque. La poursuite l'accompagnait dans ses déplacements vers le public, il jouait avec lui et provoquait les rires. Le théâtre devenait pleinement ce que Lorca voulait qu'il soit : un lieu de partage et de communication, par l'esprit et par le corps.

Dans cet ensemble plastique très réussi, c'est l'interprétation du texte qui était décevante. Son extrême difficulté y est sans doute pour beaucoup. Difficile d'interpréter avec nuances et finesse un texte qui mêle le plus grand lyrisme aux images les plus prosaïques, qui oblige les acteurs à jouer corporellement les images perturbantes ou taboues qui jalonnent ce texte profondément poétique. C'est peut-être ce qui peut expliquer un autre moment décevant de la mise en scène : la danse sensuelle et érotique de Pampres et Grelots. Malgré quelques trouvailles et un évident travail sur le texte, les mouvements et les chorégraphies des personnages auraient sans doute pu prendre plus d'ampleur. Une fois encore, c'est le texte, le verbe, qui semble avoir pris le pas sur le corps, sans avoir réussi, pour autant, à se déployer totalement. Pourtant, dans cette scène présidée par l'esprit dionysiaque, tout parle du corps et ramène au corps, à la danse et à la musique. Le théâtre, décidément, a souvent bien du mal à se détacher des mots, à laisser toute sa place aux langages du corps, même lorsque le dramaturge leur a donné un rôle dans son œuvre.

C'est justement le corps et son langage qui semblent avoir été au centre d'un autre montage de la même pièce, réalisé la même année par Óscar Aráiz pour le Grand Théâtre de Genève⁴. Là, justement, pas de texte ni de mots. Juste les mouvements de comédiens-danseurs recréant l'action dramatique de la pièce par les mouvements et le rythme des corps. Une adaptation purement visuelle de l'œuvre de Lorca, accompagnée

⁴ Spectacle présenté du 14 janvier au 1^{er} février 1986 par le Groupe Théâtre-Danse du Grand Théâtre de Genève. Direction du chorégraphe argentin Óscar Aráiz. Scénographie et costumes de Carlos Cytrynowski. Coproduction Comédie de Genève/ Grand Théâtre de Genève. Spectacle présenté en Espagne, à Madrid, les 21, 22 et 23 octobre 1986, lors du Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid.

d'une bande sonore et musicale. David Ladra rapportait, dans le numéro de novembre-décembre 1986 de la revue *Primer Acto* :

Hubo al levantarse el telón un primer tiempo de sorpresa, de estupor incluso. La representación seguía fielmente la acción de la obra, pero no se decía el texto, sustituido por el montaje musical de una banda sonora. Y, sin embargo, tampoco se trataba de un ballet propiamente dicho. Los actores, a pesar de su naturaleza original de bailarines, declarada por la agilidad y destreza con la que se movían sobre el escenario, no bailaban, lo que llegaba a producir hasta un cierto sentimiento de frustración. Si no recitaban el texto ni lo interpretaban mediante la danza, ¿qué clase de versión de *El público* estábamos presenciando?⁵

Je n'ai pas eu l'occasion de voir ce spectacle pour en juger par moi-même. Mais tous les commentateurs semblent avoir unanimement accueilli cette mise en scène audacieuse⁶, dont l'intérêt, et non des moindres, était précisément de mettre au cœur de l'action le langage des corps en mouvement dans l'espace et le rythme. Au prix, tout de même, du sacrifice presque total du texte poétique de Lorca, dont ne subsistaient que quelques passages dans la bande sonore. On restait encore loin, une fois de plus, de l'idéal théâtral de Lorca, de cette réconciliation des mots et du corps au sein d'un même spectacle...

⁵ [Quand le rideau s'est levé, il y a eu un premier moment de surprise, de stupeur même. La représentation suivait fidèlement l'action de la pièce, mais le texte n'était pas dit. Il était remplacé par un montage musical sur une bande sonore. Et, cependant, il ne s'agissait pas non plus d'un ballet à proprement parler. Les acteurs, qui étaient pourtant, à l'origine, des danseurs – l'agilité et la dextérité avec laquelle ils se déplaçaient sur scène le montrait bien –, ne dansaient pas, ce qui allait même jusqu'à provoquer un certain sentiment de frustration. S'ils ne récitaient pas le texte et qu'ils ne l'interprétaient pas en dansant, quelle était donc cette version de *El público* à laquelle nous assistions ?]. David LADRA, « Recreación de *El público*, de Federico García Lorca, por el Grand Théâtre de Genève », in *Primer Acto. Cuadernos de Investigación teatral*, Madrid, n° 216 (nov.-déc. 1986), p. 33.

⁶ Voir, outre l'article de David Ladra cité ci-dessus : Ana María GÓMEZ TORRES, « Historia de una recepción teatral : los estrenos de *El público*, de Federico García Lorca », in *Revista de Literatura*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, tomo LIX, n° 118 (1997), p. 505-519 [article repris sous le même titre in *Le théâtre impossible de Federico García Lorca...*, Eugenio MARTÍN (dir.), p. 88-99] ; Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y sus Aplicaciones, « El teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena », in *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Andrés SORIA OLMEDO, María José MONTES y Juan VARO ZAFRA (coords.), Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 254-296.

Contrairement à *El público* qui, depuis la fin des années 80, n'a plus été mise en scène⁷, *Así que pasen cinco años* semble bénéficier d'un plus grand intérêt de la part des metteurs en scène, surtout en Espagne. En 2005, à Madrid, le jeune et prometteur metteur en scène Carlos Alonso Callero a précisément choisi cette pièce pour son projet de fin d'études à la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)⁸. Un très beau montage, très réussi à mon sens. Réalisée avec très peu de moyens, la mise en scène de Carlos Alonso se fondait sur des jeux de lumière très subtils, produits grâce à un cyclorama. Les variations lumineuses, du bleu à l'orangé en passant par le rose ou le violet, selon les moments du drame, contribuaient de façon essentielle à la beauté plastique de l'image et permettaient d'élaborer, sur un plateau absolument nu, les espaces oniriques et les atmosphères inquiétantes suggérés par Lorca dans sa pièce. Toute l'action dramatique était accompagnée par des musiques jouées au piano en direct. Sur les fonds colorés, les corps des acteurs n'étaient parfois que les marionnettes d'un théâtre d'ombres. Le cercle de l'horloge du Premier Acte devenait, au Deuxième, le cercle de la lune jouant à cache-cache avec le soleil.

Chaque mouvement, chaque geste, était chorégraphié et prenait, sur scène, une dimension plastique à part entière. C'était particulièrement le cas de la Mécanographe, vêtue d'une simple robe noire couverte de lettres et de signes typographiques. Ses attitudes physiques empruntaient autant à la danse qu'au mime. Certains gestes ou attitudes revenaient périodiquement et formaient une sorte de langage gestuel propre au personnage. Un langage physique qui transmettait de manière purement visuelle toutes les tensions contradictoires du personnage envers le Jeune Homme, attirance et rejet, amour et haine.

C'était également le cas de la Servante de la Fiancée. Directement inspirée des soubrettes du théâtre français du XIX^e siècle, son jeu mêlait références à la Commedia dell'Arte et attitudes saccadées et mécaniques propres aux marionnettes à fil. Cette gestuelle permettait de mettre en valeur les échanges vifs et comiques avec la Fiancée.

⁷ Les dernières mises en scène de la pièce datent de 1988-89. La plus importante, c'est celle de Jorge Lavelli, au Théâtre de la Collina, en 1988. On en compte, semble-t-il, deux autres : l'une à Londres, l'autre à Lisbonne, mentionnées par Ana María Gómez Torres. Voir son article « Historia de una recepción... », p. 517-519.

⁸ Spectacle présenté au Teatro Fernando de Rojas du Círculo de Bellas Artes de Madrid, du 12 au 17 juillet 2005. Mise en scène et bande sonore : Carlos Alonso Callero. Scénographie et costumes : Ikerne Giménez. Chorégraphie : Susana Merino.

La scène, d'une grande légèreté, n'en acquerrait pas moins une dimension très poétique. Elle échappait également à toute tentation de réalisme et au piège du sentimentalisme.

C'est un peu le même procédé qui était employé à la fin de la pièce. La scène finale se déroulait dans le cadre d'un castelet. Le Jeune Homme n'était plus qu'une frêle marionnette en bois entre les mains des Joueurs de cartes. Et les coups de ciseaux prévus par Lorca dans le texte coupaient réellement les fils qui maintenaient son corps. La dernière image était celle de ce pantin désarticulé et dérisoire, emporté par des Parques en complets sombres et lunettes noires. La référence à *Matrix* ou à *Men in black* se substituait à celle du cinéma expressionniste allemand. Là encore, le jeu avec cette marionnette permettait de déréaliser la scène et aussi de lui donner une valeur métaphorique et universelle, d'échapper au processus d'identification.

Le personnage le plus impressionnant, visuellement, était, sans aucun doute, le Mannequin portant la robe de mariée de la Fiancée. Ici, pas de référence aux mannequins des vitrines des grands magasins. La comédienne, enveloppée dans immense étoffe blanche, fluide et élastique, qui recouvrait l'ensemble du plateau, devenait, sous la lumière zénithale blanche et crue, une sorte de statue de marbre mouvante. L'éclairage creusait les plis du tissu, lui donnait l'aspect plastique d'une matière malléable dans les mains d'un sculpteur. Sous cette immense traîne de mariée, le Mannequin se transformait tour à tour en silhouette fantomatique à la fois émouvante et inquiétante, en forme souple, mouvante et changeante comme une dune ou une vague. Mais l'étoffe se faisait aussi prison, toile d'araignée ou étang dans lequel le personnage finissait par se noyer.

La dimension visuelle et plastique était véritablement la grande réussite de cette mise en scène. Mais, une fois de plus, c'est l'interprétation du texte qui était décevante. Plutôt, devrais-je dire, l'interprétation masculine. Car, si les comédiennes m'ont semblé s'approprier admirablement l'univers poétique de Lorca, la plupart des comédiens semblaient, quant à eux, bien embarrassés avec des images qu'ils ne saisissaient visiblement pas et qu'ils ne parvenaient donc pas à transmettre au spectateur. C'est là que réside, sans doute, la plus grande difficulté d'interprétation des textes dramatiques, en particulier lorsqu'ils sont fondés, comme ceux de Lorca, sur un langage complexe, à la fois émotionnel et intellectuel. Face à cette difficulté, les comédiens se sont réfugiés dans un jeu ordinaire et plat ou, au contraire, dans une diction qui, à trop vouloir

souligner la dimension poétique du texte, lui ôtait précisément tout pouvoir de suggestion.

Des deux versants de l'élaboration visuelle du théâtre de Lorca que j'ai étudiés dans ce travail, ce sont paradoxalement les images poétiques, verbales, qui continuent à être problématiques dans la plupart des mises en scène. Toutes les difficultés techniques et matérielles qui se posaient à l'époque de Lorca ont largement été surmontées. L'élaboration plastique de la scène, par la scénographie, les lumières ou les mouvements de l'acteur est, de nos jours, dans la plupart des cas, une donnée parfaitement intégrée et maîtrisée. Mais le texte, quant à lui, résiste toujours. Quand il s'agit pour l'acteur de créer par lui-même des images mentales, poétiques, les mots semblent toujours rester au bord des lèvres et n'atteignent que rarement l'imagination et le cœur. Ils sonnent creux, faux et sont souvent vides d'émotions.

Pour fonctionner, l'image poétique doit passer d'imaginaire à imaginaire et aussi du corps de l'acteur à celui du spectateur. Le corps de l'acteur est l'écran de projection du texte poétique. L'émotion passe par le corps, le fait vibrer, avant de résonner dans la voix et dans les mots. Comment transmettre une image si l'acteur ne se souvient pas ou n'invente pas *la première fois* où il s'est trouvé face à cette image ou à cette émotion ? Comment dire ce que l'on ressent ? C'est proprement l'interrogation du poète et celle que l'acteur doit faire sienne. C'est la conception même que se fait Lorca de la poésie et du théâtre. Les images inédites et déroutantes qui peuplent les œuvres du dramaturge semblent là pour provoquer cette attitude de recherche et de découverte perpétuelles, cette ouverture à l'émotion première, à l'invention, seule capable de tirer l'acteur et le spectateur du quotidien, de la répétition, de la routine. La poésie réinvente le langage parce qu'elle crée des liens inédits entre les mots. Les images qui en résultent réinventent notre rapport au monde et aux choses qui nous entourent. Elles nous extirpent de notre vie ordinaire pour nous en créer une autre. Au-delà, c'est la seule raison d'être de tout art. Si le théâtre de Lorca est déroutant, autant pour les acteurs que pour les spectateurs, c'est parce que sa profonde valeur poétique oblige à sortir des sentiers connus, à expérimenter, à oser s'aventurer là où l'on ne s'était jamais aventuré. Ne plus seulement chercher à comprendre et à analyser ; aller puiser le sens et l'émotion tapis au fond de l'image.

« L'essentiel [...] ne passe pas uniquement par les mots qui sont dits – déclare Omar Porras. Idéalement, un spectacle devrait parler le langage de l'imaginaire, *les mots prononcés devenir autant d'images*, les spectateurs recevoir aussi du non-dit. C'est également avec de la musique que nous cherchons des liens avec le spectateur »⁹. Si je cite les propos de ce metteur en scène colombien, qui dirige la compagnie Teatro Malandro, installée à Genève, c'est parce que sa recherche et son travail me semblent être en parfaite harmonie avec le théâtre et les idées de Lorca concernant la mise en scène. Sans doute n'est-ce pas un hasard s'il a monté deux de ses pièces, *Bodas de sangre*, en 1997, et *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en 2004. Là encore, ce sont deux spectacles auxquels, malheureusement, je n'ai pas pu assister. Mais j'ai pu admirer deux autres de ses réalisations, *La visite de la vieille dame*, de Dürrenmatt¹⁰ et *Pedro et le commandeur*, d'après *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, mise en scène en collaboration avec la troupe de la Comédie Française, au printemps dernier.

Dans ces deux mises en scène, j'ai pu vérifier une fois de plus combien les idées théâtrales de Lorca, à l'égal de celles de Meyerhold, de Copeau ou d'Artaud, pour ne citer qu'eux, prennent véritablement forme dans certaines réalisations actuelles. Un théâtre fondé sur la création d'un univers poétique visuel (et sonore aussi), où la lumière, les corps en mouvement, la gestuelle, l'emploi de masques, la création de maquillages ou de costumes inédits, acquièrent un rôle complémentaire à celui des mots eux-mêmes. Omar Porras n'hésite d'ailleurs pas à rapprocher le travail du metteur en scène et des acteurs de la peinture. « La scène est comme une feuille blanche. Le pinceau, c'est l'acteur. Ses gestes, ses mouvements sont l'idéogramme qu'il trace sur la page blanche. Il faut donc que ce soit très précis, très synthétique », comme le travail du danseur. Il ajoute :

Il m'arrivait, dans certains musées, de me mettre sur la tête, pour regarder le tableau à l'envers. Toute la scène est dans un tableau. Un peu comme Kantor, qui affirmait que le théâtre était de la peinture qui respirait. Lorca, lui, pensait

⁹ Omar PORRAS, entrevue avec François Truan, « *Othello* d'après William Shakespeare. Entretien avec Omar Porras », in *Le Genevois* (29 septembre 1995). Cité in *Teatro Malandro et Omar Porras*, Bogotá (Colombie), Villegas Editores, 2007, p. 271. Je souligne.

¹⁰ Représentation à Toulouse, en 2006, au Théâtre National de Toulouse (TNT).

que le théâtre était la poésie qui sortait du livre. C'est comme une explosion d'images et de figurines. *Je ne peux pas m'empêcher de voir le théâtre comme un lieu de rencontre de tout, de la musique, du texte, de l'image, des acteurs...*¹¹

Dans la droite ligne des idées d'Artaud, dont celles de Lorca sont si proches, le théâtre redevient rituel de partage, physique, émotionnel et presque spirituel, avec un public qu'il s'agit de subjuguier, de tirer de l'ordinaire et du quotidien.

L'intensité du jeu débouche sur une forme de communion avec le public, sur un rituel charnel et plein de sueur. On est peu à peu en train de trouver en représentation ce que l'on cherche : un théâtre moins réfléchi, plus vivant, plus animal. Je suis là pour stimuler chez l'acteur chaque éternuement, pour me laisser à mon tour contaminer par cette magie viscérale qu'il porte en lui. C'est de cela dont les gens ont besoin, sinon ils ne seraient pas aussi nombreux à venir nous voir jouer¹².

À plusieurs reprises, dans les propos d'Omar Porras, Lorca apparaît comme un point de repère important de l'histoire du théâtre. Même sa façon de s'appropriier les « classiques » du répertoire a quelque chose en commun avec le travail effectué par Lorca au sein de La Barraca. Pour Omar Porras, ce qui les réunit, surtout, « c'est l'amour des textes de théâtre nourris de l'âme populaire et le désir de faire revivre les chansons et les histoires traditionnelles qui finissent par s'oublier »¹³.

À la Comédie Française, il me semble qu'il a réussi à dépoussiérer la difficile pièce de Lope de Vega, dont les références n'appartiennent plus que de façon lointaine à notre culture contemporaine – plus encore pour un public français ne connaissant pas forcément bien l'Espagne du Siècle d'Or. Il en a fait un spectacle truculent, festif, un feu d'artifice visuel de lumières de toutes les couleurs, de danses et de musique. Dans cette mise en scène, la poursuite du taureau dans les rues du village renouait avec ses racines ancestrales et sacrées. Le taureau, seulement évoqué dans le texte, devenait Minotaure et suggérait visuellement tous les boucs qui peuplent la peinture de Goya,

¹¹ Omar PORRAS, entrevue avec René Zahnd, « L'alchimie permanente », *Journal du Théâtre Vidy-L*, Lausanne (janvier-mars 2005). Cité in *Teatro Malandro...*, p. 235. Je souligne.

¹² Omar PORRAS, entrevue avec Thierry Mertenat, « Porras signe une tournée de rêve avec *Noces de sang* de Lorca », in *Tribune de Genève*, Marseille (13 octobre 2000). Cité in *Teatro Malandro...*, p. 216.

¹³ Omar PORRAS, entrevue avec Olivier Celik, « La peinture en mouvement. Rencontre avec Omar Porras », in *L'avant-scène théâtre*, Paris (1^{er} décembre 2006), p. 119.

comme dans *Aquelarre* (1797-98) ou *El gran cabrón* (1820-21). Il apparaissait en ombre chinoise derrière un voile et ébauchait une sorte de danse rituelle entre deux brasiers qui créaient des reflets mouvants sur la scène plongée dans l'obscurité. La peinture, une fois encore, était l'un des fondements de la création plastique de ce spectacle.

Pedro et le commandeur est rempli des toiles du Greco qui lui sont contemporaines. Ce texte est comme de la peinture, mais de la peinture qui danse, qui chante, qui respire. L'importance de l'image, dans mon théâtre, n'a rien à voir avec un parti pris esthétique, mais je la retrouve au cœur du texte même : il y a par exemple la scène du peintre, celle de l'arrivée à Tolède avec la description du Roi, celle de la confrérie où l'on retrouve l'image d'un saint. On se réfère donc toujours à l'iconographie¹⁴.

Certaines scènes étaient composées comme des tableaux où l'immobilité des corps laissait libre cours à un jeu polyphonique avec les voix, sur un rythme enlevé. Le décor, quant à lui, contribuait à créer un univers poétique fondé sur l'inversion des rapports et des proportions entre les personnages et les objets. Dans certaines scènes, par exemple, les personnages évoluaient au milieu de tournesols géants qu'ils pouvaient déplacer selon les besoins. On se retrouvait subitement dans un monde onirique où les références au réel étaient soumises à une transformation poétique, très proche, en fin de compte, des décors imaginés par Barradas, en 1920, pour *El maleficio de la mariposa...*

Le jeu masqué, enfin, est une caractéristique récurrente du travail d'Omar Porras. Cela fait de lui, là encore, l'héritier de la plupart des grands rénovateurs du théâtre du XX^e siècle. Celui de Lorca aussi, notamment par cette conception du masque qui semble répondre à toutes les problématiques présentes dans son théâtre. Dialectique entre vérité et mensonge, entre réalisme et réalité. Jeu de voilement et dévoilement.

Pour moi, les masques sont le symbole majeur du théâtre : la théâtralité, la révélation, la transformation, l'extraordinaire, la fusion entre la réalité et le rêve... Je me suis passionné très jeune pour les masques, et je trouve que le théâtre contemporain a beaucoup oublié cette tradition qui assure une transgression entre le mythe et le présent, entre l'origine et l'avenir ; il s'en est beaucoup éloigné par l'effet du cinéma me semble-t-il, qui invite l'artiste

¹⁴ *Idem*, p. 121-122.

à s'imposer sur la scène théâtrale, de manière consciente ou inconsciente. Or ce sont là deux choses parfaitement indépendantes. Les masques nous éloignent plus du réalisme, mais ils nous rapprochent plus de la réalité. Réalisme et réalité sont deux choses différentes. En effet, la réalité est beaucoup plus effrayante et véridique, sarcastique et pleine d'ironie, mais elle est quotidienne. En revanche le réalisme est une reproduction de la réalité, elle est donc moins intéressante et reste ordinaire¹⁵.

En introduisant le masque à la Comédie Française, le metteur en scène apportait « quelque chose d'oublié », « un théâtre très proche du public, un théâtre de saltimbanque dans l'esprit des spectacles de tréteaux »¹⁶. Comme Lorca lorsqu'il monte les *entremeses* de Cervantes ou encore *La dama boba*, *Fuenteovejuna* et même *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope, la récupération des sources classiques du théâtre ne répond en rien à une volonté archéologique. Tout au contraire. Le théâtre doit être une fête, retrouver ses racines populaires. Le texte de Lope, pour Omar Porras, c'est

celui de l'acteur qui danse et de l'acteur qui chante. Il est mouvement, il est organique, il est vertical : il commence par les pieds pour aller vers la tête. Ce sont les pieds nus de l'acteur qui font d'abord la musique de cette pièce, par le bruit de leur contact avec le sol, avec la terre. Comme pour signifier, au fond, l'appartenance profonde de ce texte aux racines, au sol, au monde rural¹⁷.

On croirait entendre ici des échos de la belle phrase de Lorca : « Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro »¹⁸.

Lorca coupait certaines scènes pour donner plus de rythme aux œuvres et y réintroduisait les chansons et les danses qui, à son époque, étaient en général dédaignées. En 1934, parlant de l'esprit qui avait présidé à sa mise en scène de *Fuenteovejuna*, il déclarait, enthousiaste :

¹⁵ Omar PORRAS, entrevue avec Anne-Marie Kucharski, « Directeur du Teatro Malandro, Omar Porras », in *ArtsLivres.com*, Paris (mars 2005), cité in *Teatro Malandro...*, p. 292.

¹⁶ *Idem*, p. 119.

¹⁷ Omar PORRAS, entrevue avec Olivier Celik, « La peinture en mouvement... », p. 121.

¹⁸ [Il faut présenter la fête du corps depuis la pointe des pieds, en danse, jusqu'à la pointe des cheveux, le tout présidé par le regard qui est l'interprète de ce qui se joue à l'intérieur]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue publiée dans le journal *Crítica*, Buenos Aires (15 décembre 1933), in *Obras completas III*, p. 485.

Con alegría y profundo respeto, tratando de resucitar viejas esencias y orientarme sin refundiciones odiosas hacia el modo antiguo. Vossler, el gran tratadista de Lope de Vega, lo aconseja diciendo : ‘Hoy no se puede representar una obra clásica íntegramente sino dándole un nuevo ritmo’, y yo añadido : *y exaltando lo que tuvo de espectáculo en su época, es decir, con la ayuda de la danza y el canto*¹⁹.

En 1935, il monte *La dama boba* en lui donnant « el ritmo escénico de Molière » et en accentuant la dimension burlesque de la pièce par des jeux de scène :

Por ejemplo, la criada boba de la boba dama es conquistada por un sirviente del caballero con juegos de manos, con juegos de prestidigitación : se saca el sirviente una cinta de la boca, hace desaparecer rápido un pañuelo, y la criada boba se queda boquiabierta y le ama apasionadamente. En el tono de las frases, de los parlamentos, también he puesto mi interpretación. El tono de otro sirviente es el tono neto de los hijos de Madrid. La frase de Lope se diría una frase de nuestro actual Arniches²⁰.

Quant à *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, il semble qu’il en ait donné une version « como una gran pantomima de circo. Admirable, ¿eh ? ¡Admirable ! Pero fue un cataclismo »²¹.

Lorsqu’il mettait en scène les textes classiques, Lorca mettait déjà en œuvre dans les années 30 des procédés similaires à ceux employés aujourd’hui. Cirque, pantomime, danse et chant devenaient les moyens privilégiés d’instaurer la communication la plus complète possible avec le spectateur, de retrouver ce qui fait du théâtre un spectacle, au sens le plus noble du terme. C’est une dimension que l’on retrouve notamment dans les

¹⁹ [Avec joie et un profond respect, en essayant de ressusciter d’anciennes essences et de me diriger sans faire d’odieuses refontes vers la façon traditionnelle. Vossler, le grand spécialiste de Lope de Vega va dans sens en donnant ce conseil : ‘Aujourd’hui on ne peut pas monter une œuvre classique dans sa totalité autrement qu’en lui donnant un rythme nouveau’, et moi, j’ajoute : *et en exaltant ce qu’elle avait de spectaculaire à son époque, c’est-à-dire, avec le soutien de la danse et du chant*]. Federico GARCÍA LORCA, « En honor de Lola Membrives », in *Obras completas III*, p. 245. Je souligne.

²⁰ [Par exemple, la servante sotte de la sotte dame est séduite par le serviteur du seigneur avec des tours de passe-passe, des tours de prestidigitation : il fait sortir un ruban de sa bouche, il fait disparaître rapidement un mouchoir, la servante sotte en reste bouche bée et l’aime passionnément. Dans le ton des phrases, dans les tirades, j’ai aussi mis ma façon d’interpréter la pièce. Le ton d’un autre serviteur est le ton même des gens de Madrid. Le texte de Lope ressemblerait presque à un texte de notre actuel Arniches]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Miguel Pérez Ferrero, publiée dans *El Heraldo de Madrid*, Madrid (22 août 1935), in *idem*, p. 576-577.

²¹ [... comme une grande pantomime de cirque. Admirable, hein ? Admirable ! Mais ça a été un cataclysme]. Federico GARCÍA LORCA, entrevue avec Joan Tomás, publiée dans *Mirador*, Barcelone (19 septembre 1935), in *idem*, p. 588.

spectacles d'Omar Porras. Le corps se fait le messenger de la poésie présente dans le texte et devient poésie lui-même, dans la continuité des idées qui ont présidé à la création des œuvres de Lorca.

Grâce aux textes de García Lorca, nous avons eu tout à la fois un guide et un maître artistique qui nous a suggéré que 'la nuit d'anis et d'argent luit sur les toits de la ville'. Et c'est cette poésie que nous aimerions cultiver encore pour l'offrir en partage au public²².

Lorca créateur, Lorca visionnaire. Son théâtre était « impossible » parce qu'il était le théâtre de demain... le théâtre d'aujourd'hui. Lorca avait pris rendez-vous avec l'avenir. Le théâtre et la mise en scène actuels prouvent qu'il y a une place pour la poésie, pour un théâtre charnel, un théâtre qui laisse toute sa place à l'image, qui fait danser les mots et les corps. En nous invitant à regarder et à écouter différemment, il nous promet de belles perspectives de plaisir et d'émotion. Il devient véritablement ce qu'il doit être, un prétexte au rêve, une échappée belle hors du quotidien et de l'ordinaire.

²² Omar PORRAS, programme de *Don Perlimplín*, La Manufacture, Lausanne (juillet 2004). Cité in *Teatro Malandro...*, p. 235.

UNIVERSITÉ PARIS III-SORBONNE NOUVELLE
ÉCOLE DOCTORALE EUROPE LATINE ET AMÉRIQUE LATINE
UFR D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINES

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS III

Présentée et soutenue publiquement par

Cécile BASSUEL-LOBERA

le 13 octobre 2007

POÉSIE PLASTIQUE ET PLASTIQUE
SCÉNIQUE
LA DIMENSION VISUELLE
DU THÉÂTRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA
(1925-1931)

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN

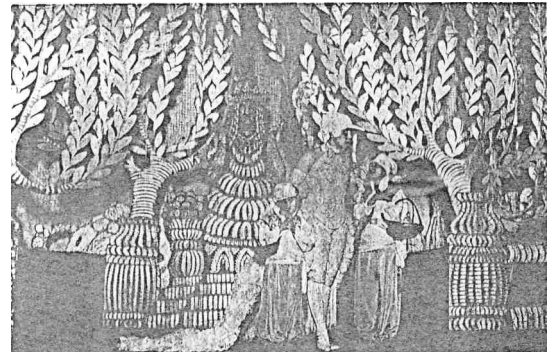
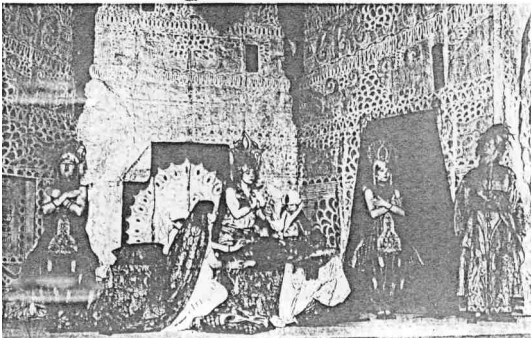
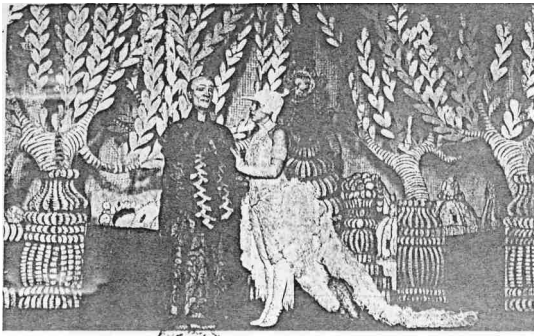
Jury
Madame le Professeur émérite Michèle RAMOND
Monsieur le Professeur Serge SALAÛN
Monsieur le Professeur Jean-Pierre SARRAZAC
Monsieur le Professeur émérite Jean SENTAURENS
Monsieur le Professeur Eliseo TRENC

Volume IV
(Annexes)

ILLUSTRATIONS



III. 1 – SALVADOR DALÍ, décor de *La Familia de Arlequí*, d'Adrià Gual. (1927).



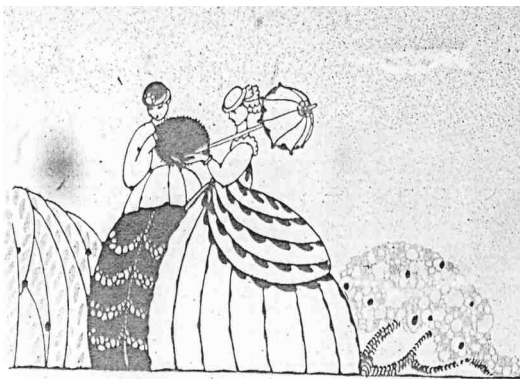
III. 2 - MANUEL FONTANALS, décors et costumes pour *El pavo real* (1922).



III. 3 - NATALIA GONTCHAROVA, ébauche pour le décor du ballet *Le Coq d'Or* (1914).



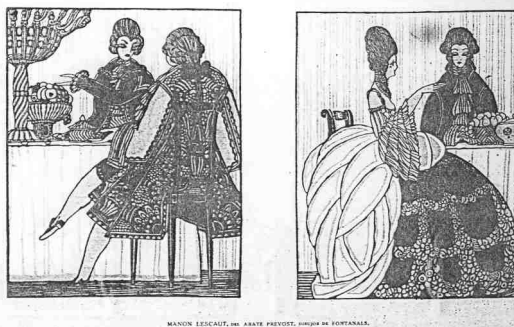
III. 4 – HERMEN ANGLADA CAMARASA, *Friso valenciano* (1906).



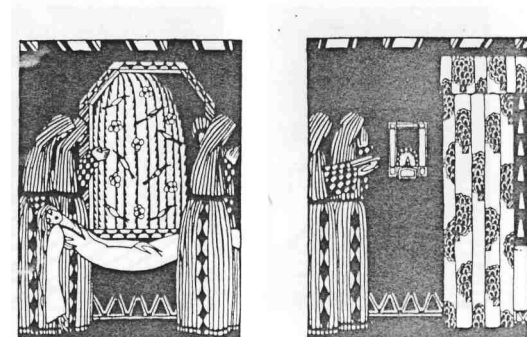
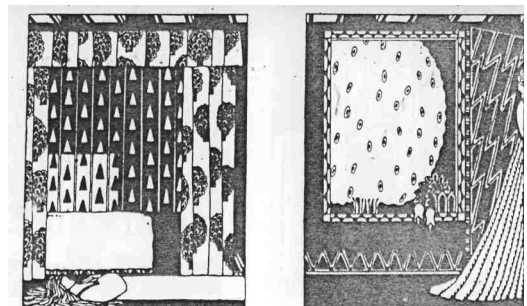
III. 5 - MANUEL FONTANALS,
illustrations pour un programme du
Teatro de Arte de Gregorio Martínez
Sierra (1926).



III. 7 - MANUEL FONTANALS, couverture
d'un programme du Teatro de Arte de
Gregorio Martínez Sierra (1926).



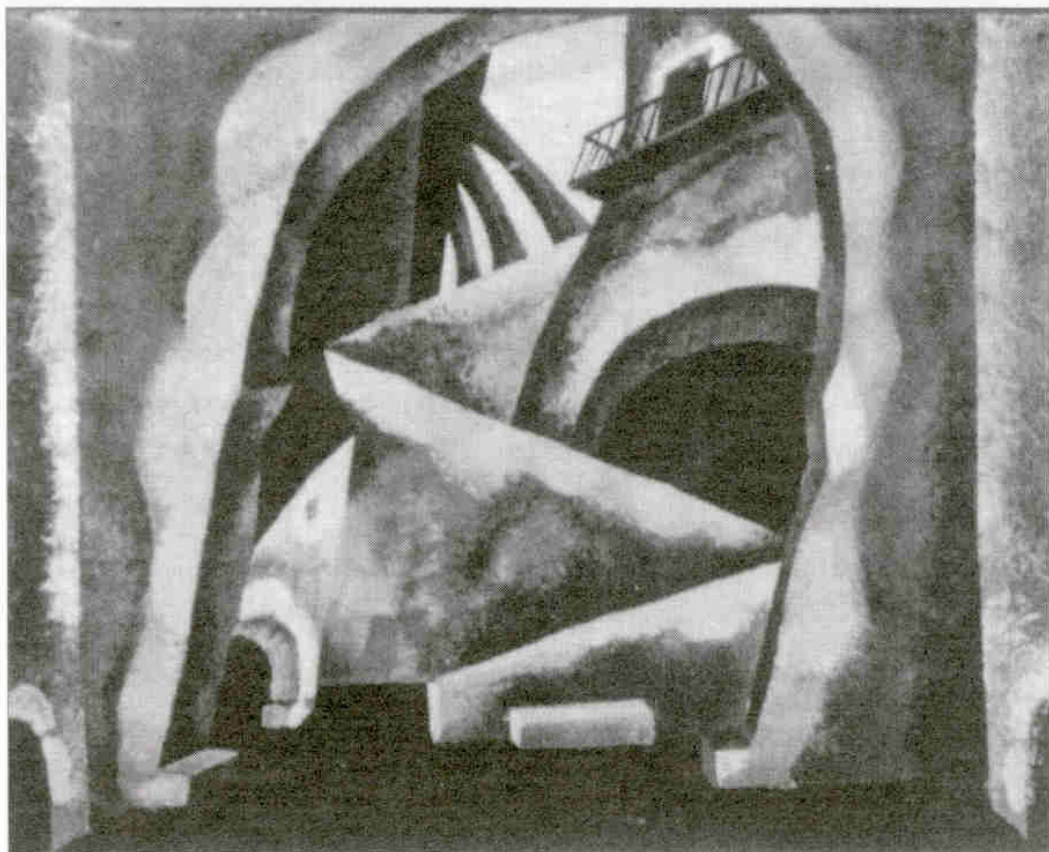
III. 6 - MANUEL FONTANALS,
illustrations pour *Manon Lescaut*, de
l'Abbé Prévost (1926).



III. 8 - MANUEL FONTANALS,
illustrations pour *La princesse Maleine*,
de Maeterlinck (1926).



III. 9 – RAFAEL BARRADAS, *Todo a 65* (1919).



III. 10 – SIGFRIDO BURMANN, croquis pour le décor de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (1935).



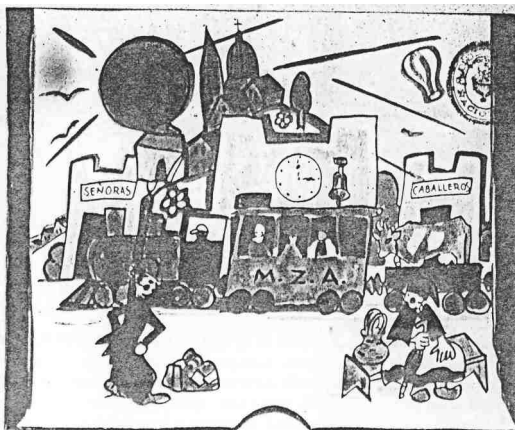
III. 11 – RAFAEL BARRADAS, costumes de *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca (1920).



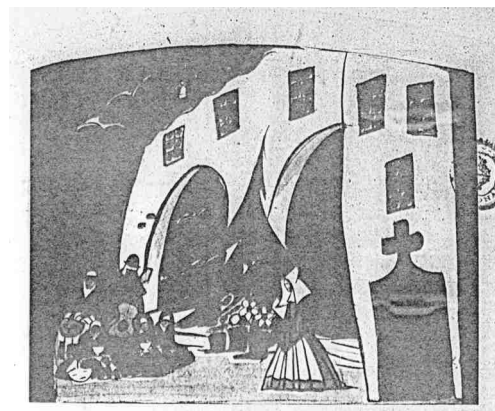
III. 12 - RAFAEL BARRADAS, affiche pour le Teatro de los Niños (1919).



III. 14 - RAFAEL BARRADAS, ébauche pour un Guignol planiste (1926).



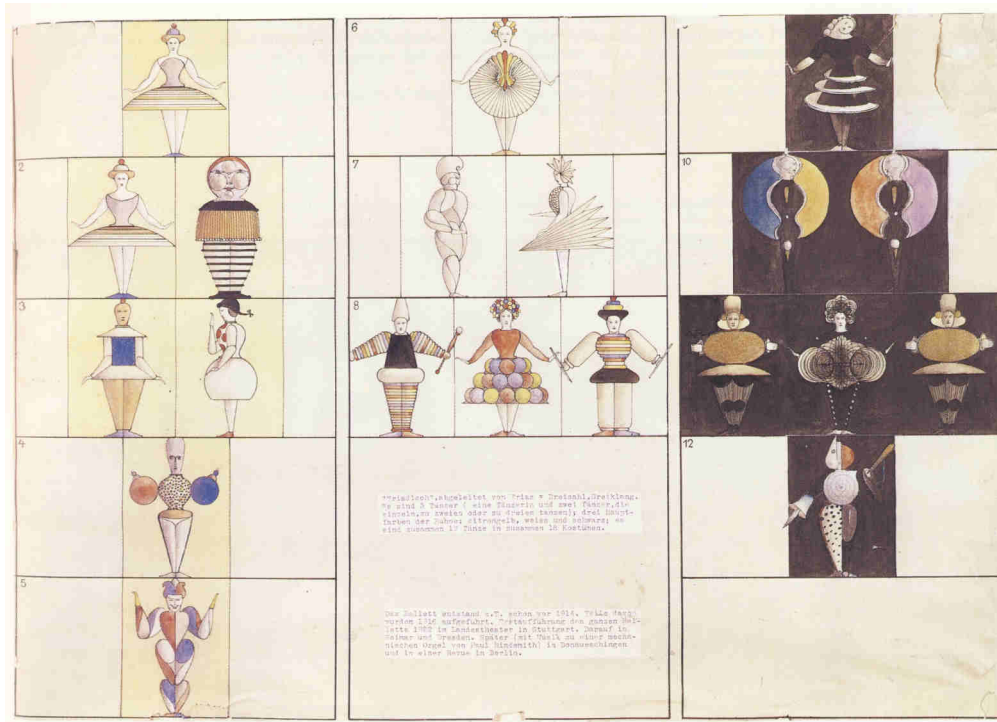
III. 13 - RAFAEL BARRADAS, ébauche de décor pour le Teatro de los niños (1926).



III. 15 - RAFAEL BARRADAS, ébauche pour le décor de *La linterna mágica* (1926).



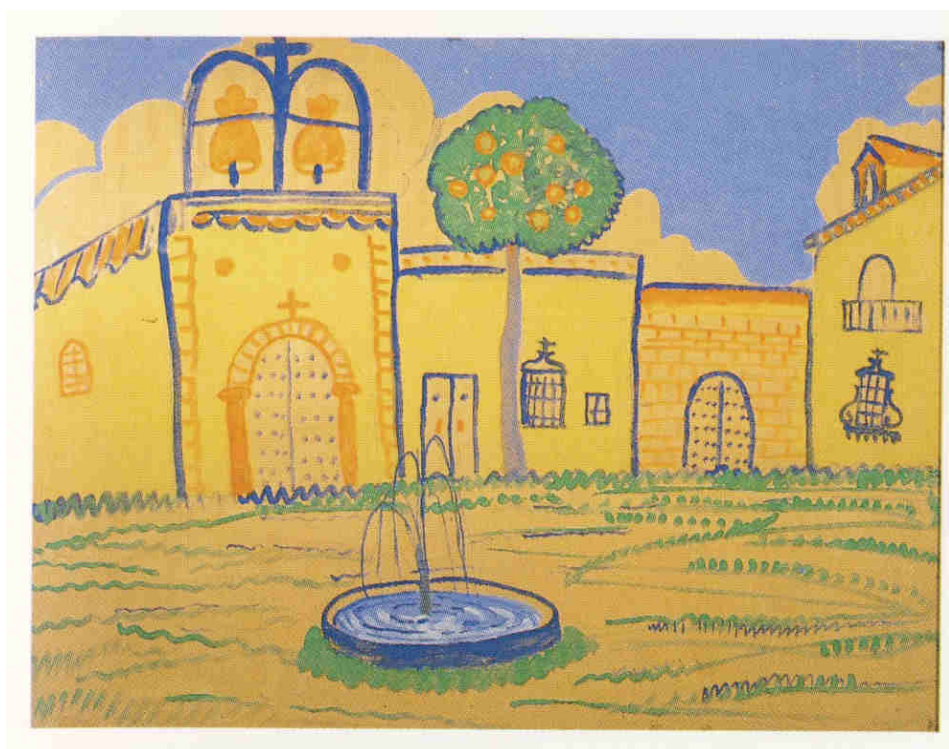
III. 16 - ALFONSO PONCE DE LEÓN, costume pour *La guarda cuidadosa*, de Cervantes (1932).



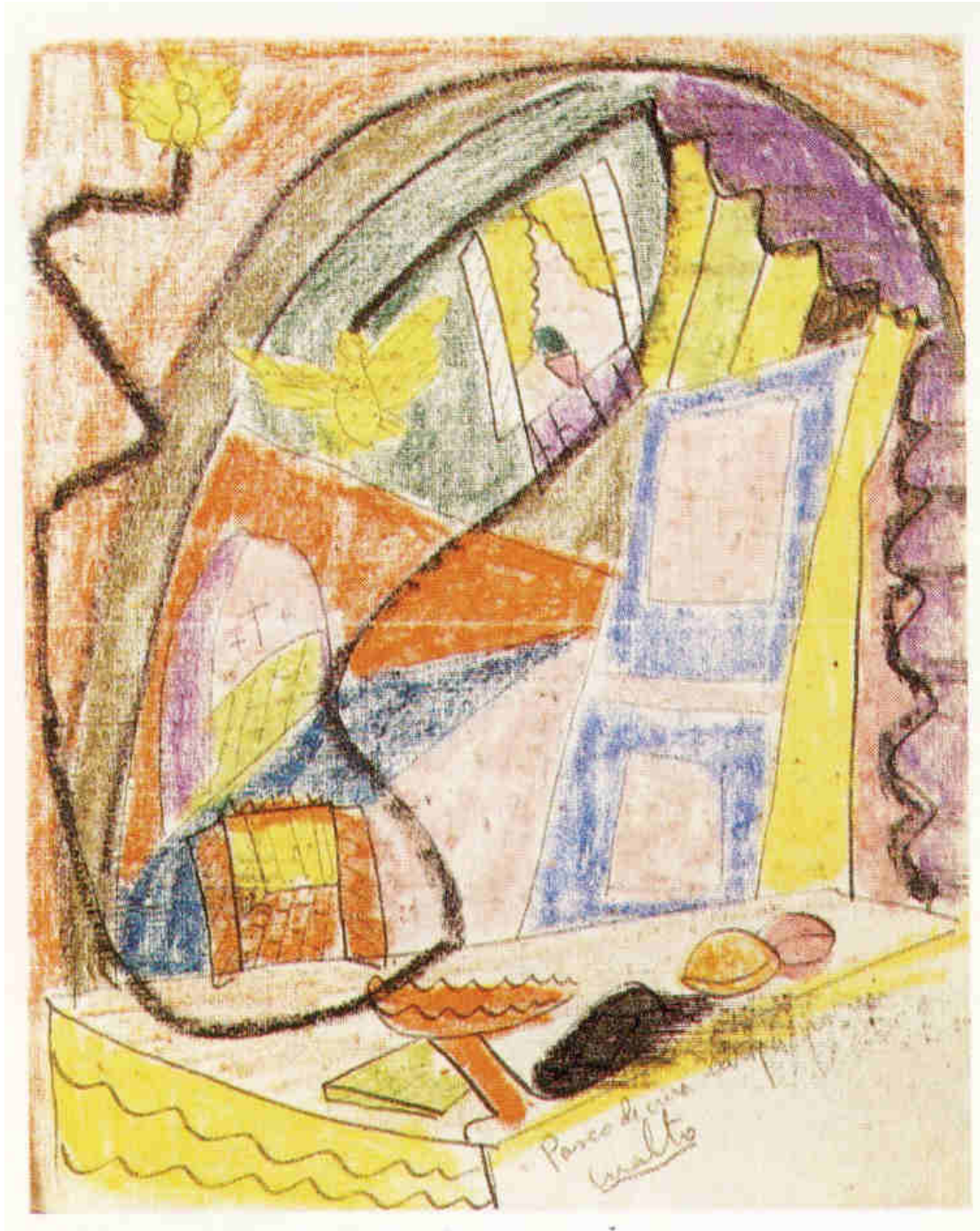
III. 17 - OSKAR SCHLEMMER, études de costumes de danseurs pour *Le Ballet Triadique* (1920).



III. 18 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna*. Ébauche pour le décor de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, de Federico García Lorca (1923).



III. 19 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Plaza con iglesia y fuente de surtidor*. Ébauche pour le décor de *Los dos habladores*, de Cervantes (1923).



III. 20 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Paseo de una avispa por mi 'cualto'* (août 1923).



III. 21 - RAFAEL BARRADAS, *Casa de apartamentos* (1919).



III. 22 - SALVADOR DALÍ, *Sueños noctúmbulos* (1922).

Josep Dalmau
Salvador Dalí - J. V. Foix - Josep
Carbonell - M. A. Cassanyes - Lluís
Góngora - R. Sainz de la Maza
Lluís Montanyà - Rafael
Barradas - J. Gutiérrez
Gili-Sebastià Gasch

US INVITEN A VISITAR L'EXPOSICIÓ DE
DIBUXXOS DE

FEDERICO GARCÍA LORCA

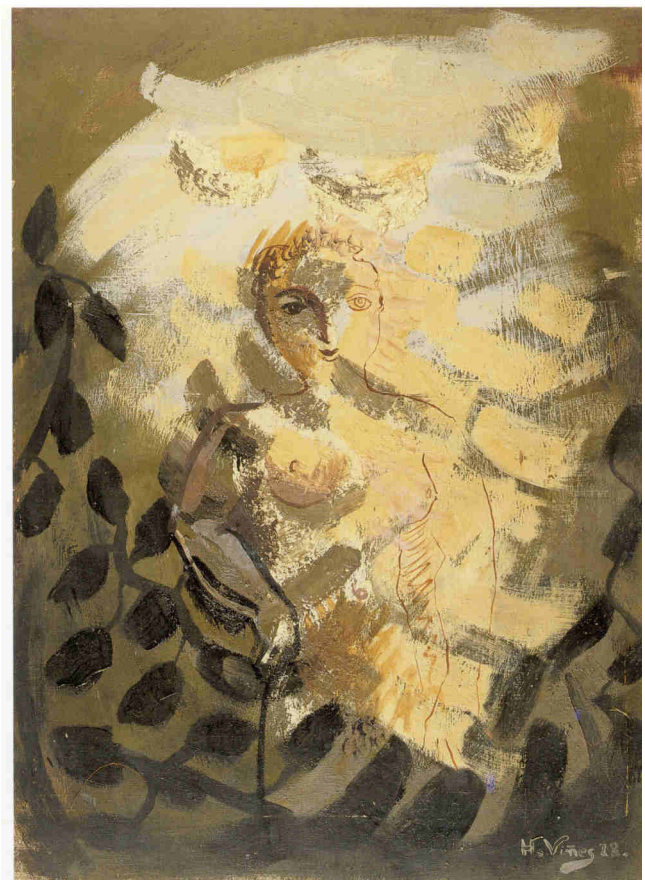
OBERTA A LES GALERIES DALMAU, DEL 25 DE JUNY
AL 2 DE JULIOL DE 1927

B A R C E L O N A

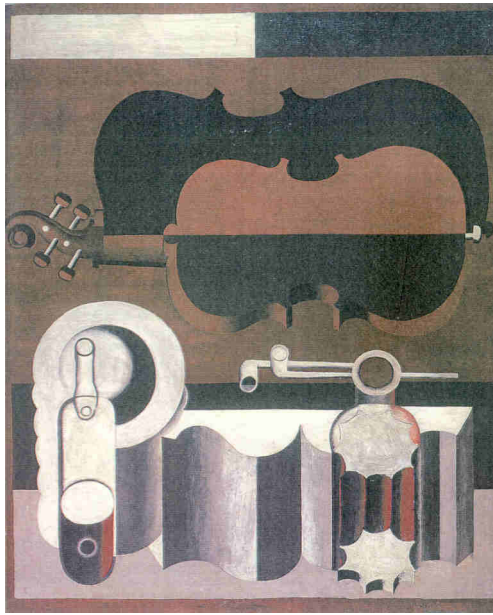
III. 23 - Invitation à l'exposition des dessins de Federico García Lorca à la Galerie Dalmau de Barcelone (1927).



III. 24 - FRANCISCO BORES, *Sábado por la tarde* (1928).



III. 25 - HERNANDO VIÑES, *Mujer* (1928).



III. 26 - CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET *Nature morte au violon rouge* (1920).



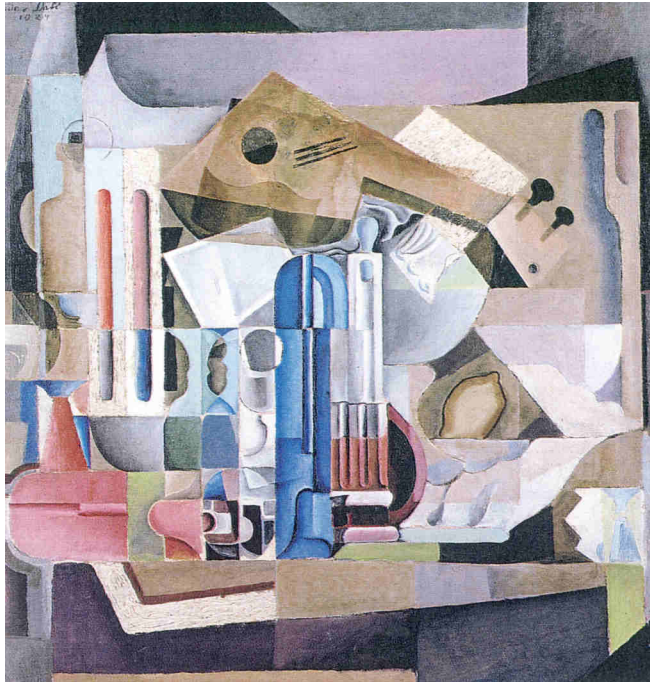
III. 28 - CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET, couverture du n° 1 de *L'Esprit Nouveau* (octobre 1920).



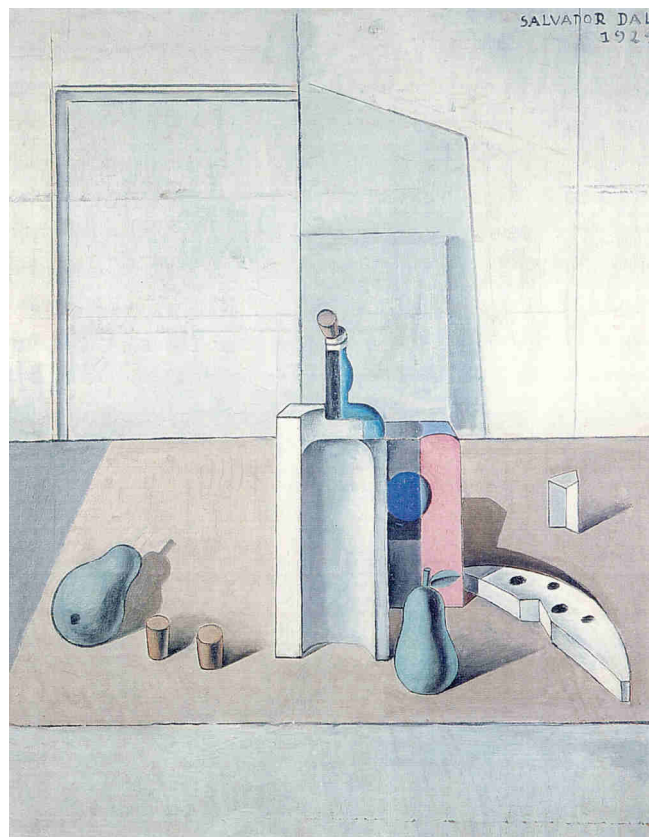
III. 27 - FERNAND LÉGER, *Élément mécanique* (1924).



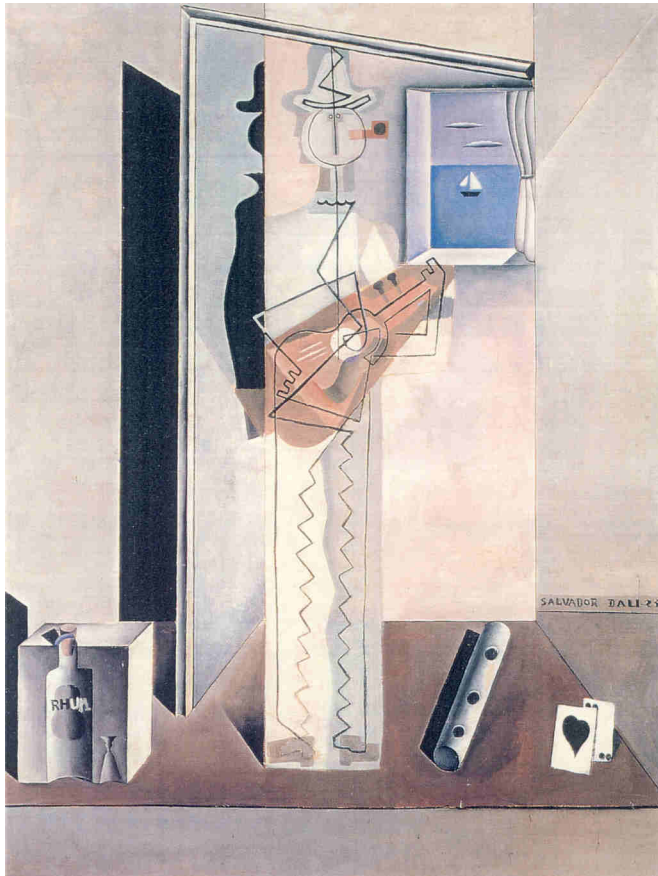
III. 29 - AMÉDÉE OZENFANT, *Tasse, verres et bouteilles devant la fenêtre* (1922).



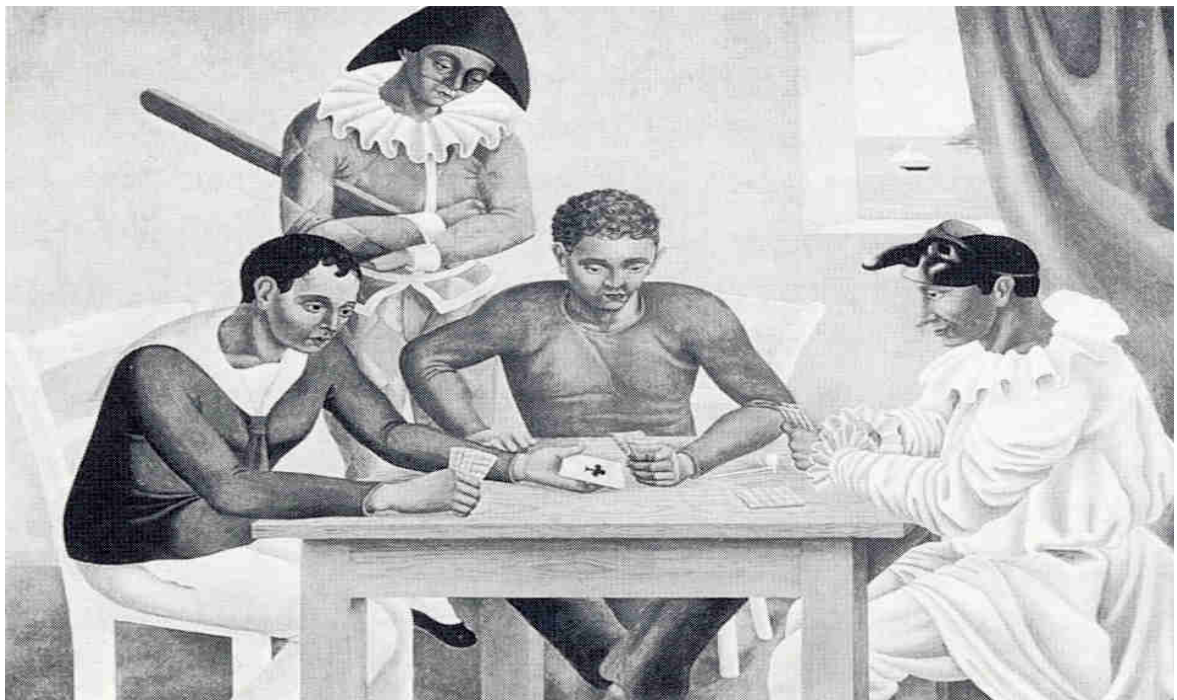
III. 30 - SALVADOR DALÍ, *Naturaleza muerta purista* (1924).



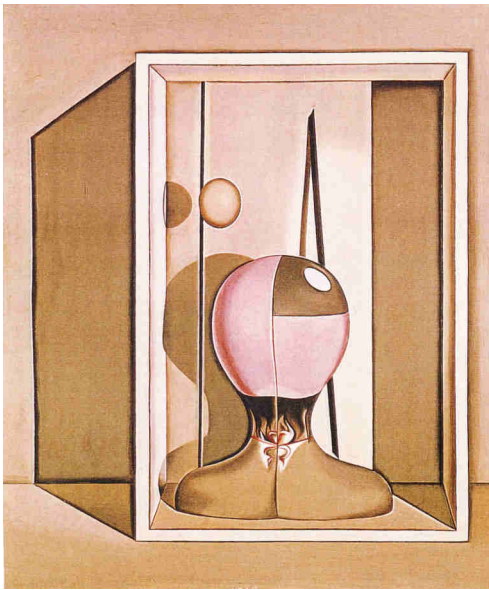
III. 31 - SALVADOR DALÍ, *Naturaleza muerta. La botella de ron* (1924).



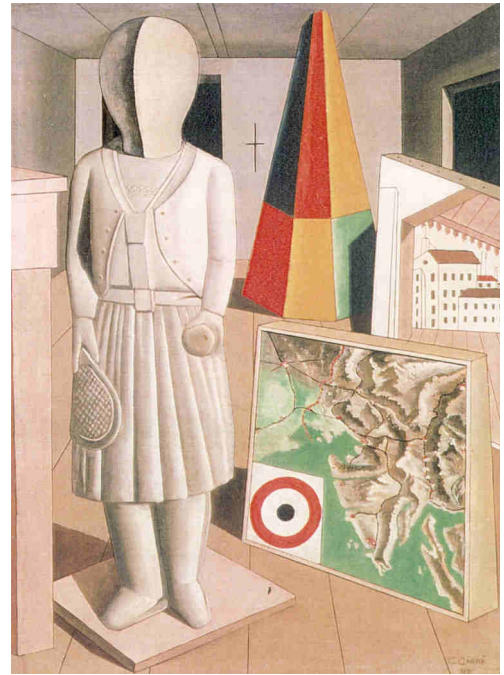
III. 32 - SALVADOR DALÍ, *Pierrot tocando la guitarra* (pintura cubista) (1925).



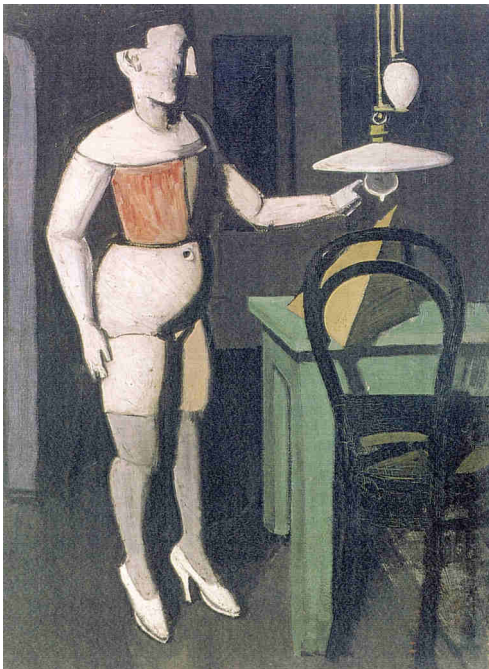
III. 33 - GINO SEVERINI, (1883-1966) *La partie de cartes* (1924).



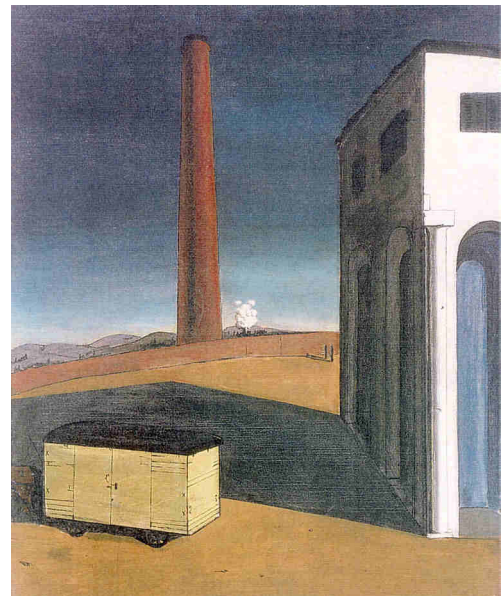
III. 34 - GIORGIO MORANDI, *Nature morte métaphysique avec mannequin* (1918).



III. 36 - CARLO CARRÀ, *La Muse métaphysique* (1917).



III. 35 - MARIO SIRONI, *La lampe* (1919).



III. 37 - GIORGIO DE CHIRICO, *L'Angoisse du départ* (1913).



III. 38 - SALVADOR DALÍ, *Muchacha de espaldas* (1925).



III. 39 - Salvador Dalí, *Retrato de Luis Buñuel* (1924).



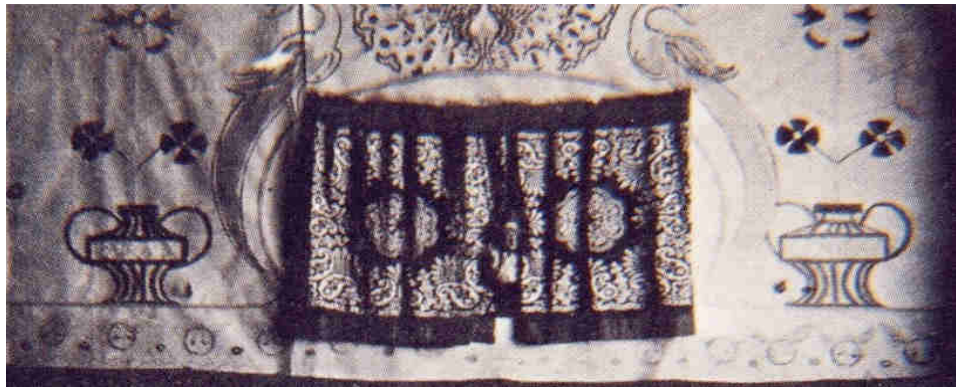
III. 40 - ANDREA MANTEGNA, *La Mort de la Vierge* (vers 1460).



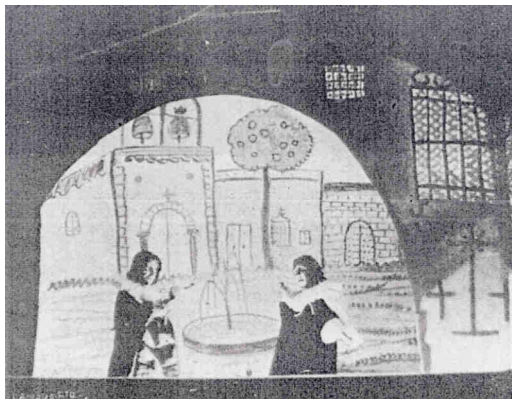
III. 41 – SALVADOR DALÍ, *Venus y un marinero. Homenaje a Salvat Papasseit* (1925).



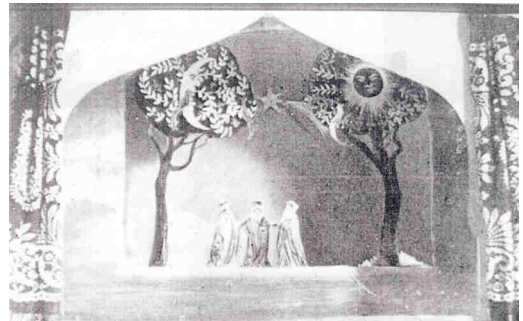
Ill. 42 - HERMENEGILDO LANZ, têtes de marionnettes (1922).



Ill. 43 - Théâtre de marionnettes dans la maison de Federico García Lorca à Grenade (1923).



Ill. 44 - Scène de l'*entremés* de Cervantes *Los dos habladores*, représenté avec des marionnettes (1923).



Ill. 45 - Scène du *Misterio de los Reyes Magos*, représenté avec des figures planistes (1923).

HISTORIA DE D. PERLIMPLIN.



III. 46 – ANONYME, *Historia de don Perlimplín* (probablement deuxième moitié du XIX^e siècle).

VIDA DE DON PERLIMPLÍN



1. Juega del escondido al conde y fama de D. Perlimplín.



2. Los padres con gran cariño requiebren al tierno niño.



3. Toda la casa solito andaba con un carrizo.



4. Es travieso y muy mimado, y esto le hace arreñado.



5. El padre con tierno amor le llevó a un preceptor.



6. El maestro le dió la mano y el niño se pone ufano.



7. Por su poca aplicación le azotan sin compasión.



8. Le sentó mal la veniosa, y pone pies en polvorosa.



9. A los quince años de edad quedase en triste ofandad.



10. Grande caudal heredó cuando el padre falleció.



11. Viéndose rico y palatito, se pasea muy campante.



12. Por ver su rostro agraciado un espejo se la comprado.



13. Se hizo D. Perlimplín el más agil lastarín.



14. Quiso aprender el florista para hacerse un mataete.



15. A doña Sempronia vió y de ella se enamoró.



16. Un liliute la entregó y la hermosa lo aceptó.



17. Muy satisfecho y ufano le pidió al padre su mano.



18. En señal de eterno amor le dió alhaja de valor.



19. Muy contentos y volubolientos vivian los tiernos amantes.



20. El sacerdote le mira esta toda tan felice.



21. Fue espléndido el festín del señor D. Perlimplín.



22. Hablaban él y su novia al estilo de Varsovia.



23. De derechos que estaban sin cesar se acariaban.



24. Primer año de casado, teatro, bailes y prado.



25. La saliva del agua fría trece a doctor Valdivia.



26. En su esposa la virtud llora al pie del ataúd.



27. Contra su vida atento, pero el tiro no salió.



28. Al fin, ya más consolada, a la corte se ha marchado.



29. Una tarde muy solito halló a su amigo Agapito.



30. A la lotería cedió, y el gran premio le tocó.



31. De las danzas a perfea los olabiques recibia.



32. De otro rival celoso, le desafia furioso.



33. Se late, y con tela suerte al contrario de la muerte.



34. Sale el lance la justicia, y le coge con pericia.



35. Noche y día caviloso se halla en un calabozo.



36. Por la reja, su picadura, un distrax le proporciono.



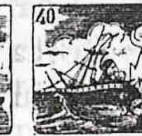
37. Vestido de e... anguera de la cárcel... orba a fuera.



38. Marchado a un puerto de mar y se dispuso a embarcar.



39. Libre se ve de repente navegando felizmente.



40. Una tempestad furiosa todo el bergantín destrozó.



41. De rodillas sobre el suelo pide el socorro del Cielo.



42. Por los morros acorados, a discreción se la entregado.



43. Manda encorcarle el collar... or su arrogante decaman.



44. Como un negro trabajaba, y el sustento así ganaba.



45. Sin más ni más, muy osado en el serrallo ha entrado.



46. A una turca encantadora declara cuánto la adora.



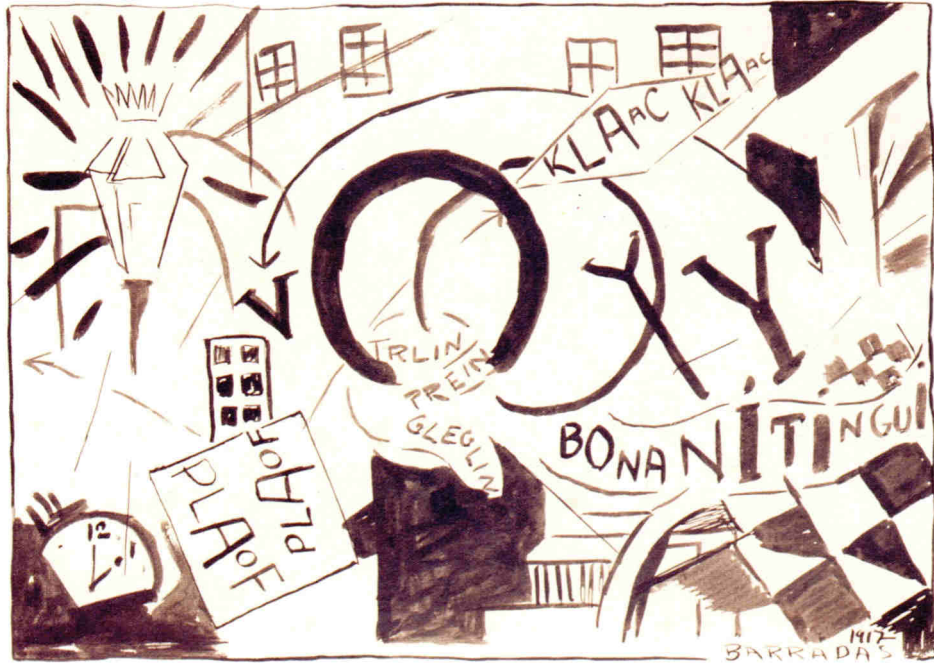
47. Le dan como criminal, el veneno ó el puñal.



48. De un reverón usero al fin el señor D. Perlimplín.

MADRID. — Despacho: Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.), Arenal, 11.

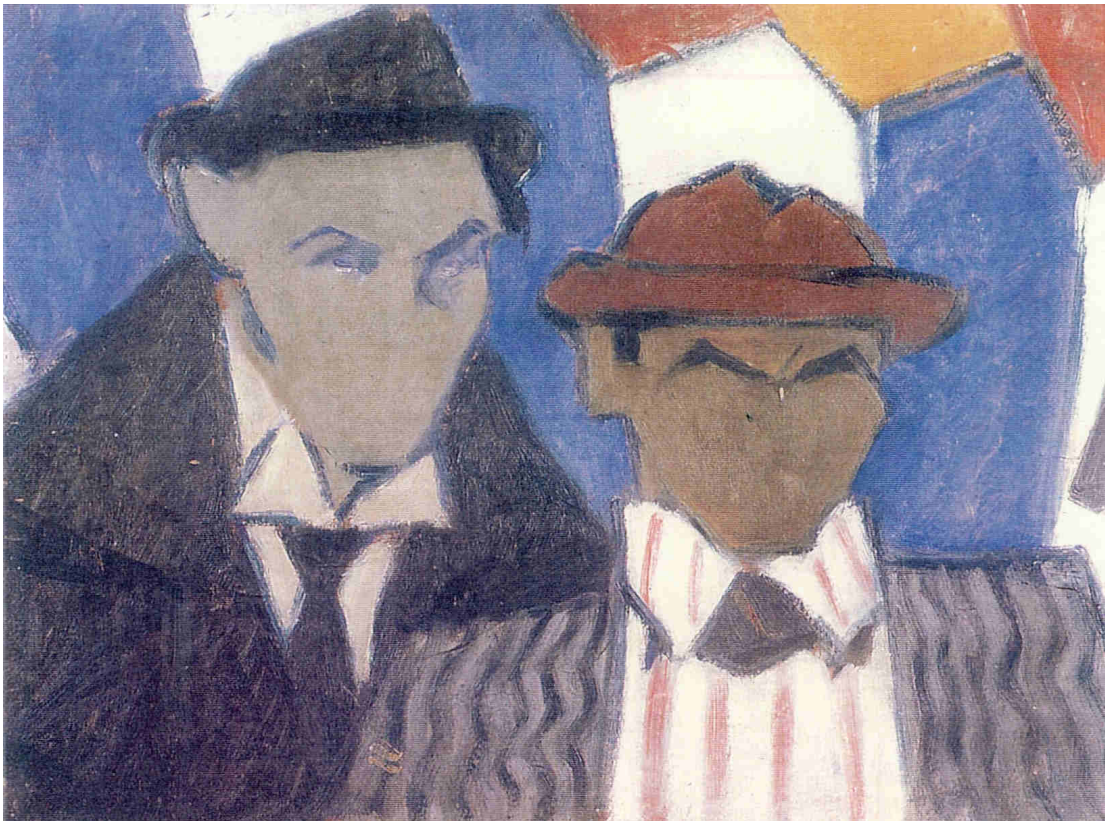
III. 47 — ANONYME, *Vida de don Perlimplín* (deuxième moitié du XIX^e siècle).



III. 48 - RAFAEL BARRADAS, *Bonanitingui* (1917).



III. 49 - RAFAEL BARRADAS, *Calle de Barcelona a la 1 p.m.* (1918).



III. 50 - RAFAEL BARRADAS, *García Lorca y Maroto* (1922).



III. 51 - SALVADOR DALÍ, *Sueños noctámbulos* (1922).



III. 52 - CELSO LAGAR, *Homenaje a Guynemer* (1917).



III. 53 - CARLOS SÁENZ DE TEJADA, *Mañana de verbena o el pim pam pum* (1924).



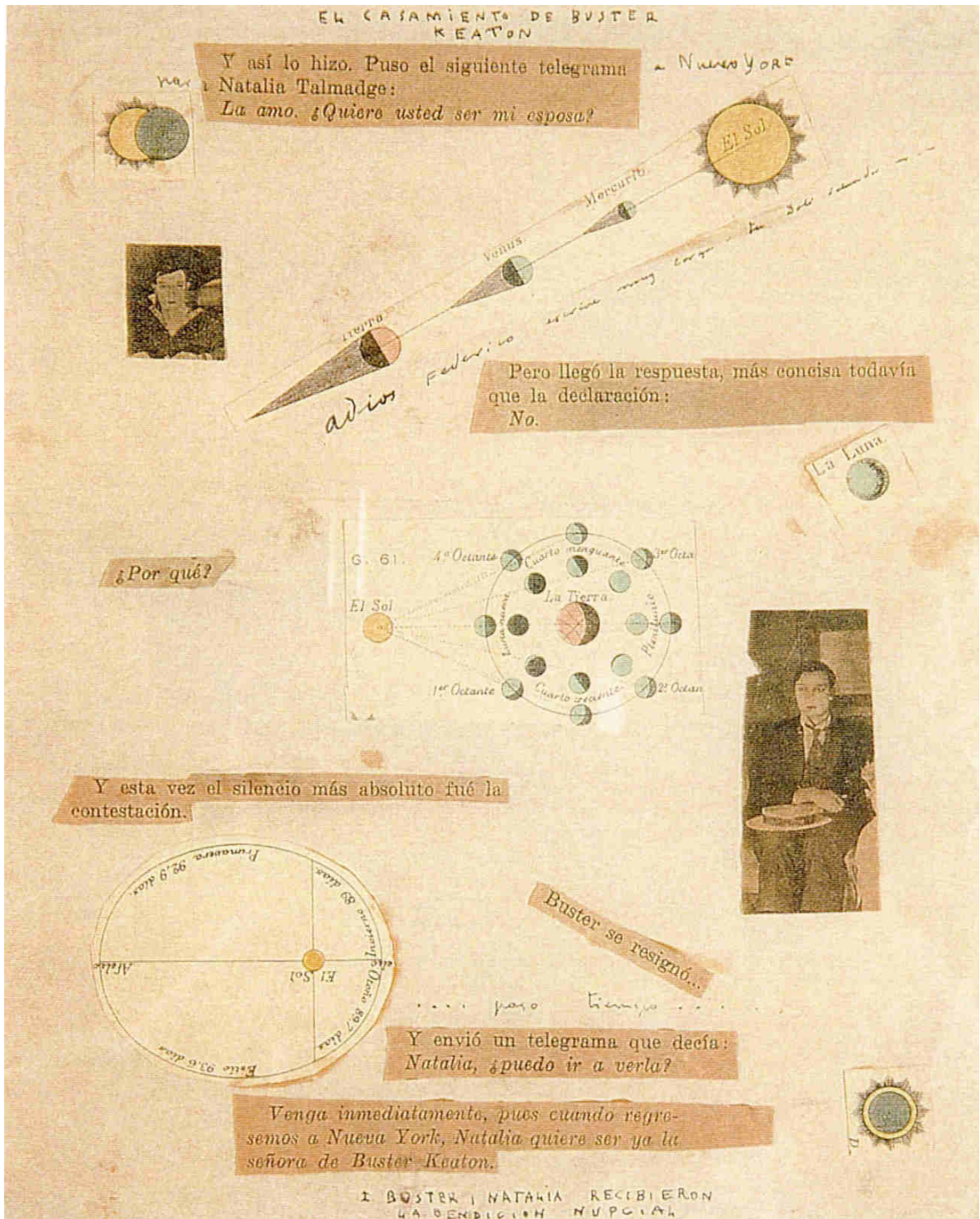
III. 54 - MARUJA MALLO, *Verbena* (1927).



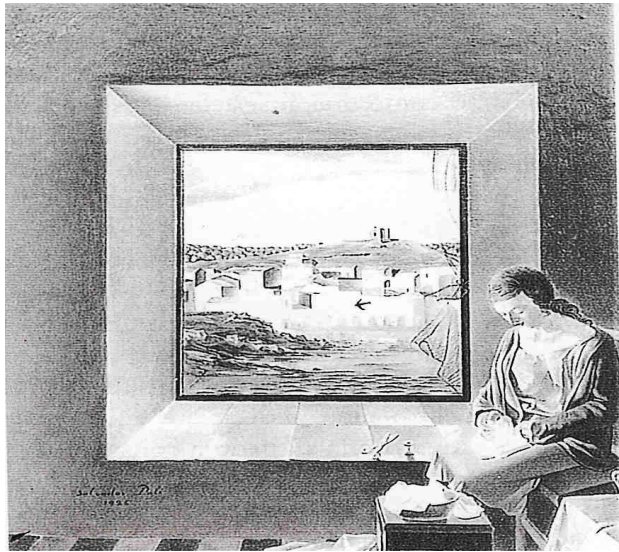
III. 55 - MARUJA MALLO, *Verbena* (1928).



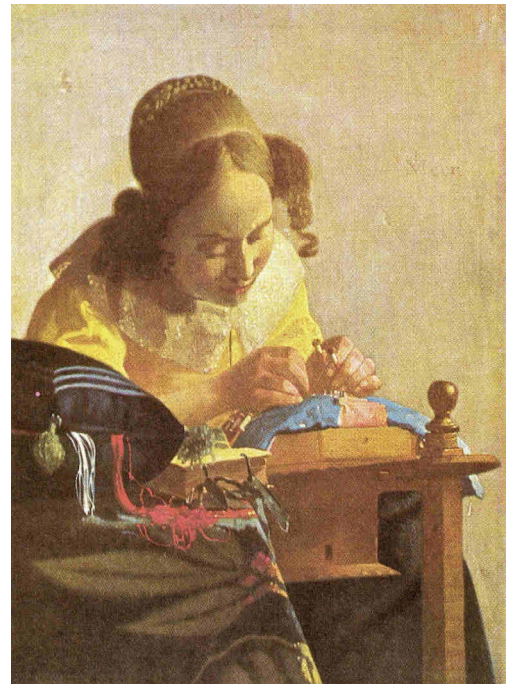
III. 56 - MARUJA MALLO, *Verbena* (1928).



III. 57 - SALVADOR DALÍ, *El casamiento de Buster Keaton* (1925).



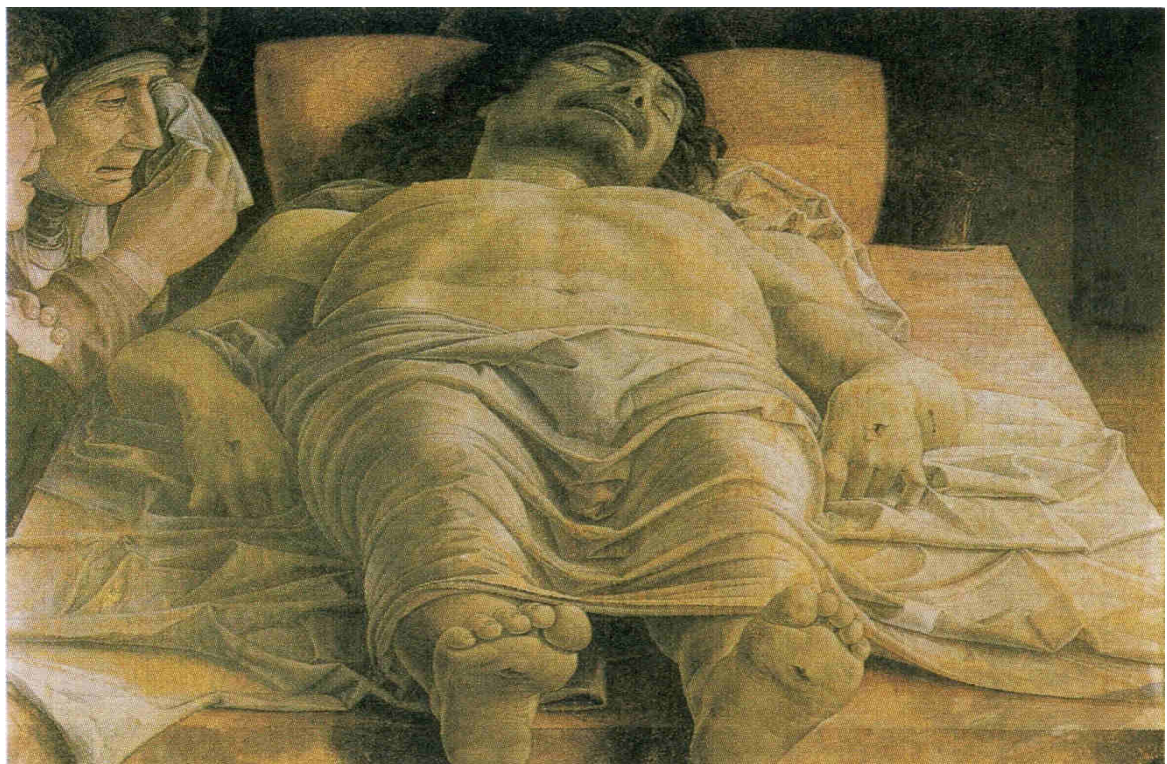
III. 58 - SALVADOR DALÍ, *Muchacha cosiendo* (1925).



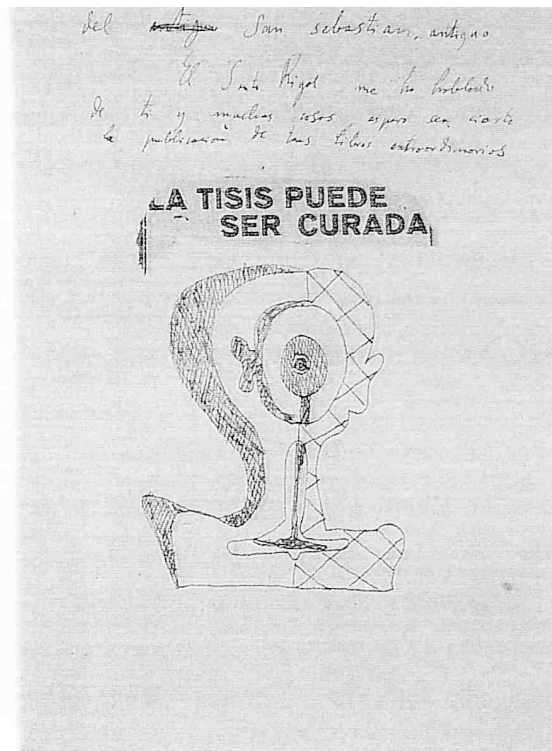
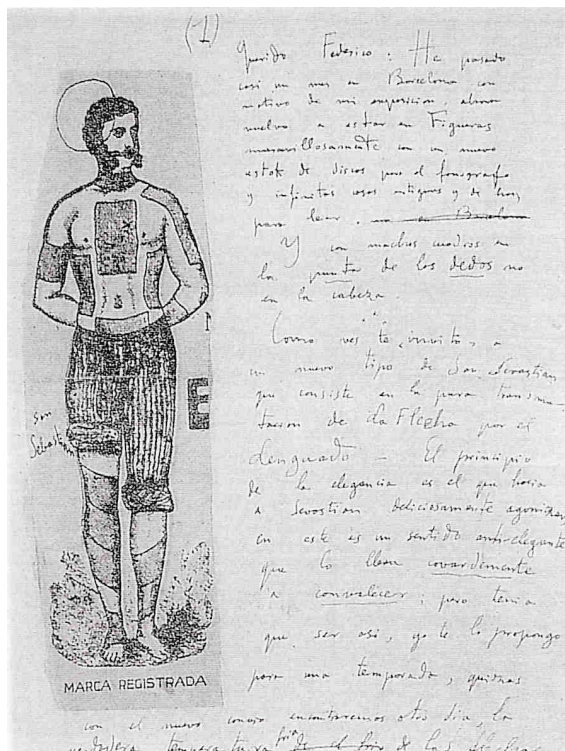
III. 59 - JOHANNES VERMEER, *La Dentellière* (vers 1665).



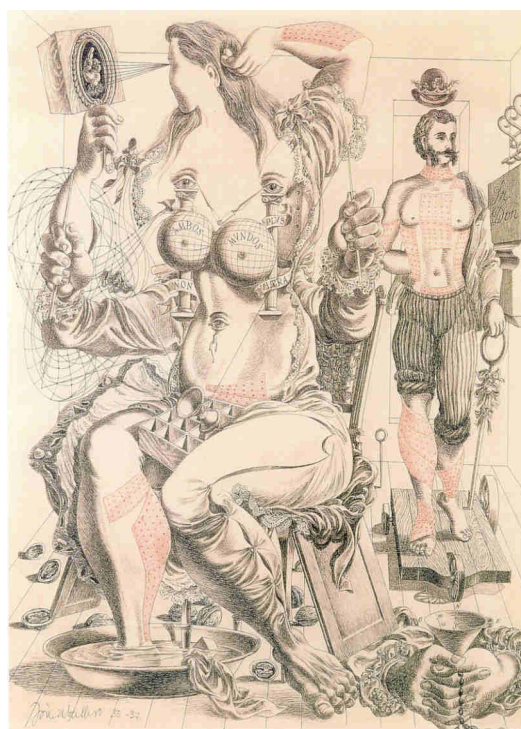
III. 60 - SALVADOR DALÍ, *Figura sobre las rocas* (1926).



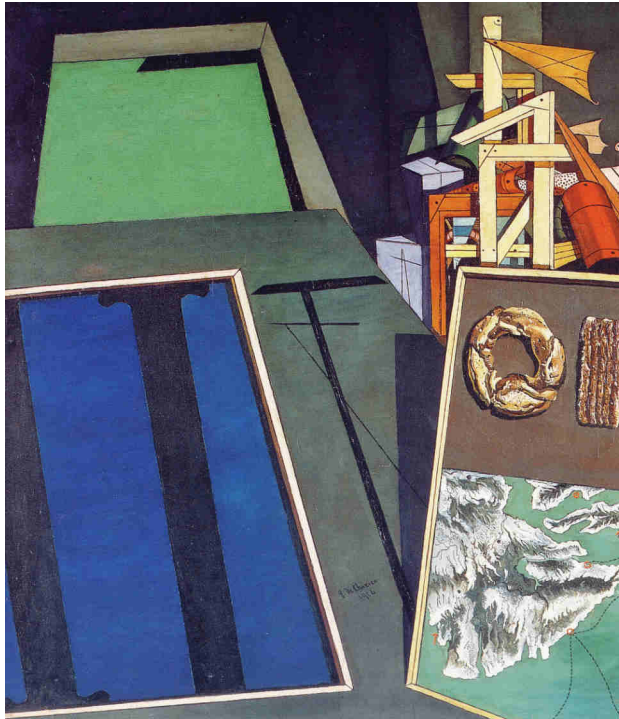
III. 61 - ANDREA MANTEGNA, *Le Christ mort* (vers 1480).



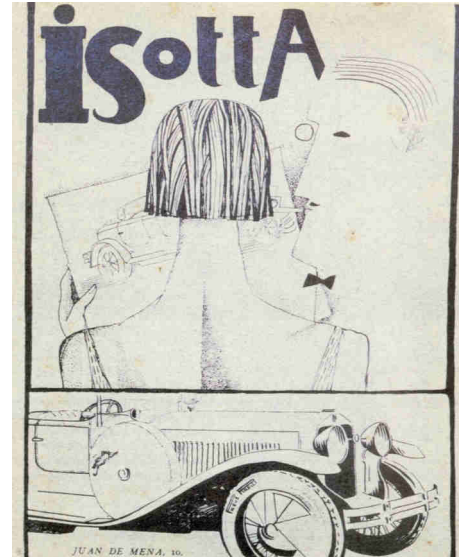
III. 62 - SALVADOR DALÍ, *San Sebastián* (janvier 1927).



III. 63 - JOSÉ CABALLERO, *Las enfermedades de la burguesía* (1935-36).



III. 64 - GIORGIO DE CHIRICO, *Nature morte évangélique* (1916).



III. 66 - SALVADOR DALÍ, publicité pour les automobiles Isotta (1927).

Paquebot « FLANDE », C^o Transatlantique, construit par les Chantiers et Ateliers de St-Nazaire.

**DES YEUX
QUI NE VOIENT PAS...**

★
Les Paquebots

PAR
LE CORBUSIER-SAUGNIER

« Il y a un esprit nouveau : c'est un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire.
Quot qu'on en pense, il anime aujourd'hui la plus grande partie de l'activité humaine. »

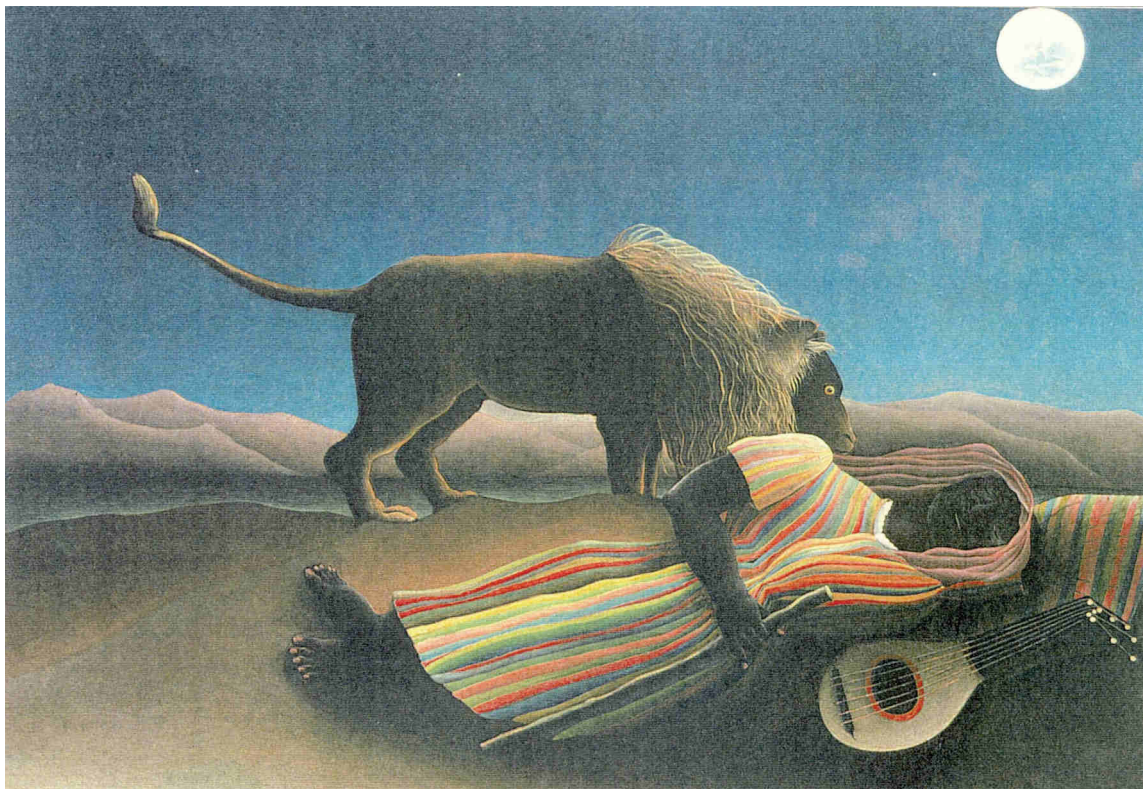
UNE GRANDE ÉPOQUE VIENT DE COMMENCER
Programme de l' "Esprit Nouveau", N° 1, Octobre 1920

« Nul ne nie aujourd'hui l'esthétique qui se dégage des créations de l'industrie moderne. De plus en plus, les constructions, les machines s'établissent avec des proportions, des jeux de volumes et de matières tels que beaucoup d'autres elles sont de véritables œuvres d'art, car elles composent le monde, le nombre, c'est à dire l'ordre. Or les individus d'élite qui composent le monde de l'industrie et des affaires et qui vivent, par conséquent dans cette atmosphère virile où se croient des œuvres inégalement belles, se figurent être fort éloignés de toute activité esthétique. Ils ont tort, car ils sont parmi les plus actifs créateurs de l'esthétique contemporaine. Ni les artistes, ni les industriels ne s'en rendent compte. C'est dans la production générale que se trouve le style d'une époque et non pas, comme on le croit trop, dans quelques productions à fins ornementales, simples superfluités sur une structure qui, à elle seule, a

III. 65 - CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET, *L'Esprit Nouveau* n° 8 (1921).



III. 67 - BUSTER KEATON, *The Navigator* (1924).



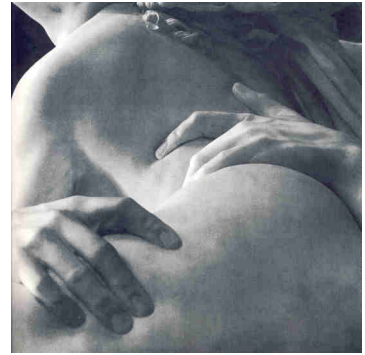
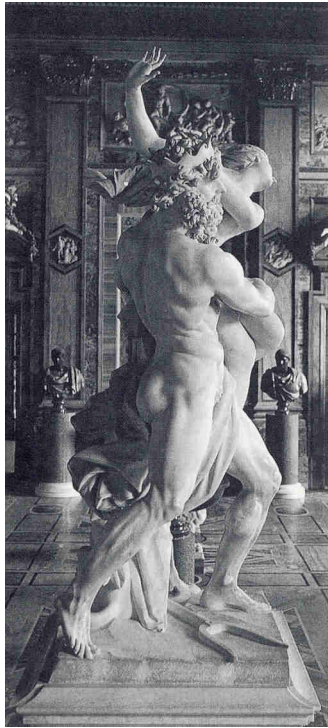
III. 68 - HENRI ROUSSEAU, dit LE DOUANIER ROUSSEAU, *La bohémienne endormie* (1897).



III. 69 - ANDREA MANTEGNA, *Saint Sébastien* (1459).



III. 70 - ANDREA MANTEGNA, *Saint Sébastien* (vers 1480).



Détail.

III. 71 - LE BERNIN, *Le rapt de Proserpine* (1621-22).



III. 72 - LE BERNIN, *La Bienheureuse Ludovica Albertoni* (1671-74).



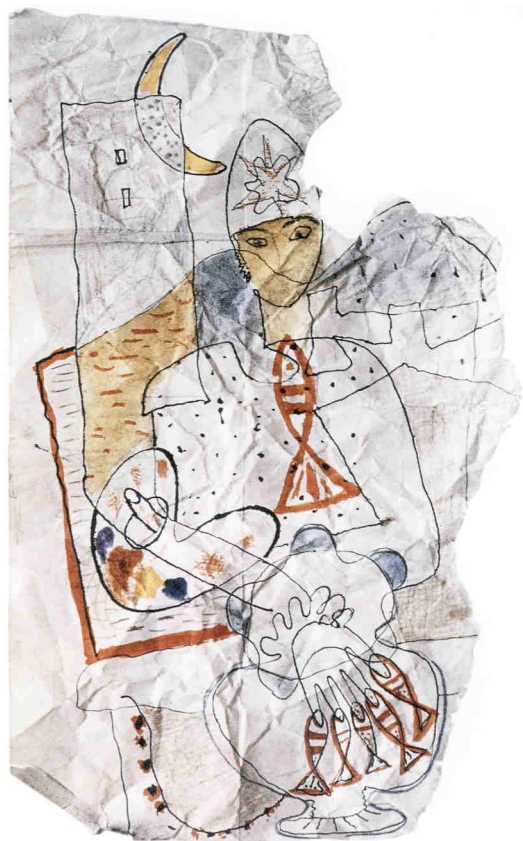
III. 73 - GREGORIO FERNÁNDEZ, *Cristo yacente* (premier tiers du XVIII^e siècle).



III. 74 - JUAN DE MESA, *Cabeza de san Juan Bautista* (vers 1625).



**III. 75 - SALVADOR DALÍ, *Sant Sebastià*
[avec une tête de sole] (1927).**



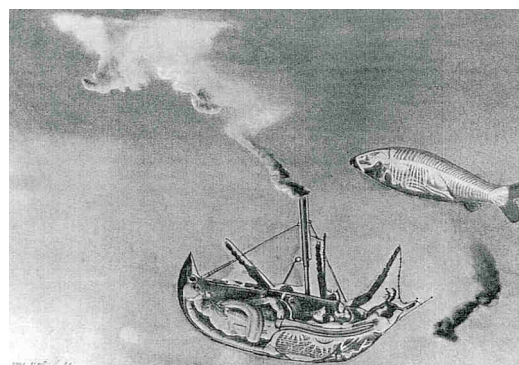
**III. 76 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Retrato*
de Salvador Dalí (1927).**



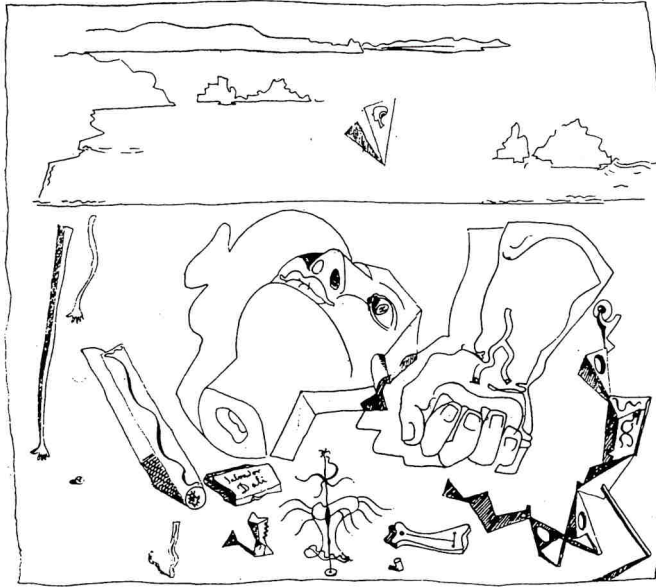
III. 77 – ANONYME, fragment du verso de la page de couverture de la revue *La Révolution Surréaliste*, n° 1 (décembre 1924).



III. 78 - RENÉ MAGRITTE, *L'invention collective* (1934).



III. 79 - MAX ERNST, *Le Vapeur et le Poisson* (1920).



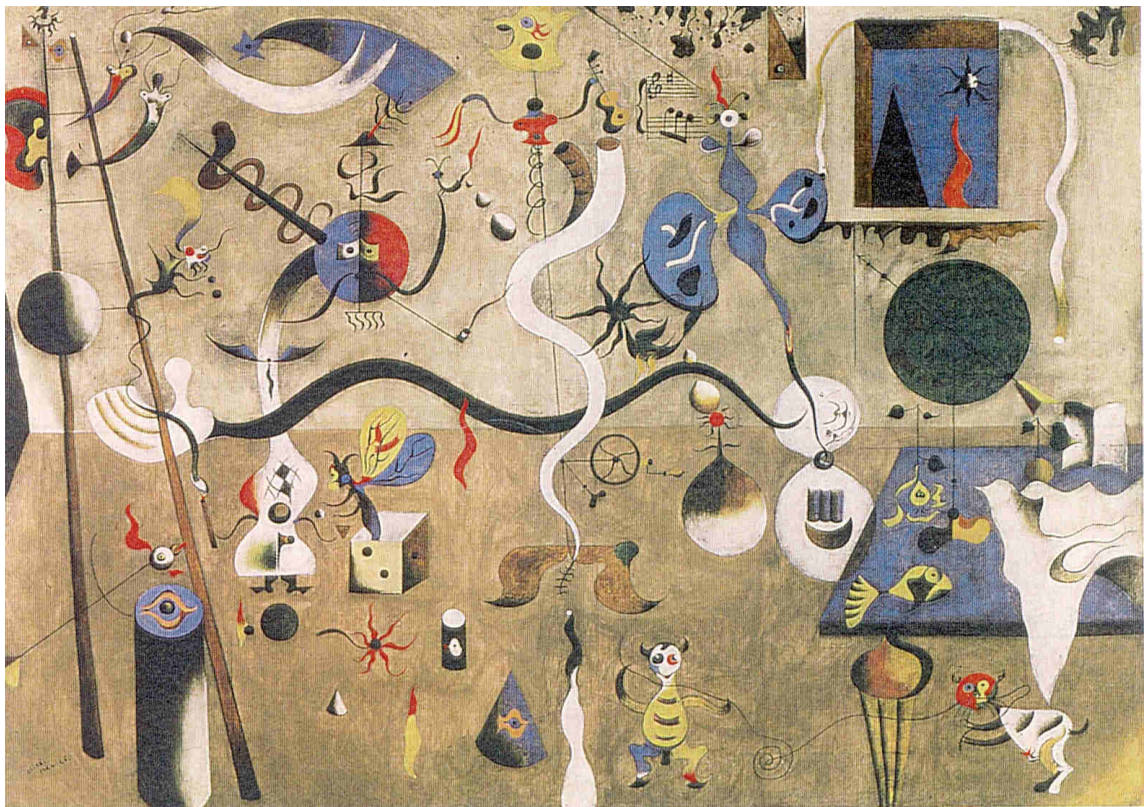
III. 80 - SALVADOR DALÍ, *La playa* (1927).

FEDERICO GARCÍA LORCA



EL POETA EN LA PLATJA D'EMPÚRIES
VIST PER SALVADOR DALÍ

III. 81 - SALVADOR DALÍ, *Federico García Lorca en la platja d'Empúries* (1927).



III. 82 - JOAN MIRÓ, *Carnaval d'Arlequin* (1924-25).



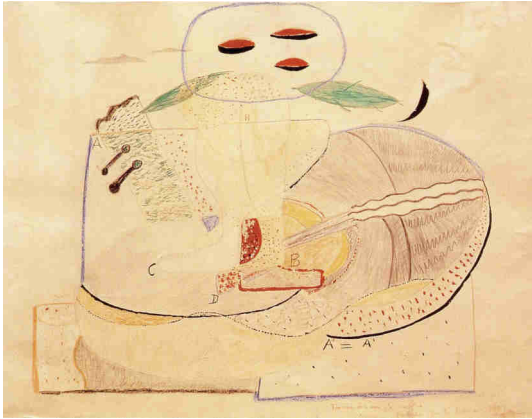
III. 83 - YVES TANGUY, *Extinction des lumières inutiles* (1927).



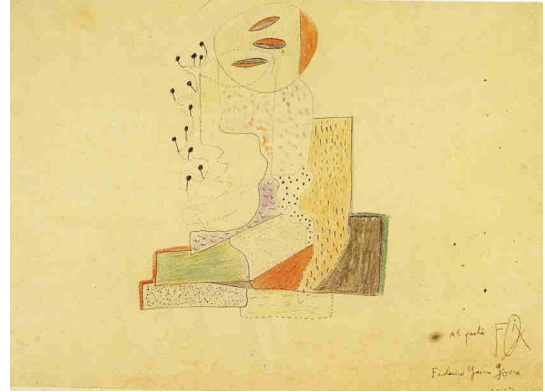
III. 85 - YVES TANGUY, *Maman, papa est blessé!* (1927).



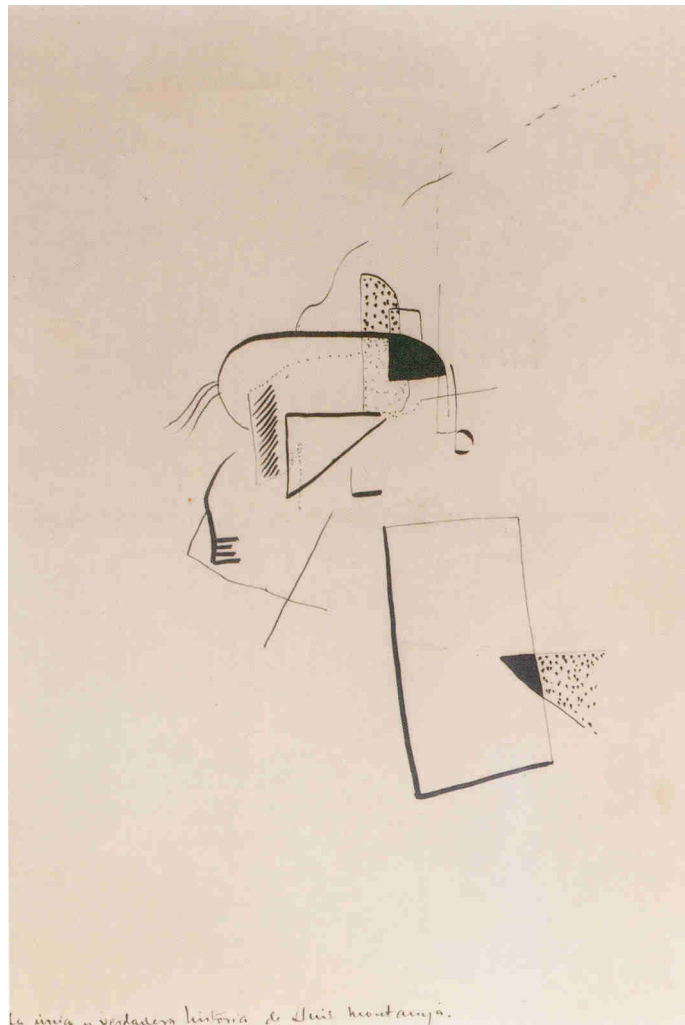
III. 84 - YVES TANGUY, *La Main dans les nuages* (1927).



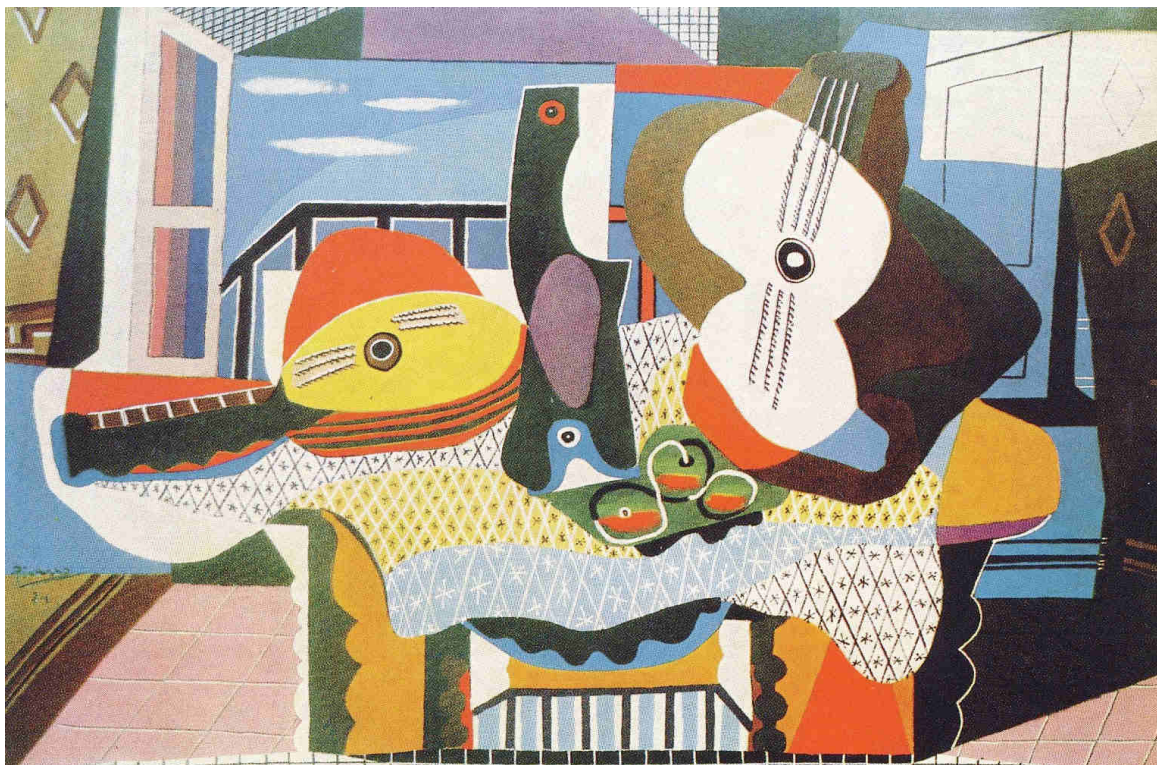
III. 86 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Teorema de la copa y la mandolina (1927).



III. 87 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Naturaleza muerta. Para el poeta Foix
(1927).



La única y verdadera historia de Lluís Montanyà.
III. 88 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
La única y verdadera historia de Lluís Montanyà (1927).



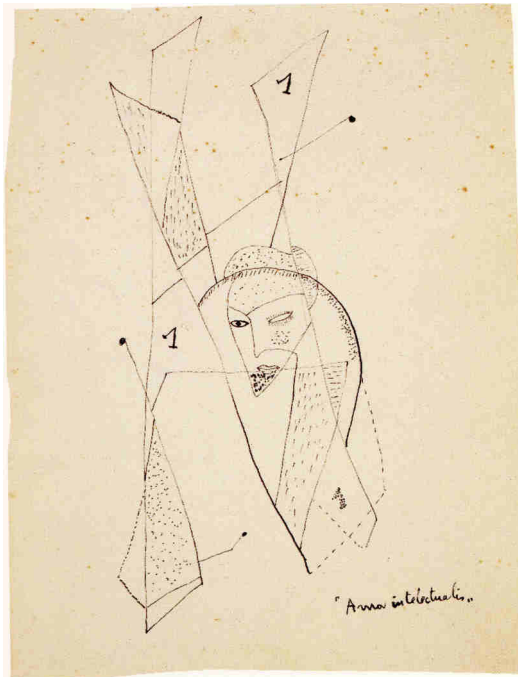
III. 89 - PABLO PICASSO, *Mandoline et Guitare* (1924).



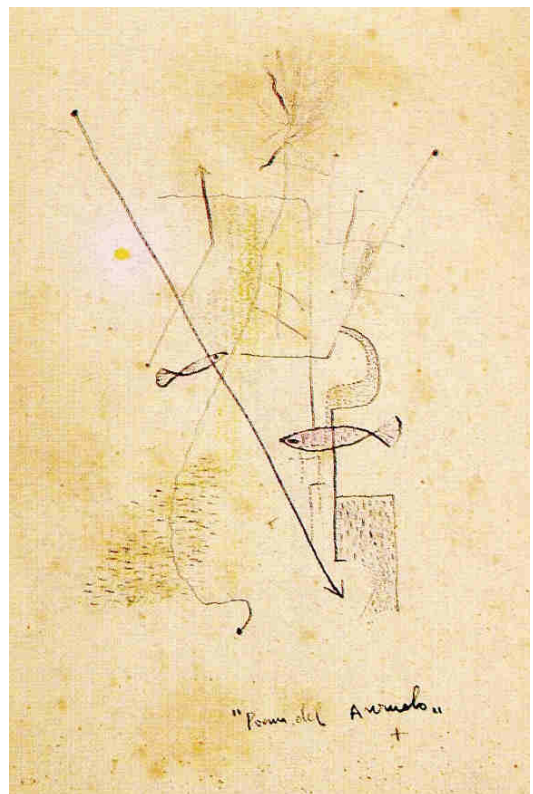
III. 90 - PABLO PICASSO, « *Ma Jolie* »
(Pipe, verre, carte à jouer, guitare) (1914).



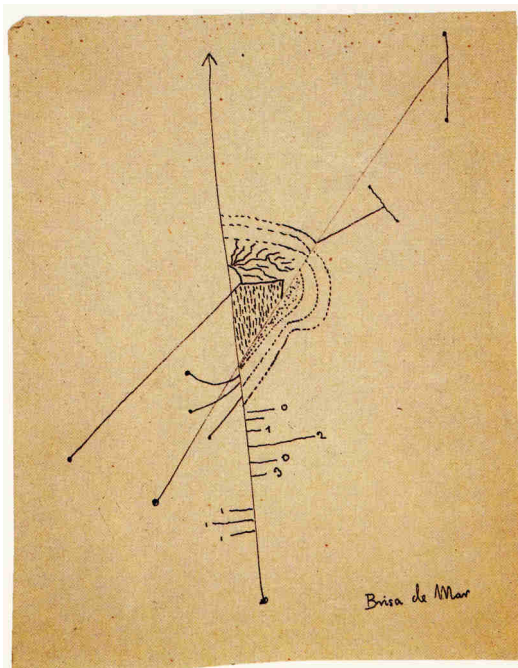
III. 91 - GEORGES BRAQUE, *Le guéridon*
(Le Jou) (1930).



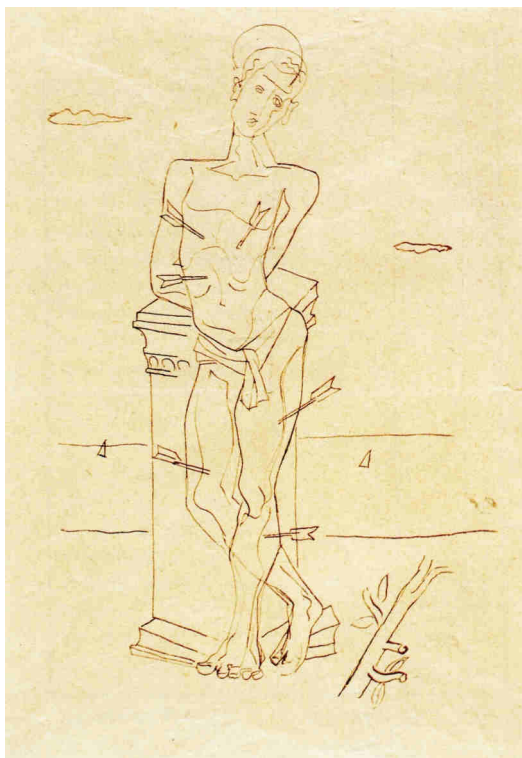
III. 92 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Amor intelectual (vers 1927-28).



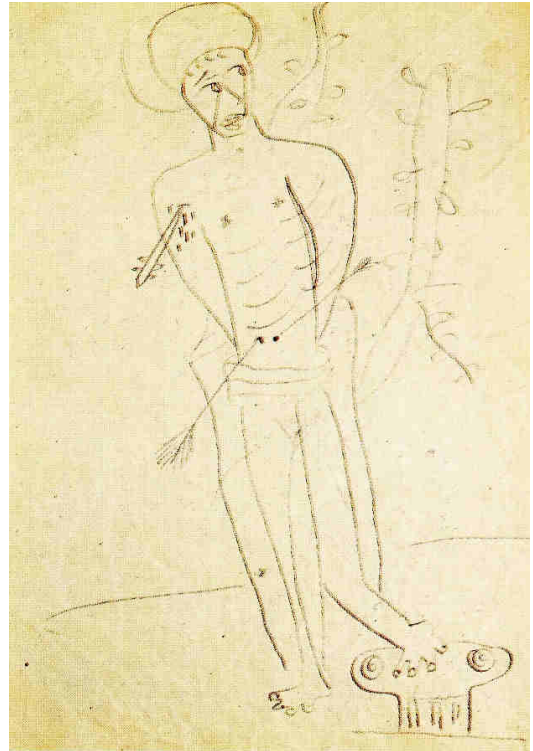
III. 94 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Poema del anzuelo (1927).



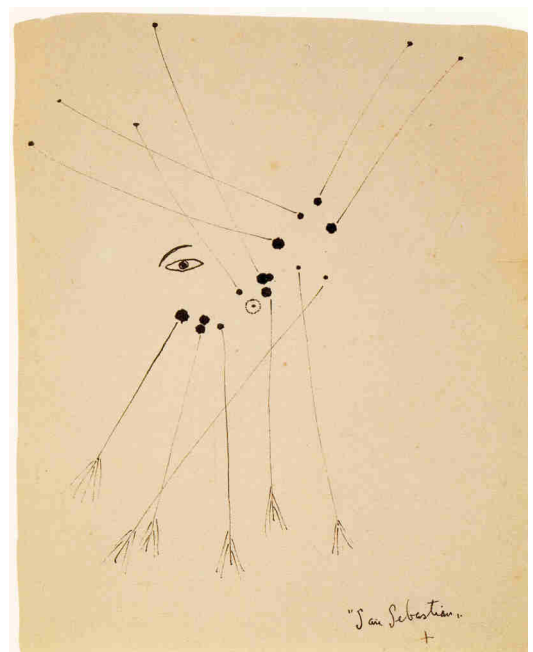
III. 93 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Brisa de mar (vers 1927-28).



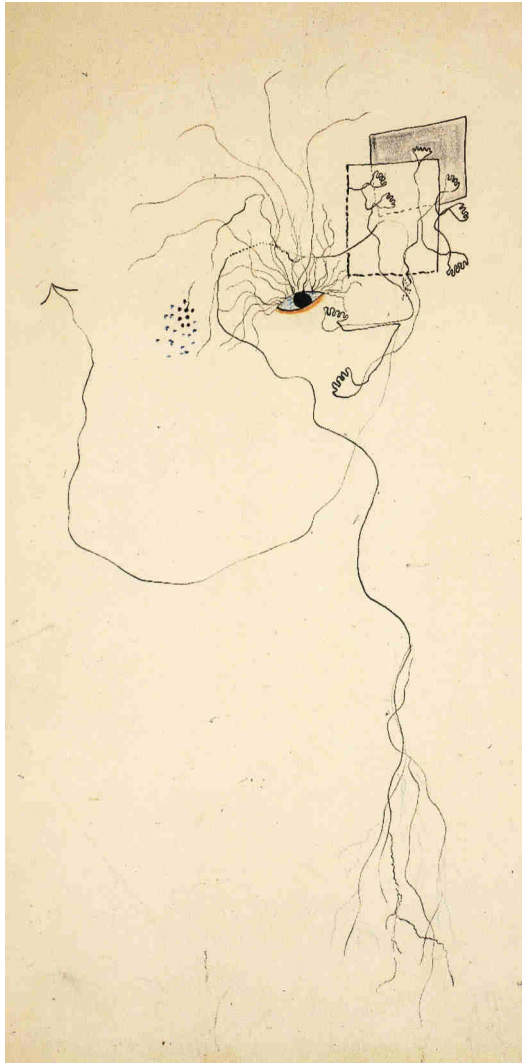
III. 95 - SALVADOR DALÍ, *Sant Sebastià* (1927).



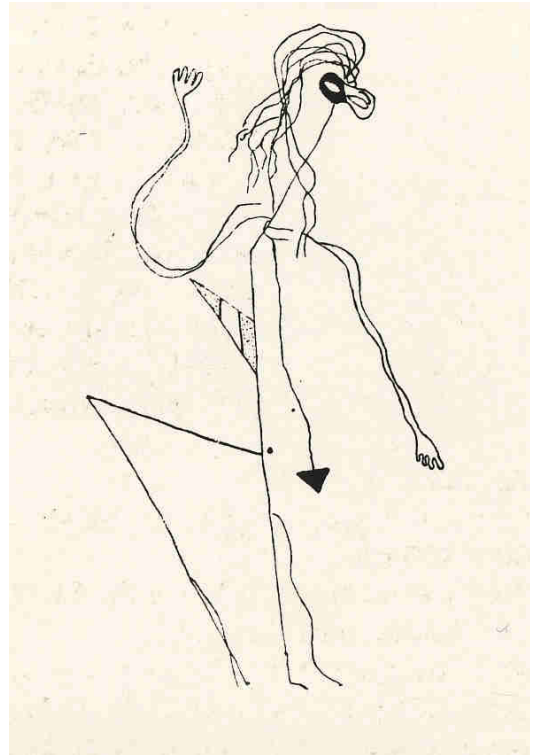
III. 96 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *San Sebastián* (1927-28).



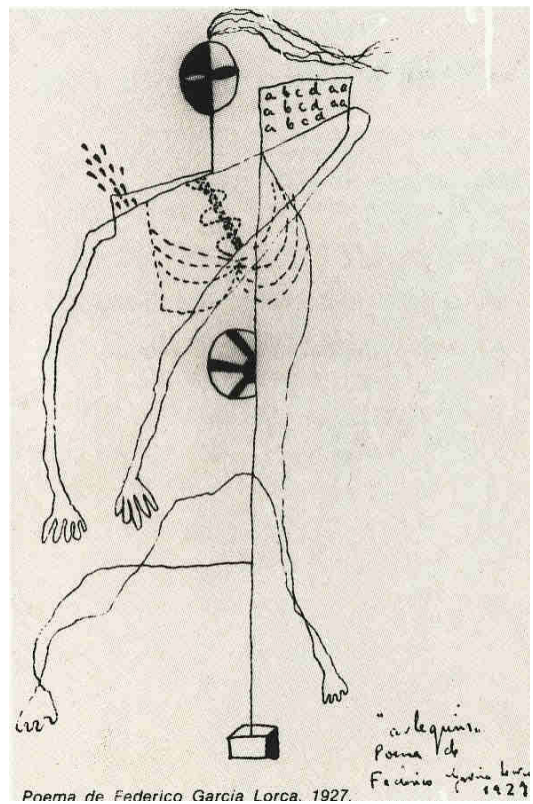
III. 97 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *San Sebastián* (1927).



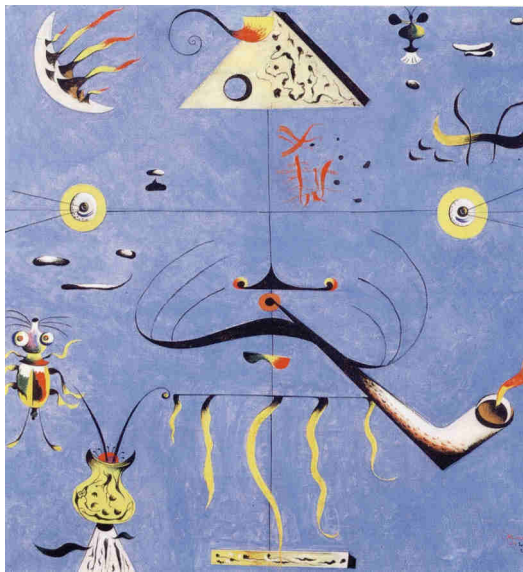
III. 98 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *La vista y el tacto* (vers 1929-30).



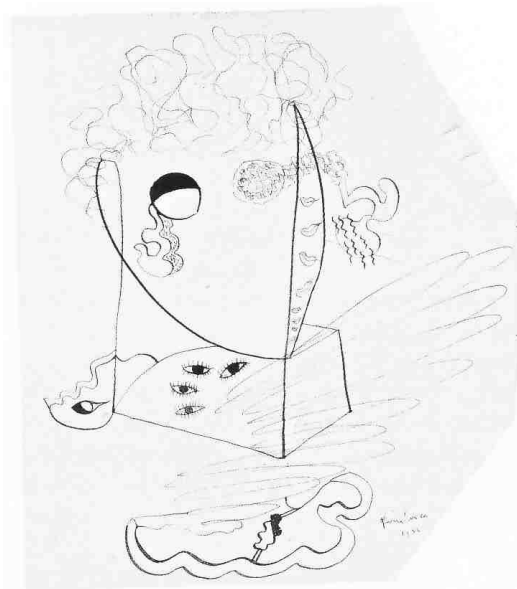
III. 99 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Arlequín veneciano* (1927).



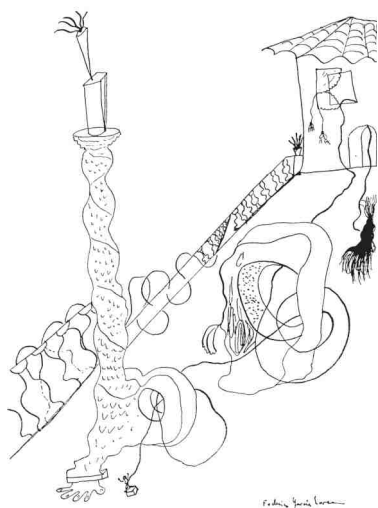
III. 100 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Arlequín. Poema* (1927).



III. 101 - JOAN MIRÓ, *Tête de paysan catalan* (1924-25).



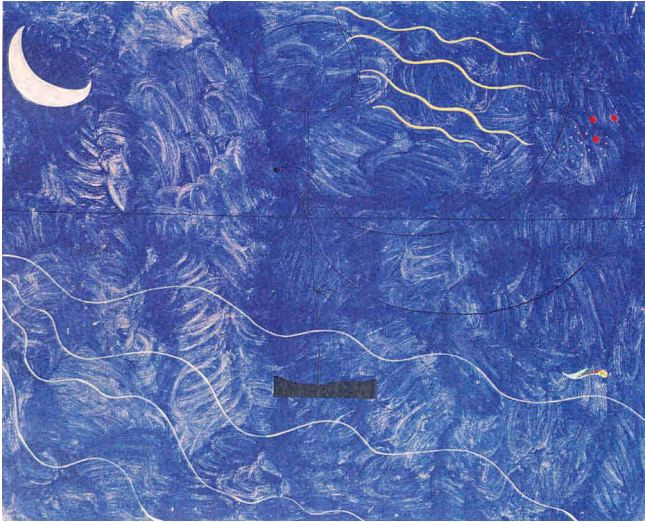
III. 102 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Cabeza de estatua* (1934).



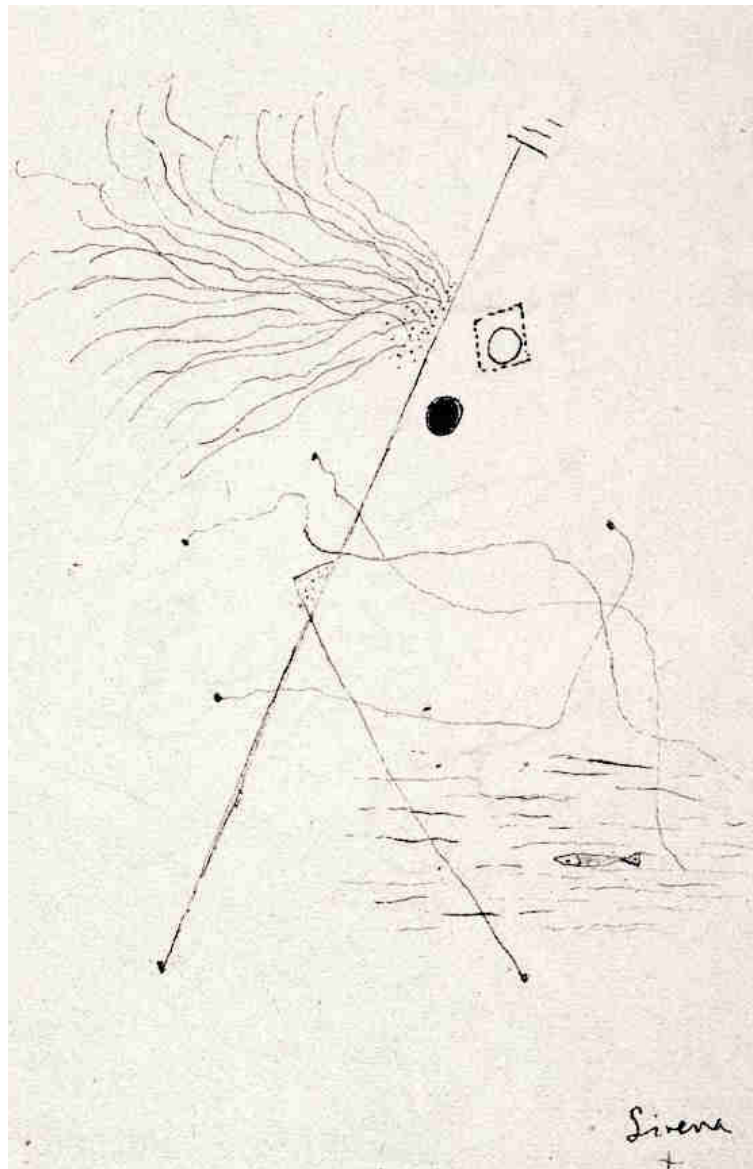
III. 103 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Terraza con columna* (1934-36).



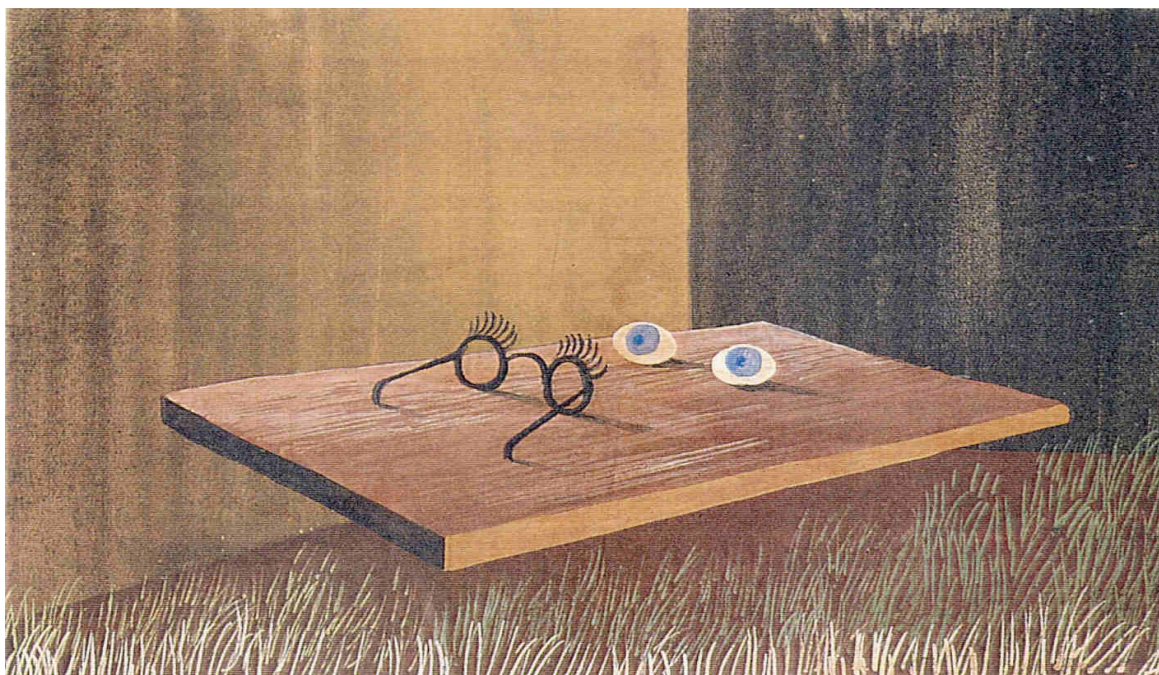
III. 104 - JOAN MIRÓ, *Paysage catalan (Le chasseur)* (1923-24).



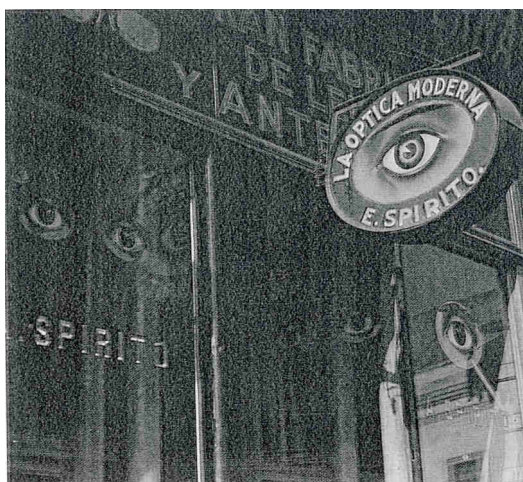
III. 105 - JOAN MIRÓ, *Baigneuse* (1924).



III. 106 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Sirena* (1927).



III. 108 - REMEDIOS VARO, *Ojos sobre la mesa* (sans date).



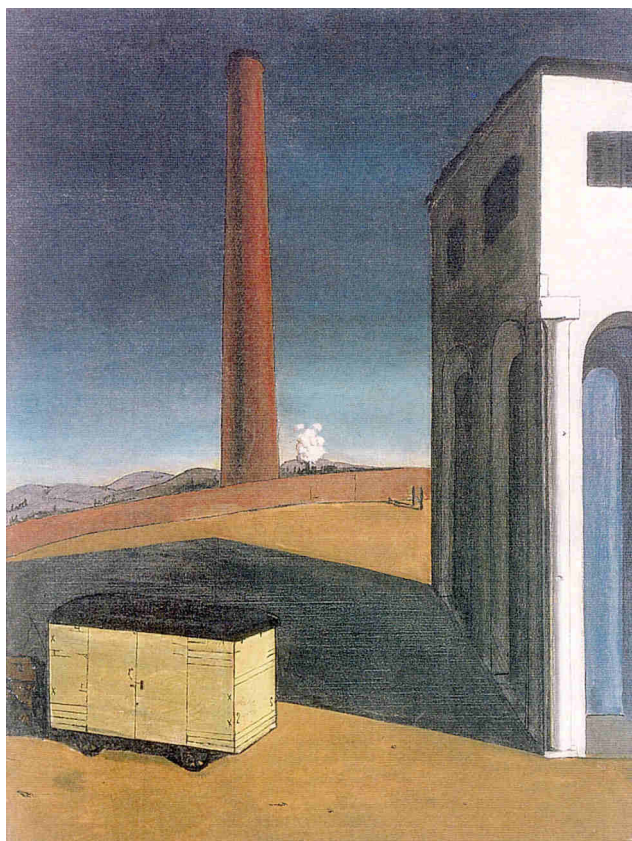
III. 109 – MANUEL ÁLVAREZ BRAVO, *Parábola óptica* (1934).



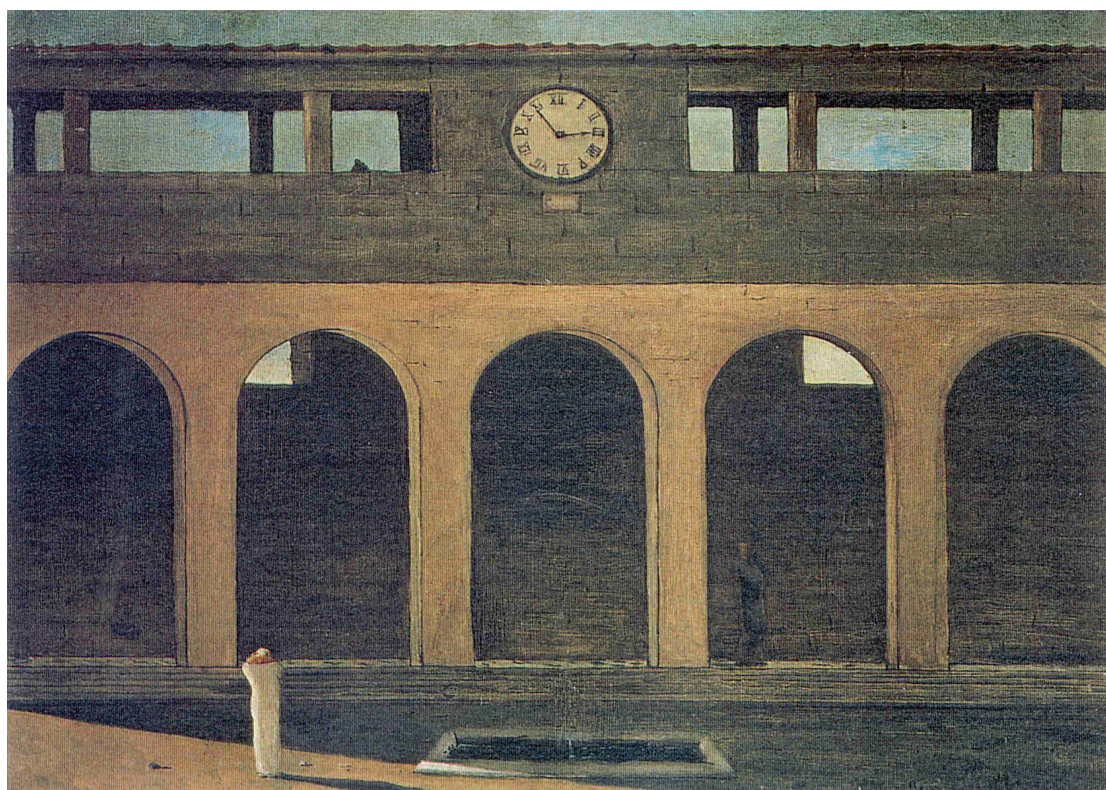
III. 110 – ANONYME, image pieuse représentant sainte Lucie (années 20-30).



III. 111 - MARUJA MALLO, *Los ojos de Luis Buñuel*. Estampa de la série *Estampas cinéticas* (1928).



III. 112 - GIORGIO DE CHIRICO, *L'Angoisse du départ* (1913).



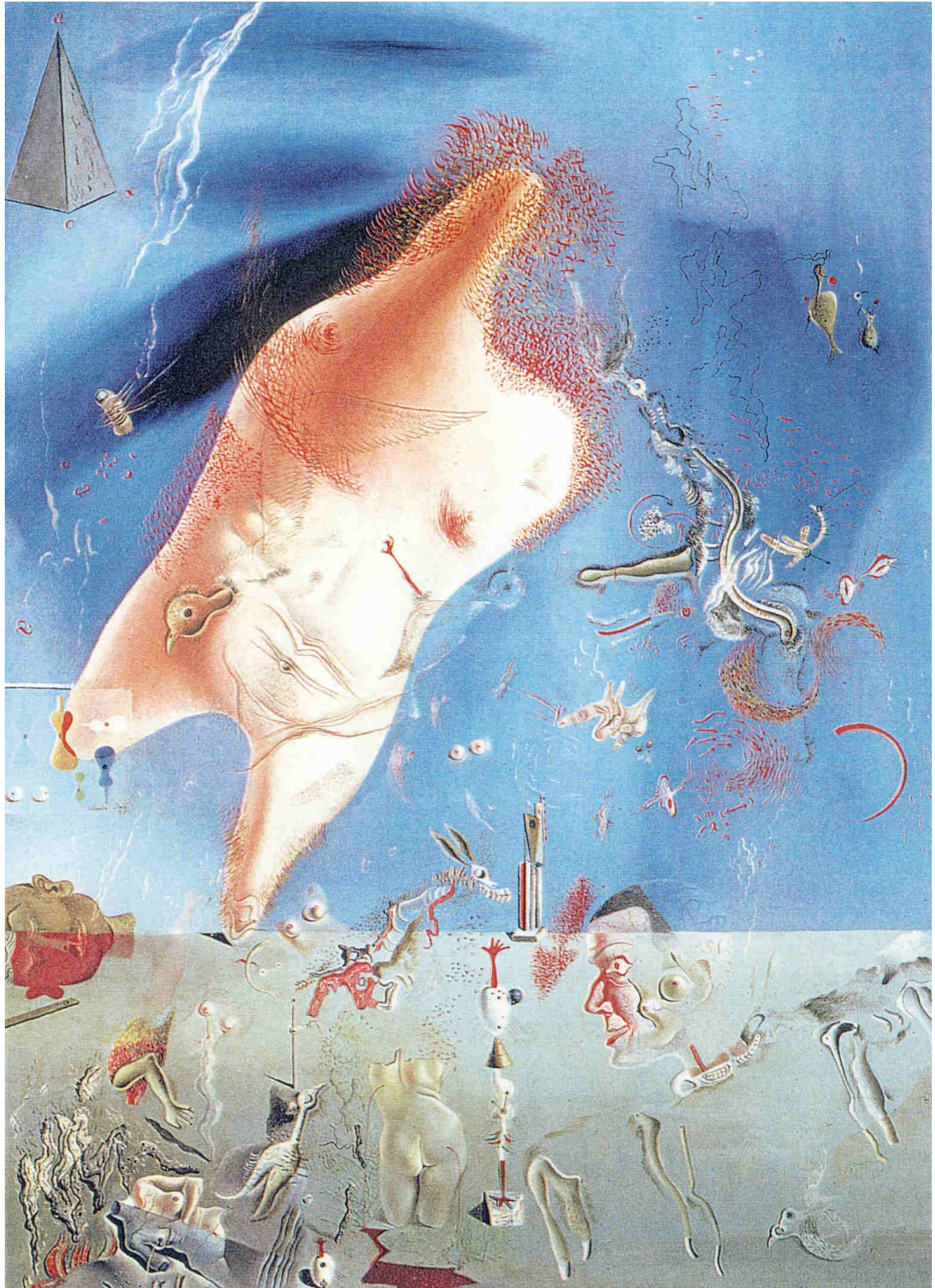
III. 113 - GIORGIO DE CHIRICO, *L'Énigme de l'heure* (1911).



III. 114 - SALVADOR DALÍ, *Aparato y mano* (1927).



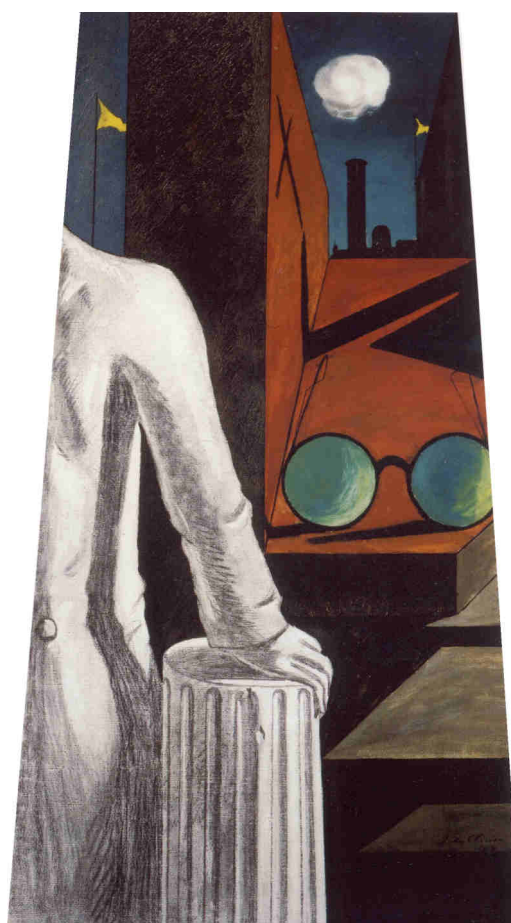
III. 115 - SALVADOR DALÍ, *La miel es más dulce que la sangre* (1927).



III. 116 - SALVADOR DALÍ, *Cenicitas* (1928).



III. 117 - GIORGIO DE CHIRICO, *La nostalgie du poète* (1914).



III. 118 - GIORGIO DE CHIRICO, *La sérénité du savant* (1914).



III. 119 - AUBREY BEARDSLEY, *Le billet-doux* (1895-96).



III. 120 - AUBREY BEARDSLEY, *La bataille des Beaux et des Belles* (1895-96).



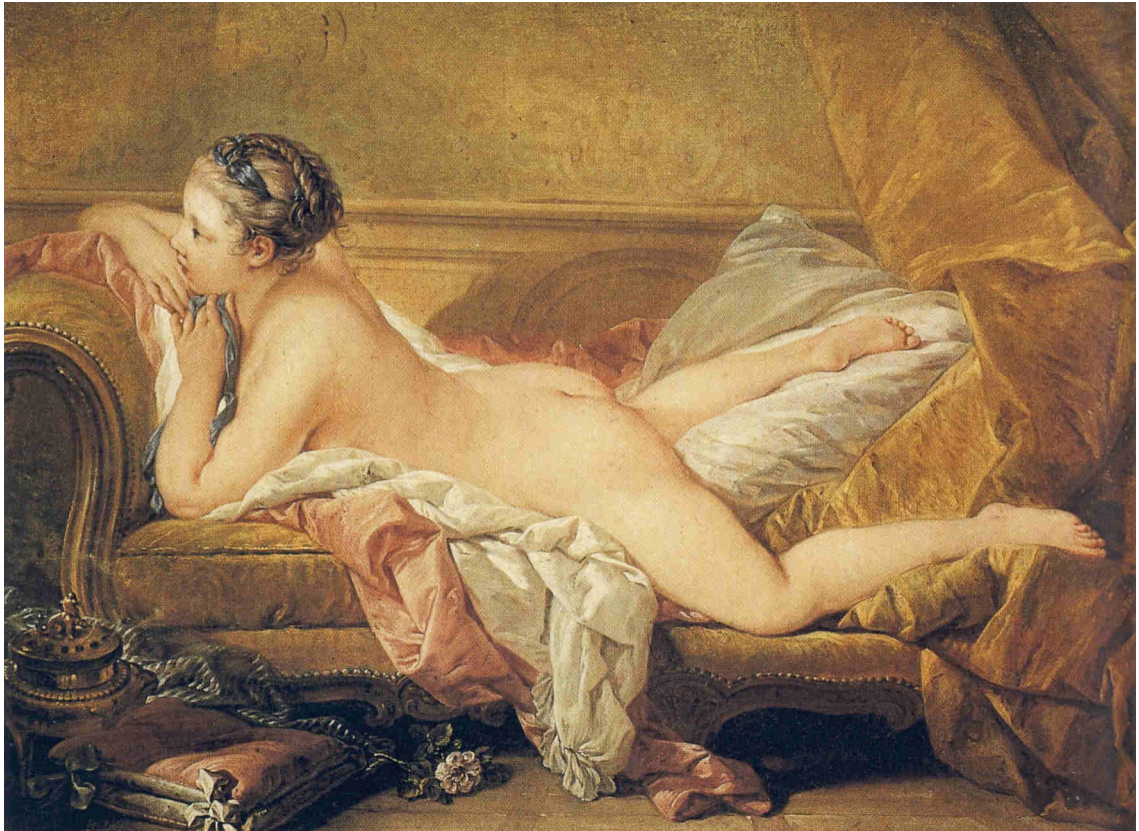
III. 121 - AUBREY BEARDSLEY, *Le rêve* (1895-96).



III. 122 - FRANCISCO DE GOYA, *La gallina ciega* (1788-89).



III. 123 - FRANCISCO DE GOYA, *El pelele* (1791-92).



III. 124 - FRANÇOIS BOUCHER, *L'odalisque blonde (Portrait de Louise O'Murphy)* (1752).



III. 125 - JEAN-HONORÉ FRAGONARD, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1767)



III. 126 - JEAN RAOUX, *Jeune fille lisant une lettre* (sans date).



III. 127 - PIERRE-QUENTIN CHEDEL,
Fontaine des dragons (vers 1740).



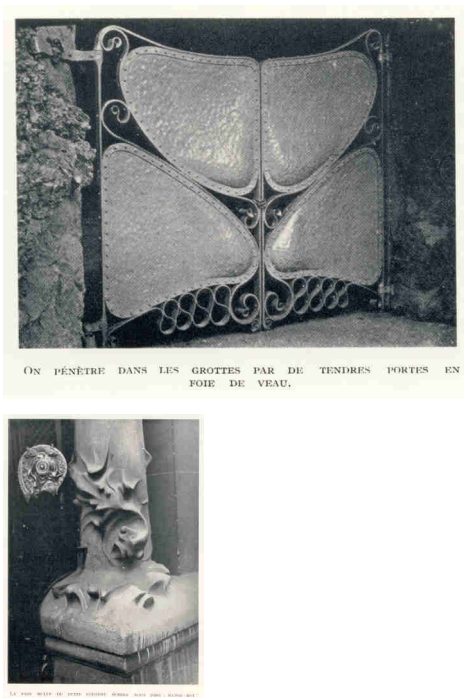
III. 128 - THOMAS GERMAIN, *Grande girandole d'or à cinq branches* (vers 1740).



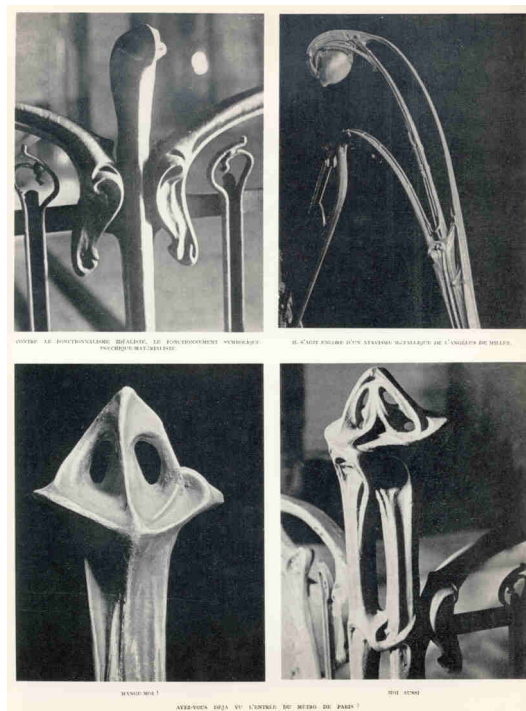
III. 129 - GABRIEL HUQUIER, *Écran à main avec un décor à la chinoise* (1741).



III. 130 - SALVADOR DALÍ, *Le grand masturbateur* (1929).



III. 131 - MAN RAY, éléments d'architecture de Gaudí, à Barcelone (1933).



III. 132 – BRASSAÏ, éléments d'une entrée de métro de Guimard, à Paris (1933).



III. 133 - ALPHONSE MUCHA, *Femme à la marguerite* (1898-99).



III. 134 - LOUIS MAJORELLE, *Guéridon Nénuphars* (1902).



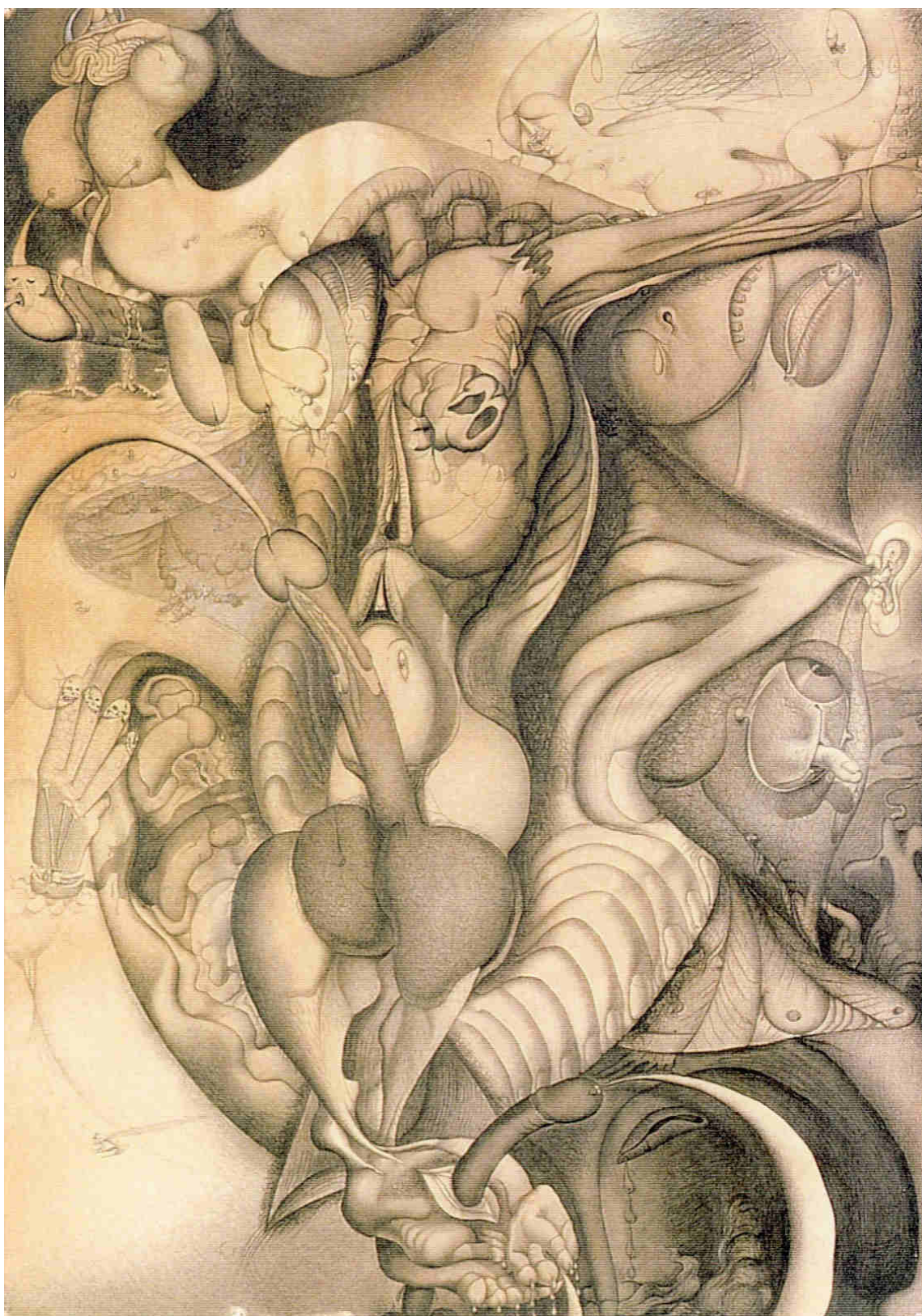
III. 136 - ÉMILE GALLÉ, *Chaise La Berce des prés* (1902).



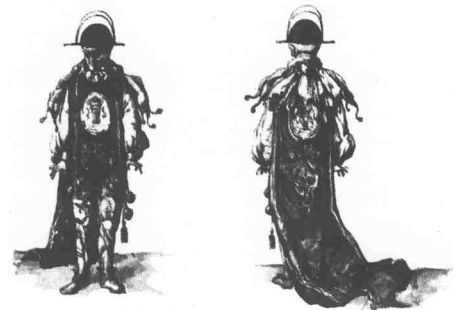
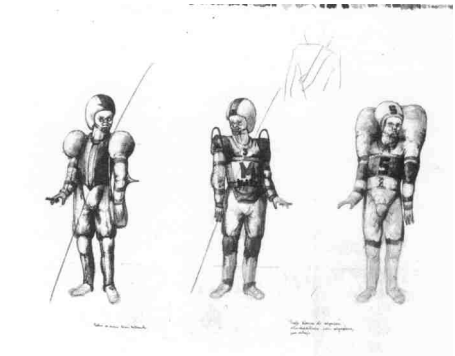
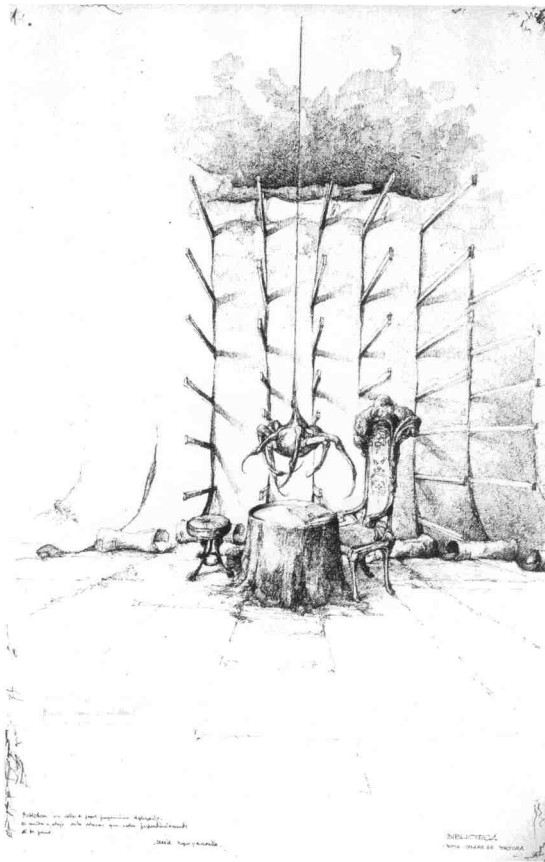
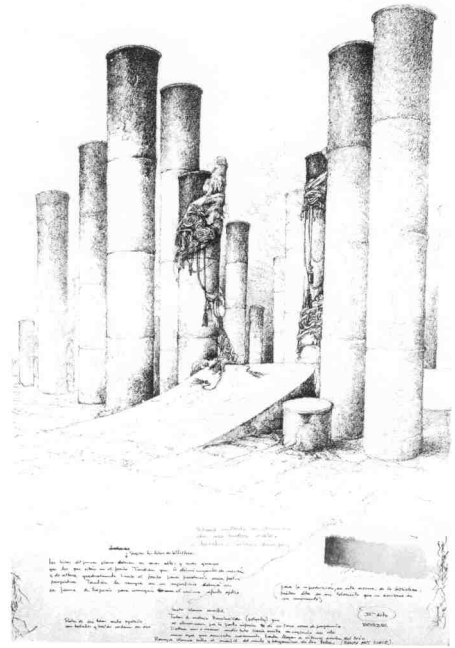
III. 135 - ÉMILE GALLÉ, *Guéridon Libellules*. (1897).



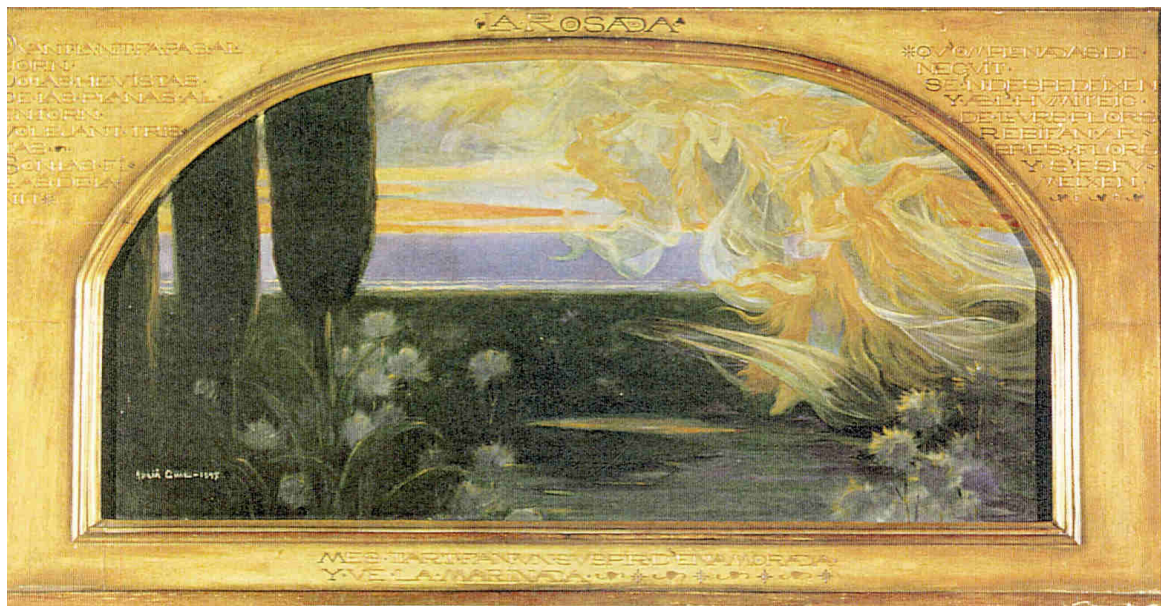
III. 137 - ANTONI GAUDÍ, *Fauteuil* (vers 1903).



III. 138 - LUIS FERNÁNDEZ, *Composition érotique* (1936).



III. 139 - JOSÉ HERNÁNDEZ, esquisses pour les décors et les costumes de *Así que pasen cinco años* (1978).



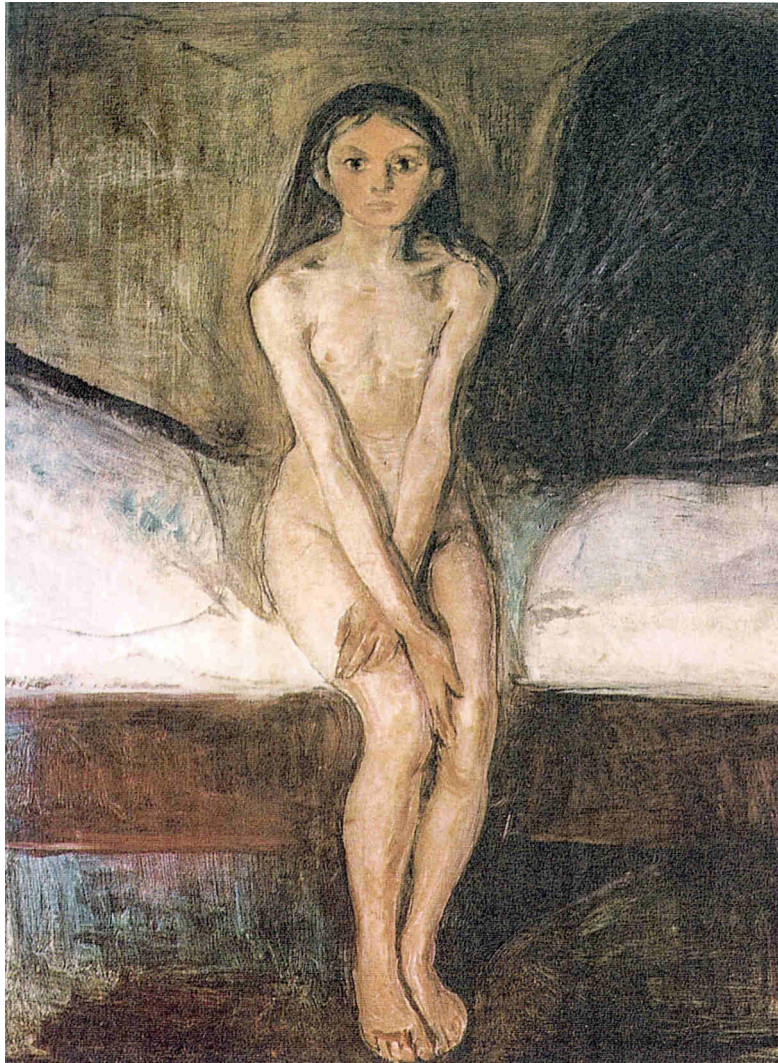
III. 140 - ADRIÀ GUAL-QUERALT, *La Rosada* (1897).



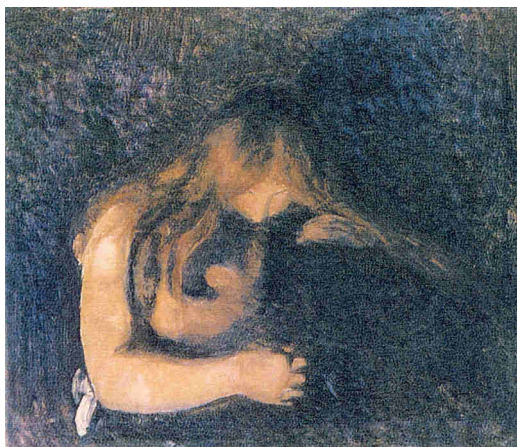
III. 141 - JOAN BRULL-VIÑOLES, *Ensomni* (1898).



III. 142 - DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Venus Verticordia* (1864-68).



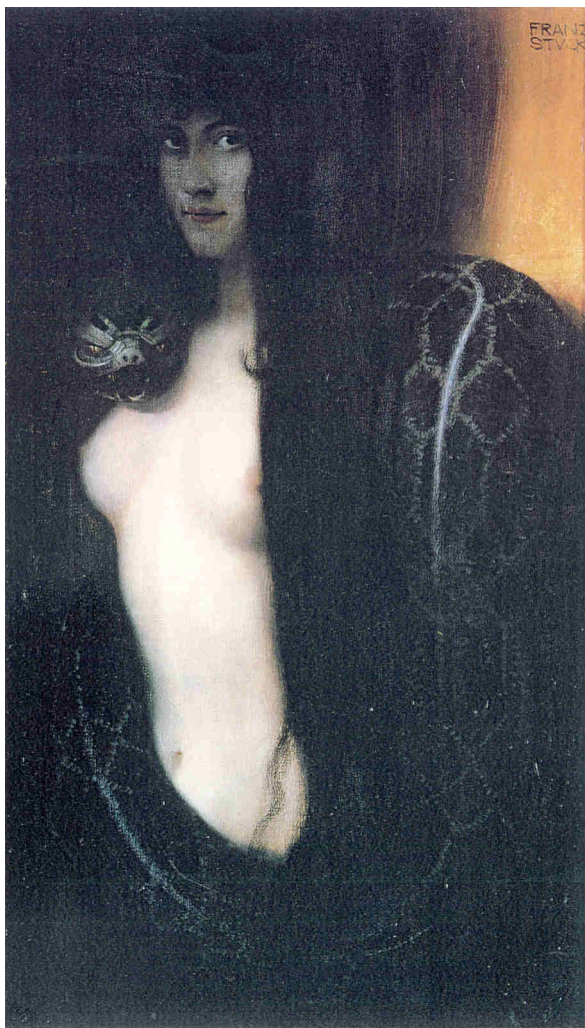
III. 143 - EDVARD MUNCH, *Puberté* (1894).



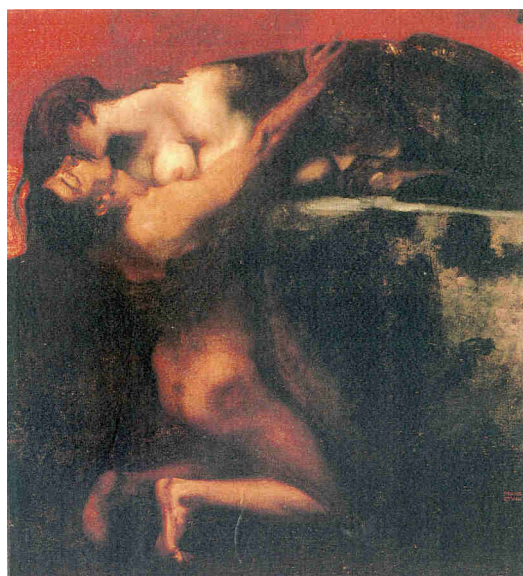
III. 144 - EDVARD MUNCH, *Vampire* (1895).



III. 145 - EDVARD MUNCH, *Dans le cerveau de l'homme* (1897).



III. 146 - FRANZ VON STUCK, *Le péché* (1893).



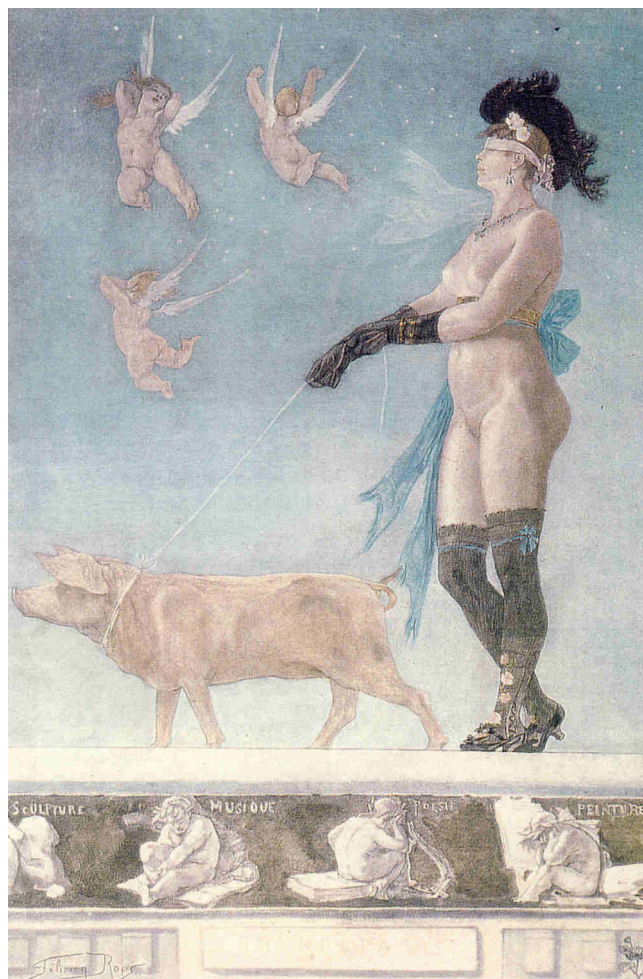
III. 147 - FRANZ VON STUCK, *Le Baiser du Sphinx* (vers 1895).



III. 148 - OSKAR KOKOSCHKA, *Assassin, espoir des femmes* (1908).



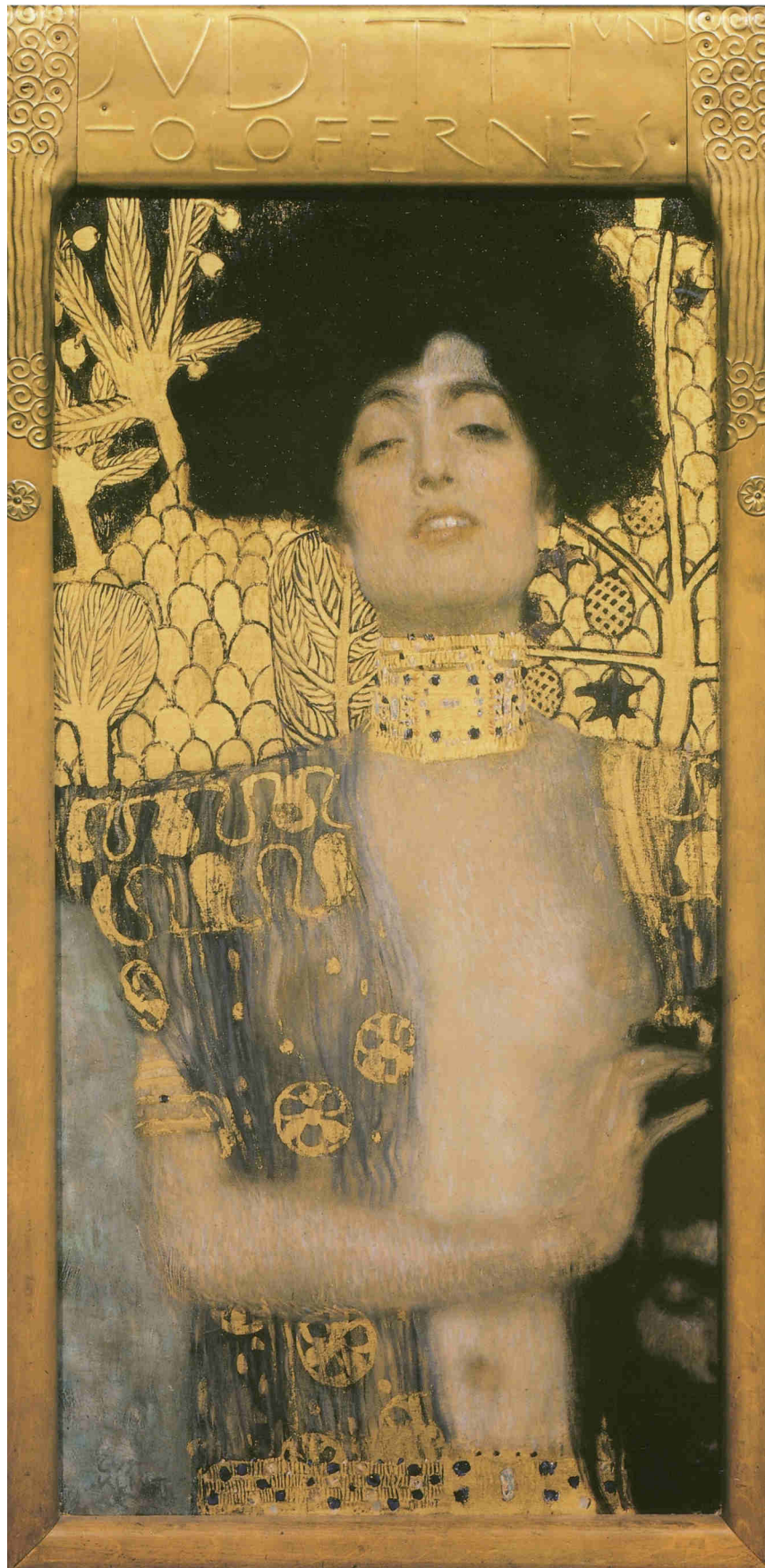
III. 149 - FÉLICIEN ROPS, *La Dame au pantin* (Vers 1883-85).



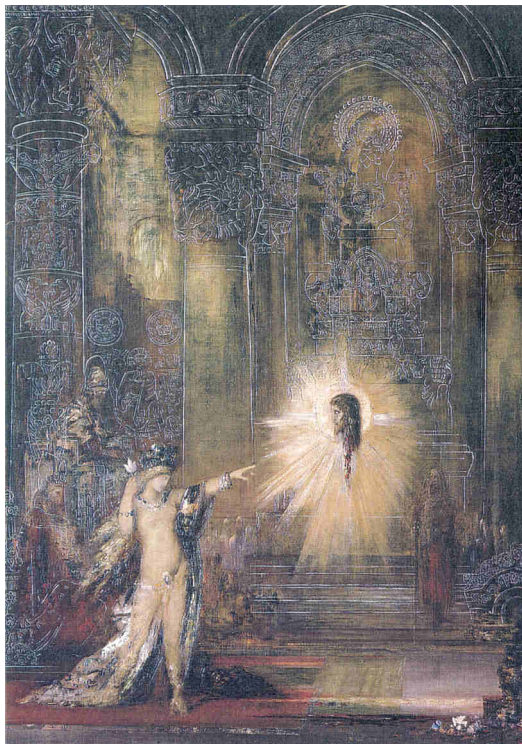
III. 151 - FÉLICIEN ROPS, *Pornokratès* (1878).



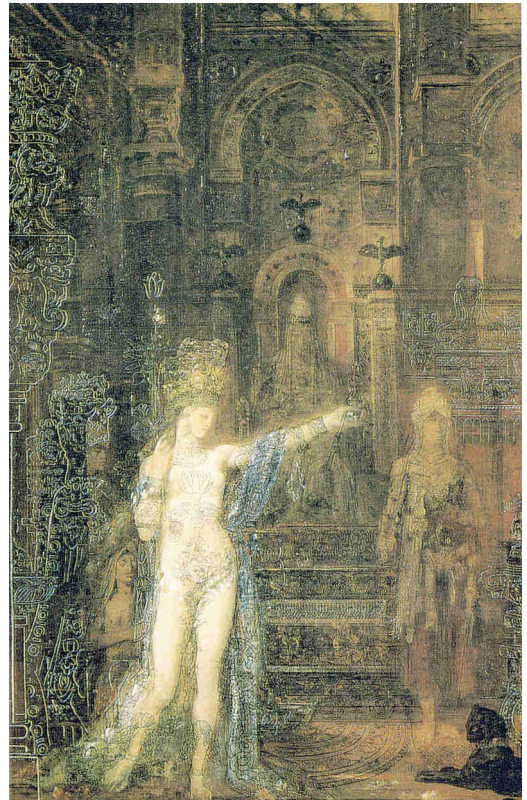
III. 150 - FÉLICIEN ROPS, *Parodie Humaine* (1878-81).



III. 152 - GUSTAV KLIMT, *Judith I* (1901).



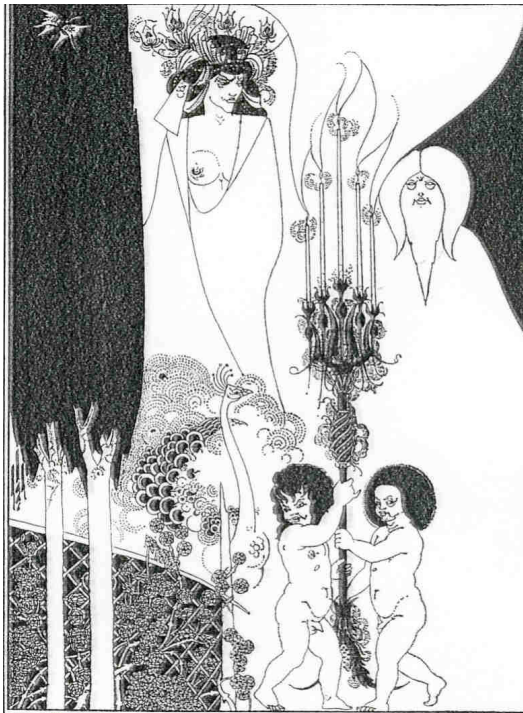
III. 153 - GUSTAVE MOREAU,
L'Apparition (vers 1874-76).



III. 154 - GUSTAVE MOREAU,
Salomé tatouée ou Salomé dansant (1876).



III. 155 - AUBREY BEARDSLEY, « *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* » (1893).



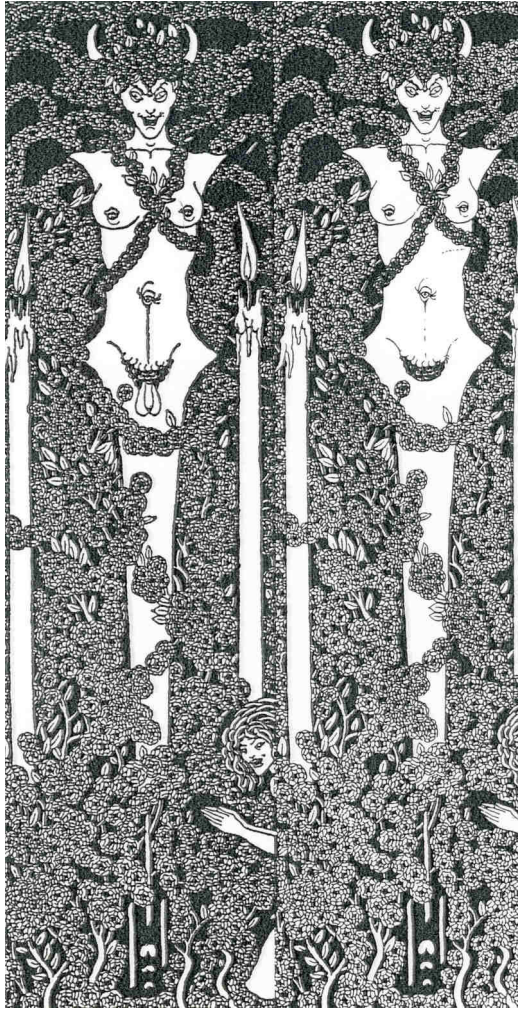
III. 156 - AUBREY BEARDSLEY, *Les yeux d'Hérode* (1893).



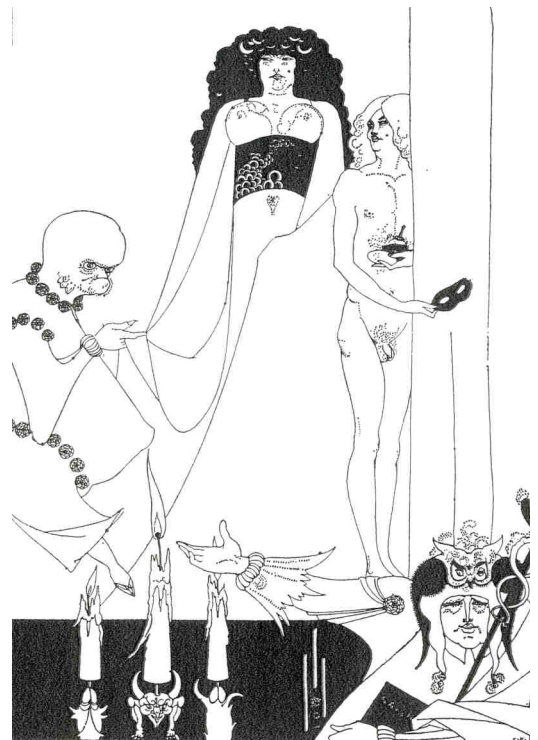
III. 157 - AUBREY BEARDSLEY, *La toilette de Salomé* (1893).



III. 158 - AUBREY BEARDSLEY, *La récompense de la danseuse* (1893).



III. 159 - AUBREY BEARDSLEY, *Pan*
(1893).



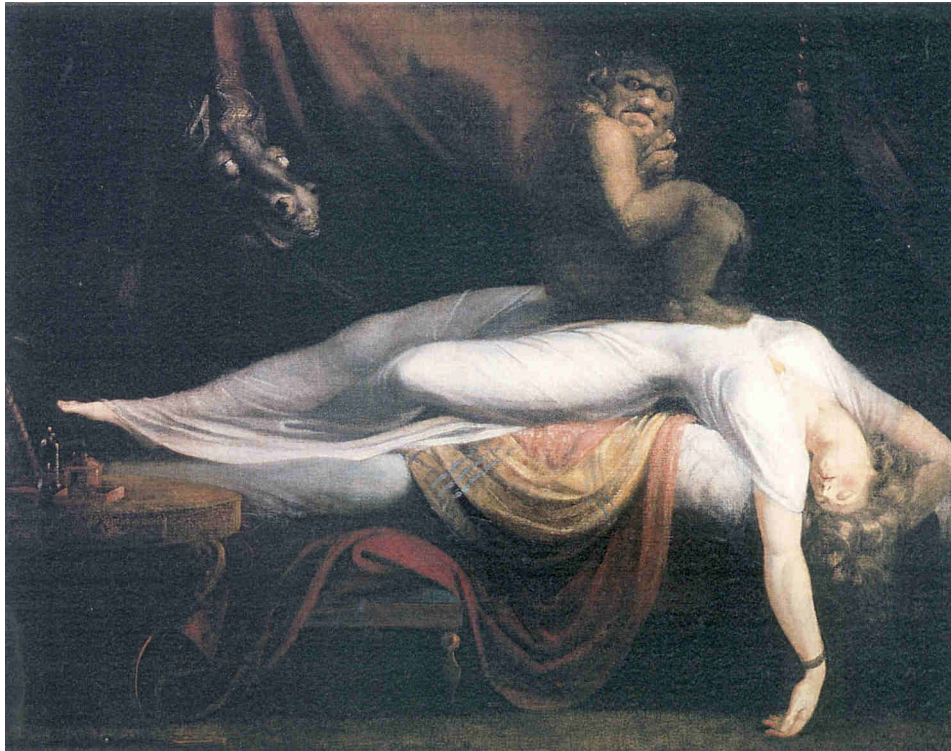
III. 160 - AUBREY BEARDSLEY, *Hérodias*
(1893).



III. 161 - JULIUS KLINGER, *Salomé* (1909).



III. 162 - AUBREY BEARDSLEY, *Les ambassadeurs Lacédémoniens* (1896).



III. 163 - JOHAN-HEINRICH FÜSSLI, *Le cauchemar* (1781).



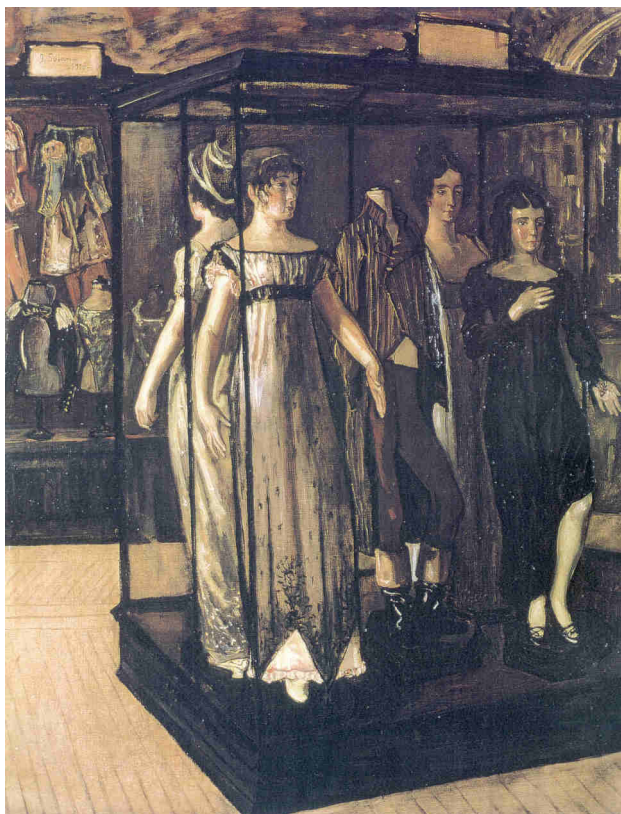
III. 164 - WLADYSŁAW PODKOWIŃSKI, *Extase* (1894).



III. 165 - FRANCISCO DE GOYA, *Disparate desenfrenado* (1815-24).



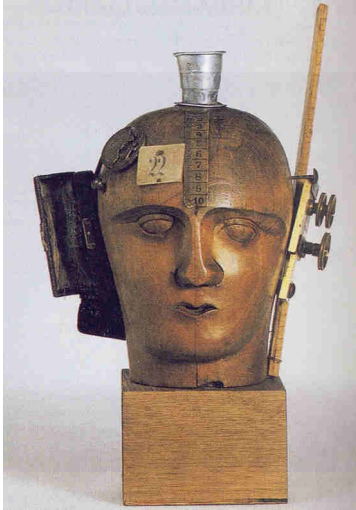
III. 166 - GEORGES LACOMBE, *Isis* (Vers 1895).



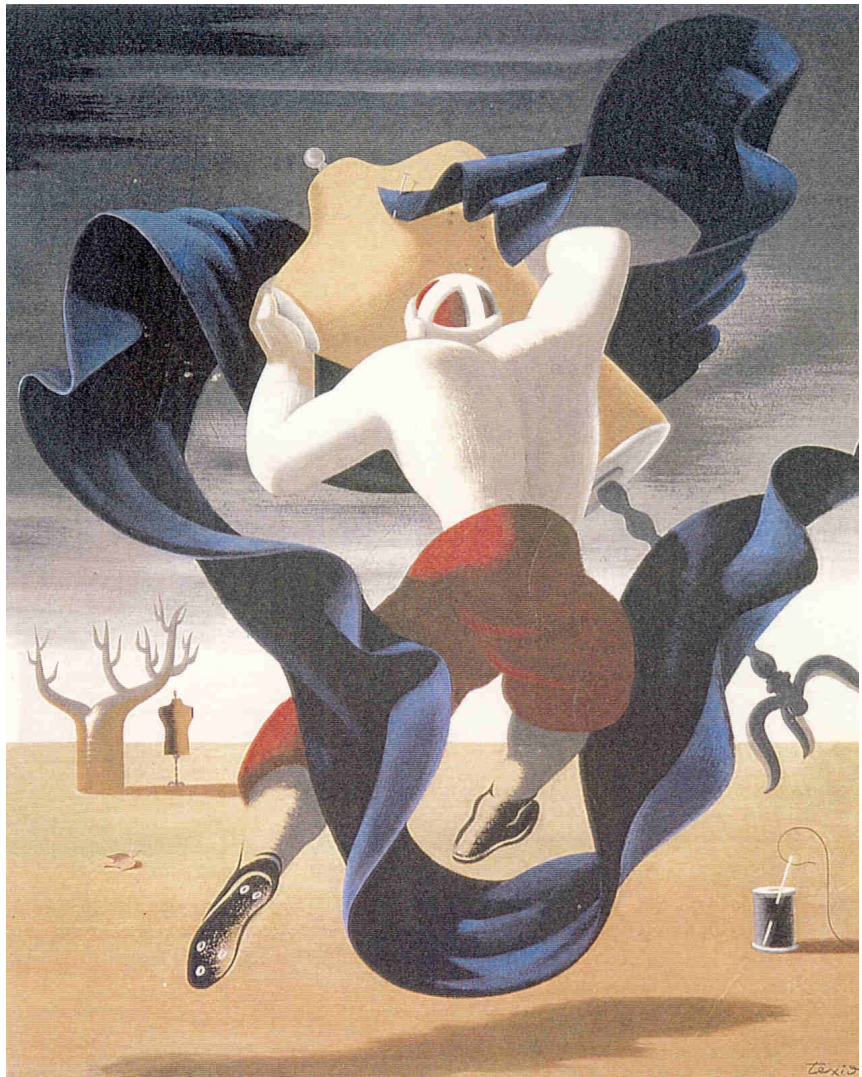
III. 167 - JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA, *Las vitrinas* (1910).



III. 168 - JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA, *Autorretrato con muñecas* (1943).



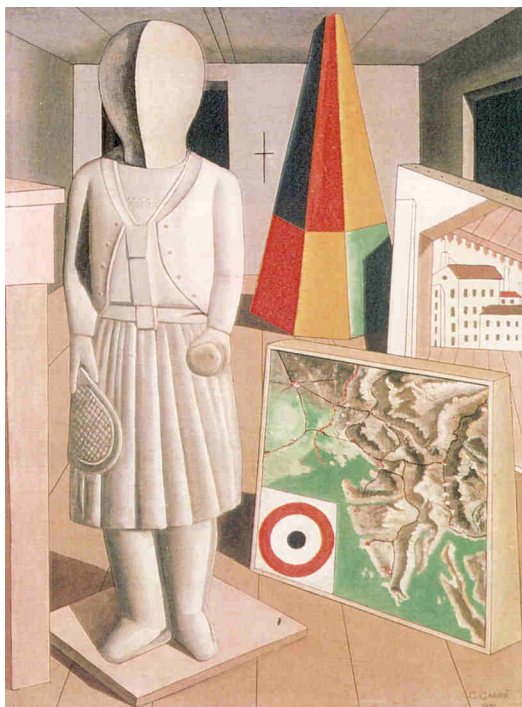
III. 169 - RAOUL
HAUSSMAN, *L'esprit de
notre temps (Tête
mécanique)* (1919).



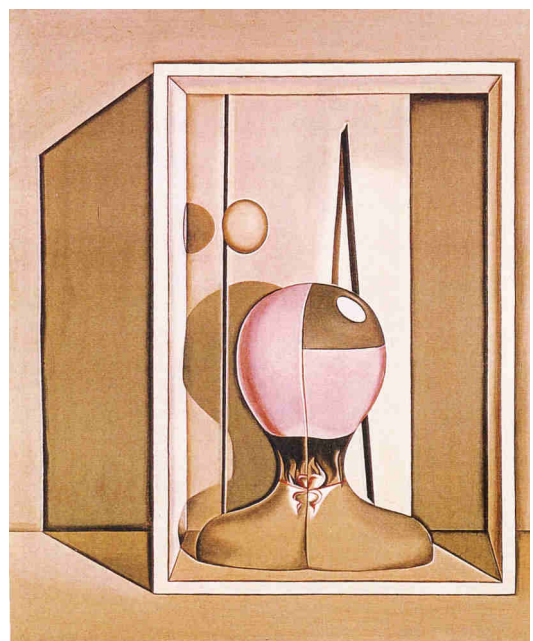
III. 170 - FERRÁN TEXIDOR, *Rapto de otoño* (1938).



III. 171 - RENÉ MAGRITTE, affiche pour *Couture Norine* (1926).



III. 172 - CARLO CARRÀ, *La muse métaphysique* (1917).



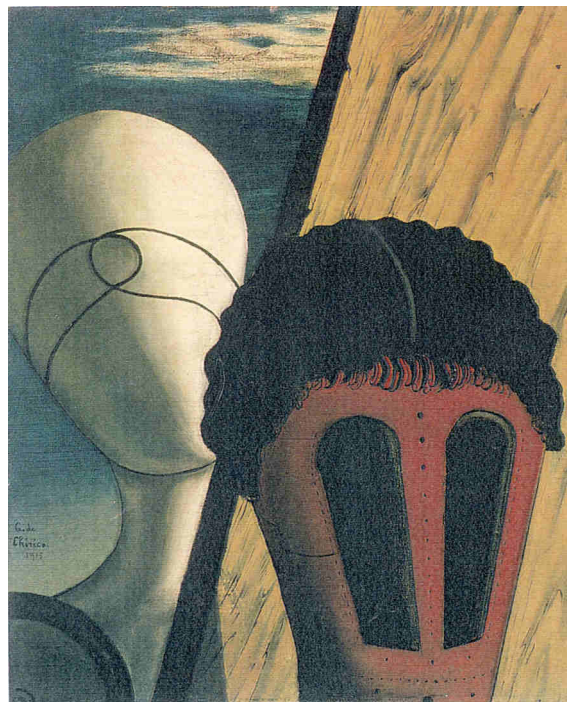
III. 174 - GIORGIO MORANDI, *Nature morte métaphysique avec mannequin* (1918).



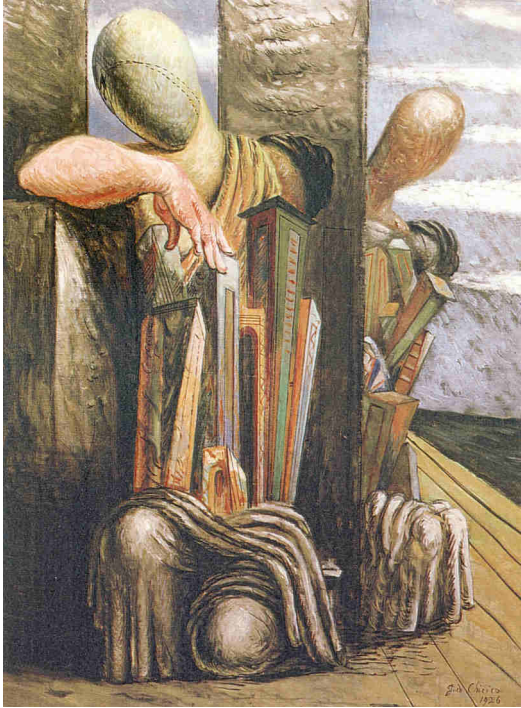
III. 173 - CARLO CARRÀ, *L'ovale des apparitions* (1918).



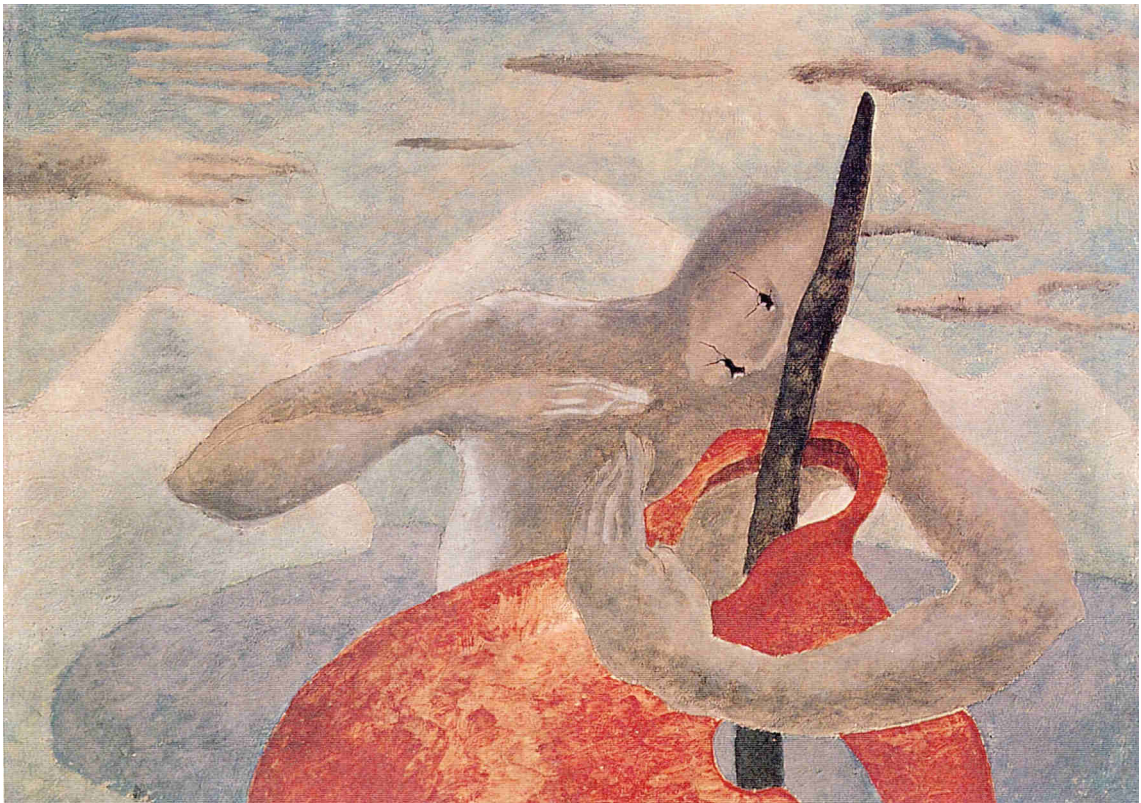
III. 175 - GIORGIO DE CHIRICO, *L'apparition* (1917).



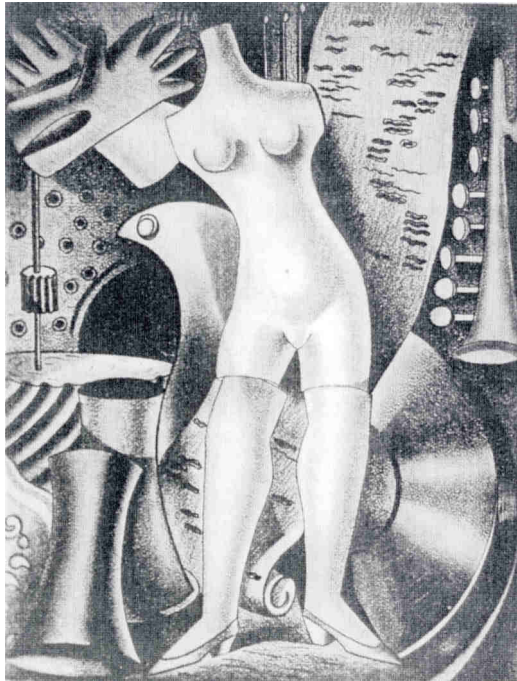
III. 176 - GIORGIO DE CHIRICO, *Les deux soeurs* (1915).



III. 177 - GIORGIO DE CHIRICO,
Mannequins sur la plage (1926).



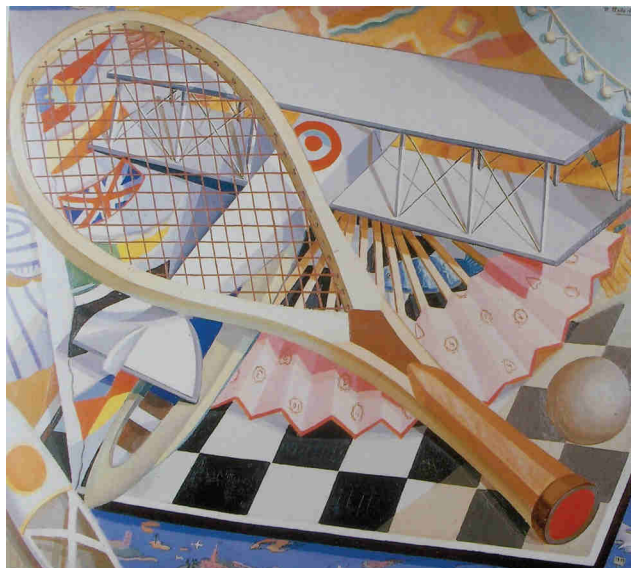
III. 178 - NICOLÁS DE LEUONA, *Sin título* (1936).



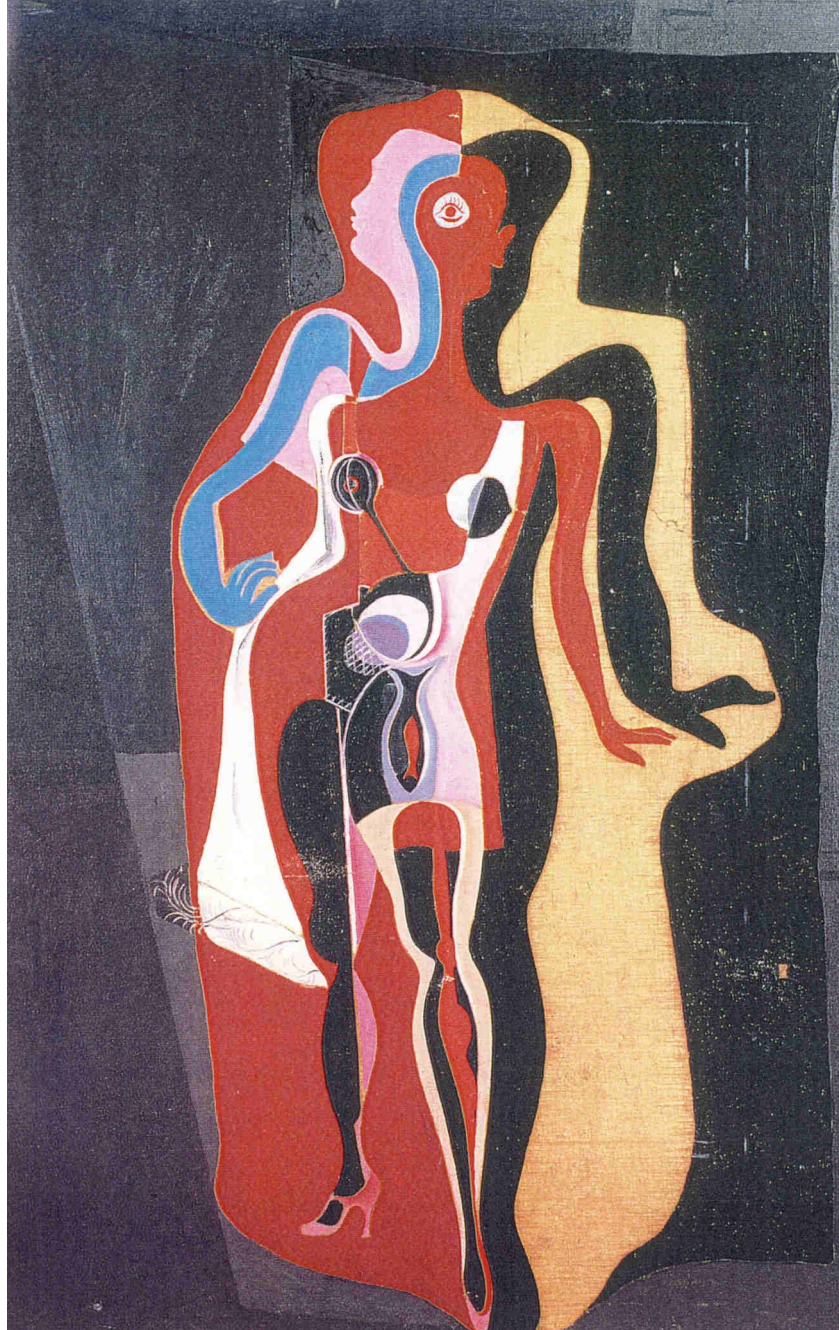
III. 179 - MARUJA MALLO, *Estampa* de la série *Máquinas y maniqués* (vers 1927).



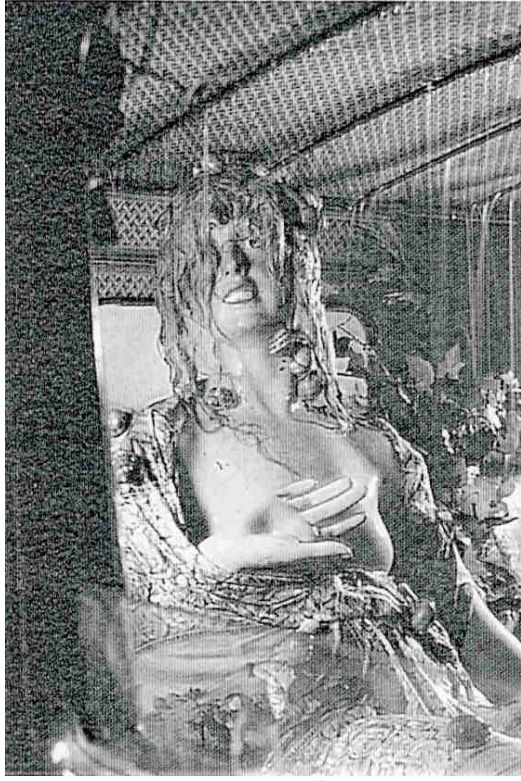
III. 180 - MARUJA MALLO, *Escaparate*. *Estampa* de la série *Escaparates y maniqués* (1928).



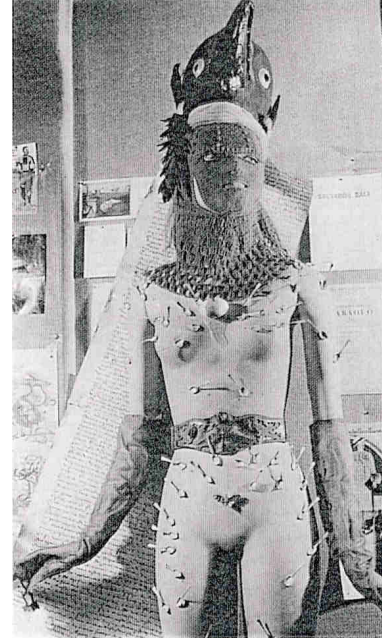
III. 181 - MARUJA MALLO, *Elementos de deporte* (1927).



III. 182 - SALVADOR DALÍ, *El maniquí barcelonés* (1926).



III. 183 - SALVADOR DALÍ, *Taxi pluvieux* (1938).



III. 184 - SALVADOR DALÍ, mannequin présenté à l'Exposition internationale du surréalisme (1938).



III. 185 - MAURICE HENRY, mannequin présenté à l'Exposition internationale du surréalisme (1938).

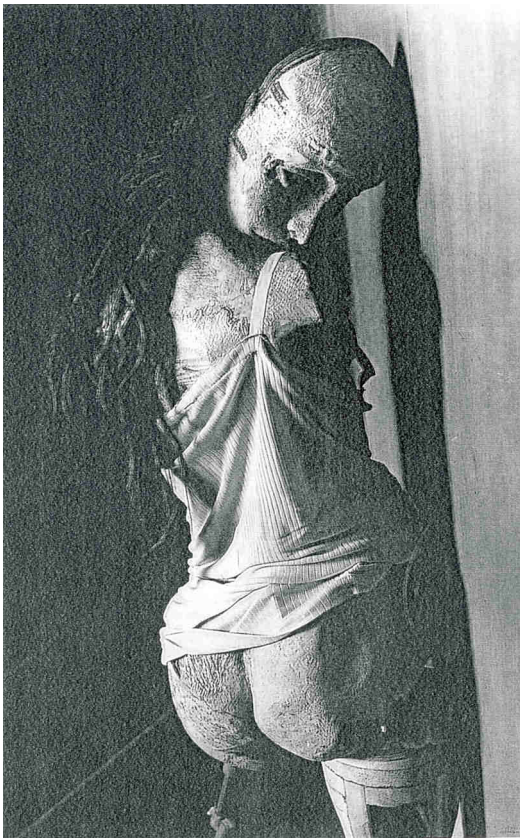


III. 186 - JOAN MIRÓ, mannequin présenté à l'Exposition internationale du surréalisme (1938).

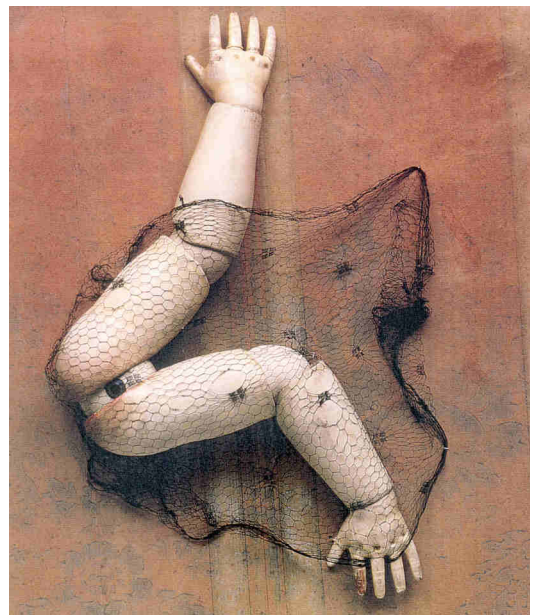
M



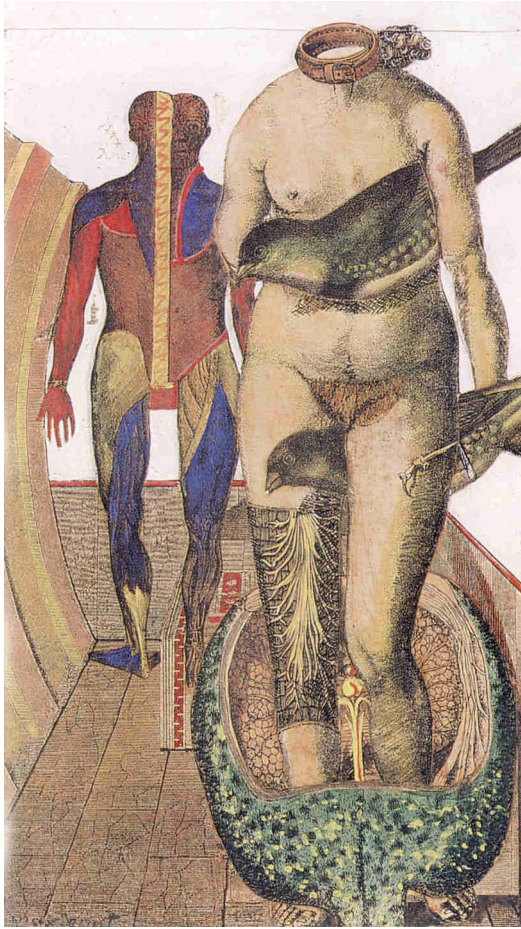
III. 187 - HANS BELLMER, *La poupée* (1932-45).



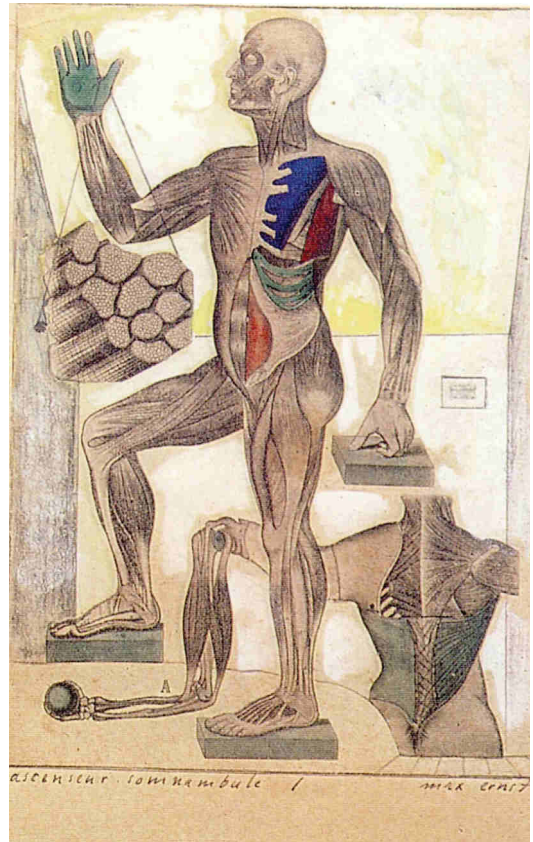
III. 188 - HANS BELLMER, *La poupée* (1936-38).



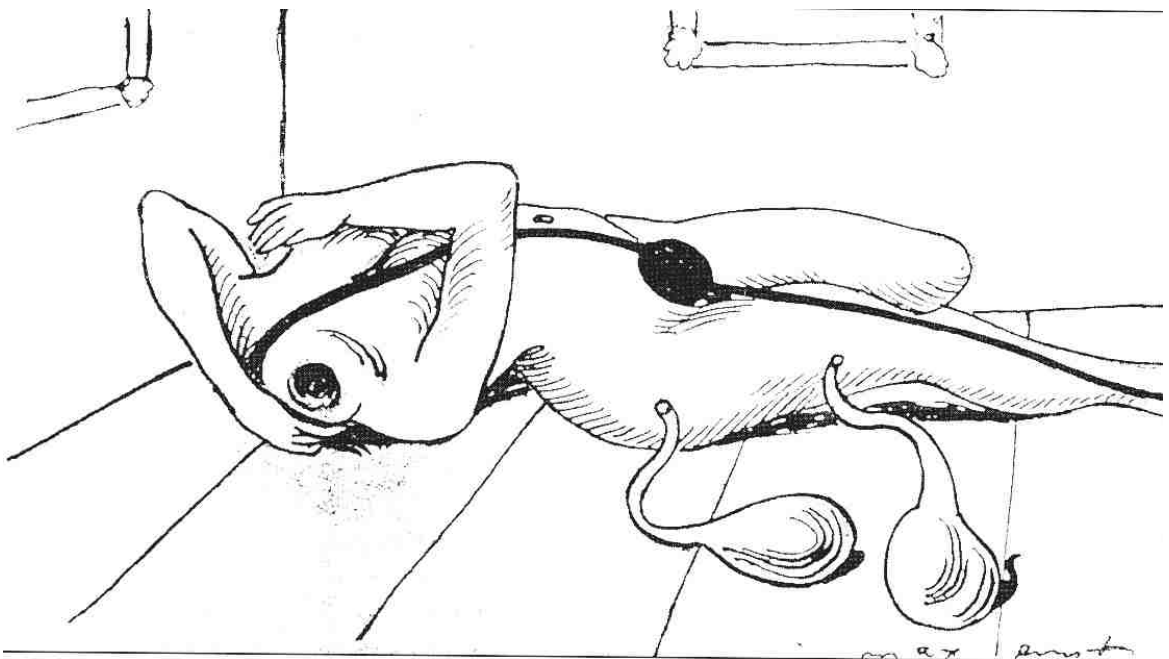
III. 189 - HANS BELLMER, *Jointure à boule* (1934-36).



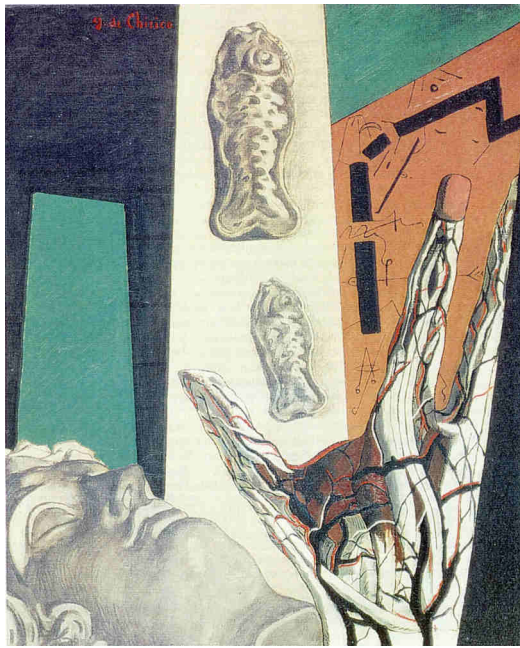
III. 190 - MAX ERNST, *La parole ou Femme-oiseau* (1921).



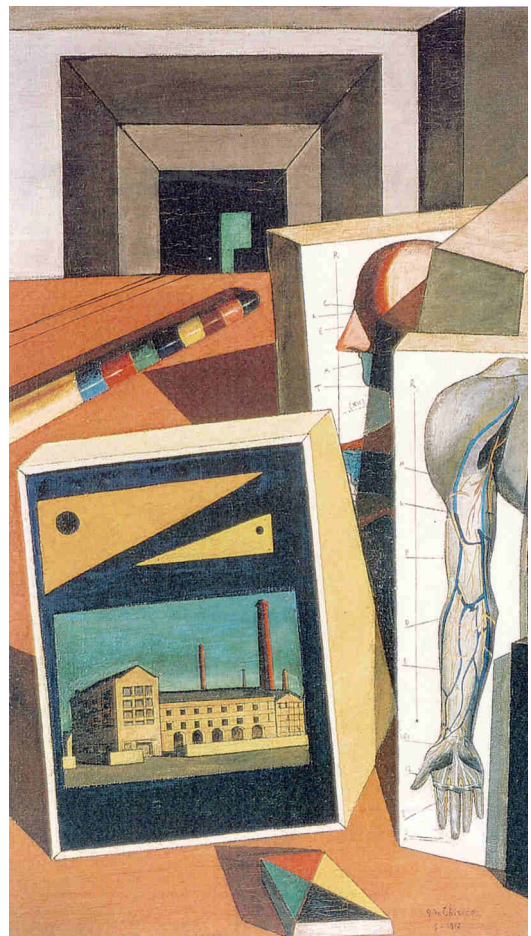
III. 191 - MAX ERNST, *Ascenseur somnambule I* (1920).



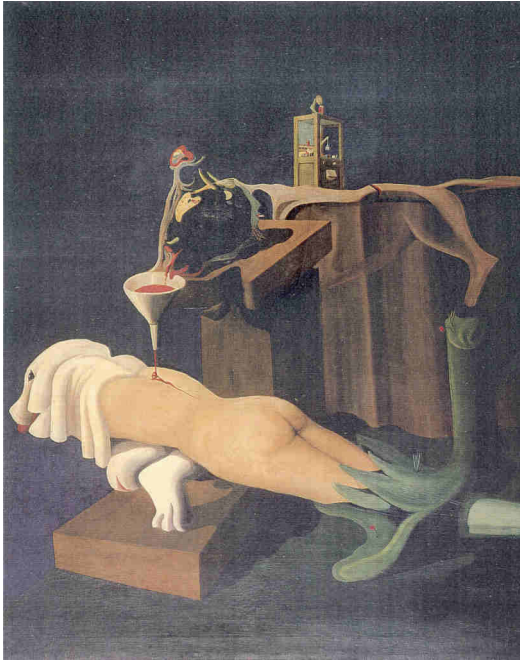
III. 192 - MAX ERNST, *Les gorges froides* (1923).



III. 193 - GIORGIO DE CHIRICO, *L'arc des échelles noires* (1914).



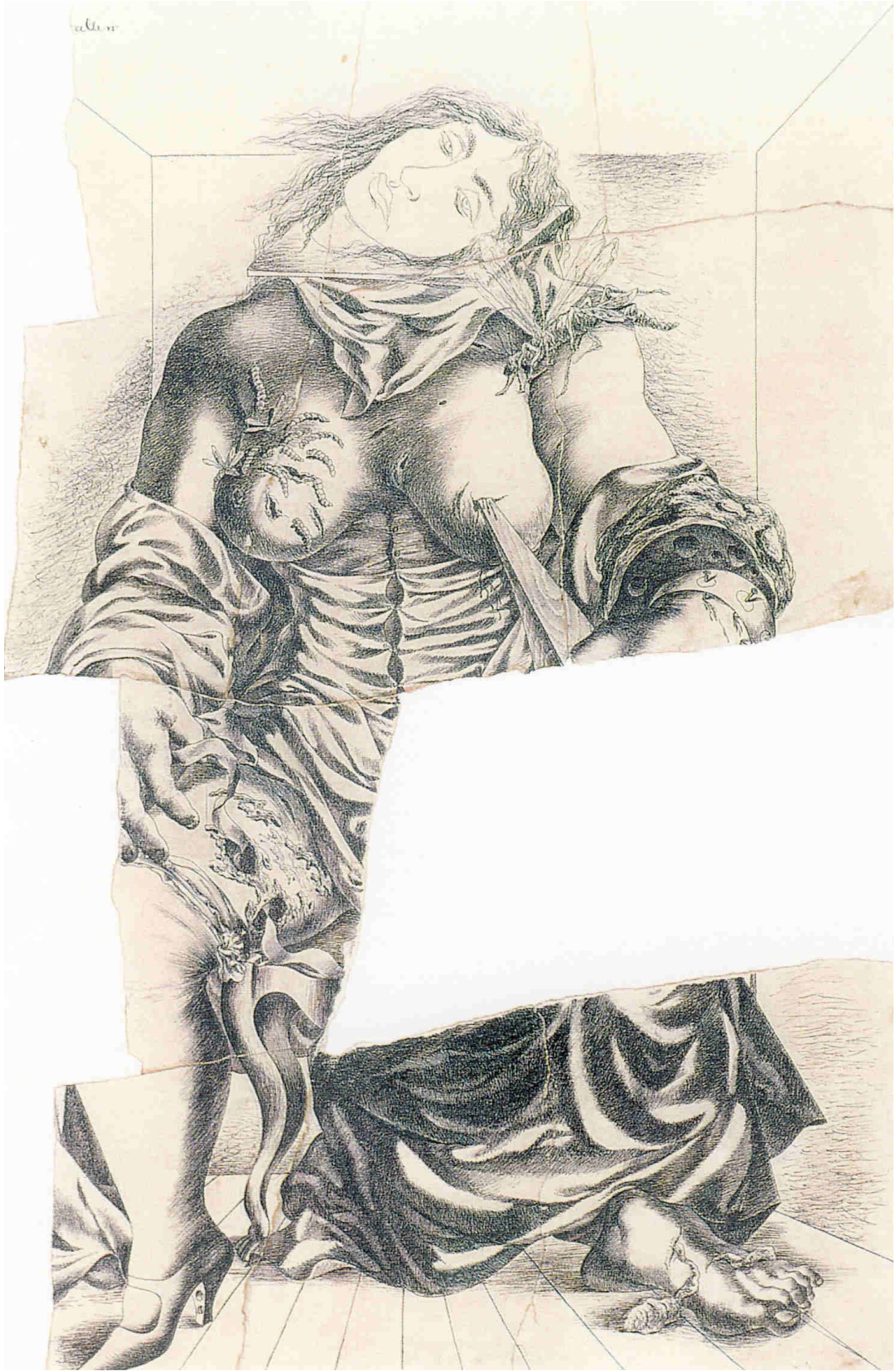
III. 194 - GIORGIO DE CHIRICO, *Les jeux du savant* (1917).



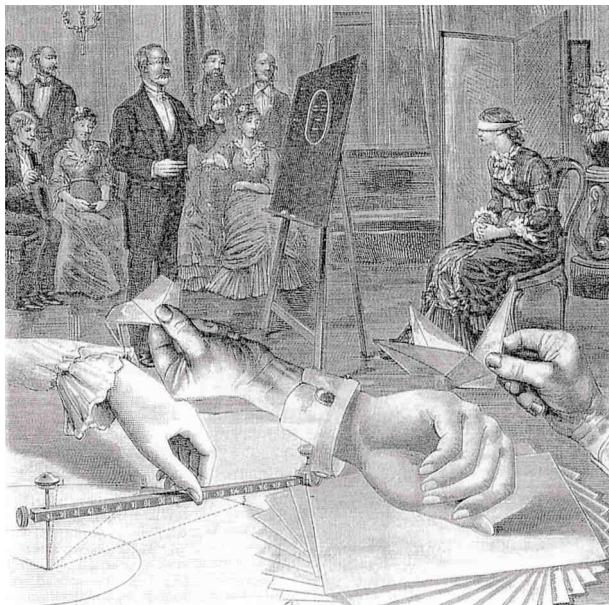
III. 195 - ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Máquina de coser electro-sexual* (1934).



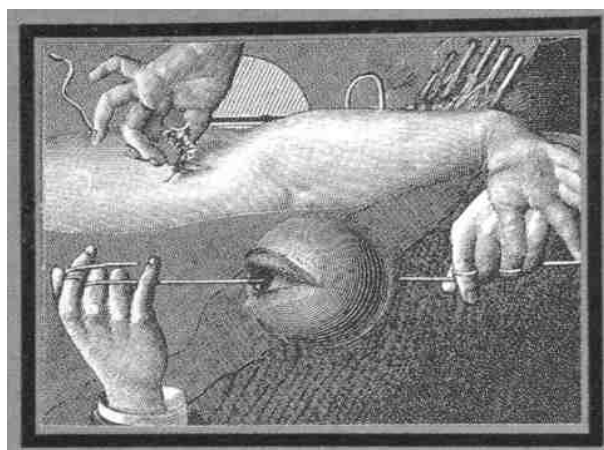
III. 196 - ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Retrato de Roma* (1933).



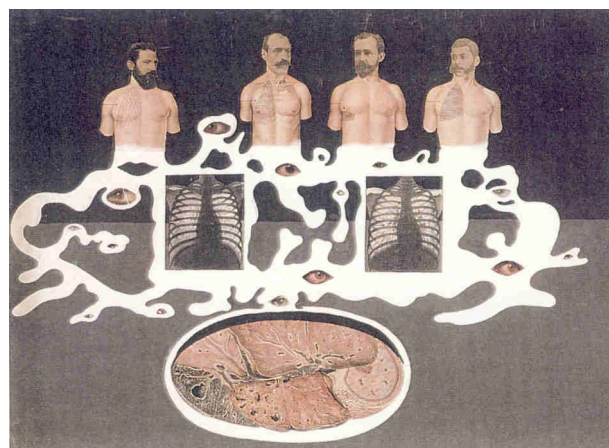
III. 197 - JOSÉ CABALLERO, *Los dulces placeres del sadismo* (1934).



III. 198 - ADRIANO DEL VALLE, *El vejamen del psicoanálisis* (1930-31).



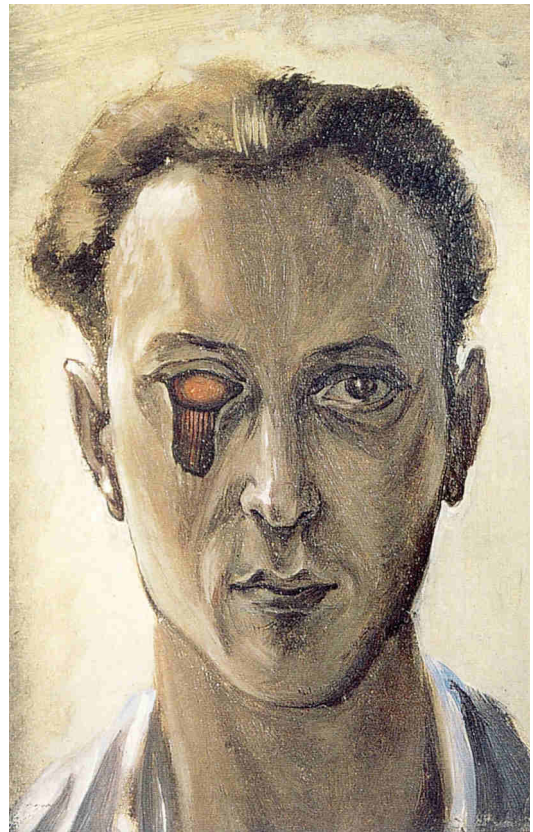
III. 199 - MAX ERNST, Collage pour le frontispice du recueil *Répétitions*, de Paul Éluard (1922).



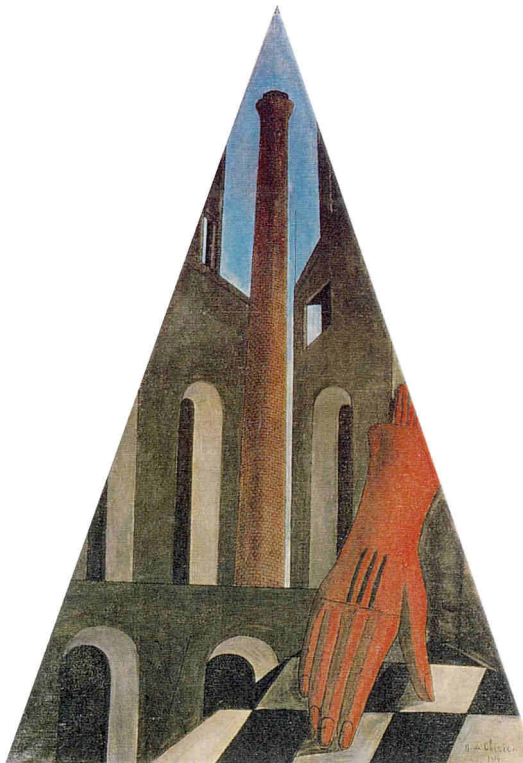
III. 200 - REMEDIOS VARO, *La lección de anatomía* (1935).



III. 201 - JOSÉ CABALLERO, *Esencia de verbena* (1935).



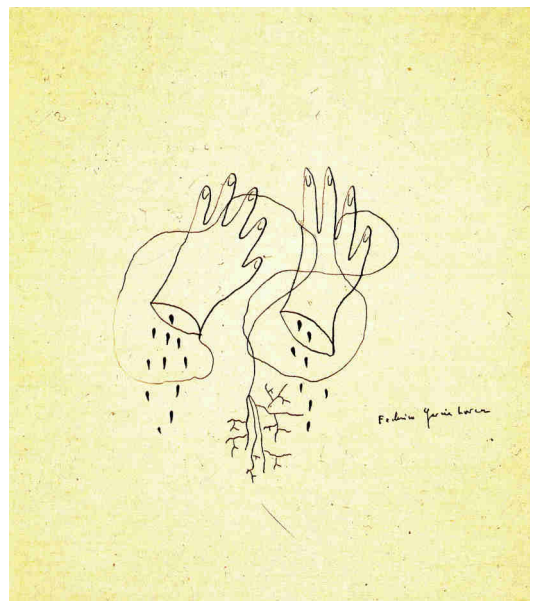
III. 202 - VICTOR BRAUNER, *Autoportrait* (1931).



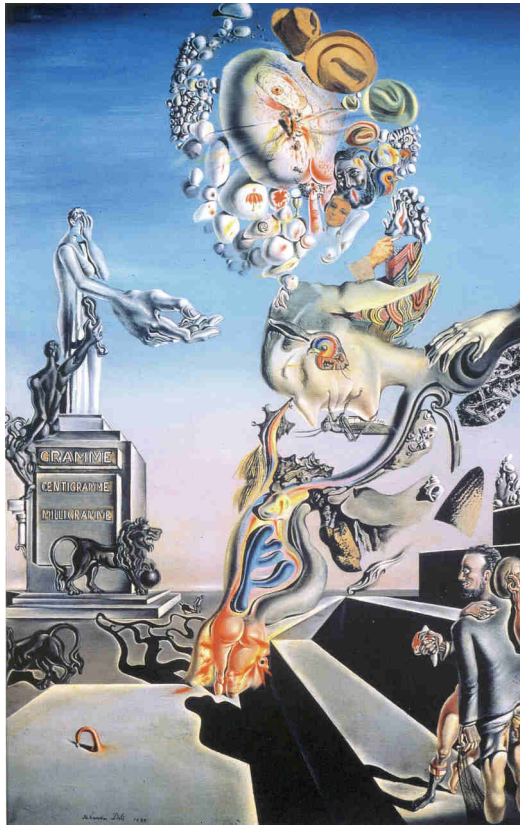
III. 203 - GIORGIO DE CHIRICO, *L'énigme de la fatalité* (1914).



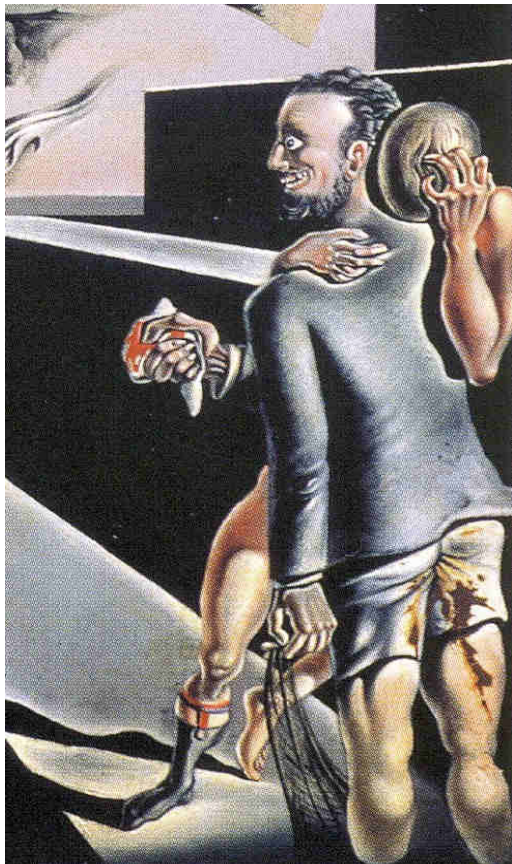
III. 204 - JOSÉ CABALLERO, *El sangriento juego del ajedrez* (1932).



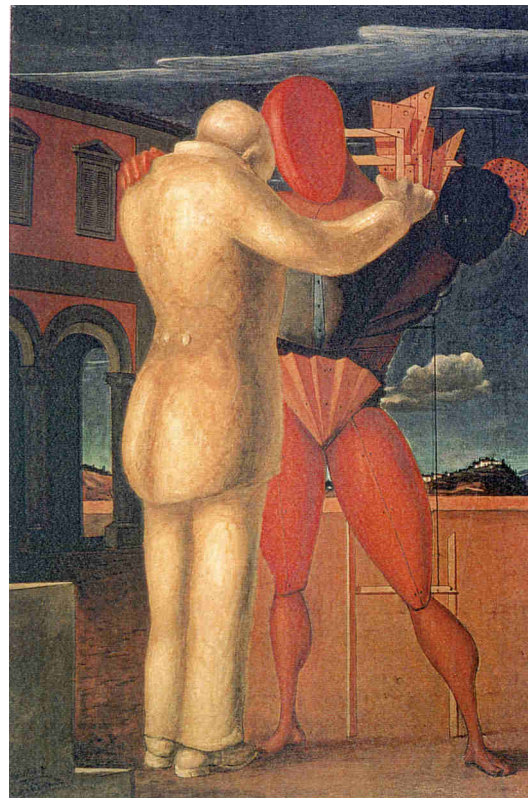
III. 205 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Manos cortadas* (1935-36).



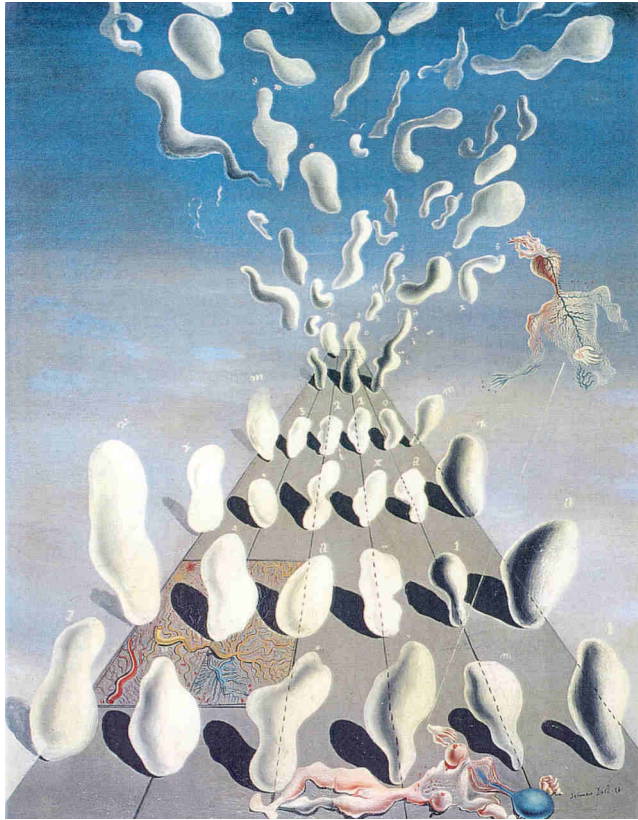
III. 206 - SALVADOR DALÍ, *Le jeu lugubre* (1929).



Détail.



III. 207 - GIORGIO DE CHIRICO, *Le fils prodigue* (1922).



III. 208 - SALVADOR DALÍ, *Carne de gallina inaugural. Composición surrealista* (1928).



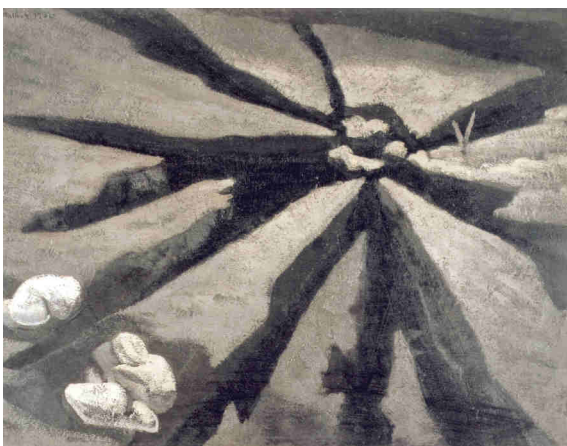
III. 209 - SALVADOR DALÍ, *Baigneuse* (1928).



III. 210 - MARUJA MALLO, *Grajos y excrementos* (1931).



III. 212 - MARUJA MALLO, *El espantapeces* (1931).



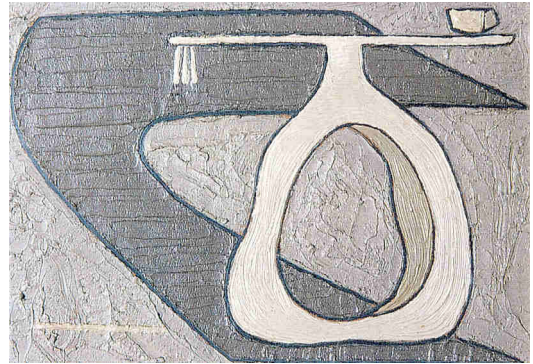
III. 211 - MARUJA MALLO, *Tierra y excrementos* (1932).



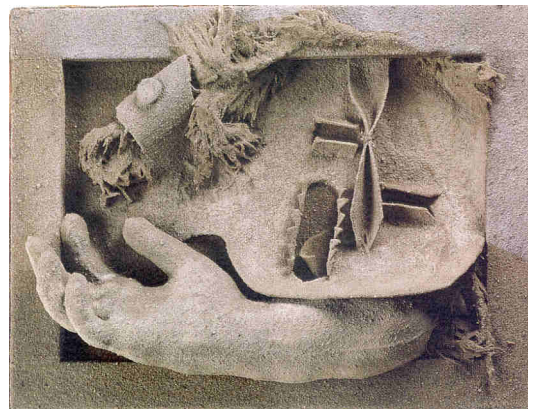
III. 213 - BENJAMÍN PALENCIA, *Paisaje astral* (1930).



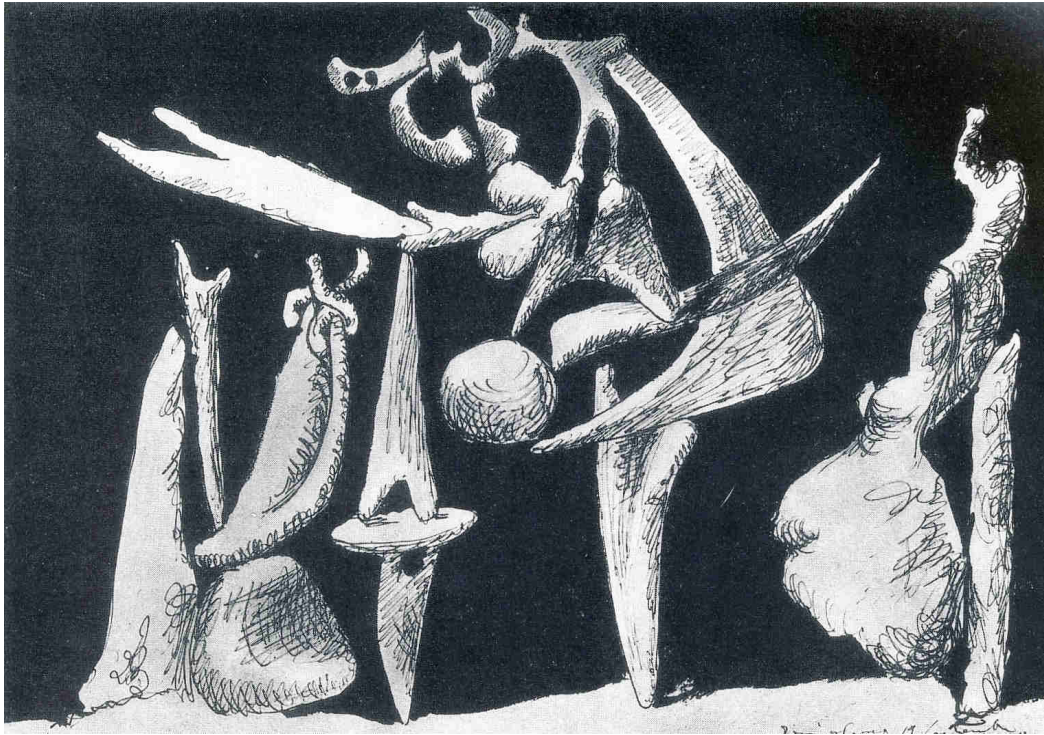
III. 214 - MARUJA MALLO, *La huella* (1929).



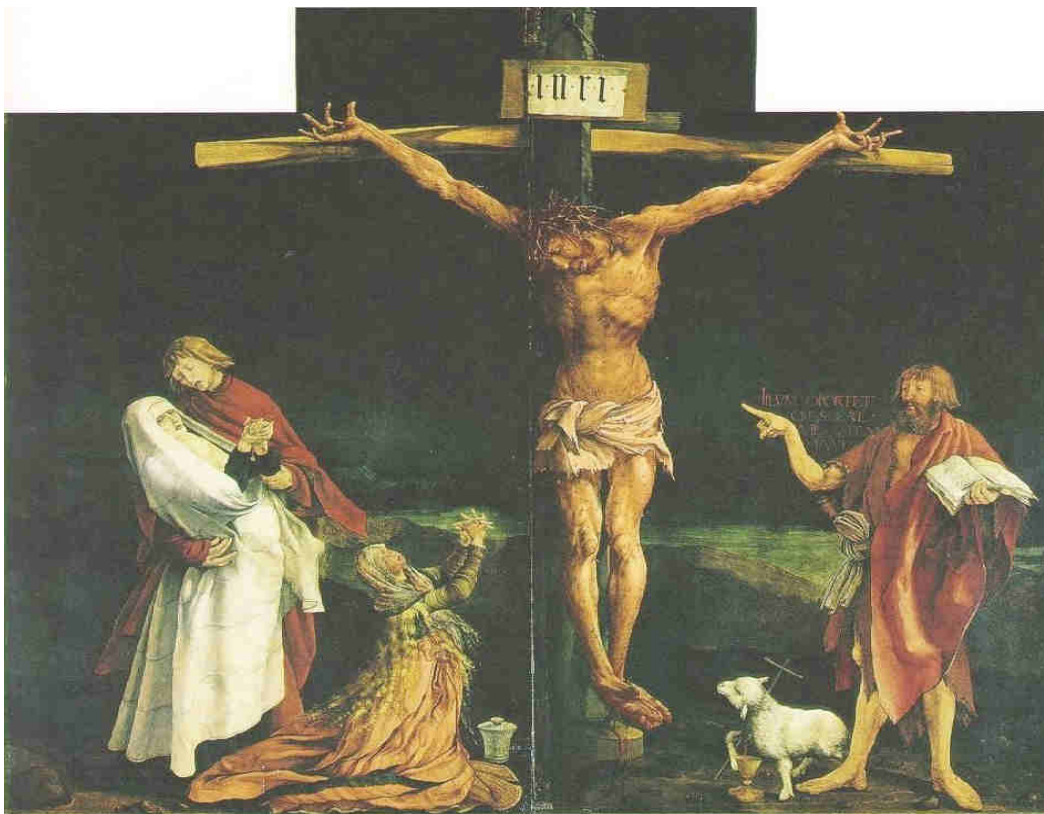
III. 215 - MARUJA MALLO, *Arquitectura vegetal* (1933).



III. 216 - PABLO PICASSO, *Composition au gant* (1930).



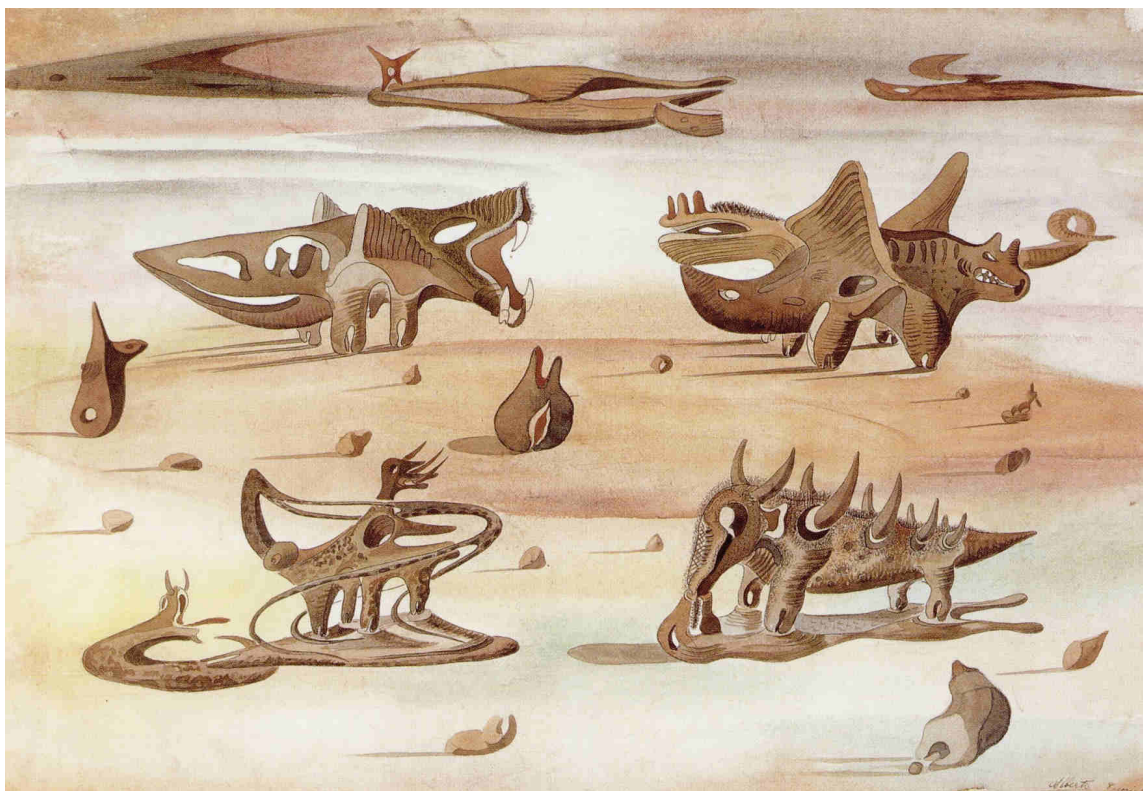
III. 217 - PABLO PICASSO, *Crucifixion* (dessin d'après *La Crucifixion* de Grünewald) (1932).



III. 218 - MATTHIAS GRÜNEWALD, *La Crucifixion* (1512-16).



III. 219 - PABLO PICASSO, *Baigneuse assise au bord de la mer* (1930).



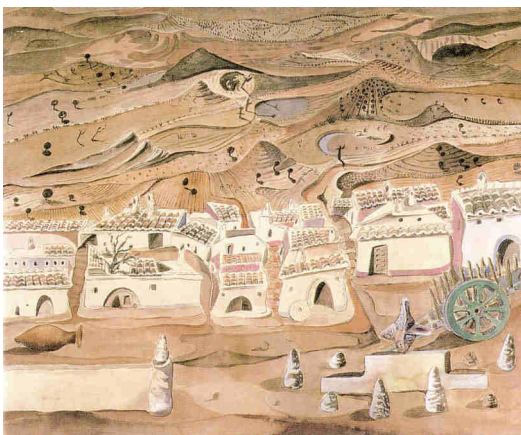
III. 220 - ALBERTO SÁNCHEZ, *Formas en el desierto* (1934-36).



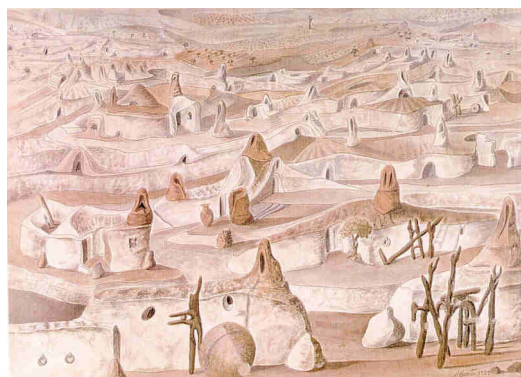
III. 221 - ALBERTO SÁNCHEZ, *Maternidad* (1929-33).



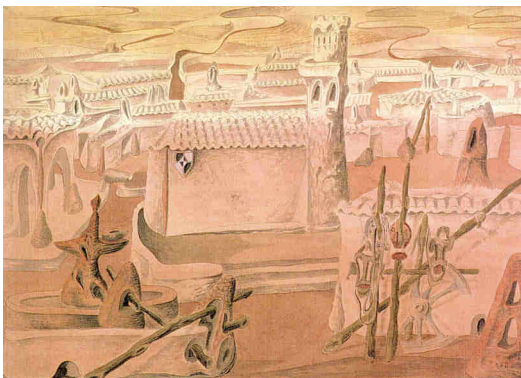
III. 222 – ALBERTO SÁNCHEZ, esquisse pour le décor central de *Fuenteovejuna* (1933).



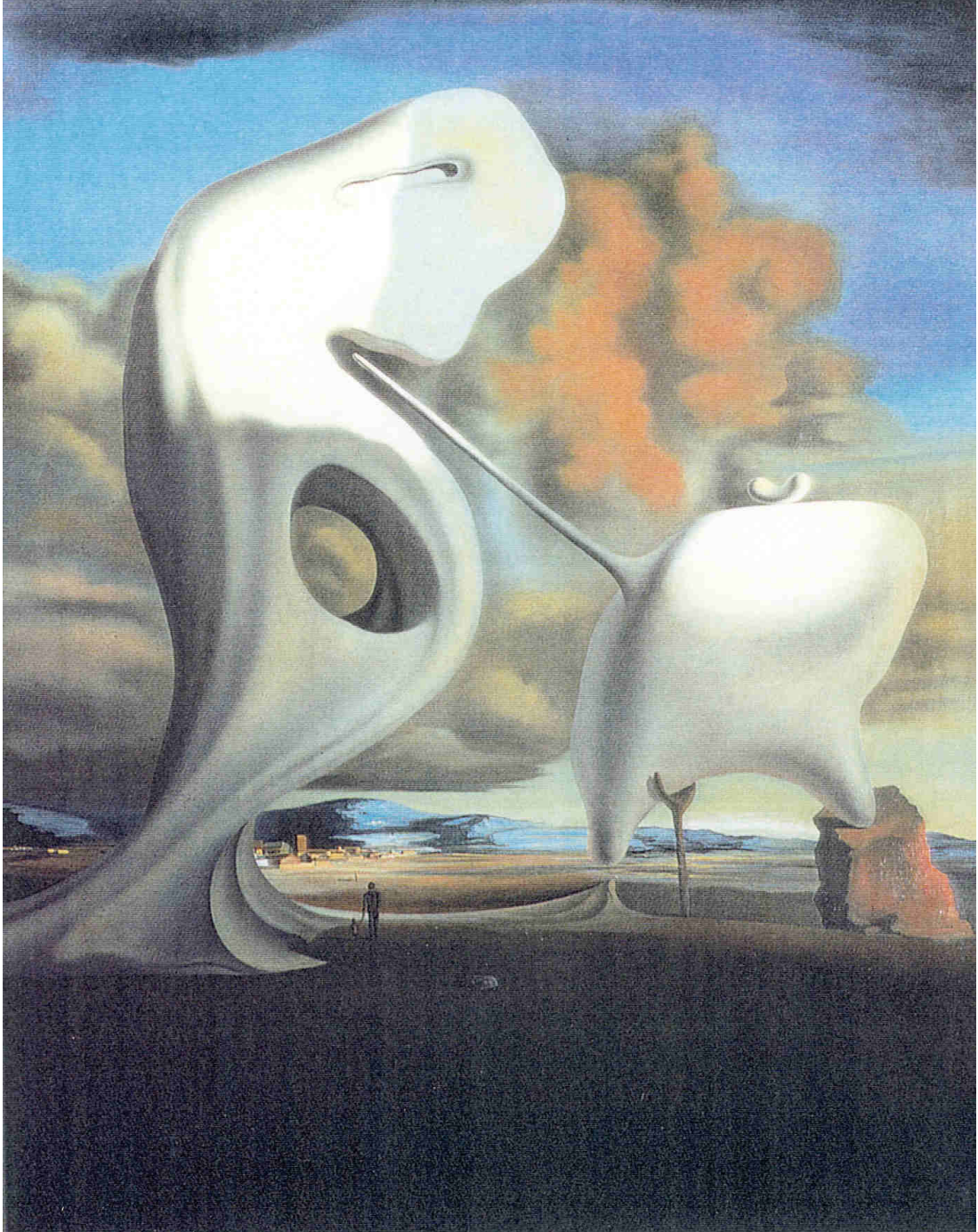
III. 223 - ALBERTO SÁNCHEZ, esquisse pour le décor de *Fuenteovejuna* (1933).



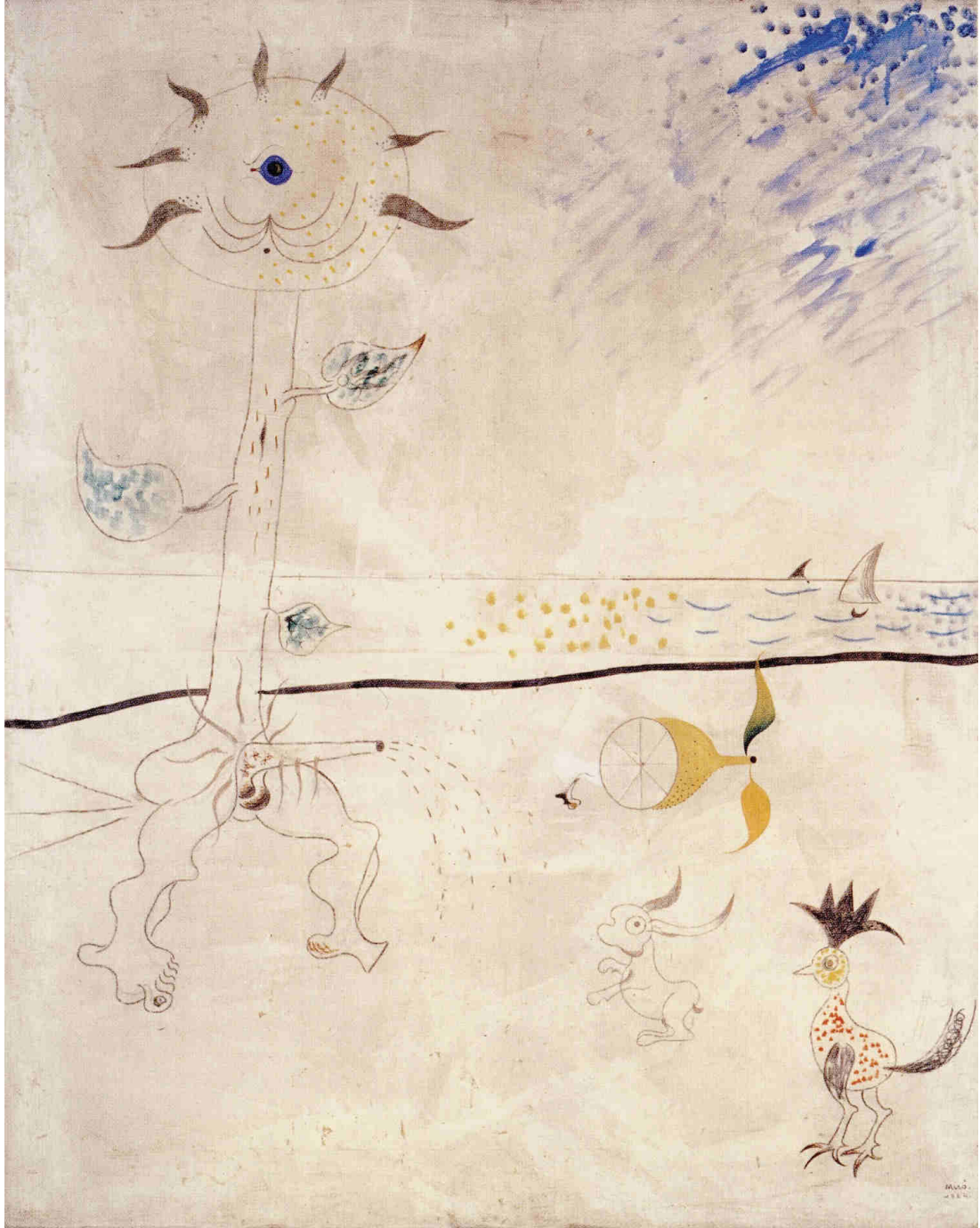
III. 225 - ALBERTO SÁNCHEZ, *Benimamet* (1937).



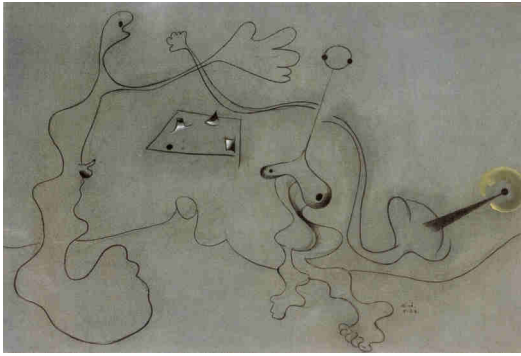
III. 224 - ALBERTO SÁNCHEZ, Projet pour le rideau de *Fuenteovejuna* (1937).



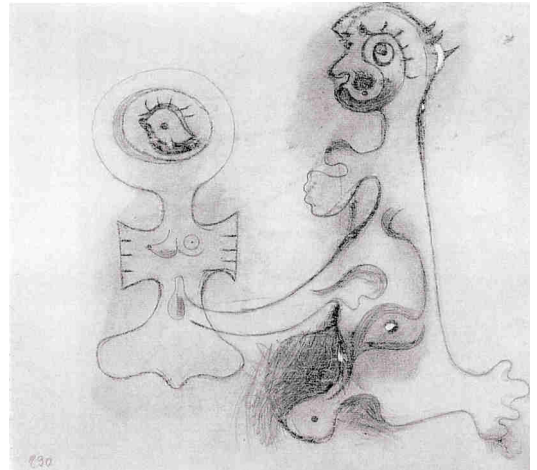
III. 226 - SALVADOR DALÍ, *L'Angélus de Millet architectonique* (1933).



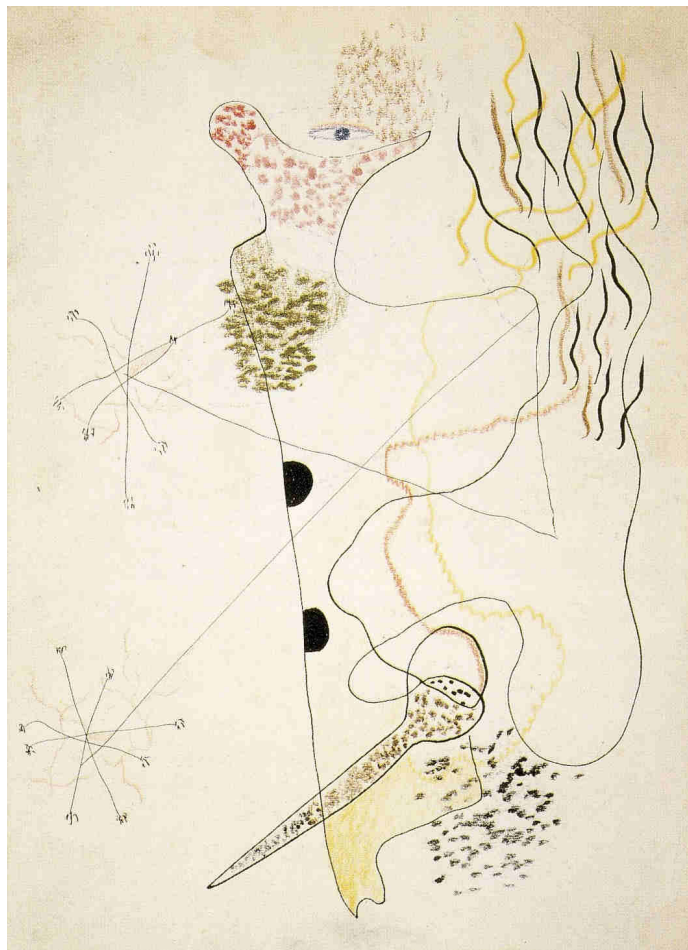
III. 227 - JOAN MIRÓ, *Le piège* (1924).



III. 228 - JOAN MIRÓ, *Les amoureux* (1928).



III. 229 - JOAN MIRÓ, *Homme et femme* (1930).



III. 230 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Pierrot priápico* (vers 1932-36).



III. 231 - JOAN MIRÓ, *Tête de femme* (1938).



III. 232 - REMEDIOS VARO, *Deseo frustrado ou Deseo II* (1935).



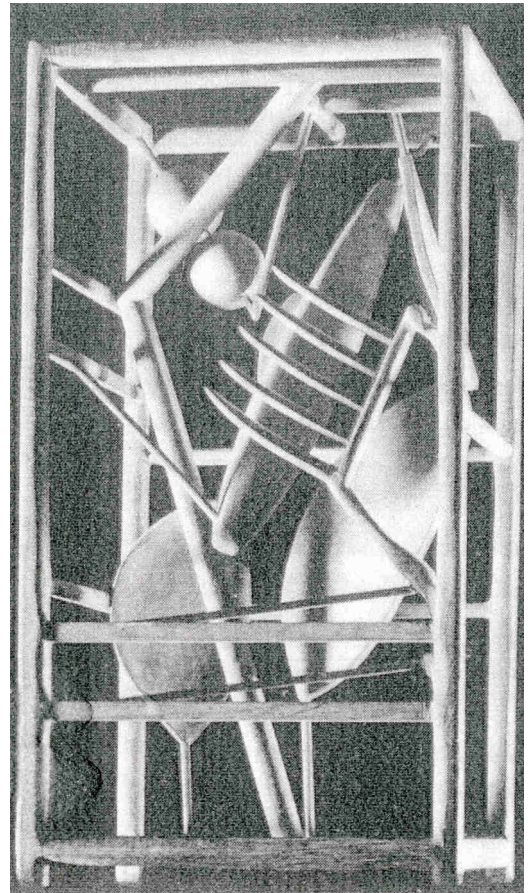
III. 233 - PABLO PICASSO, *Le baiser* (1931).



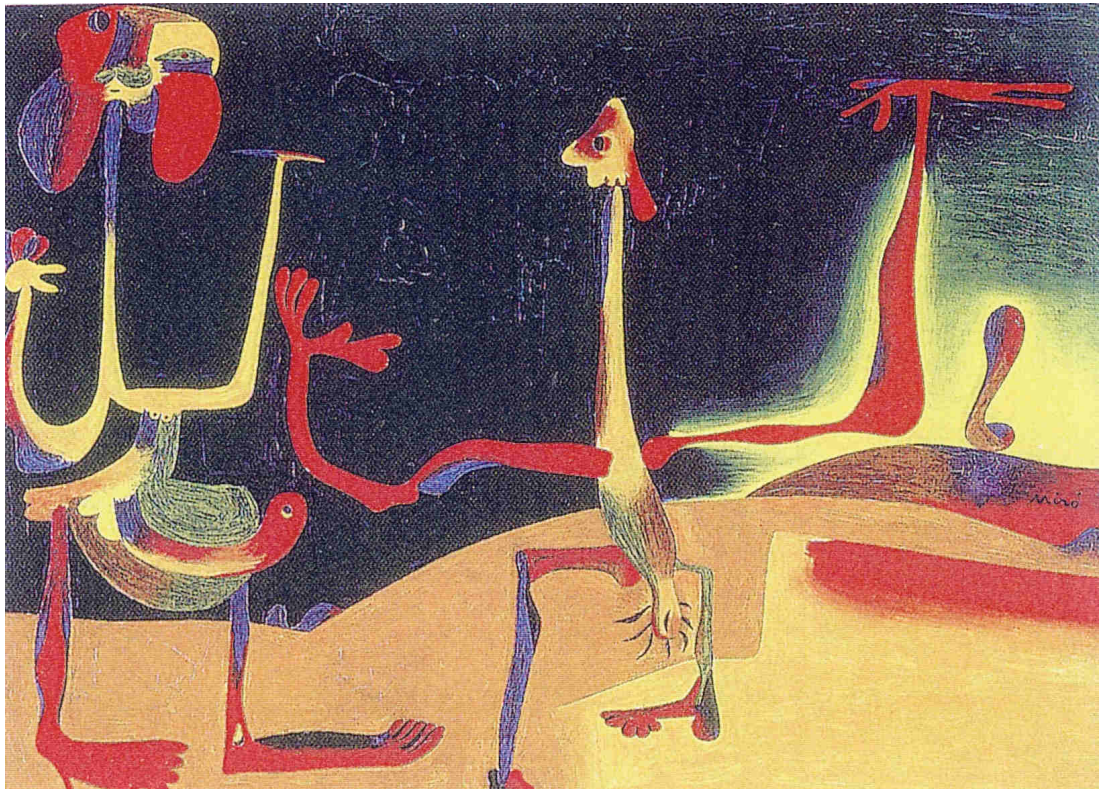
III. 234 - ANDRÉ MASSON, *Métamorphose des amants* (1938).



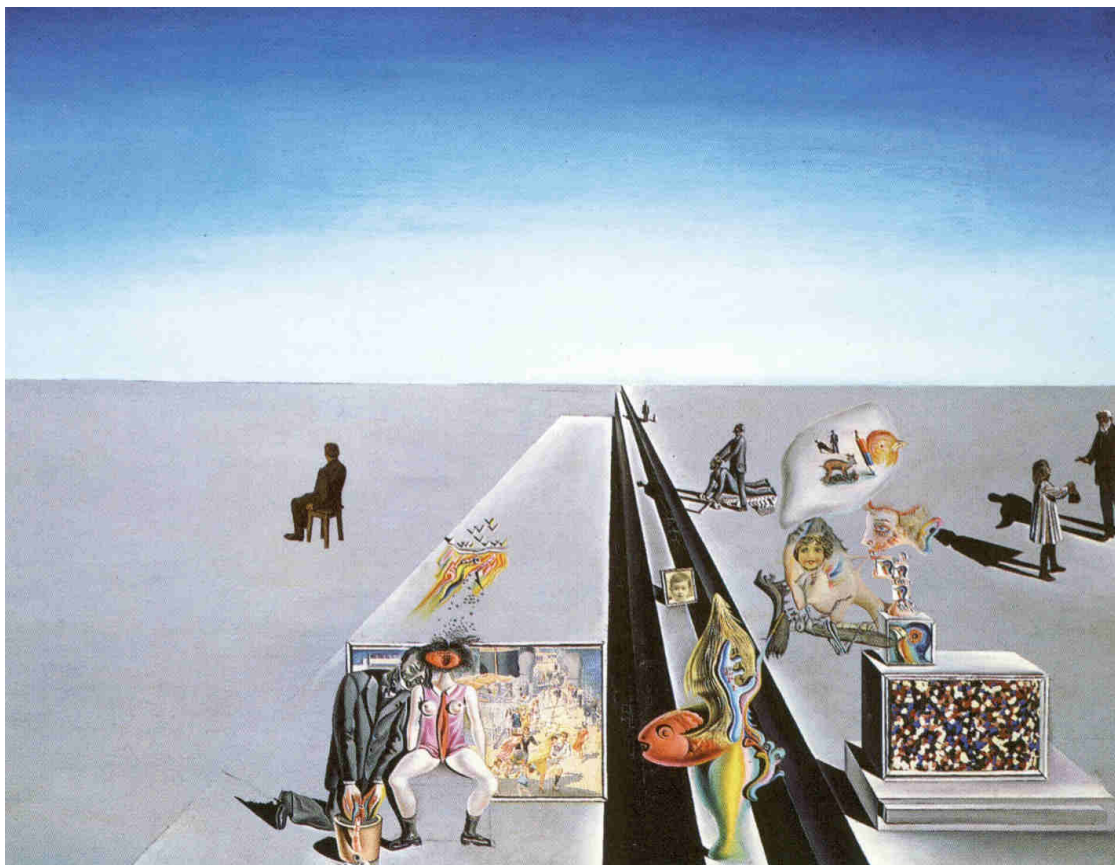
III. 235 - ALBERTO GIACOMETTI,
Homme et femme (1928-29).



III. 236 - ALBERTO GIACOMETTI, *La cage* (1930-31).



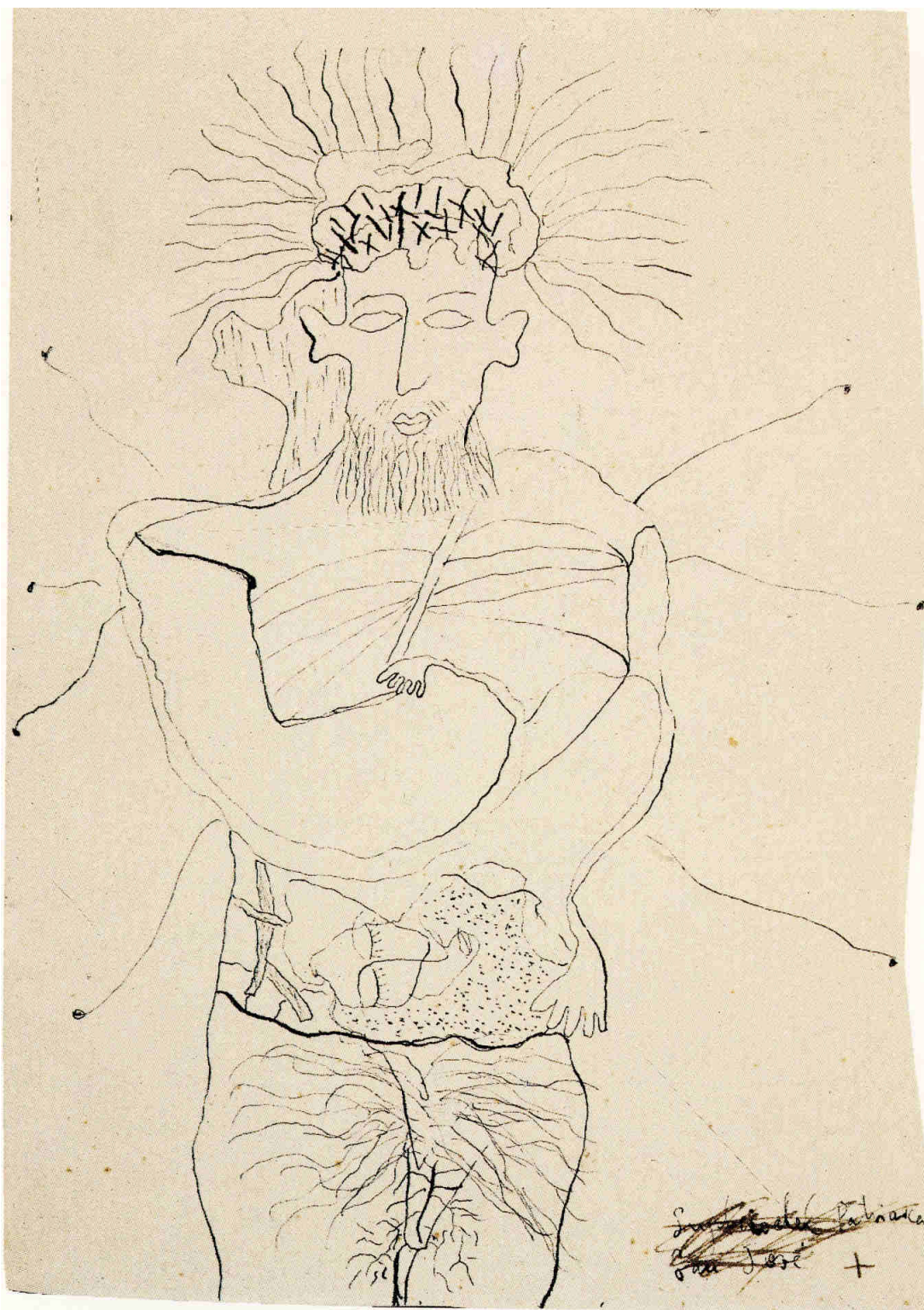
III. 237 - JOAN MIRÓ, *Homme et femme devant un tas d'excréments* (1935).



III. 238 - SALVADOR DALÍ, *Les premiers jours du printemps* (1929).



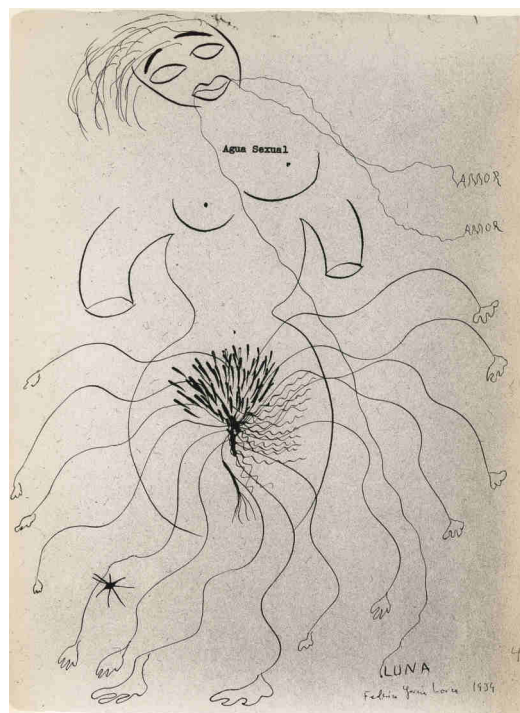
Détail.



III. 239 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Suplicio del patriarca San José* (1928).



III. 240 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Venus (vers 1927-28).



III. 241 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Venus (1934).



III. 242 - LE CARAVAGE, *Bacchus* (vers 1598).



III. 243 - *Fresque de la Villa des Mystères (Villa des Vignerons), à Pompéi.*



III. 244 - Acteur jouant un satyre (500-475 avant J.-C).



III. 245 - Groupe d'acteurs (milieu du IV^e siècle avant J.-C).



III. 246 - Acteurs en train de s'équiper.



III. 247 - *Priape versant de l'eau sur son sexe.*



III. 248 - *Mercuré polyphallique.*



III. 249 - *ONÉSIMOS, Satyre assis sur une amphore à vin pointue (vers 500 avant J.-C).*



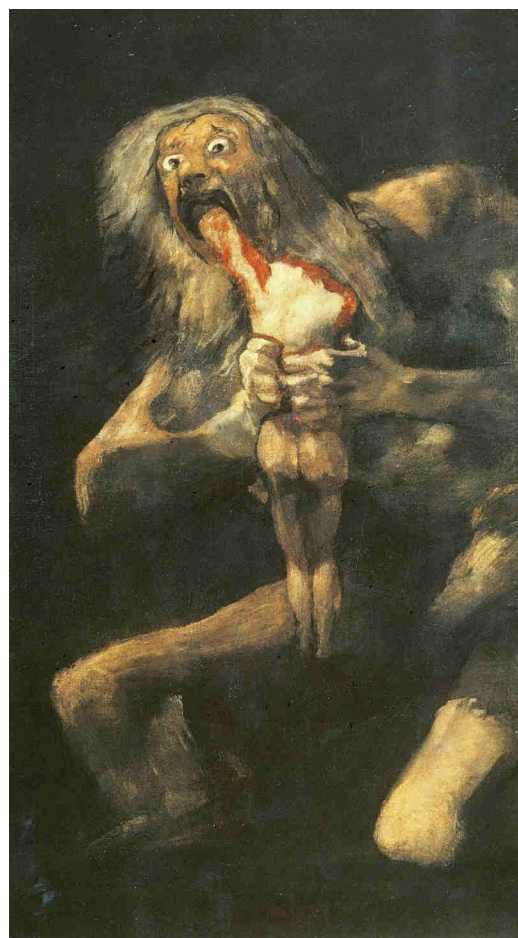
III. 250 - *Satyre (deuxième quart du V^e siècle avant J.-C).*



III. 251 - *Phallus géant.*



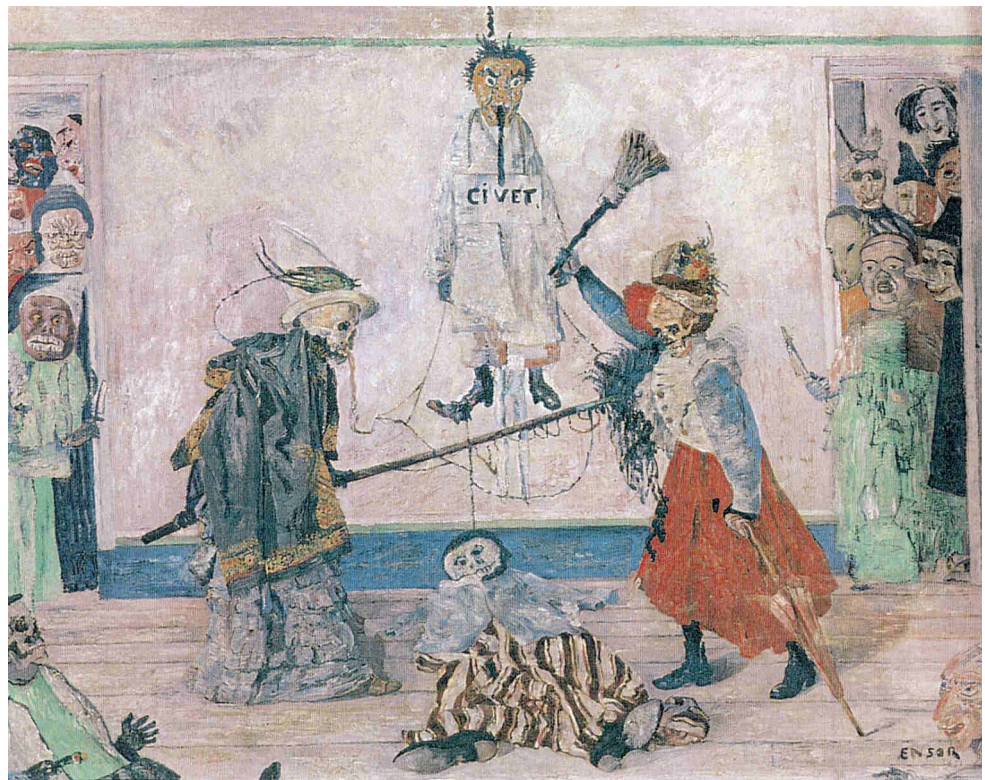
III. 252 - JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA,
Un mascarón (1925).



III. 253 - FRANCISCO DE GOYA, *Saturno*
(1820-23).



III. 254 - JAMES ENSOR, *L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889* (1888-89).



III. 255 - JAMES ENSOR, *Squelettes se disputant un pendu* (1891).



III. 256 - HIERONIMUS BOSCH, *Le Jugement dernier* (panneau central du triptyque) (sans date).



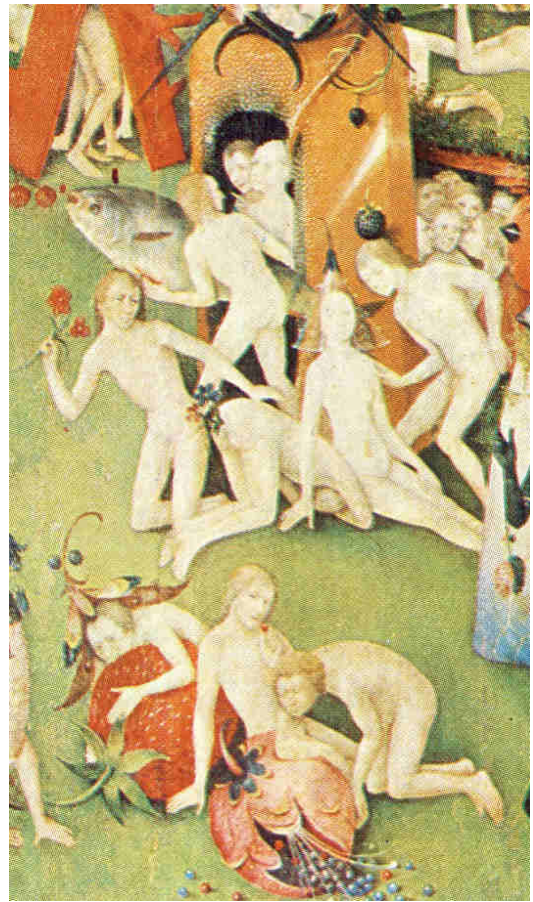
Détail.



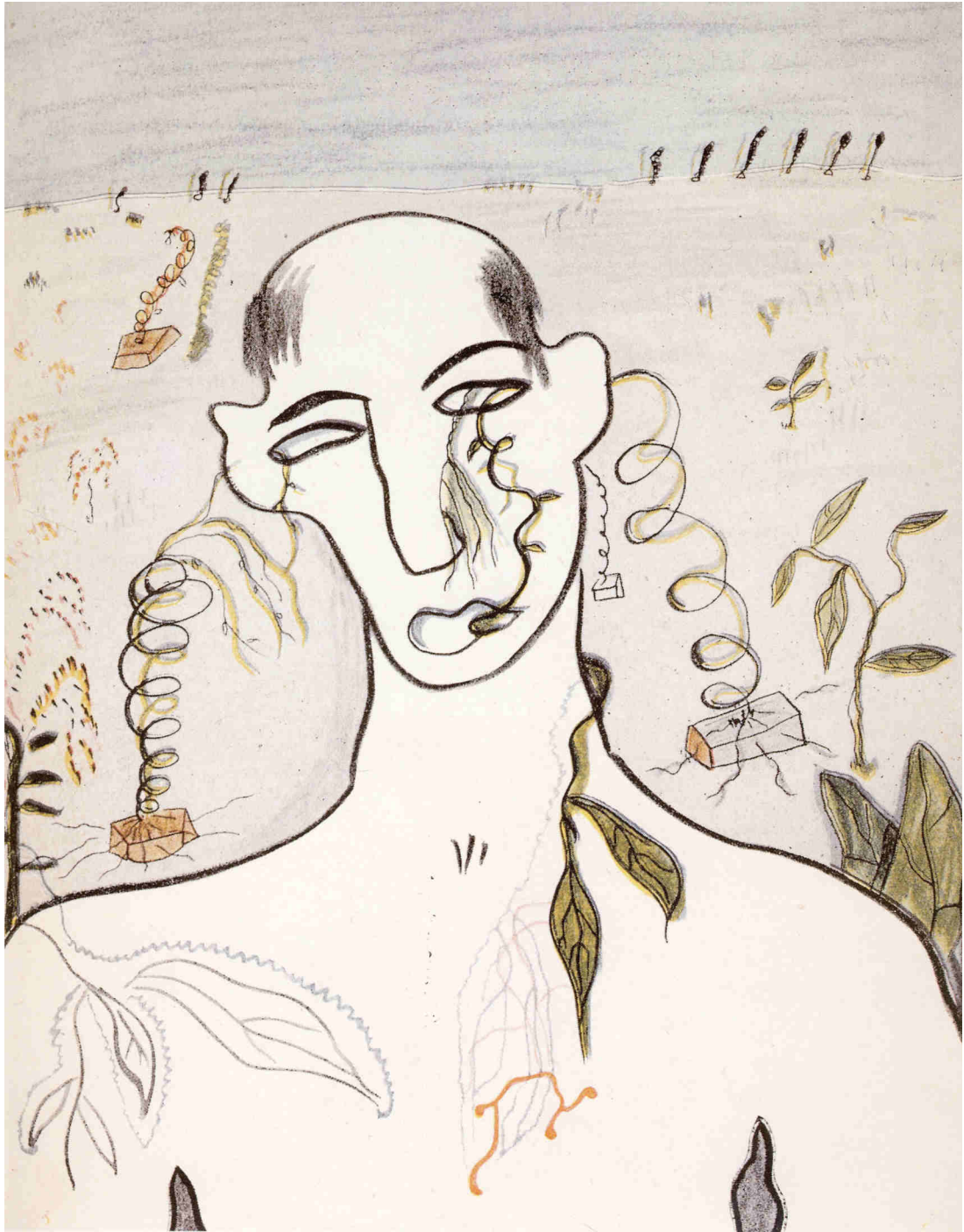
Détail.



III. 257 - HIÉRONIMUS BOSCH, *Le Jardin des Délices* (panneau central du triptyque) (sans date).



Détail.



III. 258 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Busto de hombre muerto* (vers 1932).



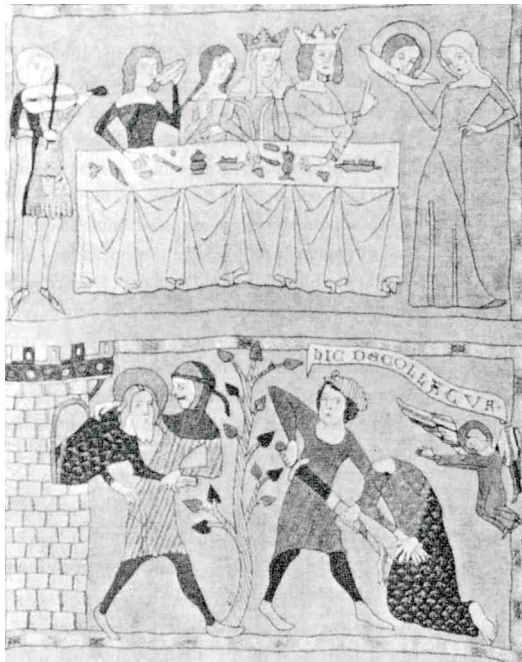
III. 259 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Autorretrato con animal fabuloso
abrazado (vers 1929-31).



III. 260 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Autorretrato con animal fabuloso en
negro (vers 1929-31).



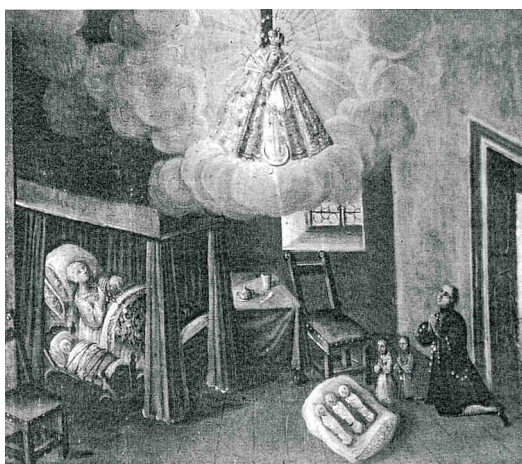
III. 261 - PAUL GAUGUIN, *La vision après le sermon ou La lutte de Jacob avec l'Ange* (1889).



Ill. 262 – ANONYME, *Décollation de saint Jean* (XIV^e siècle).



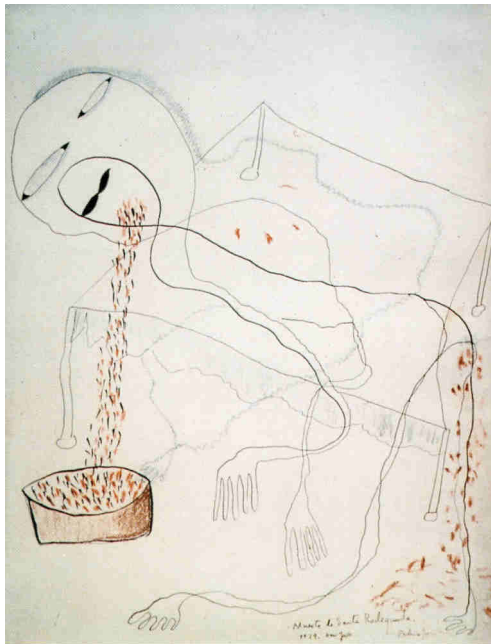
Ill. 264 – ANONYME, *Tableau de maître espagnol* (?).



Ill. 263 – ANONYME, *Peinture votive bavaroise* (sans date).



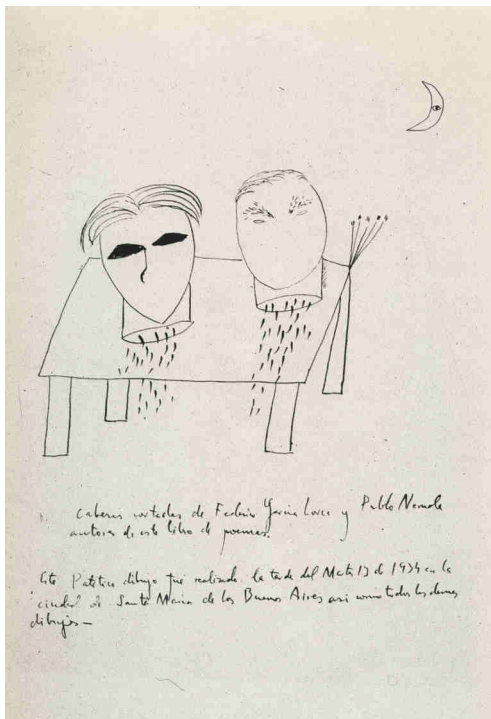
Ill. 265 – ANONYME, *Mort d'un saint* (vers 1800).



III. 266 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Muerte de Santa Rodegunda (1929).



III. 267 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Muerte de Santa Rodegunda (?) (1929).



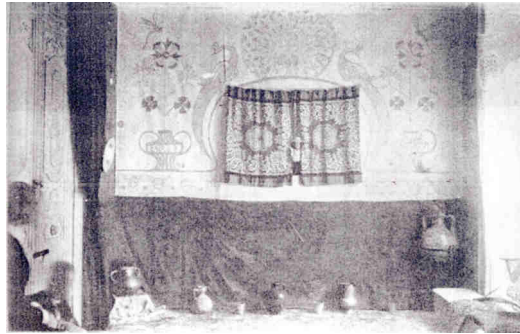
III. 268 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda (1934).



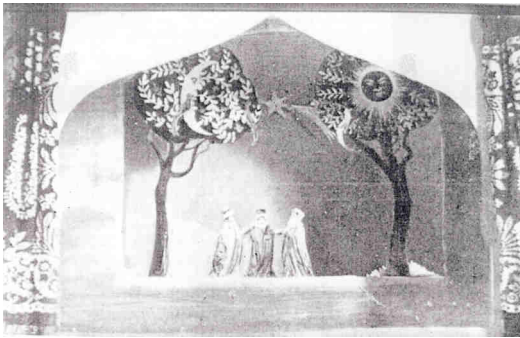
III. 269 - PABLO PICASSO,
La table devant la fenêtre (1919).



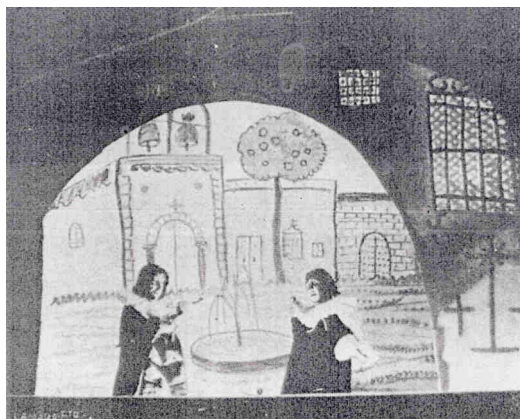
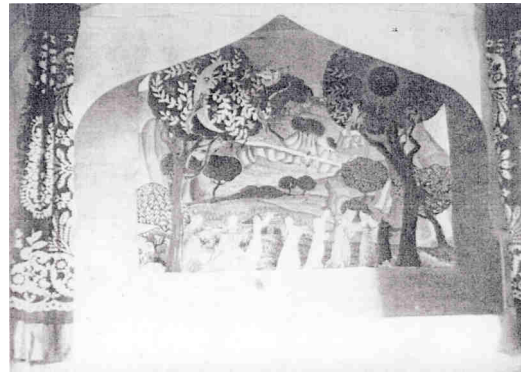
III. 270 – GIOTTO DI BONDONE - *Les démons chassés d'Arezzo* (avant 1300).



Ill. 271 - Théâtre de marionnettes dans la maison de Federico García Lorca, à Grenade (1923).



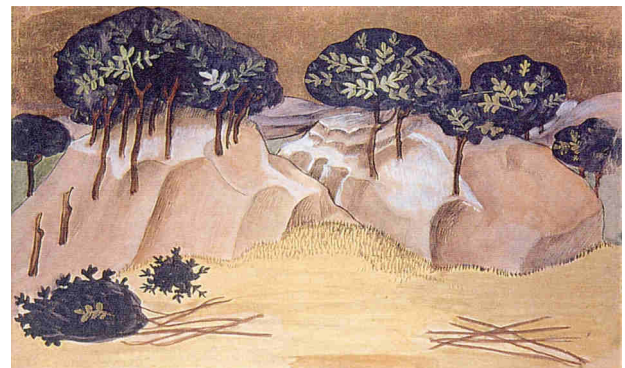
Ill. 272 - Scènes du *Misterio de los Reyes Magos* (1923).



Ill. 273 - Scène de *l'entremés* de Cervantes *Los dos habladores* (1923).



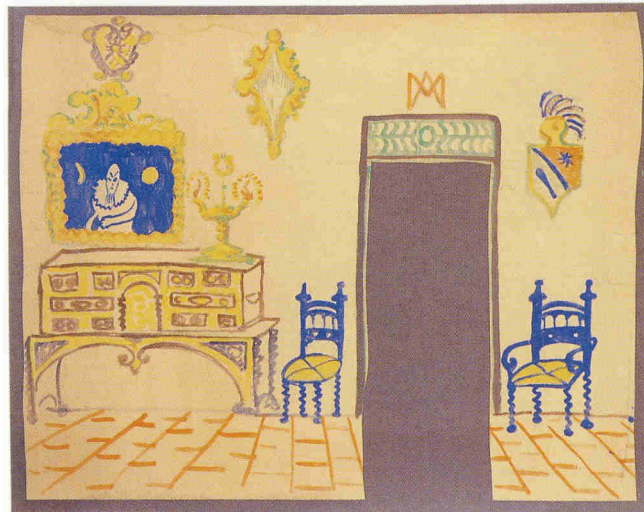
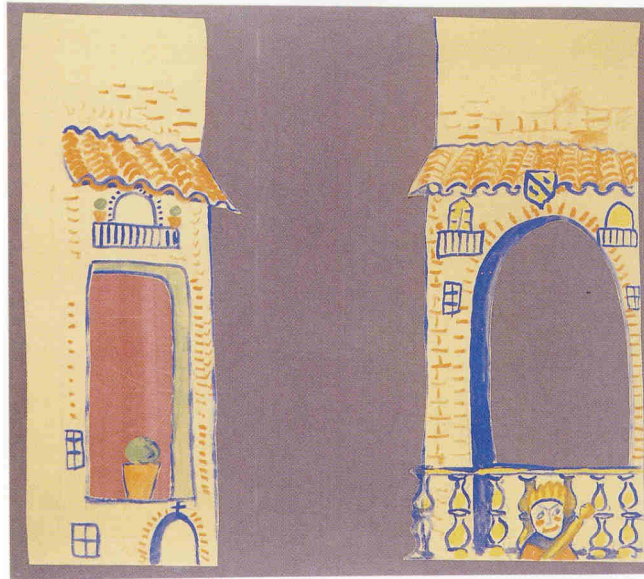
III. 274 - GIOTTO DI BONDONE, *Joachim parmi les bergers* (1302-05).



III. 275 - HERMENEGILDO LANZ, *Bosque*.
Ébauche de rideau de fond pour *l'Auto de los Reyes Magos* (1923).



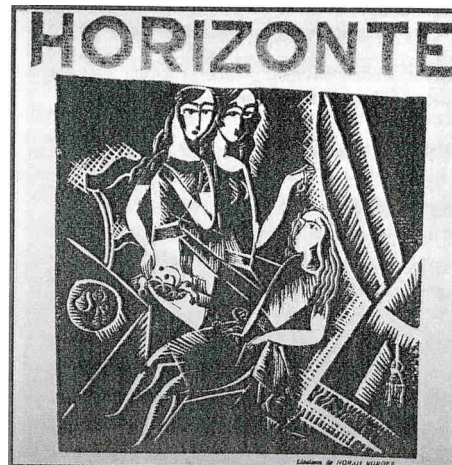
III. 276 - HERMENEGILDO LANZ, figures
planistas pour *l'Auto de los Reyes Magos*
(Melchior, Gaspar, Balthasar et Hérode) (1922).



III. 277 - HERMENEGILDO LANZ, décors pour *Los dos habladores*, de Cervantes et *La niña que riega la albahac*, de Federico García Lorca (1923).



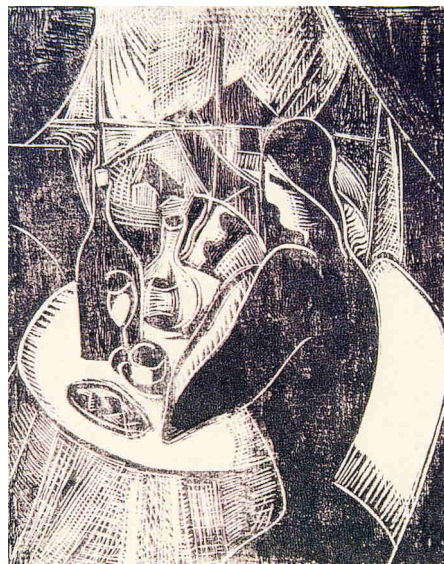
III. 278 - DUCCIO DI BUONINSEGNA *Maestà*. Face postérieure, partie centrale : *La Cène* (1308-11).



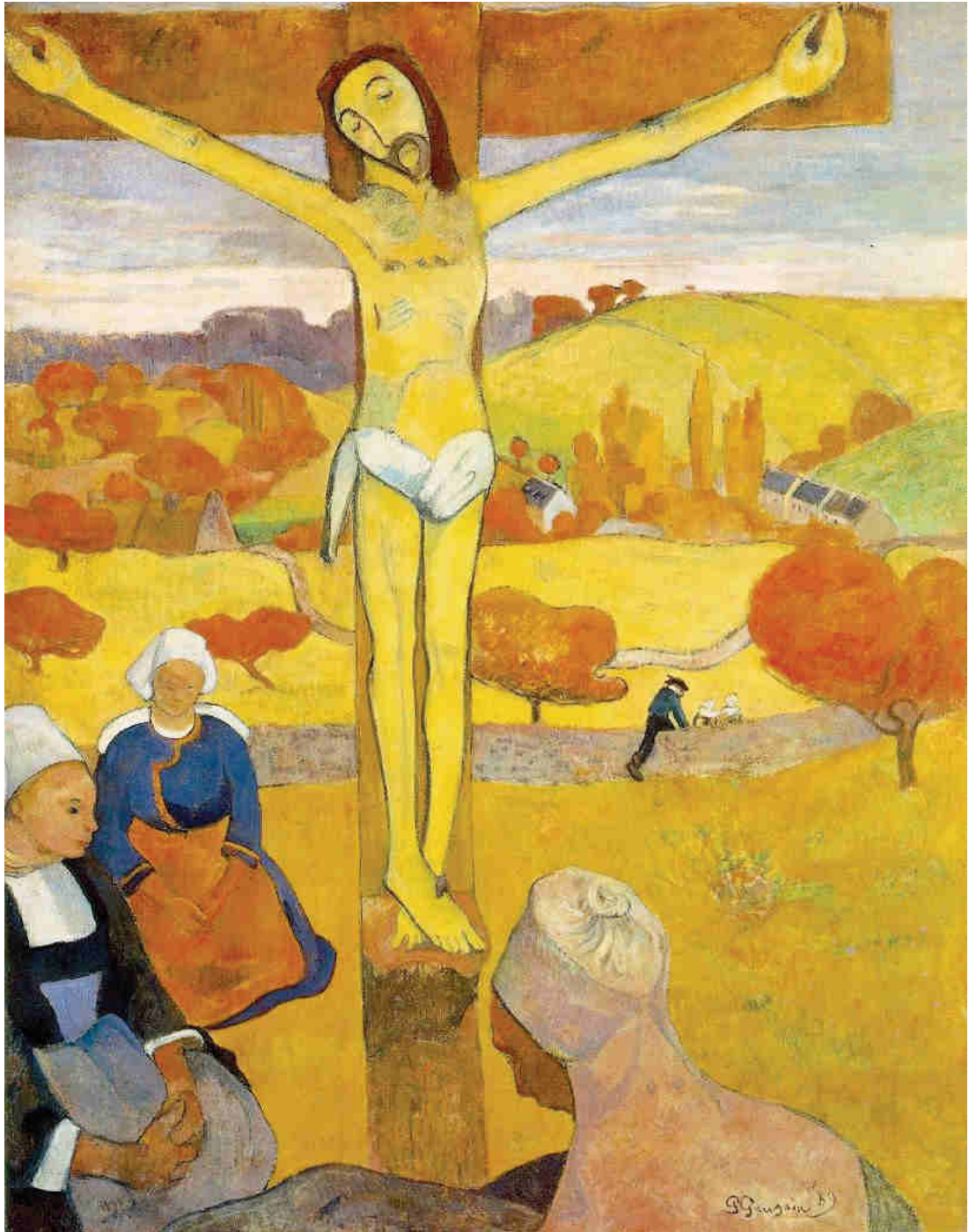
III. 279 - NORAH BORGES, sans titre (1922).



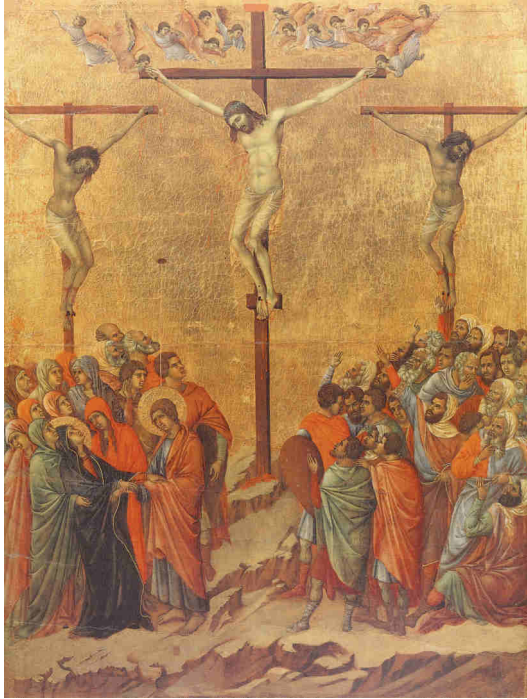
III. 280 - FRANCISCO BORES, sans titre (*Banquete*) (1923-24).



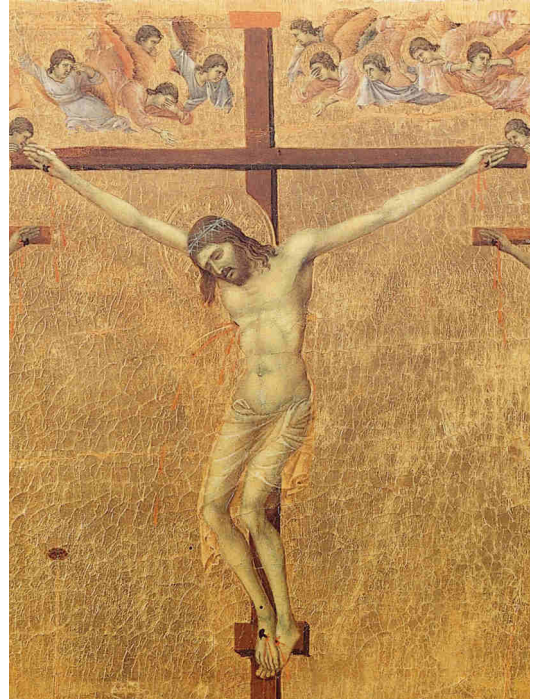
III. 281 - FRANCISCO BORES, sans titre (*Mujer ante la ventana*) (vers 1923).



III. 282 - PAUL GAUGUIN, *Le Christ jaune* (1889).



III. 283 – DUCCIO DI BUONINSEGNA,
Crucifixion (1308-11)



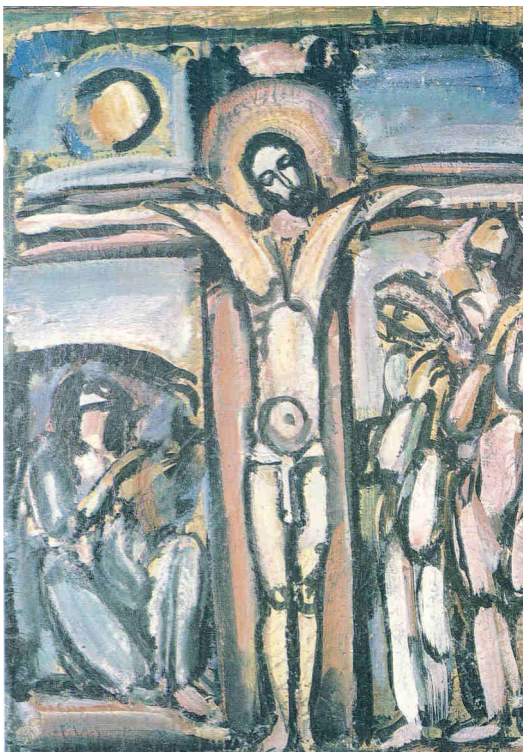
Détail.



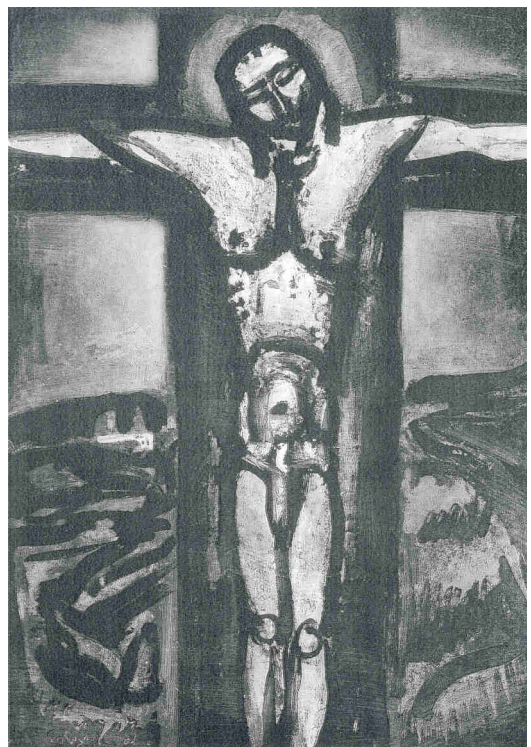
III. 284 – ALBERTO SOZIO (?), *Crucifixion*
(XIII^e siècle).



III. 285 - EMIL NOLDE, *Le Christ aux outrages ou Dérision* (1909).



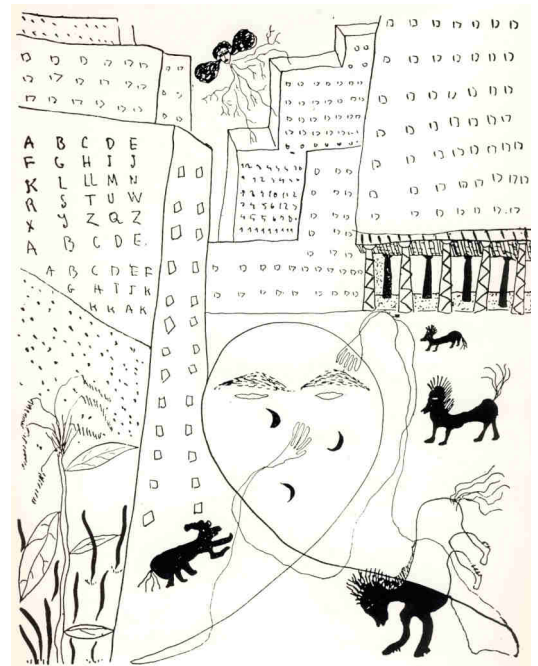
III. 286 - GEORGES ROUAULT, *Christ en croix* (1939).



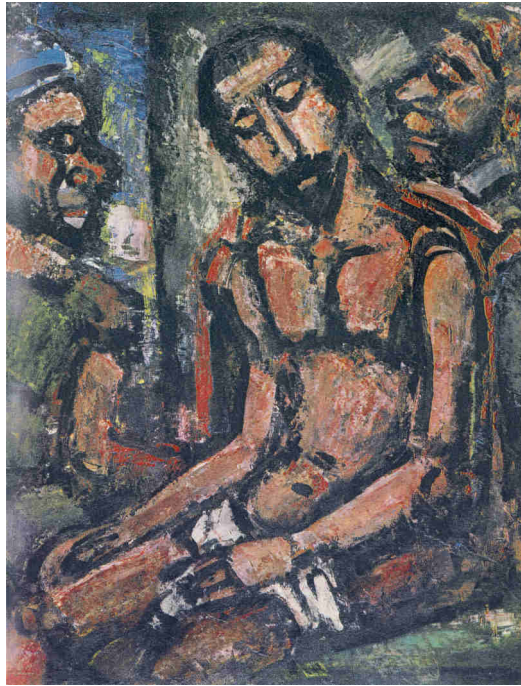
III. 287 - GEORGES ROUAULT, *Sous un Jésus en croix oublié là* (vers 1927).



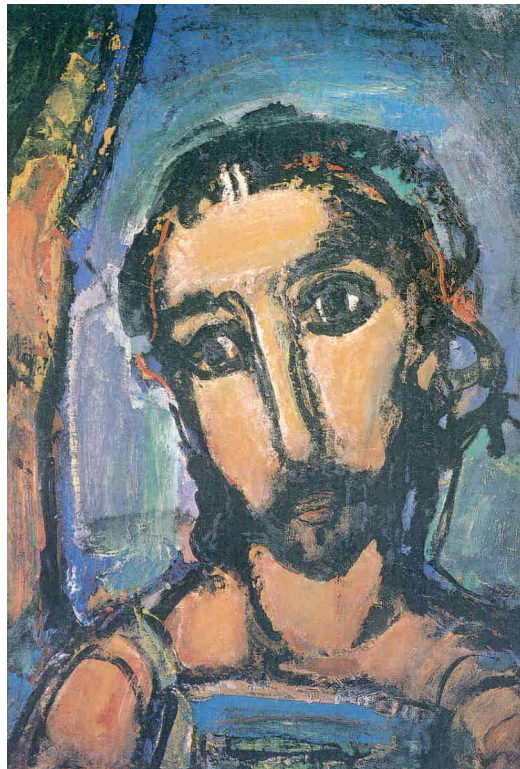
III. 288 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Payaso de rostro desdoblado y cáliz (vers
1927).



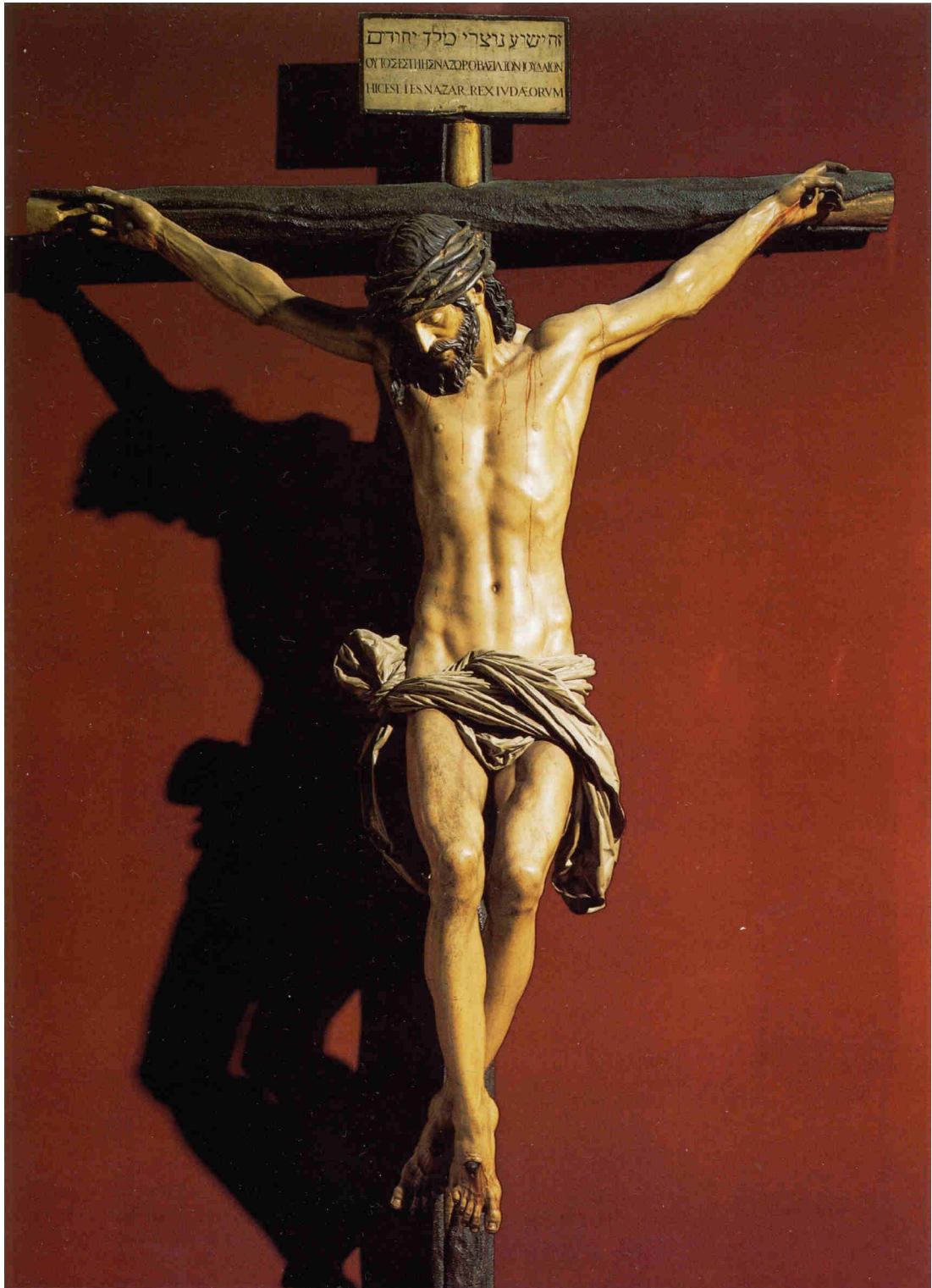
III. 289 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Autorretrato en Nueva York (vers 1929-
31).



III. 290 - GEORGES ROUAULT, *Le Christ aux outrages* (vers 1932).



III. 291 - GEORGES ROUAULT, *Christ (Passion)* (1938).



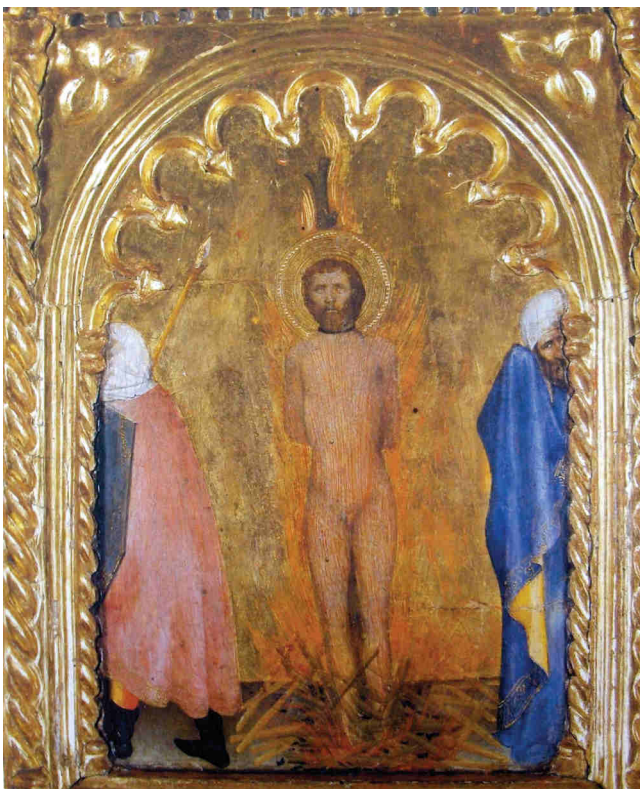
III. 292 - JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, *Christ de la clémence* ou *Christ aux calices* (1603).



III. 293 - GIOVANNI DA MILANO, *Martyre de saint Barthélemy :L'écorchement* (vers 1355). Détail.



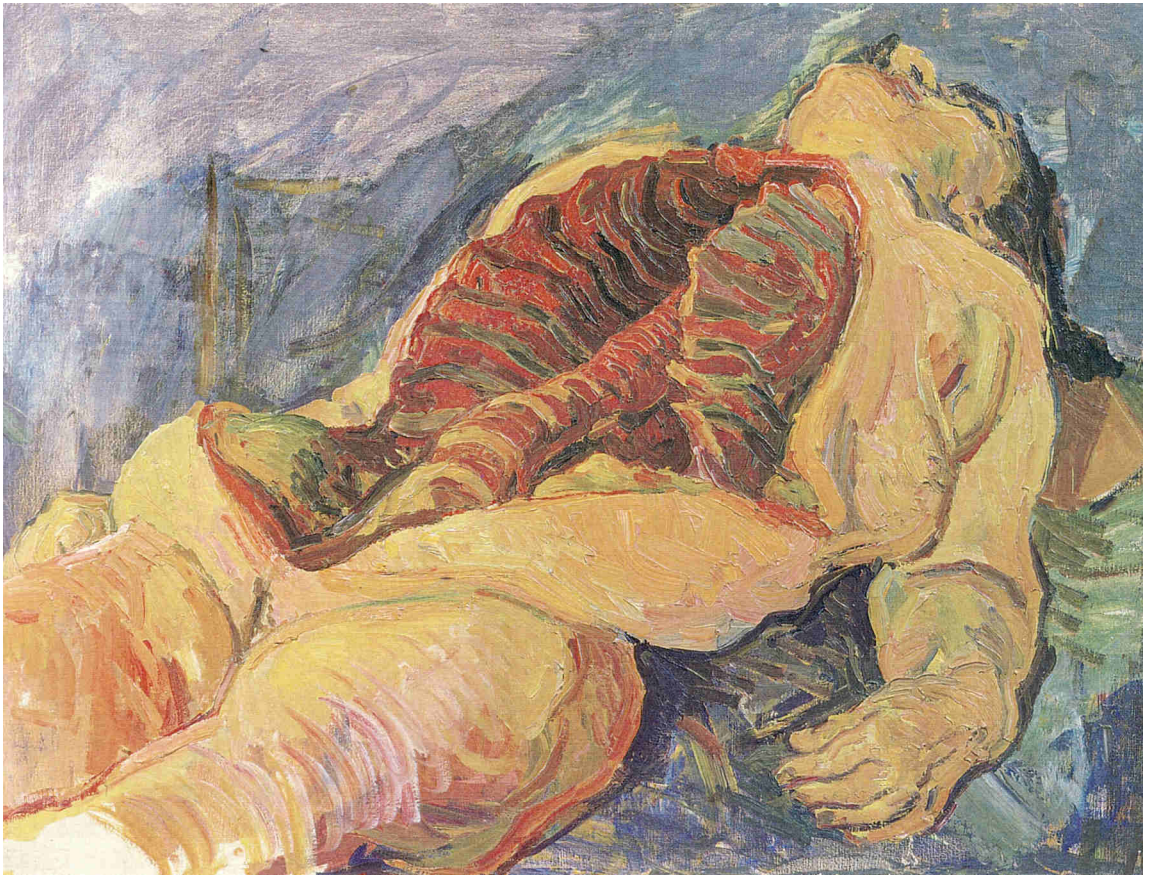
Détail.



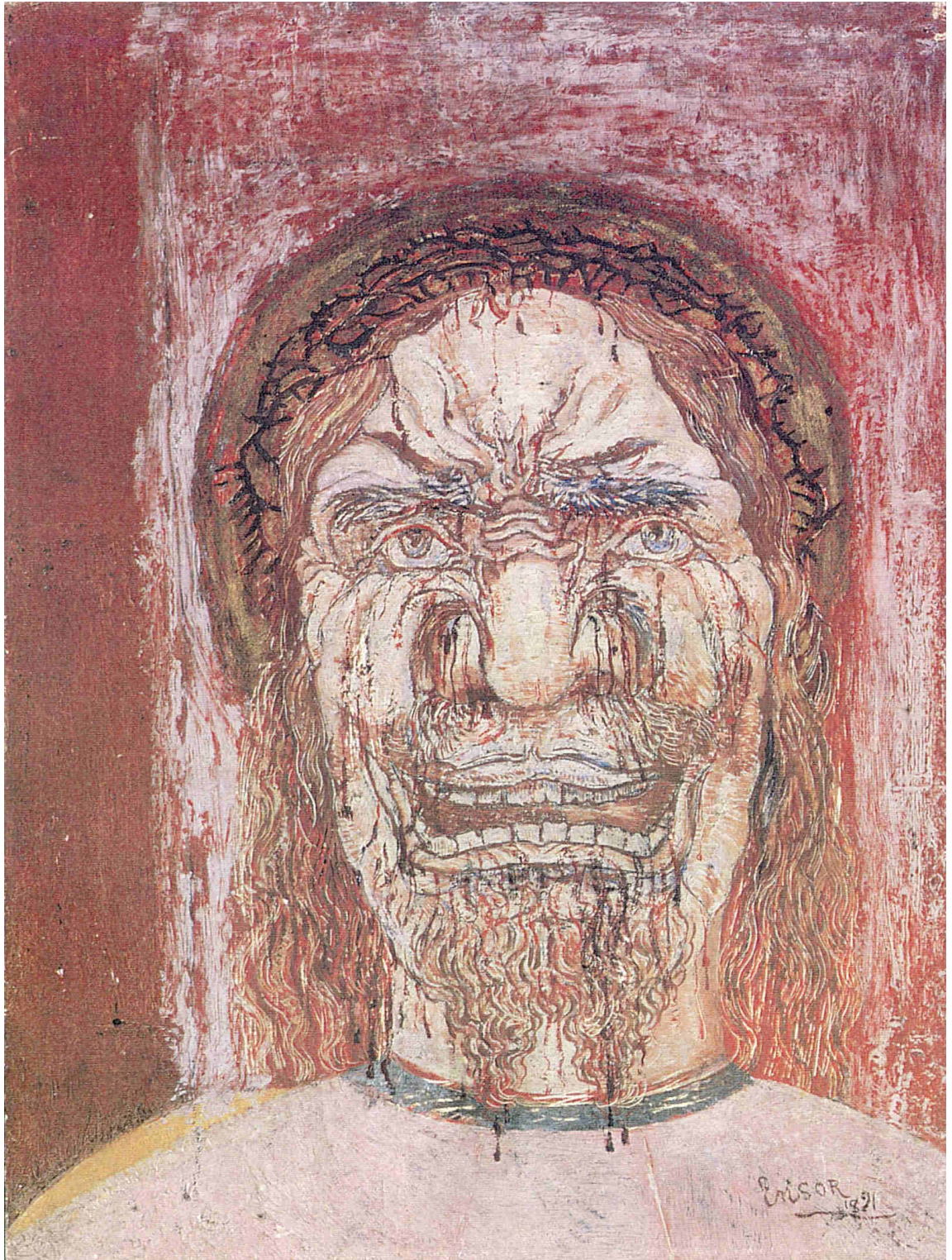
III. 294 - GIOVANNI DA MILANO, *Martyre de saint Barthélemy :Le bûcher* (vers 1355). Détail



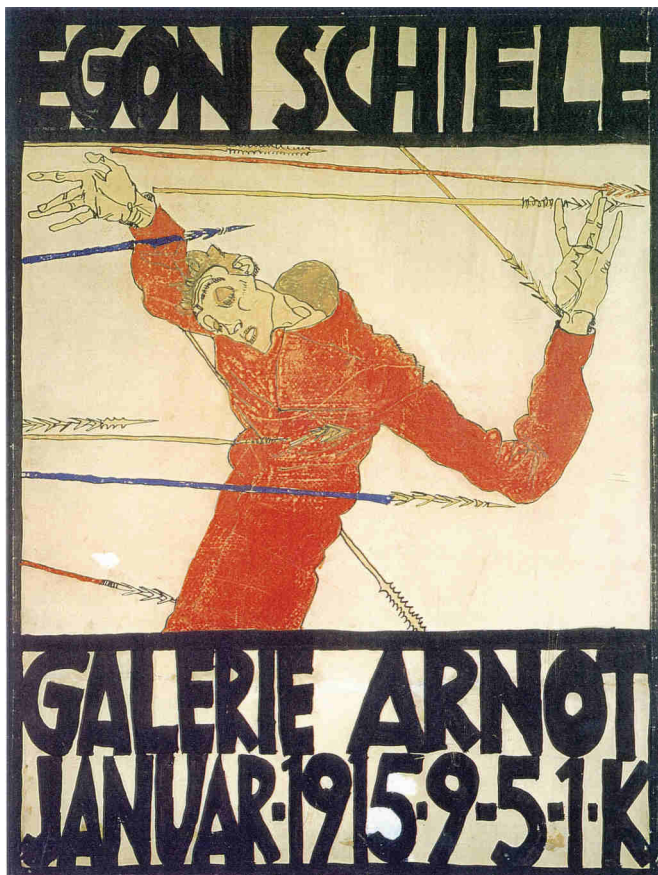
Détail.



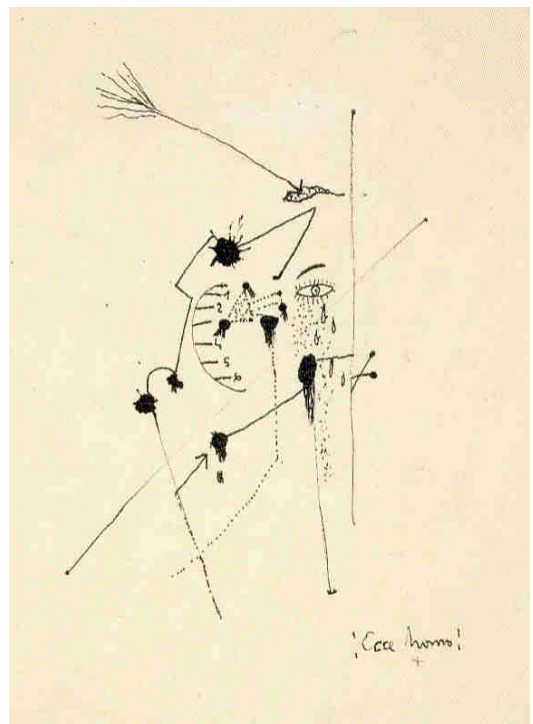
III. 295 - HERBERT BOECKL, *Cage thoracique ouverte* (1931).



III. 296 - JAMES ENSOR, *L'Homme de douleur* (1891).



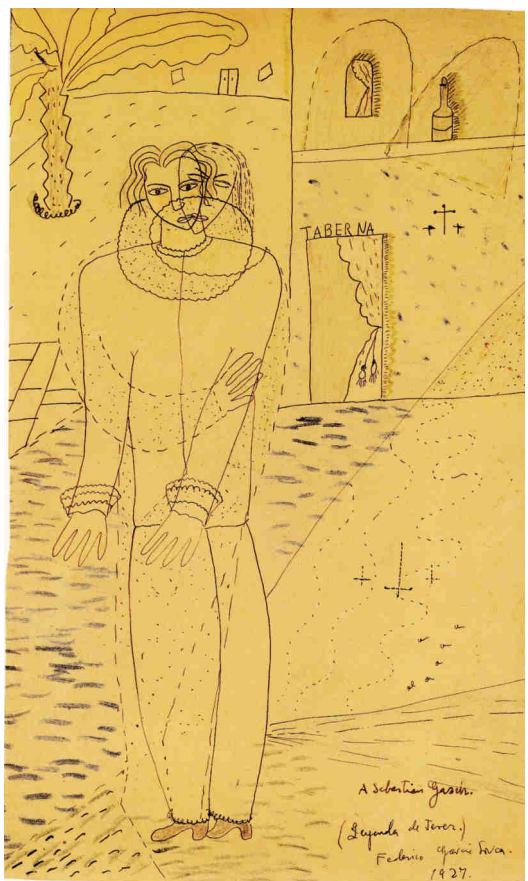
III. 297 - EGON SCHIELE, affiche pour la Galerie Arnot (1914-15).



III. 298 - FEDERICO GARCÍA LORCA, *¡Ecce Homo!* (vers 1927).



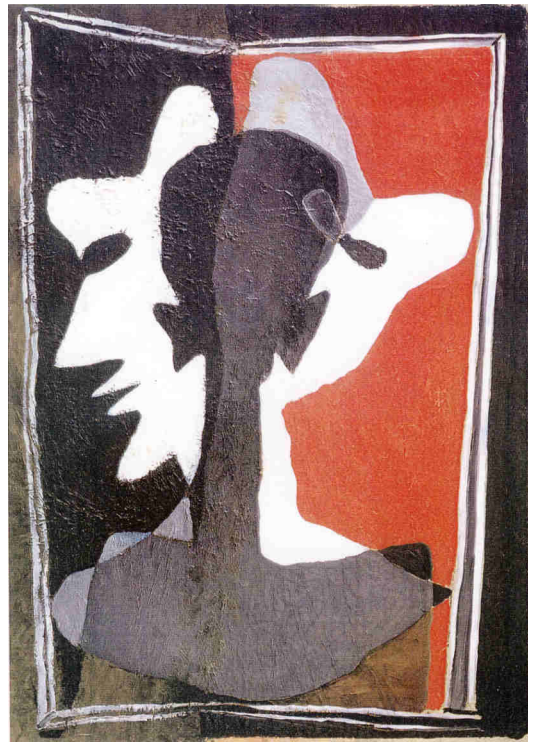
III. 299 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Payaso de rostro desdoblado (1927).



III. 300 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Leyenda de Jerez (1927).



III. 301 - FEDERICO GARCÍA LORCA,
Arlequín desdoblado (1927).



III. 302 - SALVADOR DALÍ, *Autorretrato que se desdobra en tres* (1926-27).



III. 303 – NADAR (?), photographie des frères Hanlon-Lee, dans *Le voyage en Suisse* (vers 1878-79).



III. 304 - FRANCISCO BORES, sans titre (*Escena de circo*) (1928).



III. 305 - JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA, *Clowns* (1920).



III. 306 - PIETER BRUEGHEL DIT L'ANCIEN, *Le triomphe de la Mort* (détail) (vers 1562). Détail.



III. 307 - PIETER BRUEGHEL DIT L'ANCIEN, *Le combat de Carnaval et de Carême* (1559). Détail.



III. 308 - HIÉRONIMUS BOSCH,
L'extraction de la pierre.



III. 310 - P. L. GERRI (?), *Le montreur de marionnettes* (XVII^e siècle).



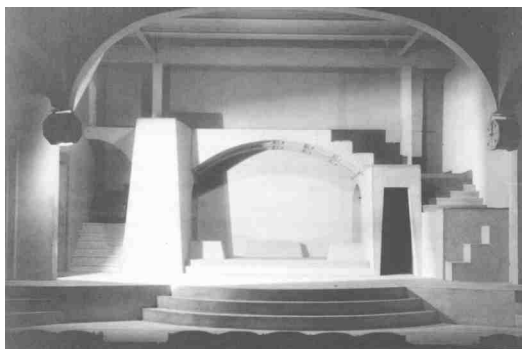
III. 309 - JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA,
Música ratonera (1914).



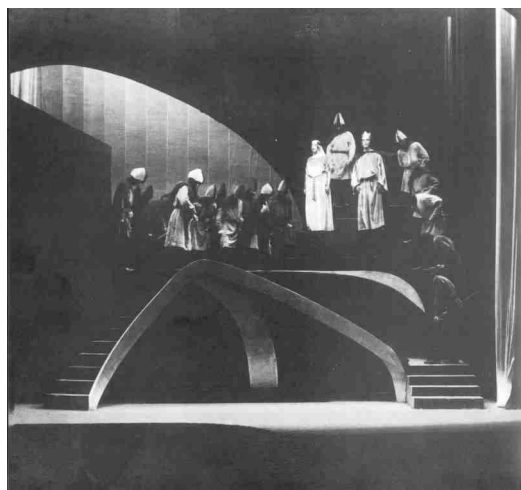
III. 311 - LUCAS DE LEYDE, *Loth et ses filles* (vers 1520).



Ill. 312 - PABLO PICASSO, étude pour le décor du ballet *Pulcinella* (1920).



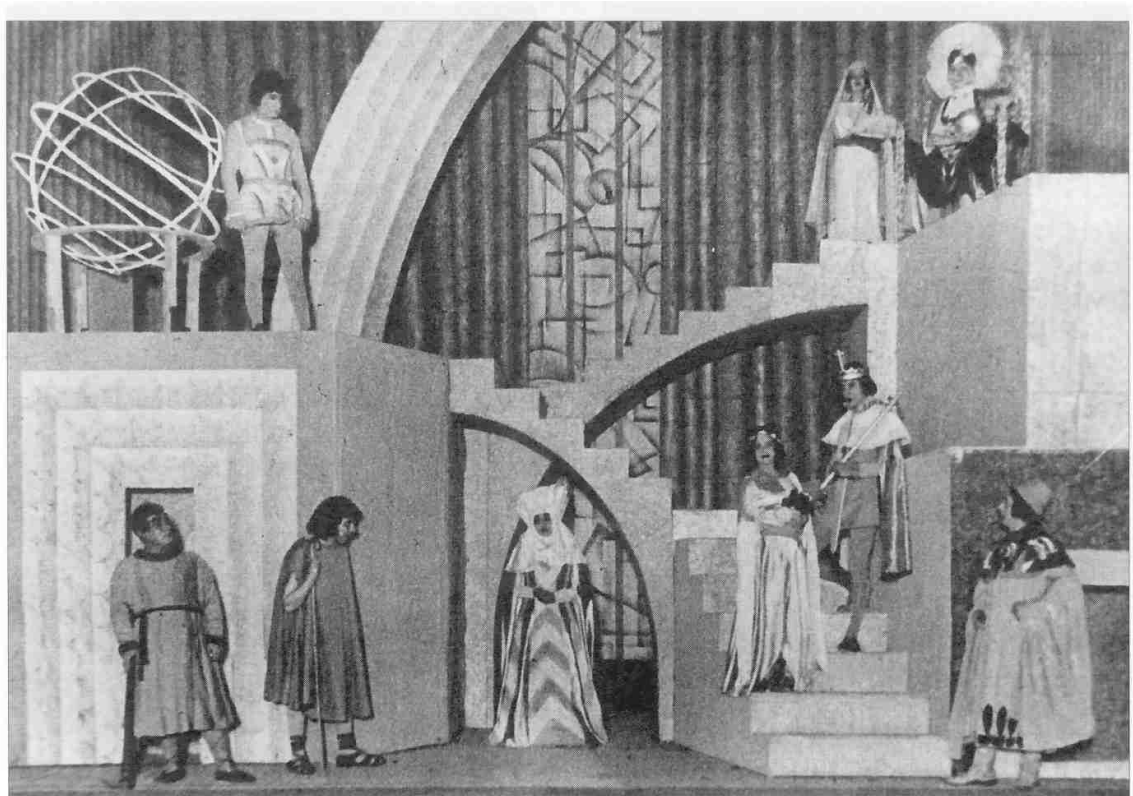
Ill. 313 - dispositif scénique conçu par Louis Jouvot pour le Théâtre du Vieux-Colombier de Jacques Copeau (vers 1921).



Ill. 314 - GEORGES PITOËFF, dispositif scénique pour *Macbeth*, de Shakespeare (1921).



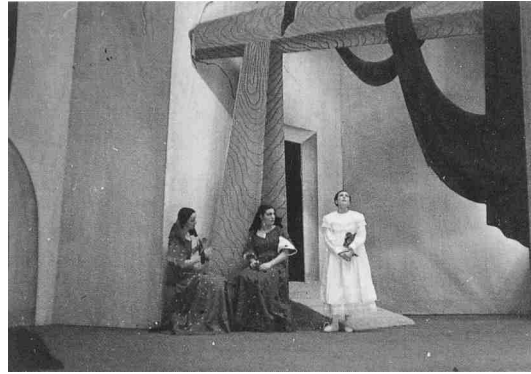
Ill. 315 - GEORGES PITOËFF, croquis scénographique pour *Macbeth*, de Shakespeare (1921).



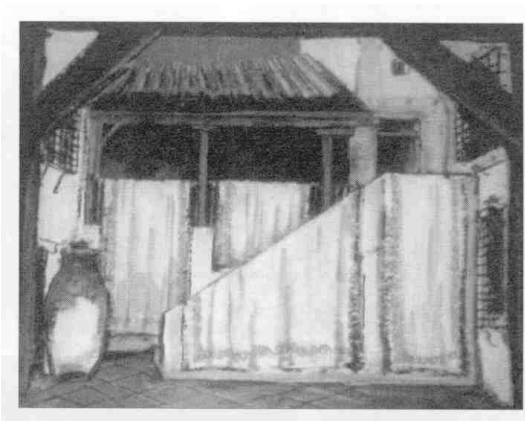
III. 316 - SIGFRIDO BURMANN, scénographie de *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca (1930).



Ill. 317 - JACQUES COPEAU, scénographie de *Le médecin malgré lui*, de Molière. Tréteau monté sur la scène du Garrick Theatre, de Londres (1918).



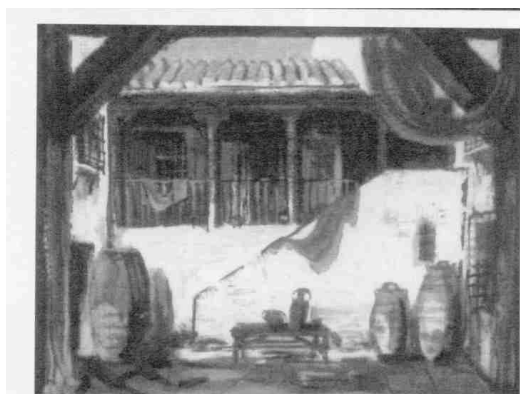
**Ill. 318 – JOSÉ CABALLERO,
scénographie de *Bodas de sangre*, de
Federico García Lorca (1935).**



III. 319 – SIGFRIDO BURMANN, croquis pour le décor de *La dama boba*, de Lope de Vega (1935).



III. 321 – MANUEL FONTANALS, scénographie de *La dama boba*, de Lope de Vega (1935).



III. 320 – SIGFRIDO BURMANN, croquis de reconstitution d'un *corral de comedias* pour la scénographie de *La dama boba*, de Lope de Vega (1935).



III. 322 - Le Faune, interprété par Vaslav Nijinsky, dans *L'Après-Midi d'un Faune* (1912).



III. 323 - Le Fou, interprété par Jean Börlin, dans *Skating Ring* (1922). Costume de Fernand Léger.



III. 324 - FERNAND LÉGER, décor et costumes pour *Skating Ring* (1922).



"Arlequin abogado"
+

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE FEDERICO GARCÍA LORCA

A. CORPUS

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, in *Obras completas II (Teatro)*, edición de Miguel GARCÍA POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1997, p. 239-264.

Así que pasen cinco años, in *Obras completas II (Teatro)*, edición de Miguel GARCÍA POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1997, p. 329-393.

El Público, in *Obras completas II (Teatro)*, edición de Miguel GARCÍA POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1997, p. 279-327.

B. AUTRES ÉDITIONS CONSULTÉES

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, edición de Margarita UCELAY, Madrid, Cátedra, 1998.

Así que pasen cinco años, edición de Margarita UCELAY, Madrid, Cátedra, 1998.

El Público y Comedia sin título, introducción, transcripción y versión depurada de Rafael MARTÍNEZ NADAL y Marie LAFFRANQUE, Barcelona, Seix Barral, 1978.

El Público, edición de María Clementa MILLÁN, Madrid, Cátedra, 1991.

Obras V. Teatro, 3 (Teatro imposible). Cine, música, edición de Miguel GARCÍA POSADA, Madrid, Akal, 1992.

Obras completas I (Poesía), III (Prosa), IV (Primeros escritos), edición de Miguel GARCÍA POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1997.

Œuvres complètes I (Poésie – Prose – Correspondance), édition établie par André BELAMICH, textes traduits par André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé et Jules Supervielle, Paris, Éditions Gallimard, NRF, « Bibliothèque de La Pléiade », 1981.

Œuvres complètes II (Théâtre – Interviews et déclarations), édition établie par André BELAMICH, textes traduits par Marcelle Auclair, André Belamich, Claude Couffon, Paul Lorenz, Robert Marrast, Jean Prévost, Michel Prévost et Paul Verdevoye, Paris, Éditions Gallimard, NRF, « Bibliothèque de La Pléiade », 1990.

Viaje a la luna (guión cinematográfico), edición, introducción y notas de Antonio MONEGAL, Valencia, Pre-Textos, 1994.

II. BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE SUR FEDERICO GARCÍA LORCA

A. GÉNÉRALITÉS ET ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE

Ouvrages

- AGUILERA SASTRE, Juan, LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de la 'Dama Boba'*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2001.
- ASZYK, Ursula, *Las farsas guiñolescas de Federico García Lorca a la luz de la tradición y de las búsquedas de vanguardia*, University of Bristol, Dpt of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies, 1996.
- BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam, *Lorca : el espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
- BAUDE, Jean-Marc, *L'héritage du Siècle d'Or dans le théâtre de Federico García Lorca. Présence et fonction d'une tradition*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean CANAVAGGIO, soutenue à l'Université de Paris X – Nanterre en 1998, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- BRETON, Dominique, *La théâtralité et ses enjeux dans quatre pièces de Federico García Lorca. 'La zapatera prodigiosa', 'Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín', 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, mémoire de HDR sous la direction de Nadine LY, Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne, 2004.
- CAO, Antonio F., *Federico García Lorca y las vanguardias : hacia el teatro*, London, Tamesis Books Limited, 1984.
- Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Volumen IV. Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales*, Madrid, Ministerio de Cultura/ Dirección de archivos estatales/ Fundación Federico García Lorca, 1996.
- Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. Volumen V. Catálogo de la correspondencia de Federico García Lorca*, Madrid, Ministerio de Cultura/ Dirección de archivos estatales/ Fundación Federico García Lorca, 1998.
- CHICHARRO, Antonio, SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Editorial Alhulia, 2005 (réédition, sous le même titre, des articles du numéro de la revue *Imprévue*, Montpellier, 1999-1).

- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, BAENA, Enrique (eds.), *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996.
- DOMÉNECH, Ricardo (coord.), *'Así que pasen cinco años' de Federico García Lorca y el teatro de vanguardia*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, III, nº 6 (diciembre de 1989).
- EDWARDS, Gwynne, *Lorca. The Theater Beneath the Sand*, London, Marion Boyars Publishers, 1980.
- El público*, número monográfico de la revue *Cuadernos El Público*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, nº 20 (enero de 1987).
- Falla y Lorca : entre la tradición y la vanguardia*, Susanna ZAPKE (ed.), Kassel, Ed. Reichenberger, 1999.
- Federico García Lorca (1898-1936)*, catalogue de l'exposition, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tf. Editores, 1998.
- Federico García Lorca*, número spécial de la revue *Europe*, LVIII, nº 616-617 (août-septembre 1980).
- Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, catalogue d'exposition, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1992.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro. La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1986.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- GEORGES, David, *The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with a Special Attention to the Work of García Lorca*, The Edwin Mellen Press, Lewiston/ Queeston/ Lampeter, 1995.
- GÓMEZ TORRES, Ana María, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Editorial Arguval, 1995.
- *Una teoría teatral de la ruptura. Lorca y la España de anteguerra*, Universidad de Málaga, 1996.
- GONZÁLEZ, A., y CALVO SERRALLER, Francisco, *La Barraca y su entorno teatral*, Madrid, Galería Multitud, 1975.
- GUERRERO RUIZ, Pedro (ed.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Aguaclara, 1998.

- HARRETCHE, María Estela, *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Madrid, Editorial Gredos, 2000.
- HERNÁNDEZ, María G., *Estilos decadentes, deseos « femeninos ». Nietzsche, Lorca, Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2004.
- HERNÁNDEZ CASADO, Valentina, *'El Público' de Federico García Lorca como teatro total*, M.A. Thesis, Chapel Hill, University of North Carolina, 1988.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio, *Estructura y personajes de 'El Público'*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, 2 vols.
— *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre 'El Público'*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- JEREZ FERRÁN, Carlos, *Lorca desconocido. Análisis de un teatro 'irrepresentable'*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- LAFFRANQUE, Marie, *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Universidad de Oviedo/ Ateneo Obrero de Gijón, 1990.
- LAVAUD, Jean-Marie (coord.), *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999.
- MARFUL AMOR, Inés, *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, ed. Reichenberger/ Universidad de Oviedo, 1991.
- MARTÍN, Eutimio (dir.), *Le théâtre impossible de Federico García Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Paris, Ellipses, 1998.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, *El mito del andrógino en Federico García Lorca: un 'Viaje a la luna'*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March/ Cátedra, 1980.
— *'El Público'. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Hiperión, 1988 (3ra edición).
- ORTEGA, José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- PORRAS SORIANO, Francisco, *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, Francisco Porras Soriano, 1995.
- RAMOND, Michèle (coord.), *Le théâtre impossible de Lorca. 'El Público', 'Así que pasen cinco años'*, Paris, Éditions du Temps, 1998.
— *La question de l'Autre dans Federico García Lorca*, Paris, L'Harmattan, 1999.
— *Federico García Lorca. L'œuvre et les sexes imaginaires*, Aix-en-Provence, Édisud, 2004.

- RODRIGO, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976.
- SAILLARD, Simone, RAMOND, Michèle (coord.), *Le théâtre impossible de García Lorca. 'Así que pasen cinco años', 'El Público'*, Paris, Éditions Messene, 1998.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- SORIANO, Jacinto, *Federico García Lorca. Teatro íntimo. 'El Público' y 'Así que pasen cinco años' (ensayo)*, Paris, Indigo Ediciones, 1999.
- SOUFAS, Christopher C., *Audience and Authority in the Modernist Theatre of Federico García Lorca*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1996.
- THIBAudeau, Pascale (coord.), *Lorca. L'écriture sous le sable*, Poitiers, La Licorne, 1999.
- TINNELL, Roger (ed.), *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la Comunidad valenciana y Mallorca conservado en la Fundación Federico García Lorca*, Granada, Fundación Federico García Lorca/ Caja de Granada/ Editorial Comares, 2001.
- VILCHES FRUTOS, María Francisca, DOUGHERTY, Dru, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Tabapress, 1992.
- VITALE, Rosanna, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991.
- WRIGHT, Sarah, *The Trickster-Function in the Theatre of García Lorca*, London, Tamesis, 2000.

Articles

- ABAD, Francisco, « Hacia un teatro liberador. Federico García Lorca », in *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, n° 6 (1988), p. 459-461.
- AGUILERA, Juan, « El teatro experimental como alternativa (1920-1929) », in *Cuadernos El Público*, Madrid, n° 42 (dic. de 1989), p. 5-9.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, « Así que pasen cinco años de Federico García Lorca por el T.E.C. », in *Primer Acto*, Madrid, n° 182, 2da época (diciembre de 1979), p. 44-56.

- ALSINA, Jean, « *El público* de Federico García Lorca : du corps en scène au corps hors scène », in *Corps en scènes*, Roswita/ Monique MARTINEZ THOMAS (coord.), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Éditions Lansman, 2001, p. 13-22.
- ANDERSON, Andrew A., « Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca's Drama », in *Comparative Literature Studies*, Urbana, III, XXII, n° 2 (1985), p. 187-210.
- « The Strategy of Lorca's Dramatic Composition 1930-1936 », in *Romance Quarterly*, Washington, XXXIII, n° 2 (may 1986), p. 211-229.
- « Un difícilísimo juego poético : Theme and Symbol in Lorca's *El Público* », in *Romance Quarterly*, Washington, XXXIX (1992), p. 331-346.
- « On Broadway, Off Broadway : García Lorca and the New York Theatre, 1929-1930 », in *Gestos*, Irvine, University of California, VIII, n° 16 (1993), p. 135-148.
- « *El Público, Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida* : tres dramas expresionistas de García Lorca », in *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Dru DOUGHERTY y María Francisca VILCHES (eds.), Madrid, C.S.I.C./ Fundación Federico García Lorca, Tabapress, 1992, p. 215-226, et in *Le théâtre impossible de Federico García Lorca ('El Público' - 'Así que pasen cinco años')*, dirigé par Eutimio MARTÍN, Paris, Ellipses, 1998, p. 41-52.
- ANDERSON, Farris, « The Theatrical Design of Lorca's *Así que pasen cinco años* », in *Journal of Spanish Studies : Twentieth Century*, Basingstoke (Carfax), n° 3, vol. 7 (1979), p. 243-278.
- AUB, Max, « *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca », in *Hora de España*, Madrid, n° 11 (1937), p. 67-74.
- BASTOS, Jean-Claude, « Lorca : l'hermétisme ouvert », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 11-18.
- BELAMICH, André, « *El Público* y *La Casa de Bernarda Alba*, polos opuestos en la dramaturgia lorquiana », in '*La Casa de Bernarda Alba*' y el teatro de Federico García Lorca, edición de Ricardo DOMÉNECH, Madrid, Cátedra/ Teatro Español, 1985, p. 77-92.
- « Claves para *El Público* », in *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, edición de André BELAMICH, Fasano, Schena Editores, 1988, p. 107-115.
- « *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca : teatro y antiteatro », in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, edición de S. NEUMEISTER, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, tomo II, p. 185-193.
- BENSOUSSAN, Albert, « Imagerie et machinerie : le kaléidoscope de Lorca », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 101-110.
- BOURLIGUEUX, Jocelyne, « D'une possible lecture du *Banquet* de Platon dans le 'théâtre irréprésentable' de Federico García Lorca : *Así que pasen cinco años* et *El*

- público* », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, textes réunis par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999, p. 119-185.
- BRETON Dominique, « L'Enfant et le Chat : jeux de miroir dans *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca », in *Lorca, L'écriture sous la sable*, Pascale THIBAUDEAU (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999.
- CAFFARENA GONZÁLEZ, Margarita, « Algunas consideraciones sobre la puesta en escena de la obra de Federico García Lorca », in *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Série A, tome XX, 1982.
- CARDWELL, Richard A., « 'Mi sed inquieta': expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano », in *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, edición de Cristóbal CUEVAS GARCÍA, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, p. 101-126.
- CARTES, Rosario F., « El mito de San Sebastián en Federico García Lorca. Breve estudio comparado », in *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*, Andrés SORIA OLMEDO, María José MONTES, Juan VARO ZAFRA (coord.), Diputación de Granada, 2000, p. 628-642.
- CASTRO LEE, Cecilia, « La 'Oda a Salvador Dalí' : significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí », in *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Lincoln (Nebraska), vol. 11, n° 1-2 (1986), p. 61-78.
- DELONG-TONELLI, B. J., « The Trials and Tribulations of Lorca's *El Público* », in *García Lorca Review*, IX, n° 2 (1981), p. 153-168.
- DIEGO, Fernando de, « La fragmentación del espacio dramático en *Comedia sin título* y *El Público* de Federico García Lorca », in *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, edición dirigida por Cristóbal CUEVAS GARCÍA, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, p. 231-240.
- DOMÉNECH, Ricardo, « Doble lectura de *Así que pasen cinco años* », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, IV, n° 7-8 (dic. 1990), p. 233-254.
- DOUGHERTY, Dru, « El lenguaje silencioso en el teatro de García Lorca », in *Lectures actuelles de García Lorca*, Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 23-40.
- DURÁN, Manuel, « El surrealismo en el teatro de Lorca y Alberti », in *Hispanófila*, Chapel Hill, I (1957), p. 61-66.
- EDWARDS, Gwynne, « Lorca and Buñuel. *Así que pasen cinco años* and *Un chien andalou* », in *García Lorca Review*, n° 9 (otoño de 1981), p. 128-141.

- « ‘Comedia corriente de los tiempos actuales’: Lorca’s *Comedia sin título* », in *Journal of the Institute of Romance Studies*, London, II (1993), p. 337-350.
- FEAL DEIBE, Carlos, « El Lorca póstumo : *El Público* y *Comedia sin título* », in *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Lincoln (Nebraska), VI (1981), p. 43-62.
- « Crommelynck y Lorca : variaciones sobre un mismo tema », in *Revue de littérature comparée*, Paris, XLIV (1970), p. 403-409.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, « García Lorca : Teatro del tiempo/ Tiempo del teatro », in *Journal of Spanish Studies : Twentieth Century*, Basingstoke (Carfax), vol. 6 (1979), p. 175-192.
- « García Lorca y el teatro convencional », in *Iberomanía*, Tübingen, n° 17 (1983), p. 265-279.
- FIGURE, P., « The Mystification of Love and Lorca’s Female Image in *El Público* », in *Cincinnati Romance Review*, II (1983), p. 26-32.
- FINKE, W. H., « Naming Practice in Federico García Lorca’s Newly Discovered Plays », in *Literary Onomastics Studies*, Brockport, XIV (1987), p. 139-150.
- FUENTES, V., « *La Edad de Oro* y *El Público* : dos cimas de vanguardismo europeo », in *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean-Paul Borel*, Madrid, Visor, 1990, p. 177-187.
- GARCÍA POSADA, Miguel, « La vida de los muertos : un tema común a Baudelaire y Lorca », in *Anuario de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, Madrid, I (1978), p. 109-118.
- « Lorca y el surrealismo : una relación conflictiva », in *El surrealismo español*, número monográfico de la revue *Ínsula*, Madrid, XLIV, n° 515 (nov. 1989), p. 7-9.
- GIBSON, Ian, « El insatisfactorio estado de la cuestión », in *Cuadernos El Público*, Madrid, n° 20 (enero de 1987), p. 13-17.
- GÓMEZ TORRES, Ana María, « La resistencia a una teoría experimental del teatro. Concepto de recepción y lecturas de *El Público* de Federico García Lorca », in *Analecta Malacitana*, Málaga, XV, n° 1-2 (1992), p. 303-318.
- « Procedimientos teóricos y ruptura de la Mimesis clásica en el teatro de Lorca », in *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, edición de Cristóbal CUEVAS GARCÍA, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, p. 77-100.
- « Historia de una recepción teatral : los estrenos de *El público*, de Federico García Lorca », in *Revista de Literatura*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, tomo LIX, n° 118 (1997), p. 505-519 [article repris sous le même titre in *Le théâtre impossible de Federico García Lorca...*, Eugenio MARTÍN (dir.), p. 88-99].

- « La destrucción o el teatro : *El público* de Lorca », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, textes réunis par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999, p. 17-38.
- « El teatro metafísico de Federico García Lorca », in *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Antonio CHICHARRO, Antonio SÁNCHEZ TRIGUERO (eds.), Granada, Mirto Academia, 2005, p. 81-115.
- GRANDE ROSALES, Ana María, « *El público* : la verdad de las máscaras », in *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Antonio CHICHARRO, Antonio SÁNCHEZ TRIGUERO (eds.), Granada, Mirto Academia, 2005, p. 117-149.
- GRANT, Helen, « Una *aleluya* erótica de Federico García Lorca y las *aleluyas* populares del siglo XIX », in *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, 1964, p. 307-314.
- Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y sus Aplicaciones, « El teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena », in *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Andrés SORIA OLMEDO, María José MONTES y Juan VARO ZAFRA (coords.), Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 254-296.
- GUILLÉN, Claudio, « El misterio evidente : en torno a *Así que pasen cinco años* », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, IV, n° 7-8 (diciembre de 1990), p. 215-232.
- GULLÓN, Ricardo, « Radiografía de *El Público* », in *Surrealismo. El ojo soluble*, número monographique de la revue *Litoral*, Málaga, n° 174-175-176 (1987), p. 72-87.
- HARRETCHE, María Estela, « Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca », in *Actas de Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, tomo II, p. 1815-1823.
- HERNÁNDEZ, Mario, « Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres », in *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Dru DOUGHERTY y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación F. G. L., Tabacalera S. A., 1992, p. 227-240.
- HIGGINBOTHAM, Virginia, « *Así que pasen cinco años* : una versión literaria de *Un chien andalou* », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 433-434 (julio-agosto de 1986), p. 343-350.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio, « La influencia de Freud en el teatro de García Lorca », in '*Así que pasen cinco años*' de Federico García Lorca y el teatro de vanguardia, Ricardo DOMÉNECH (coord.), *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 6 (diciembre de 1989), p. 59-86.

- « Lorca y los límites del teatro surrealista español », in *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Dru DOUGHERTY y María Francisca VILCHES FRUTOS (eds.), Madrid, C.S.I.C., Fundación Federico García Lorca, Tabapress, 1992, p. 207-214.
- « La estructura de *El público* : un ajustado rompecabezas », in *Le théâtre impossible de Federico García Lorca ('El público' – 'Así que pasen cinco años')*, Eutimio MARTIN (ed.), Paris, Ellipses, 1998, p. 54-87.
- « Pastor y Arlequín : dos personajes paralelos en el teatro imposible de García Lorca », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, textes réunis par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999, p. 63-86.

JEREZ FARRÁN, Carlos, « La estética expresionista en *El Público* de García Lorca », in *Anales de la Literatura Contemporánea (ALEC)*, Lincoln (Nebraska), IX, n° 1-2 (1986), p. 111-127.

LADRA, David, « Recreación de *El público*, de Federico García Lorca, por el Grand Théâtre de Genève », in *Primer Acto. Cuadernos de Investigación teatral*, Madrid, n° 216 (nov.-déc. 1986), p. 31-33.

LAFFRANQUE, Marie, « Federico García Lorca. Expérience et conception de la condition de dramaturge », in *Le Théâtre Moderne. Hommes et tendances*, éd. de Jean JACQUOT, Paris, CNRS, 1958, p. 276-299.

- « Lorca. Théâtre impossible », in *Lorca, Théâtre Impossible*, numéro spécial de la revue *Organon*, Lyon, Université de Lyon II, Centre d'Études et de Recherche Théâtrales et Cinématographiques, 1978, p. 20-35.
- « Introduction » à *Comedia sin título*, in *El Público y Comedia sin título*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 273-316.
- « Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca », in *Federico García Lorca*, I. M. GIL (ed.), Madrid, Taurus, 1980, p. 83-93.
- « Federico García Lorca : teatro abierto, teatro inconcluso », in *'La Casa de Bernarda Alba' y el teatro de García Lorca*, éd. de Ricardo DOMÉNECH, Madrid, Cátedra/ Teatro Español, 1985, p. 211-230.
- « Nuevos elementos de valoración. La obra dramática de García Lorca y su teatro inconcluso », in *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid, Universidad Complutense / Casa de Velázquez, 1988, p. 11-21.

LAHUERTA, Juan José, « El arte y el amor : sobre la 'Oda a Salvador Dalí' », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 21-22 (diciembre 1997), p. 167-186.

LAKHDARI, Sadi, « Les gants de l'empereur : la cruauté dans *El público* de Federico García Lorca », in *Les langues néo-latines*, Paris, n° 307, IV (1998), p. 185-204.

- « Dédouplements, métamorphoses et métaphores dans *El público* », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 155-172.

- LIMA, Robert, « Towards the Dionysiac : Pagan Elements and Rites in *Yerma* », in *Lorca's Legacy. Essays on Lorca's Life, Poetry and Theatre*, Manuel DURÁN, Francesca COLECCHIA (eds.), New York, Peter Lang, 1991, p. 115-133.
- LONGO, Stella, « Las didascalias escenográficas y de caracterización de actores en *El público* », in *Lorca. L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAUDEAU (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999, p. 97-119.
- MARTÍN, Eutimio, « El paréntesis abierto del 'teatro imposible' », in *Federico García Lorca. Antología comentada. II. Teatro y Prosa*, Eutimio MARTÍN (ed.), Madrid, Ediciones de la Torre, 1989, p. 163-190.
- MARTIN-HERNÁNDEZ, Évelyne, « Le moi-soie ou la métaphore textile dans le langage lorquien », in *Lorca. L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAUDEAU (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999, p. 41-50.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, « Baco y Ciso », in *Cuadernos del Sur, Homenaje a Arturo Marasso*, Instituto de Humanidades, Universidad del Sur, Bahía Blanca, XI (julio 1969-junio 1971), p. 228-240.
- « La canción del Pastor Bobo. Notas al texto », in *Trece de Nieve*, Madrid, 2da época, n° 1-2 (dic. 1976), p. 173-174.
- « Introduction » à *El Público*, in *El Público y Comedia sin título*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 13-29.
- « Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda », in Rafael MARTÍNEZ NADAL, *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Editorial Casariego, 1992, p. 133-148.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, « La dramaturgia posible del teatro imposible de Lorca : *Así que pasen cinco años* », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 65-80.
- « Apertura y clausura de la obra teatral *Así que pasen cinco años* », in *Lorca. L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAUDEAU (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999, p. 215-225.
- MATAMORO, Blas, « Los quizá personajes de un tal vez teatro », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 113-118.
- MAURER, Christopher, « Nueva York. El teatro, 1930 », in *Poesía*, Madrid, Ministerio de Cultura, n° 23-24 (1976), p. 135-142.
- MAZZOTTI PABELLO, H., « Una lectura de *El Público* de Federico García Lorca », in *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, MAZZOTTI PABELLO, H., ROJO LEYVA, G., VILLEGAS GUZMÁN, J., México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, p. 153-178.

- MELIS, Antonio, « *El Público* : metamorfosis e travestimento », in *Atti del convegno di studi*, Salerno, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 155-175.
- MENARINI, Piero, « L'uomo dei dolori. (Estructura ed esegesi del Quadro V de *El público*) », in *Lorca. 1986*, Piero MENARINI (ed.), Bolonia, Atesa Editrice, 1987, p. 65-106.
- MILLÁN, María Clementa, « *El Público*, de García Lorca : obra de hoy », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 433-434 (julio-agosto de 1986), p. 399-407.
- « La verdad del amor y del teatro », in *Cuadernos El Público*, Madrid, n° 20 (enero de 1987), p. 19-27.
- « Introduction », in *El Público*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 13-115.
- « Lorca y Calderón de la Barca : la universalidad del espacio escénico », in *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*, Andrés SORIA OLMEDO, María José MONTES, Juan VARO ZAFRA (coord.), Diputación de Granada, 2000, p. 193-204.
- NEWBERRY, Wilma, « Aesthetic distance in García Lorca's *El Público*, Pirandello y Ortega », in *Hispanic Review*, New York, XXXVII (1969), p. 276-296.
- NIEVA, Francisco, « Vanguardia y epigonismo de *Así que pasen cinco años* », in *Primer Acto*, Madrid, 2da época, n° 182 (diciembre de 1979), p. 36-39.
- OCAÑA BARRANCO, Antonio Jorge, « Máscaras, radiografías y espejos (instrumentos de una nueva dramaturgia) », in *Federico García Lorca. Clásico moderno (1898-1998)*, Andrés SORIA OLMEDO, María José MONTES, Juan VARO ZAFRA (coords.), Diputación de Granada, 2000, p. 341-351.
- OLIVA, César, « Lectura semiológica de *Así que pasen cinco años* », in *Primer Acto*, Madrid, n° 182, 2da época (diciembre de 1979), p. 40-44.
- « El teatro español, en tiempos de Federico », in *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, p. 127-144.
- OLMOS GARCÍA, F., « Las ideas dramáticas de García Lorca », in *Cultura Universitaria*, Caracas, LXXII-LXXIII (jul.-dic. 1960), p. 56-80.
- PEDROSA, José Manuel, « Pámpanos, Cascabeles y la simbología erótica en *El público* de Lorca », in *Teatro. Revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá, n° 13-14 (junio 1998-junio 2001), p. 371-386.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, « La visión escenográfica del teatro barroco desde la vanguardia contemporánea : García Lorca versus Calderón », in *Legajos (Cuadernos de investigación histórica del sur de Córdoba)*, Córdoba, n° 5 (2002), p. 99-104.

- POWER, Kevin, « Una luna encontrada en Nueva York », in *Trece de nieve*, 2nda época, Madrid, n° 1-2 (dic. de 1976), p. 141-152.
- PRUNER, Michel, « Espace et temps dans *Lorsque cinq ans seront passés* », in *Lorca. Théâtre Impossible*, numéro spécial de la revue *Organon*, Université Lyon II, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques (1978), p. 69-93.
- PULIDO ROSA, Isabel, « Semiótica teatral de una aleluya lorquiana : *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* », in *Teatro. Revista de estudios teatrales*, Universidad de Alcalá, n° 13-14 (junio 1998-junio 2001), p. 341-370.
- RAMOND, Michèle, « Figuras del eclipse en *El público* y *Así que pasen cinco años* », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, textes réunis par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999, p. 87-102.
- « 'Why I descend into this bed of death/ Is partly to behold my lady's face' », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público'. 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 173-203.
- RUBIA BARCIA, José, « Ropaje y desnudez en *El Público* », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, vol. I, n° 433-434 (julio-agosto de 1986), p. 385-397.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, « Sobre la 'imposibilidad' del 'teatro imposible': *El público* », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, textes réunis par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999, p. 5-16.
- SAILLARD, Simone, « Chronologie du théâtre de Lorca », in *Lorca. Théâtre Impossible, Organon*, numéro spécial, Université Lyon II, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques, 1978, p. 5-19.
- « Du théâtre de farce au théâtre impossible », in *Lorca. Théâtre Impossible*, numéro spécial de la revue *Organon*, Université Lyon II, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques (1978), p. 36-64.
- « Strangulation, égorgement, asphyxie et autres signes amoureux. Du théâtre possible au théâtre impossible », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 205-223.
- « *El público, Así que pasen cinco años*, un viaje de ida y vuelta », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, textes réunis par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999, p. 103-118.
- SAMPER, Edgar, « La mobilité du signe dans le théâtre de Federico García Lorca : approche sémiologique », in *Mouvement et discontinuité*, Cahiers du GRIAS, Publications de l'Université de Saint-Étienne, n° 3 (1995), p. 173-200.
- « La fragmentation du personnage théâtral dans *Le Public* de Federico García Lorca », in *Logiques de la fragmentation*, C.I.E.R.E.C., Publications de l'Université de Saint-Étienne, travaux LXXXIX (1996), p. 51-65.

- « Costume et maquillage dans *El público* et *Así que pasen cinco años* », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 41-63.
 - « Espacios y decorados en el Acto tercero (cuadro primero) de *Así que pasen cinco años* : variaciones sobre el teatro en el teatro », in *Voir et lire Federico García Lorca : le théâtre de l'impossible*, textes réunis par Jean-Marie LAVAUD, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1999, p. 46-62.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, « Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (a propósito del teatro de Federico García Lorca) », in *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Antonio CHICHARRO, Antonio SÁNCHEZ TRIGUERO (eds.), Granada, Mirto Academia, 2005, p. 17-46.
- SANTOS, Alonso de, « *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, por el T.E.C. », in *Primer Acto*, Madrid, 2nda época, n° 182 (diciembre de 1979), p. 44-56.
- SAPOJNIKOFF, Victor, « La estructura temática de *Así que pasen cinco años* », in *Romance Notes*, Valencia, vol. XII, n° 1 (1970), p. 11-20.
- SILVER, P. W., « El metateatro de Federico García Lorca », in *La Casa de Anteo. Estudios de poética hispánica*, Madrid, Taurus, 1985, p. 157-199.
- SMITH, Paul Julian, chapitre « Lorca and Foucault », in *The Body Hispanic. Gender and sexuality in Spanish and Spanish American literature*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 105-137.
- THIBAudeau, Pascale, « De la continuité sans *continuum* dans le théâtre de Lorca », in *Lorca. L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAudeau (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999, p. 63-81.
- « Entretien avec Lluís Pasqual », au sujet de sa mise en scène de *El público*, in *Lorca. L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAudeau (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999, p. 133-145.
 - « Entretien avec Dominique Unternehr », au sujet de sa mise en scène de *Así que pasen cinco años*, in *Lorca. L'écriture sous le sable*, Pascale THIBAudeau (coord.), Poitiers, La Licorne, 1999, p. 229-237.
- TUREL, Sarah, « La 'Quimera' de García Lorca : expresión surrealista de un mito », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 433-434 (julio-agosto 1986), p. 351-358.
- UCELAY, Margarita, « Federico García Lorca y 'El Club Anfistora' : el dramaturgo como director de escena », in *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. Andrés SORIA OLMEDO, Granada, Comisión del Cincuentenario, 1986, p. 51-64.
- « De las aleluyas de Don Perlimplín a la obra de Federico García Lorca », in *Federico García Lorca : saggi critici nel cincuentenario della morte*, André BELAMICH (ed.), Fasano, Schena Editores, 1988, p. 91-106.
 - « Introduction », in *Así que pasen cinco años*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 9-184.

— « Introduction », in *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 11-250.

VALENTE, J.A., « Pez luna », in *Trece de Nieve*, Madrid, n° 1-2 (diciembre de 1976), p. 191-201.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, « La mise en signes de l'inanimé dans *Así que pasen cinco años* et *El público* », in *Les langues néo-latines*, Paris, n° 307, IV (1998), p. 165-183.

— « Langage poétique et langage théâtral dans *El público* : masque et voix aux prises avec le secret », in *Le théâtre impossible de Lorca. 'El público', 'Así que pasen cinco años'*, Michèle RAMOND (coord.), Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 81-99.

B. LORCA ET LES ARTS PLASTIQUES, LE CINÉMA ET LA MUSIQUE

ANDERSON, Andrew A., « Lorca at the crossroads: 'Imaginación, inspiración, evasión' and the 'novísimas estéticas' », in *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Lincoln (Nebraska), XVI (1991), p. 149-173.

— « Federico García Lorca y Sebastià Gasch : escenas de una amistad epistolar », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 23 (octubre 1998), p. 83-105.

ASHOLT, Wolfgang, « Le voyage à la lune d'un chien andalou et *Le Public* : cinéma et théâtre d'avant-garde chez Federico García Lorca », in *Revue d'Histoire de Théâtre*, Paris, n° 188 (1995), p. 299-310.

BASSUEL-LOBERA, Cécile, « Quand les arts se tournent vers le cirque : clowns, arlequins et pierrots dans le théâtre et les dessins de Federico García Lorca », in *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Sylvie MÉGEVAND, Jean-Michel MENDIBOURE (dir.), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2006, p. 93-106.

CAO, Francisco, « Tradición y originalidad en la iconografía lorquiana », in *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Oviedo, 1990, p. 21-41.

Eugenio CARMONA, « 'Sin tortura ni sueño'. La renovación plástica española de los años 20 y García Lorca dibujante », in *Homenaje a Federico García Lorca*, Manuel ALVAR (coord.), Malaga, 1988, p. 111-125.

— « Federico García Lorca, el *Sketch de la nueva pintura* y las opciones de lo moderno », in *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 21-22 (diciembre 1997).

CAVANAUGH, Cecelia J., *Lorca's Drawings and Poems. Forming the Eye of the Reader*, Lewisburg/ London, Bucknell University Press/ Associated University Presses, 1995.

- DE ROS, Xon, « Lorca's *El público* : an Invitation to the Carnival of Film », in *Changing Times in Hispanic Culture*, Dereck HARRIS (ed.), Aberdeen, Centre for The Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, 1996, p. 110-120.
- Federico García Lorca y su teatro*, Miguel NARROS (dir.), catalogue d'exposition, Madrid, Teatro Español/ Ayuntamiento de Madrid, 1984-85.
- FOURNERET, Patrick, « Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca », in *Trece de Nieve*, Madrid, 2nda época, n° 1-2 (diciembre 1976), p. 158-164.
- FUENTES, Víctor, « *La Edad de oro y El público* : dos cimas del vanguardismo europeo », in *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean-Pierre Borel*, Madrid, Visor Libros, 1990, p. 177-187.
- GALLEGO MORELL, Antonio, « Dimensión literaria del García Lorca dibujante », in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, n° 9 (1988), p. 195-206.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, « *Viaje a la luna* : del texto ÓΣΤΡΑΚΟΝ a la imagen onírica », in *ALEC*, Lincoln (Nebraska), vol. 26, n° 1 (2001), p. 27-44.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, « El dibujo, la otra cara de Federico García Lorca », in *Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*, catalogue d'exposition, Barcelona, Viena Ediciones/ Museo d'Història de Catalunya, 2005, p. 95-113.
- GASCH, Sebastià, « Una exposició i un decorat », in *L'Amic de les arts*, Sitges, n° 16 (julio 1927).
- « Lorca dibujante », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 de marzo de 1928).
- HERNÁNDEZ, Mario, « El arte del dibujo en la creación de García Lorca », in *Federico García Lorca : saggi critici nel cincuantenario della morte*, André BELAMICH (coord.), Fasano, Schena Editores, 1988, p. 117-134 [article repris sous le même titre, en introduction au catalogue de l'exposition *Federico García Lorca. Dibujos*, Mario HERNÁNDEZ (dir.), Málaga, 1990, p. 15-23].
- « García Lorca y Salvador Dalí : del ruiseñor lírico a los burros podridos (poética y epistolario) », in *L'impossible/ possible di Federico García Lorca*, Salerno, 1989, p. 267-319.
- *Libro de dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress/ Fundación Federico García Lorca, 1990.
- HIGGINBOTHAM, Virginia, « Lorca y el cine », in *García Lorca Review*, n° 6 (1978).
- « La iniciación de Lorca en el surrealismo », in *El Surrealismo*, Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), Madrid, Taurus, 1982, p. 240-254.

- IBSEN, Kristine, « The Illusory Journey : García Lorca's *Viaje a la luna* », in *The Surrealist Adventure in Spain*, C. Brian MORRIS (ed.), Ottawa, Dovehouse Editions, 1991, p. 225-239.
- LAFFRANQUE, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.
- « Equivocar el camino. Regards sur un scénario de Federico García Lorca », in *Hommage à Federico García Lorca*, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1981, p. 73-92.
- LAHUERTA, Juan José, « Federico García Lorca, Salvador Dalí y *L'Esprit Nouveau* », in *Le Corbusier y España*, Juan José LAHUERTA (ed.), Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1997.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, « Lorca y las formas de la música », in *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés SORIA OLMEDO (ed.), Granada, Comisión del Cincuentenario, 1986, p. 235-250.
- « García Lorca y el arte tradicional : del Romancero Oral a los Ballets Russes », in *La mirada joven (estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*, Andrés SORIA OLMEDO (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 43-62.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel, « Sobre la plástica escenográfica en tiempos de Federico », in *ADE-Teatro*, Madrid, n° 68-69 (1998), p. 38-48.
- MEDINA, Raquel, « 'Poesía-plástica' o 'plástica-poética' : elaboración metafórica de la conciencia del yo en García Lorca », in *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Lincoln (Nebraska), XIX, n° 1-2 (1994), p. 85-101.
- MONÉGAL, Antonio, « Entre el papel y la pantalla : *Viaje a la luna* de Federico García Lorca », in *Surrealismo. El ojo soluble*, número monographique de la revue *Litoral*, Málaga, n° 174-175-176 (1987), p. 242-258.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, *Escenografía y artes plásticas : el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.
- *Clasicismo y vanguardia en 'La Barraca' de Federico García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*, Granada, Editorial Comares, 2001.
- POWER, Kevin, « Una luna encontrada en Nueva York », in *Trece de Nieve*, Madrid, 2nda época, n° 1-2 (diciembre 1976), p. 141-152.
- PRIETO, Gregorio, *Dibujos de García Lorca*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955.
- Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*, catalogue d'exposition, Barcelona, Viena Ediciones/ Museo d'Història de Catalunya, 2005.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, Barcelona, Editorial Planeta, 2004.

- « El viaje a la luna de un perro andaluz », in *Lectures actuelles de García Lorca*, Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 141-162.

Signos de amistad. La colección de Federico García Lorca, catalogue de l'exposition à la Huerta de San Vicente et à la Residencia de Estudiantes, Granada/ Madrid, Argenteria, 1997.

UTRERA, Rafael, *García Lorca y el cinema (Lienzo de plata para un viaje a la luna)*, Sevilla, Edisur, 1982.

III. LE THÉÂTRE ESPAGNOL ET EUROPÉEN

A. HISTOIRE DU THÉÂTRE ET DE LA MISE EN SCÈNE SCÉNOGRAPHIE

Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris Gallimard, 1994.

AGUILERA SASTRE, Juan, AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía, Cuadernos El Público*, Madrid, n° 42 (1989).

— *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 2000.

AMIARD-CHEVREL, Claudine (coord.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas : los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

AMORÓS, Andrés, DÍEZ BORQUE, José María (coord.), *Historia del espectáculo en España*, Madrid, Castalia, 1999.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

ASLAN, Odette, *L'acteur au XX^e siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*, Paris, éd. Seghers, 1974.

ASLAN, Odette, BABLET, Denis (coord.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, éditions du CNRS, 1985.

- BABLET, Denis, *La mise en scène contemporaine I (1887-1914)*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968.
- *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, présenté par Denis BABLET, table ronde internationale organisée par le CNRS, Lausanne, La Cité/ L'Âge d'Homme, 1978.
- (coord.) *Mises en scène des années 20 et 30, Les voies de la création théâtrale*, éditions du CNRS, Paris (1979).
- *Adolphe Appia (1862-1928) : acteur, espace, lumière*, catalogue de l'exposition produite et réalisée par PROHELVETIA (Zurich) et conçue par Denis et Marie-Louise BABLET, Zurich, Éditions L'Âge d'Homme, 1981.
- *L'œuvre d'art totale*, études réunies par Denis BABLET, coordonnées et présentées par Elie KONIGSON, Paris, CNRS éditions, 1995.
- BABLET, Denis, JACQUOT, Jean (coord.), *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, colloque organisé par le Centre d'Études Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Équipe de recherches Théâtrales et Musicologiques du CNRS, Paris, éditions du CNRS, 1971.
- BECKERS, Ursula, *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*, thèse de Doctorat sous la direction d'Andrés AMORÓS GUARDIOLA, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus, 1992.
- BONNÍN, Hermann, *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1976.
- BRUNEL, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Bibliothèque de l'Imaginaire, 1982.
- COOPER, Douglas, *Picasso théâtre*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1967.
- DOUGHERTY, Dru, VILCHES FRUTOS, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 : análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC/ Fundación Federico García Lorca, Tabapress, 1992.
- DOUGHERTY, Dru, LIMA, Robert, *Dos ensayos sobre el teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984.
- Du tableau à la scène*, numéro monographique de la revue *Ligeia (dossiers sur l'art)*, Paris, n° 2 (juil.-sept. 1988).
- El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa, 2000.

- España y los Ballets russes*, Granada, Ministerio de Cultura/ Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1989.
- GABRIELE, John P. (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt, Vervuert, 1994.
- GLOVER, J. Garrett, *The Cubist Theatre*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983.
- GONTCHAROVA, Nathalie, LARIONOV, Michel, VORMS, Pierre, *Les Ballets russes. Serge de Diaghilev et la décoration théâtrale*, Belvès (Dordogne), Pierre Vorms éditeur, 1955.
- GUERRERO ZAMORA, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Flors, 1967, 4 volumes.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corozón, 1970.
 — (dir.) *Teatro de la España del siglo XX: 1900-1939, ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, n° 77 (octubre 1999).
- JACQUOT, Jean, VEINSTEIN, André (coord.), *La mise en scène des œuvres du passé*, Paris, Éditions du CNRS, 1956.
- JOMARON, Jacqueline, *Georges Pitoëff metteur en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.
 — *La mise en scène contemporaine II (1914-1940)*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1981.
- LISTA, Giovanni, *La scène futuriste*, Paris, Éditions du CNRS, 1989.
- LOSCO, Mireille, *La réinvention de l'espace et du temps dans le théâtre symboliste*, thèse de Doctorat sous la direction de Jean-Pierre SARRAZAC, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1998.
- Los pintores y el teatro*, número monográfico de la revue *Cuadernos El Público*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, n° 28 (noviembre de 1987).
- MAMCZARZ, Irène, *Le masque et l'âme. De l'improvisation à la création théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1999.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005.
- NOMMICK, Yvan, ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, *Los Ballets russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación-Archivo Manuel de Falla/ Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM, 2001.

- NORMAN, Sally Jane, *La mise en scène du corps : vers une nouvelle plastique scénique (1900-1930)*, thèse de Doctorat sous la direction de Denis BABLET, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1990, 2 tomes.
- OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2003.
- PAULY, Danièle, *Théâtre années 20. La rénovation scénique en France*, Paris, Éditions Norma, 1995.
- Picasso et le théâtre*, catalogue de l'exposition au Musée des Augustins, Toulouse, 1965.
- PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold, in Les voies de la création théâtrale*, XVII, Paris, éditions du CNRS, 2004.
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*, Lausanne, Institut International de la Marionnette/ L'Âge d'Homme, 1992.
- POJARSKAIA, Militsa, VOLODINA, Tatiana, *L'art des Ballets russes à Paris. Projets de décors et de costumes (1908-1929)*, Paris, Gallimard, 1990.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Gregorio Martínez Sierra : renovación artística y teatral en España (1916-1926)*, Tesis de Licenciatura, Madrid, Universidad Autónoma, 1980.
- *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- RIESGO-DEMANGE, Begoña, *Le théâtre espagnol en quête d'une modernité : la mise en scène madrilène entre 1915 et 1930*, thèse de Doctorat sous la direction de Carlos SERRANO, Université de Paris IV, 1993, 2 volumes.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène (1880-1980)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España : del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- (ed.), *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (ADE), 1998.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español II. Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975.
- SABBAH, Jacqueline, *Le théâtre sous la Seconde République espagnole. Le travail de Cipriano Rivas Cherif à Madrid*, thèse de Doctorat sous la direction de Serge SALAÜN, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1995, 4 volumes.

SALAÜN, Serge, RICCI, Évelyne, SALGUES, Marie (éds), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005.

SIMON, Alfred, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.

Teatro Malandro et Omar Porras, Bogotá (Colombie), Villegas Editores, 2007.

Théâtre et arts plastiques. Entre chiasmes et confluences, études réunies par Éric BONNET, Amos FERGOMBÉ et Edmond NOGACKI, Presses Universitaires de Valenciennes, n° 10, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, tome 2.

VILCHES FRUTOS, María Francisca, DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931 : un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

Articles

ANDERSON, Andrew A., « Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, 1924-1936 », in *Ínsula*, Madrid, XLIV, n° 515 (nov. 1989), p. 23-25.

— « Bewitched, Bothered and Bewildered : Spanish Dramatists and Surrealism, 1924-1936 », in *The Surrealist Adventure in Spain*, ed. de C. Brian MORRIS, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, Ottawa Hispanic Studies, 1991, p. 240-281.

BABLET, Denis, « La mise en scène et le décor expressionniste », in *Théâtre populaire, revue bimestrielle d'information sur le théâtre*, Paris, n° 22 (janvier 1957), p. 5-21.

— « Le terme 'décor de théâtre' est périmé », in *Revue d'esthétique*, Paris, tome XIII, fasc. 1 (janvier-mars 1960), p. 123-127.

— « Adolphe Appia : musique, espace, lumière », in *Théâtre public*, revue bimestrielle publiée par la SCOP Théâtre de Gennevilliers, n° 27 (juin 1979), p. 32-43.

— « Adolphe Appia. Art, révolte et utopie », introduction aux *Œuvres complètes* d'Adolphe APPIA, édition élaborée et commentée par Marie L. BABLET-HAHN, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 1-30.

— « Les peintres sur la scène », in *Les peintres et le théâtre*, suivi d'une anthologie de textes et de croquis de décors et de costumes, coordonné par Denis BABLET, *Théâtre en Europe*, Paris, n° 11 (juillet 1986), p. 6-17.

CARLSON, Marvin, « Le théâtre et l'image de la peinture », in *Théâtre et arts plastiques. Entre chiasmes et confluences*, études réunies par Éric BONNET, Amos FERGOMBÉ et Edmond NOGACKI, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, p. 266-267.

CASTELLÓN, Antonio, « Proyectos de reforma del teatro español (1920-1939) », in *Primer Acto*, Madrid, n° 176 (enero de 1976), p. 4-13.

- CHRISTOUT, Marie-Françoise, « Peinture et scénographie au xx^e siècle. Évolution du décor de ballet (1909-1939) », in *Iconographie et arts du spectacle*, études réunies par Jérôme de LA GORCE, Actes du séminaire CNRS, Paris, Klincksieck, 1992, p. 185-191.
- DORT, Bernard, « L'impossible théâtre de la réalité » (sur Antonin Artaud), in *Théâtre public*, numéro spécial de la revue publiée par la SCOP Théâtre de Gennevilliers, n° 18 (oct.-nov. 1977), p. 45-49.
- FRANCASTEL, Pierre, « Le théâtre est-il un art visuel ? », in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, études réunies par Denis BABLET et Jean JACQUOT, Paris, Éditions du CNRS, 1969, p. 77-83.
- GALLÉN, Enric, « La reanudación del *Teatre Íntim*, de Adrià Gual, en los años veinte », in *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Dru DOUGHERTY y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds), Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca, Tabapress, p. 165-173.
- GARCÍA PLATA, Valentina, « Primeras teorías españolas de la puesta en escena : Adrià Gual », in *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Madrid, n° 21 (1996), p. 292.
- GORCEIX, Paul, « Sur le théâtre », introduction aux *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, de Maurice MAETERLINCK, choix de textes établi et commenté par Paul GORCEIX, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 437-452.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, « Crónica de una recepción : Pirandello en Madrid », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 333 (marzo de 1978), p. 347-386.
- LAW, Alma H., « *Le Cocu magnifique* de Crommelynck. Mise en scène de Meyerhold », in *Mises en scène des années 20 et 30*, études réunies et présentées par Denis BABLET, in *Les Voies de la création théâtrale*, VII, Paris, éditions du CNRS, 1979, p. 13-43.
- LITVAK, Lily, « Maeterlinck en Catalogne », in *Revue des langues vivantes*, Bruxelles, XIV (1968), p. 184-198.
- MARCEAU, Marcel, « L'art de la pantomime », in *Revue d'esthétique*, Paris, tome XIII, fasc. 1 (janvier-mars 1960), p. 25-30.
- MAR LOZANO BARTOLOZZI, María del, « Salvador Bartolozzi : entre las vanguardias y el casticismo », in *Norba-Arte*, n° 5, 1984.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel, « El Alberto Sánchez escenógrafo », in *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de escena de España*, Madrid, n° 47 (novembre 1995), p. 94 et suivantes.

- « La plástica escenográfica en tiempos de Federico », in *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de escena de España*, Madrid, n° 68-69, p. 38 et suivantes.
- PALAU DE NEMES, Graciela, « La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas », in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, Bruxelles, XL (1962), p. 714-728.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, « Maeterlinck en España », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 255 (1971), p. 572-581.
- PORRAS, Omar, « La peinture en mouvement. Rencontre avec Omar Porras », entrevue avec Olivier CELIK, in *L'avant-scène théâtre*, Paris (1^{er} décembre 2006), p.117-122.
- ROUBINE, Jean-Jacques, « Geste, théâtre et danse », in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Jacques LECOQ (éd.), Paris, Bordas, 1987, p. 76-86.
- SALAÜN, Serge, « Maeterlinck en Espagne », in *Le métissage culturel en Espagne, études réunies par Jean-René AYMES et Serge SALAÜN*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 221-241.
- « Les mots et le corps : la rénovation du théâtre espagnol vers 1900 », in *Le spectacle au XX^e siècle – Culture Hispanique, Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, n° 15 (1997), p. 3-22.
- « Teatro y pintura. La renovación teatral a principios del siglo XX », in *Literatura Hispánica y artes plásticas*, Studi Ispanici, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 2000, 151-164.
- « Valle-Inclán y la pintura », in *Hecho teatral (Revista de teoría y práctica del teatro hispánico)*, Valladolid, n° 1 (2001), p. 115-135.
- « Voir et entendre : peinture et théâtre autour de 1900 », in *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Sylvie MÉGEVAND, Jean-Michel MENDIBOURE (dir.), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2006, p. 79-89.
- SHEKLIN DAVIS, Barbara, « El teatro surrealista español », in *Revista Hispánica Moderna*, New York, vol. 33 (1967), p. 309-329.
- THÉVENIN, Paule, « Dessin, peinture, théâtre » (sur Antonin Artaud), in *Les peintres et le théâtre*, anthologie réunie par Denis BABLET, *Théâtre en Europe*, Paris, n° 11 (juillet 1986), p. 101-106.
- VELA CERVERA, David, « Salvador Bartolozzi », in *ADE-Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, n° 72-73, p. 118 et suivantes.

B. ESTHÉTIQUES THÉÂTRALES

- APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes*. Tomes I, II et III, édition élaborée et commentée par Marie L. BABLET-HAHN, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (tome I), 1986 (tome II), 1988 (tome III).
- ARTAUD, Antonin, « L'évolution du décor et le Théâtre Alfred Jarry », in *Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, « Bibliothèque de La Pléiade », 1980, p. 9-47.
- « Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg », in *Œuvres complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, « Bibliothèque de La Pléiade », 1980, p. 101-110.
- *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne GROSSMAN, Paris, Gallimard, 2004.
- BATY, Gaston, *Le metteur en scène*, in *Gaston Baty*, introduction de Béatrice PICON-VALLIN, postface de Gérard Lieber, Arles, Actes Sud Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2004.
- DUSIGNE, Jean-François (coord.), *Du Théâtre d'Art à l'art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.
- GORDON CRAIG, Edward, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Éditions Circé, 2004.
- JARRY, Alfred, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », in *Ubu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 307-314.
- Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, textes réunis et présentés par Didier PLASSARD, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996.
- MAETERLINCK, Maurice, « Le théâtre », article publié dans *La Jeune Belgique* (1890), in Maurice MAETERLINCK, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, choix de textes établi et commenté par Paul GORCEIX, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 457-463.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, BORRÁS, Tomás, *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, avec des illustrations de Rafael BARRADAS, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic, *Textos teóricos*, edición de Juan Antonio HORMIGÓN, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 1992.
- *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice PICON-VALLIN, Arles, Actes Sud-Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2005.

QUILLARD, Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », in *La Revue d'Art Dramatique*, Paris (1^{er} mai 1891), p. 180-183.

RIVAS CHERIF, Cipriano de, *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Enrique de RIVAS (ed.), Valencia, Pre-textos, 1991.

Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht, textes choisis et présentés par Jacques SCHERER, Monique BORIE et Martine DE ROUGEMONT, Paris, Éditions C.D.U. et Sedes, 1982.

SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte (pintura, teatro, danza) – Cartas y diarios*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin, *Notes artistiques*, Circé/ Théâtre National de Strasbourg, 1997.

C. ŒUVRES DRAMATIQUES

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1959, p. 865-913.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1997.

COCTEAU, Jean, *Orphée*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

CROMMELYNCK, Fernand, *Le cocu magnifique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999 (1987).

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2002.

GUAL, Adrià, *Nocturno – Silencio*, edición de Carles BATLLE I JORDÀ, Barcelona, Publicaciones de la ADE/ Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2001.

JARRY, Alfred, *Ubu – Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la butte –*, Paris, Gallimard, 1978 (1931).

PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur – Chacun à son idée – Ce soir on improvise*, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.

Teatro español de vanguardia, edición de Agustín MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Madrid, Editorial Castalia, 2003.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Lucas de Bohemia (Esperpento)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

WEDEKIND, Frank, *Théâtre complet II. Lulu*, Paris, Éditions théâtrales/ Maison Antoine Vitez, 2006 (1997).

WILDE, Oscar, *Salomé*, Pavillons-sous-Bois, Éditions Ressouvenances, 1985.

IV. ARTS PLASTIQUES

A. HISTOIRE DE L'ART (1900-1930)

Ouvrages

AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1966.

AREÁN, Carlos, *La pintura expresionista en España*, Madrid, Ibérico Europea de ediciones, 1984.

BARRAL I ALTET, Xavier (dir.), *L'art espagnol*, Barcelone, Larousse-Bordas/ Lunewerg, 1996.

BLISTHÈNE, Bernard, *Une histoire de l'art du XX^e siècle*, Paris, Beaux-Arts Magazine/ Centre Pompidou, 1999.

BOARDMAN, John, *L'art grec*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1989.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*, [sans lieu d'édition], Minerve, 1998.

BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España – Pintura y escultura (1900-1939)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales – Las vanguardias artísticas en España (1910-1936) I*, Madrid, Cátedra, 1979.

— *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo, 1981.

BRUIT ZAIDMAN, Louise, SCHMITT PANTEL, Pauline, *La religion grecque dans les cités à l'époque classique*, Paris, Armand Colin, 2002.

BUENDÍA, José, CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, et al., *Le Musée du Prado*, Paris, éd. Places des Victoires, 1998 (1^{ère} édition en espagnol : 1994).

CABANNE, Pierre, *Le siècle de Picasso*, Paris, Denoël, 1975, 4 volumes.

- CABANNE, Pierre, RESTANY, Pierre, *L'Avant-garde au XX^e siècle*, Paris, Éditions André Balland, 1969.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- *Paisajes de luz y muerte, la pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets editores, 1998.
- (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo (1900-1950)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española del fin de siglo*, Universidad de Granada, 1999.
- CLAIR, Jean, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art d'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.
- Creadores del Arte Nuevo*, ouvrage collectif, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
- CRISPIN, John, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos/Vanderbilt University (Nashville, USA), 2002.
- DAIX, Pierre, *Journal du Cubisme*, Genève, Skira, 1982.
- *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- DAVAL, Jean-Luc, *Journal des Avant-gardes. Les années 20-30*, Genève, Skira, 1980.
- DIETER-DUBE, Wolf, *Journal de l'Expressionnisme*, Genève, Skira, 1983.
- ELGER, Dietmar, *Expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, Cologne, éd. B. Taschen, 1994.
- FAUCHEREAU, Serge, *Hommes et mouvements esthétiques du XX^e siècle I. Les premiers ismes, l'occultisme, la naissance de l'abstraction*, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 2005.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique – De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.
- *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1970.
- FRONTISI - DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.

- GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986.
- *La pintura surrealista*, Madrid, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, 1992.
- GIBSON, Michael, *Le Symbolisme*, Cologne, éditions Taschen, 1997.
- GIRY, Marcel, *Le Fauvisme, ses origines, son évolution*, Neuchâtel (Suisse), Ides et Calandes, 1981.
- HAMON, Françoise, DAGEN, Philippe, *Histoire de l'art. Époque contemporaine XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1995.
- HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, PERRY, Gill, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción, los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal ediciones, 1998.
- JOST, Madeleine, *Aspects de la vie religieuse en Grèce. Du début du V^e siècle à la fin du III^e siècle av. J.-C.*, Paris, Sedes, 2000.
- JULLIAN, Philippe, *Les Symbolistes*, Neuchâtel (Suisse), Ides et Calandes, 1973.
- LAHUERTA, Juan José (ed.), *Le Corbusier y España*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997.
- *Decir anti es decir pro : escenas de la vanguardia en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1999.
- LEUPIN, Alexandre, *Phallophanies. La chair et le sacré*, Paris, Éditions du Regard, 2000.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La peinture*, Paris, Larousse, 1995 (anthologie de textes sur la peinture, de l'Antiquité à nos jours).
- LISTA, Giovanni, *Le Futurisme*, Paris, Hazan, 1985.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Les arts au XX^e siècle*, Cologne, Könemann, 1999.
- MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.
- MORELLI, Gabriele (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- MORRIS, C. Brian, *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (1972).
- NÉRET, Gilles, *L'art des années 20*, Paris, Seuil, 1986.
- NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.

- PALMIER, Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts*, Paris, Payot, 1979.
- PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Livre de Poche, 1968.
— *Encyclopédie du Surréalisme*, Paris, Somogy, 1977.
- PASTOUREAU, Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991.
- PICON, Gaëtan, *Journal du Surréalisme (1919-1939)*, Genève, Skira, 1976.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- REYERO, Carlos, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.
- RUBIN, William, *Art Dada et Surréaliste*, Paris, Seghers, 1970.
— (coord.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1987.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Skira-Flammarion, 1983.
— *L'invention de la liberté*, Genève, Skira-Flammarion, 1987 (1963).
- STEINBERG, Léo, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987.
- WALTHER, Ingo F. (dir.), *Les maîtres de la peinture occidentale*, Cologne, Éditions Taschen, 2002 (1996).
- WILLET, John, *L'Expressionnisme dans les arts. 1900-1968*, Paris, Hachette, 1970.

Articles

- BAUR, Eva-Gesine, « Le Rococo et le Néo-classicisme. La peinture européenne au XVIII^e siècle », in *Les maîtres de la peinture occidentale*, Ingo F. WALTHER (dir.), Cologne, Taschen, 2002 (1996), p. 335-400.
- BOZAL, Valeriano, « La renovación artística de 1925 en España », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 194 (1966), p. 248-258.
- BRIHUEGA, Jaime, « La ESAI y el arte español de la bisagra de 1925 », in *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*, catalogue de l'exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 17-31.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, « Una muestra del surrealismo español : la exposición Logicofobista », in *Goya*, Madrid, n° 185 (marzo-abril 1985), p. 293-298.

- GASCH, Sebastiá, « Del cubismo al superrealismo », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 de octubre de 1927).
- « En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (1 de febrero de 1928).
- LASSAIGNE, Jacques, « Histoire du cubisme », in *Les Nouvelles littéraires*, Paris, n° 2401 (1^{er} -7 oct. 1973), p. 9-16.
- ROH, Franz, « Realismo Mágico », in *Revista de Occidente*, Madrid (1927).
- TÉRIADE, Émile, « La pintura de los jóvenes en París », in *La Gaceta Literaria*, Madrid (15 de diciembre de 1927).
- TRENC, Élisée, « Les arts plastiques entre 1917 et 1930 », in *Temps de crise et 'années folles'. Les années 20 en Espagne*, Carlos SERRANO et Serge SALAÜN (éd.), Paris, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 177-191.
- VELA, Fernando, « El suprarrealismo », in *Revista de Occidente*, Madrid, Tomo VI, n° 18 (diciembre de 1924), p. 428-434.

Catalogues d'expositions

- Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, Madrid, Fundación Caja Madrid/ Museo Tyssen-Bornemisza, 2003.
- De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española (1907-1936)*, Lisboa, Museo do Chiado, 1998.
- Dibujos españoles del siglo XX*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004.
- El Modernismo*, Barcelona, Museu d'Art Modern, 1990.
- El surrealismo en España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.
- Españoles en París. Fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Blanchard, Dalí, Gargallo, González, Gris, Miró, Picasso)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1999.
- François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-arts*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2003.
- Huellas dalinianas*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- ISTMOS : vanguardias españolas - 1915-1936*, Madrid, Sala de las Alhajas, 1998.

- L'art italien et la Métaphysica. Le temps de la mélancolie (1912-1935)*, Arles, Actes Sud/ Musée de Grenoble, 2005.
- La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, sous la direction de Jean CLAIR, Paris, Musée des Beaux-arts du Canada/ Éditions Gallimard, 2004.
- La révolution surréaliste*, sous la direction de Werner SPIES, Paris, Centre Georges Pompidou, 2002.
- La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- Las vanguardias en Cataluña. 1906-1939*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992.
- L'École de Paris (1904-1929). La part de l'autre*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.
- Le fauvisme ou 'l'épreuve du feu' - Éruption de la modernité en Europe*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ Paris musées, 1999.
- Les réalismes. 1919-1939*, sous la direction de Jean CLAIR, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.
- Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.
- Miró, Dalmau, Gasch : l'aventura per l'art modern (1918-1937)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya/ Centre d'art Santa Mònica, 1993.
- Paris – Bruxelles – Paris. 1848-1914. Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Art Nouveau*, numéro hors série de la revue *Beaux-Arts*, à l'occasion de l'exposition présentée aux Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, n° 139 (mars-juillet 1997).
- Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España (1900-1936)*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- Pintura fruta. La figuración lírica española (1926-1932)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.
- Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.
- Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936*, Valencia, IVAM-Centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

B. MONOGRAPHIES

Artistes espagnols et hispano-américains (années 20-30)

« Alberto », *Litoral*, número monográfico, Torremolinos, n° 17-18 (mars 1971).

Alberto (1895-1962), catalogue d'exposition, Madrid, Aldeasa/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid, catalogue d'exposition, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español/ Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.

ARTUNDO, Patricia, *Norah Borges. Obra gráfica (1920-1930)*, Buenos Aires, Artes Gráficas Ronor SRL, 1994.

Barradas. Exposición antológica (1890-1929), catalogue d'exposition, Zaragoza, 1992.

Barradas/ Torres García, catalogue d'exposition, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992.

BOZAL, Valeriano, « El escultor Alberto Sánchez », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 189 (1965).

CAMPOY, Antonio Manuel, *Hernando Viñes*, Madrid, Theo, 1976.

CARMONA, Eugenio, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad, 1985.

COMBALÍA, Victoria, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Destino, 1990.

CUEVAS, Cristóbal (coord.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989.

ERBEN, Walter, *Miró*, Cologne, Éditions Taschen, 1998.

Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936, catalogue d'exposition, Valencia, Bancaixa, 1994.

FANÉS, Fèlix, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, Madrid, Fundación Gala-Salvador Dalí/ Electa, 1999.

- Francisco Bores (1898-1972). Exposición antológica*, catalogue d'exposition, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976.
- Francisco Bores. El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño (1921-1925)*, catalogue d'exposition, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999.
- GAILLEMIN, Jean-Louis, *Salvador Dalí. Désirs inassouvis. Du purisme au surréalisme (1925-1935)*, Paris - New York Éditions/ Le Passage, 2002.
- GÁNDARA, Consuelo de la, *Maruja Mallo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, « Alfonso Ponce de León », *Jábega*, Málaga, n° 47 (3^{er} trimestre de 1984).
- GARCÍA-SEDAS, Pilar, « De *El maleficio de la mariposa* al vuelo de un pegaso : Barradas-Lorca-Dalí », in *Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*, catalogue de l'exposition au Museu d'Història de Catalunya, Barcelona, Viena Ediciones/ Museu d'Història, 2004, p. 173-187.
- GASCH, Sebastià, « Salvador Dalí », *L'Amic de les Arts*, Sitges, n° 11 (1927).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Maruja Mallo », *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 1127-1131.
- Gregorio Prieto y su mundo*, catalogue d'exposition, Fundación El Monte de Sevilla, 1994.
- Hermenegildo Lanz, Granada y las vanguardias culturales (1917-1936)*, catalogue d'exposition, Granada, Caja General de Ahorros, 1994.
- Joan Miró. 1917-1934. La Naissance du monde*, catalogue d'exposition, sous la direction d'Agnès de la BEAUMELLE, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- José Caballero*, catalogue d'exposition, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1992.
- José Gutiérrez Solana*, catalogue d'exposition, Madrid, Turner/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.
- José Moreno Villa*, catalogue d'exposition, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- LABRUSSE, Rémi, *Miró. Un feu dans les ruines*, Paris, Éditions Hazan, 2004.
- Maruja Mallo*, catalogue d'exposition, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992.

Maruja Mallo. Obra gráfica completa, catalogue d'exposition sous la direction d'Antonio GARRIDO MORENO, La Coruña, Galería de Arte Pardo Bazán, 1992.

Maruja Mallo, catalogue d'exposition sous la direction de Pilar CORREDOIRA LÓPEZ, Santiago de Compostela, Centro de Arte Contemporánea de Galicia, 1993.

PEREDA, Raquel, *Barradas*, Montevideo (Uruguay), Edición Galería Latina, 1989.

Rafael Barradas, catalogue d'exposition, Madrid, Galería Jorge Mara, 1992.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Dalí : lo crudo y lo podrido*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2002.

SANTOS TORROELLA, Rafael (ed.), *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)*, número monographique de la revue *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, Madrid, n° 27-28 (1978).

— *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.

— *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1993.

— *Dalí, época de Madrid. Catálogo razonado*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

— *'Los Putrefactos' de Dalí y Lorca. Historia de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

— « Salvador Dalí en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Catalogación razonada », in *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p. 33-67.

TRENC BALLESTER, Élisée, « L'Avant-garde plastique à Barcelone. Le vibracionisme, Barradas et Torres García (1916-1920) », in *Les avant-gardes en Catalogne*, Serge SALAÛN et Élisée TRENC (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 91-113.

Un Retablo para Maese Pedro. En el Centenario de Manuel Ángeles Ortiz, catalogue d'exposition, Granada, Centro Cultural Manuel de Falla, 1995.

Ver a Miró, catalogue d'exposition, Madrid, Fundación Caixa de Pensions, 1993.

Autres artistes

BADE, Patrick, *Aubrey Beardsley*, New York, Parkstone Press Ltd, 2001.

— *Félicien Rops*, New York, Parkstone Press Ltd, 2003.

BALDACCI, Paolo, *Giorgio de Chirico. 1888-1919. La métaphysique*, Paris, Flammarion, 1997.

BISCHOFF, Ulrich, *Edvard Munch*, Cologne, Éditions Taschen, 1993.

- *Max Ernst*, Cologne, Éditions Taschen, 2003.
- Ensor*, catalogue d'exposition, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique/ Blondé Artprinting International, Bruxelles, 1999.
- Georges Rouault (1871-1958)*, catalogue d'exposition au Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, Milano (Italie), Skira Editore, 1997.
- Rouault. Première période (1903-1920)*, catalogue d'exposition, Paris, National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1992.
- James Ensor*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1990.
- James Ensor*, numéro monographique de la revue *Beaux-Arts magazine*, Paris, 1999.
- La vérité nue – Gerstl, Kokoschka, Schiele, Boeckl*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Dina Vierny/ Musée Maillol, 2001.
- MESCHONNIC, Henri, *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- MEURIS, Jacques, *Magritte*, Cologne, Éditions Taschen, 1998.
- Munch et la France*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 1992.
- NÉRET, Gilles, *Aubrey Beardsley*, Cologne, Éditions Taschen, 1998.
- *Balthus*, Cologne, Éditions Taschen, 2003.

V. HISTOIRE LITTÉRAIRE ET CULTURELLE

A. ESSAIS ET TRAVAUX CRITIQUES

- Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936*, catalogue d'exposition, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.
- BLOESS, Georges, *Voix, regard, espace dans l'art expressionniste*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- *Peinture et poésie expressionniste : manifestes pour une subjectivité créatrice*, Saint-Denis (France), Éditions Suger, Université de Paris VIII, 1999.
- BOÏE, Bernild, *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris, Corti, 1979.
- BROTHERTON, John, *The 'Pastor Bobo' in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.

- CABROL, Isabelle, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques*, thèse de Doctorat sous la direction de Serge SALAÛN, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2003, 2 tomes.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1927.
- CASSOU, Jean (coord.), *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Éditions Somogy, 1979.
- CHAMBOLLE, Delphine, *Mécanique acoustique et rythmique dans les 'esperpentos' de Valle-Inclán*, thèse de Doctorat sous la direction de Serge SALAÛN, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004.
- CORBALÁN, Pablo, *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- DAVIS, Lisa E., « Oscar Wilde in Spain », *Comparative Literature*, Eugene, n° 25 (1973), p. 136-152.
- EISNER, Lotte H., « Le cinéma expressionniste. De l'aube à minuit », *L'Expressionnisme européen*, Denis BABLET, Jean JACQUOT (coord.), Paris, Éditions du CNRS, 1971, p. 215-235.
- FEAL DEIBE, Carlos, « Un caballo de batalla : el surrealismo español », *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, vol. 81, n° 3-4 (1979), p. 265-279.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de València, 2004.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, « Introducción al estudio del surrealismo literario español », in *El Surrealismo*, Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), Madrid, Taurus, 1982.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931) : la crítica de las revistas literarias en castellano y catalán*, Granada, A. Ubago, 1984.
— (ed.), *El surrealismo. El ojo soluble*, número monographique de la revue *Litoral*, Málaga, 1987.
- GLIKSOHN, Jean-Michel, *L'Expressionnisme littéraire*, Paris, PUF, 1990.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico*, Barcelona, Oro Viejo, 1995.
- HUERTA CALVO, Javier (coord.), *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989.
- LE RIDER, Jacques, *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1999.

- MAINER, José Carlos (ed.), *Le edad de plata*, Barcelona, Cátedra, 1975.
- MARCO, Joaquín, « Surrealismo y surrealismos en España », in *Surrealismo y literatura en España*, Jaume PONT (ed.), Actas del Congreso Internacional, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, p. 33-40.
- MASSIN, *Style et écriture. Du Rococo aux Arts déco*, Paris, Éditions Albin Michel, 2001.
- MICHAUD, Guy, *La doctrine symboliste. Documents*, Paris, Nizet, 1947.
- MINGUET I BATLLORI, Joan M., *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Barcelona, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2004.
- MOLINA, César Antonio, *La revista 'Alfar' y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, La Coruña, Nos, 1984.
- MORELLI, Gabriele (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- MORRIS, C. Brian, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*, University of Hull, Oxford University Press, 1980.
- « La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti », *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, n° 26 (2000), p. 9-31.
- NICOLÁS, César, « Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo : una imagen literaria, pictórica y filmica », in *Naciendo el hombre nuevo : fundir literatura, artes y vida como prácticas de las vanguardias en el mundo ibérico*, Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (ed.), Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 17-56.
- OLIVER, Nuria, « La métaphore électrique, fil conducteur des premières avant-gardes », in *Les avant-gardes en Catalogne*, SALAÛN, Serge, TRENC, Élisée (éds.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 13-49.
- OSUNA, Rafael, *Veintisiete revistas de la generación del 27*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga/ Centro Cultural de la Generación del 27, 1993.
- *Las revistas del 27 : Litoral, Verso y prosa, Carmen, Gallo*, Valencia, Pre-textos, 1993.
- PALACIO, Jean de, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990.
- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Paris, CRIC/ OPHRYS, 1998.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *En pos del cinema*, Barcelona, Anagrama, 1974.

PRUDON, Montserrat (dir.), *Les Mouvements d'avant-garde dans la péninsule ibérique. Approches transversières*, Université Paris 8-Vincennes-St Denis, n° 6 (1999).

— *Peinture et écriture 3. Frontières éclatées*, Paris, La Différence - Éditions Unesco, 2000.

PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo : la recepción filmica en la vanguardia española (1917-37)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003.

SALAÛN, Serge, TRENC, Élisée (éds.), *Les avant-gardes en Catalogne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Suplemento 7/1. Época contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Crítica, 1995.

SERRANO, Carlos, SALAÛN, Serge (éd.), *1900 en Espagne. Essai d'histoire culturelle*, Université de Bordeaux III, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988.

— *Temps de crise et « années folles » : les années 20 en Espagne (1917-1930). Essai d'histoire culturelle*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

WEISGERBER, Jean, *Le Rococo. Beaux-arts et littérature*, Paris, PUF, 2001.

B. ÉCRITS CRITIQUES D'ARTISTES ET DE POÈTES ÉCRITS PHILOSOPHIQUES

ALBERTO, pseudonyme de Alberto SÁNCHEZ, *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975.

A POLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques - Les peintres cubistes*, in *Œuvres en prose complètes II*, Paris, NRF, « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard, 1991.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes I. Premiers écrits (1922-1940)*, Paris, Gallimard, 2004.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1998.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

— *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979.

CHIRICO, Giorgio de, *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni LISTA, Paris, L'Échoppe, 1994.

- COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin (Notes autour de la musique. 1918)*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- DALÍ, Salvador, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style », *Minotaure*, Paris, n° 3-4 (décembre 1933), p. 69-76.
- *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*, édition établie par Robert DESCHARNES, Paris, Denoël, 2004 (1971).
- *Obra completa. Volumen III. Poesía, prosa, teatro y cine*, introducción y notas de Agustín SÁCHEZ VIDAL, Barcelona, ediciones Destino/ Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.
- DERRIDA, Jacques, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 341-368.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1959.
- FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988.
- GARCÍA MAROTO, Gabriel, *La nueva España 1930*, Madrid, Biblos, 1927 (réédité, Madrid, Tecnos, 1988).
- KANDINSKY, Wassily, *Écrits sur l'art III - La Synthèse des arts*, Paris, Denoël, 1975.
- *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1989.
- *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Paris, Gallimard, 1991.
- KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz, *L'Almanach du 'Blaue Reiter' (Le Cavalier Bleu)*, présentation et notes par Klaus LANKHEIT, Paris, Éditions Klincksieck, 1987.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Denoël, coll. Folio/ Essais, 2004.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations : « Crayonné au théâtre »*, in *Igitur – Divagations – Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 177-238.
- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Éditions Denoël, 2003.
- MIRÓ, Joan, *Miró. Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- *Écrits et entretiens*, présentés par Margit ROWELL, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1995.

- MORENO VILLA, José, *Colección*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1987 (édition en fac-similé de l'exemplaire orné de dessins dédié à Federico García Lorca).
- *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, edición de Humberto HUERGO CARDOSO, Valencia, Pre-Textos/ Centro Cultural de la Generación del 27, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, 1977.
- *Le gai savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1982.
- *Poèmes (1858-1888) – Dithyrambes pour Dionysos*, Paris, Gallimard, 1997.
- ONTAÑÓN, Santiago, *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Banco Exterior, 1988 (mémoires, avec prologue et couverture de Rafael Alberti).
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- PLATON, *Le Banquet ou De l'amour*, présentation et traduction de Luc BRISSON, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.
- SALAZAR, Adolfo, *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Reggio, 1925.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La Lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Religions, histoires, raison*, Paris, Éditions La Découverte, « Bibliothèque 10/18 », 1979.

C. ŒUVRES POÉTIQUES ET ROMANS

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 2002.
- DARÍO, Rubén, *Azul... – Cantos de vida y esperanza*, edición de José María MARTÍNEZ, Madrid, Cátedra, 1995.
- *Prosas profanas y otros poemas*, edición de Ignacio M. ZULUETA, Madrid, Castalia, 1983.
- DUCASSE, Isidore, Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror, in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El circo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- HUYSMANS, Joris Karl, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.
- *Là-bas*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

Poesía española de vanguardia (1918-1936), edición de Francisco Javier Díez DE REVENGA, Madrid, Editorial Castalia, 1995.

VIII. REVUES ET JOURNAUX

ABC, Madrid, 1903-.

Années consultées : 1925-1927-1928.

Alfar, La Coruña, 1923-1927.

Blanco y Negro, Madrid, 1891-1936 (1^{era} época).

Années consultées : 1925-1928.

El Heraldo de Madrid, Madrid, 1890-1939.

Année consultée: 1928.

Gallo, Granada, 1928.

Reproduction en fac-similé des deux numéros de la revue (février et avril 1928),
Barcelona, Leteradura, 1977.

Grecia, Sevilla, 1918-1920.

Horizonte, Madrid, 1922-1923.

Reproduction en fac-similé, édition de José María BARRERA, Sevilla,
Renacimiento, 1991.

L'Amic de les Arts, Sitges, 1926-1929.

La Gaceta Literaria, Madrid, 1927-1932.

Litoral, Málaga, 1926-1929.

Los Cuatro Vientos, Madrid, 1933.

Reproduction en fac-similé des trois numéros de la revue (février, avril et juin
1933), Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1976.

Papel de Aleluyas : hojillas del calendario de la nueva estética, Huelva-Sevilla, 1927-
1928.

Reproduction en fac-similé des huit numéros de la revue, Huelva (1927), Séville
(1928), introduction et index de Jacques ISSOREL, Diputación Provincial de
Huelva, 1980.

Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1926-1934.

Reproduction en fac-similé, Madrid, CSIC, 1987.

Revista de Occidente, Madrid, 1923-1936 (1^{ère} époque).

Reproduction en fac-similé des années 1923 à 1936 (53 tomes), Vaduz (Liechtenstein), Topos Verlag, 1977.

Années consultées : 1925 à 1931.

IX. OUVRAGES THÉORIQUES

A. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros, 2002, 2 volumes.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

HAUTECŒUR, Louis, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963 (1942).

La scène. Littérature et arts visuels, textes réunis par Marie-Thérèse MATHET, Paris, L'Harmattan, 2001.

L'image, textes choisis et présentés par Laurent LAVAUD, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 1999.

LOJKINE, Stéphane, « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », in *L'écran de la représentation*, sous la direction de Stéphane LOJKINE, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7-60.

LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, NRF, 1970.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969 (1962).

B. ANALYSE DU THÉÂTRE

BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987.

— *Semiología del teatro*, Madrid, La Avispa, 1988.

— *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/ Libros, 2001.

GALLÈPE, Thierry, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1998.

KOWZAN, Tadeusz, « Le spectacle théâtral, lieu de rencontre privilégié entre la littérature, les arts plastiques et la musique », *Semiótica*, La Haye-Paris-New York-Mouton, vol. 44, n° 3-4 (1983), p. 297-305.
— *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.

LOTMAN, Youri, « Semiótica de la escena », in *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Desiderio NAVARRO (ed.), Madrid, Cátedra, 2000.

MARTINEZ THOMAS, Monique (éd.), *Jouer les didascalies : théâtre contemporain espagnol et français*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.

MARTINEZ THOMAS, Monique, GOLOPENTIA, Sandra, *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, 1994.

PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la perception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.
— *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène 3*, Villeneuve-d'Ascq, Presse Universitaires du Septentrion, 2000.

RYKNER, Arnaud, « Du visible au visuel : flux et reflux de la scène », in *La scène. Littérature et arts visuels*, textes réunis par Marie-Thérèse MATHET, Paris, L'Harmattan, 2001.
— « La scène sans la scène. (Mettre en scène, mettre hors-scène) », in *La scène. Littérature et arts visuels*, textes réunis par Marie-Thérèse MATHET, Paris, L'Harmattan, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve (Belgique), Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain/ Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, n° 22 (2001).

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, éditions Belin, 3 tomes, 1996.
— *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

C. DICTIONNAIRES

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/ Éditions Jupiter, 1982.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine, ouvrage collectif, Paris, Nathan, 1992.

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre BRUNEL, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

Dictionnaire du théâtre, Enciclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1998.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain REY, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1998, 3 tomes.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994 (1990).

DUCROT, Oswald, et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du seuil, 1972.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004 (1996).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ALBERTO (SÁNCHEZ) (1895-1962) <i>Maternidad</i> [Maternité]. 1929-33. Pierre de Novelda, 90,5 x 21,5 x 14 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	221
— Esquisse pour le décor central de <i>Fuenteovejuna</i> , de Lope de Vega, montée par <i>La Barraca</i> . 1933. Aquarelle sur papier, 62 x 57 cm. Collection particulière.	222
— Esquisse pour le décor de <i>Fuenteovejuna</i> , de Lope de Vega, montée par <i>La Barraca</i> . 1933. Aquarelle sur papier, 61,5 x 49 cm. Collection particulière.	223
— <i>Formas en el desierto</i> [Formes dans le désert]. 1934-36. Encre et aquarelle sur papier, 46 x 62 cm. Biblioteca Nacional de Madrid.	220
— Projet pour le rideau de <i>Fuenteovejuna</i> . 1937. Aquarelle sur papier, 73 x 92 cm. Collection particulière.	224
— <i>Benimamet</i> . 1937. Aquarelle et encre sur papier, 52,5 x 73 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	225
ÁLVAREZ BRAVO, MANUEL (1902-2002) <i>Parábola óptica</i> [Parabole optique]. 1934. Épreuve aux sels d'argent, 19,8 x 21,8 cm. Collection particulière.	109
ANGLADA CAMARASA, HERMEN (1871-1959) <i>Friso valenciano</i> . 1906. Huile sur panneau de bois, 83 x 151 cm. Collection particulière.	4
ANONYME. <i>Décollation de saint Jean</i> . Broderie sur soie de Basse-Saxe. XIV ^e siècle. Ancienne collection du Musée d'Art Décoratif de Berlin. Détruite au cours de la seconde guerre mondiale.	262
ANONYME. Tableau de maître espagnol (?). Sans date. Ancienne collection Koehler. Détruit au cours de la seconde guerre mondiale.	264
ANONYME. Peinture votive bavaroise. Sans date. Panneau de bois peint. Église saint Nicolas de Murnau.	263
ANONYME. <i>Mort d'un saint</i> . Vers 1800. Peinture sous verre bavaroise, 25,5 x 16 cm. Ancienne collection Kroetz-Kapfer, Murnau. Actuellement au Musée régional, Oberammergau.	265
ANONYME. <i>Historia de don Perlimplín</i> [Histoire de don Perlimplín]. <i>Aleluya</i> publiée à Barcelone par Juan Llorens. Probablement deuxième moitié du XIX ^e siècle. Collection Margarita Ucelay.	46
ANONYME. <i>Vida de don Perlimplín</i> [Vie de don Perlimplín]. <i>Aleluya</i> publiée à Madrid par Hernando (libraire et éditeur). Deuxième moitié du XIX ^e siècle. Collection Helen Grant.	47
ANONYME. Fragment du verso de la page de couverture de la revue <i>La Révolution Surréaliste</i> , Paris, n ^o 1, décembre 1924.	77
ANONYME. Image pieuse représentant sainte Lucie. Années 20-30. Espagne.	110
ART ANTIQUE. <i>Acteur jouant un satyre</i> . Coupe à figures rouges. 500-475 avant J.-C. Staatliche Antikensammlung, Munich. Inv. 2657.	244
— <i>Acteurs en train de s'équiper</i> . Cratère attique. Museo Nazionale, Ferrare. Inv. 20.299 (T 173 C VP).	246
— <i>Satyre</i> . Deuxième quart du V ^e siècle avant J.-C. Collection Carapanos du Musée Archéologique d'Athènes.	250
— ONÉSIMOS, <i>Satyre assis sur une amphore à vin pointue</i> . Motif central d'une coupe à figures rouges d'Orvieto. Vers 500 avant J.-C. Museum of Fine Arts, Boston. 10.179.	249
— <i>Groupe d'acteurs</i> . Argile. Milieu du IV ^e siècle avant J.-C. Martin von	245

	Wagner Museum, Würzburg.	
—	<i>Phallus géant</i> . Tuf peint. 64 cm. Pompéi.	251
—	<i>Mercure polyphallique</i> . Bronze, Pompéi.	248
—	<i>Priape versant de l'eau sur son sexe</i> . Portici, Pompéi.	247
—	<i>Fresque de la Villa des Mystères (Villa des Vignerons)</i> . Pompéi.	243
BARRADAS, RAFAEL (1890-1929)	<i>Bonanitingui</i> . 1917. Encre sur papier, 17,5 x 25 cm. Collection Jorge Castillo, Montevideo.	48
—	<i>Calle de Barcelona a la 1 p.m.</i> [Rue de Barcelone à 1 heure p.m.]. 1918. Huile sur toile, 50,7 x 60,5 cm. Collection particulière, Madrid.	49
—	<i>Todo a 65</i> [Tout à 65]. 1919. Support et dimensions non identifiés. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.	9
—	<i>Casa de apartamentos</i> [Immeuble]. 1919. Huile sur toile, 79 x 60 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.	21
—	Costumes de <i>El maleficio de la mariposa</i> , de Federico García Lorca. 1920. Mise en scène de Gregorio Martínez Sierra. Photographe non identifié. Fundación Federico García Lorca, Madrid.	11
—	<i>García Lorca y Maroto</i> [García Lorca et Maroto]. 1922. Huile sur bois, 47 x 64 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.	50
—	Affiche pour le Teatro de los Niños. 1919. Impression sur papier, 92 x 64 cm. Collection particulière, Madrid.	12
—	Ébauche pour un Guignol <i>planiste</i> . Tirée de <i>Un teatro de Arte en España</i> , Madrid, La Esfinge, 1926, p. 131.	14
—	Ébauche de décor pour le <i>Teatro de los niños</i> . Tirée de <i>Un Teatro de Arte en España</i> , Madrid, La Esfinge, 1926, p. 161.	13
—	Ébauche pour le décor de <i>La linterna mágica</i> . Tirée de <i>Un Teatro de Arte en España</i> , Madrid, La Esfinge, 1926, p. 145.	15
BEARDSLEY, AUBREY (1872-1898)	« <i>J'ai baisé ta bouche Iokanaan</i> ». Illustration qui lui valut la commande pour illustrer la pièce <i>Salomé</i> d'Oscar Wilde. 1893. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.	155
—	<i>Pan</i> . Première version censurée et deuxième version. Illustration pour <i>Salomé</i> , d'Oscar Wilde. 1893. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.	159
—	<i>Hérodias</i> . Première version censurée. Illustration pour <i>Salomé</i> , d'Oscar Wilde. 1893. Dessin à l'encre, 21 x 21,5 cm. County Museum, Los Angeles.	160
—	<i>La toilette de Salomé</i> . Seconde version. Illustration pour <i>Salomé</i> , d'Oscar Wilde. 1893. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.	157
—	<i>Les yeux d'Hérode</i> . Illustration pour <i>Salomé</i> , d'Oscar Wilde. 1893. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.	156
—	<i>La récompense de la danseuse</i> . Illustration pour <i>Salomé</i> , d'Oscar Wilde. 1893. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.	158
—	<i>Les ambassadeurs Lacédémoniens</i> . Illustration pour la pièce <i>Lysistrata</i> , d'Aristophane. 1896. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.	162
—	<i>La bataille des Beaux et des Belles</i> . Illustration pour le poème « Le vol de la boucle de cheveux », d'Alexander Pope. 1895-96. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.	120
—	<i>Le billet-doux</i> . Illustration pour le poème « Le vol de la boucle de	119

- cheveux », d'Alexander Pope. 1895-96. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue.
- *Le rêve*. Illustration pour le poème « Le vol de la boucle de cheveux », d'Alexander Pope. 1895-96. Dessin à l'encre, dimensions inconnues. Localisation inconnue. 121
- BELLMER, HANS (1902-1975) *La poupée*. 1932-45. Bois peint, cheveux, chaussures, chaussettes, 61 x 179 x 51 cm. Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Paris. 187
- *Jointure à boule*. 1934-36. Assemblage, 52 x 45,5 x 7 cm. Herbert Lust Gallery. 189
- *La poupée*. 1936-1938. Photographie, vintage print, 76 x 50 cm. Collection particulière. 188
- BOECKL, HERBERT (1894-1966) *Cage thoracique ouverte*. 1931. Huile sur toile, 65 x 90 cm. Collection particulière, Washington, D.C. 295
- BORES, FRANCISCO (1898-1972) Sans titre (*Mujer ante la ventana*) [Femme devant la fenêtre]. Vers 1923. Xylographie, 11,2 x 8,1 cm. Collection particulière, Madrid. 281
- Sans titre (*Banquete*) [Banquet]. 1923-24. Xylographie, 14 x 11,8 cm. Collection particulière, Madrid. 280
- Sans titre (*Escena de circo*) [Scène de cirque]. Xylographie, dimensions inconnues. Reproduite dans la revue *Alfar*, La Corogne, n° 38 (mars 1924). 304
- *Sábado por la tarde* [Samedi après-midi]. 1928. Huile sur toile, 73 x 92 cm. Collection particulière, Paris. 24
- BORGES, NORAH (1901-1998) Sans titre. Gravure sur bois. Couverture de la revue *Horizonte*, Madrid, n° 1, 1922. 279
- BOSCH, HIERONIMUS (1450 ?-1516) *Le Jugement dernier* (Panneau central du triptyque). 1504. Huile sur panneau de bois, 163,5 x 127 cm. Akademie der Bildenden Künste, Vienne. 256
- *Le Jardin des Délices* (Panneau central du triptyque). Vers 1510. Huile sur panneau de bois, 220 x 389 cm. Museo del Prado, Madrid. 257
- *L'Extraction de la pierre*. 1475-80. Huile sur panneau de bois, 48 x 35 cm. Museo del Prado, Madrid. 308
- BOUCHER, FRANÇOIS (1703-1770) *L'odalisque blonde* (*Portrait de Louise O'Murphy*). 1752. Huile sur toile, 59 x 73 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich. 124
- BRAQUE, GEORGES (1882-1963) *Le guéridon* (*Le Jou*). 1930. Huile sur toile, 116 x 90 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 91
- BRASSAÏ (1899-1984) Photographies d'éléments d'une entrée de métro de Guimard, à Paris. Publiées dans la revue *Minotaure*, Paris, n° 3-4 (décembre 1933). 132
- BRAUNER, VICTOR (1903-1966) *Autoportrait*. 1931. Huile sur bois, 22 x 16,2 cm. Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Paris. 202
- BRUEGHEL, PIETER, DIT L'ANCIEN (vers 1525-30-1569) *Le combat de Carnaval et de Carême* (détail). 1559. Huile sur panneau, 118 x 164,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Vienne. 307
- *Le triomphe de la Mort* (détail). Vers 1562. Huile sur panneau, 117 x 162 cm. Museo del Prado, Madrid. 306
- BRULL-VIÑOLES, JOAN (1863-1912) *Ensomni* [Rêverie]. 1898. Huile sur toile, 200 x 141 cm. Museo de Arte Moderno, Barcelone. 141

BURMANN, SIGFRIDO (1892-1980) Scénographie de <i>El gran teatro del mundo</i> , de Pedro Calderón de la Barca. Mise en scène de Cipriano de Rivas Cherif. 1930. Photographie non identifié. Localisation de la photographie inconnue.	316
— Croquis pour le décor de <i>La dama boba</i> , de Lope de Vega. Mise en scène de Cipriano de Rivas Cherif. 1935. Support et dimensions inconnus. Localisation inconnue.	319
— Croquis de reconstitution d'un <i>corral de comedias</i> pour la scénographie de <i>La dama boba</i> , de Lope de Vega. Mise en scène de Cipriano de Rivas Cherif. 1935. Support et dimensions inconnus. Localisation inconnue.	320
— Croquis pour le décor de <i>Fuenteovejuna</i> , de Lope de Vega. Mise en scène de Cipriano de Rivas Cherif. 1935. Support et dimensions inconnus. Localisation inconnue.	10
CABALLERO, JOSÉ (1916-1991) <i>El sangriento juego del ajedrez</i> [Le jeu sanglant des échecs]. 1932. Huile sur carton, 75 x 52 cm. Collection particulière.	204
— <i>Los dulces placeres del sadismo</i> [Les doux plaisirs du sadisme]. 1934. Encre sur papier, 63 x 40,5 cm. Collection particulière.	197
— <i>Esencia de verbena</i> [Essence de kermesse]. 1935. Encre sur papier, 45 x 62 cm. Collection particulière.	201
— <i>Las enfermedades de la burguesía</i> [Les maladies de la bourgeoisie]. 1935-36. Encre noire et rouge sur papier, 62 x 46 cm. Collection particulière.	63
— Photographies de la scénographie de <i>Bodas de sangre</i> , de Federico García Lorca. Novembre 1935. Compagnie de Margarita Xirgu. Mise en scène de Cipriano de Rivas Cherif, au Teatro Principal Palace de Barcelone. Photographie non identifié. Collection Tomás Rodríguez Rapún, Madrid.	318
CARRÀ, CARLO (1881-1966) <i>La muse métaphysique</i> . 1917. Huile sur toile, 90 x 66 cm. Pinacoteca di Brera, Milan.	36 - 172
— <i>L'ovale des apparitions</i> . 1918. Huile sur toile, 92 x 60 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.	173
CHEDEL, PIERRE-QUENTIN (1705-1763) <i>Fontaine des dragons</i> . Vers 1740. Encre et lavis sur papier, 21,3 x 14,5 cm. École Nationale des Beaux-Arts, Paris.	127
CHIRICO, GIORGIO DE (1888-1978) <i>L'énigme de l'heure</i> . 1911. Huile sur toile, 55 x 71 cm. Collection particulière.	113
— <i>L'angoisse du départ</i> . 1913. Huile sur toile, 84,5 x 70 cm. The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.	37 - 112
— <i>L'arc des échelles noires</i> . 1914. Huile sur toile, 62 x 47,5 cm. Collection particulière.	193
— <i>La nostalgie du poète</i> . 1914. Huile sur toile, 89,7 x 40,7 cm. The Peggy Guggenheim Collection, Venise.	117
— <i>L'énigme de la fatalité</i> . 1914. Huile sur toile, 138 x 95,5 (base) cm. Kunstmuseum, Bâle.	203
— <i>La sérénité du savant</i> . 1914. Huile sur toile, 130 x 73 (hauteur) x 54,5 (base) cm. Collection Sylvia Slifka, New York.	118
— <i>Les deux sœurs</i> . 1915. Huile sur toile, 55 x 46 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.	176
— <i>Nature morte évangélique</i> . 1916. Huile sur toile, 80,5 x 71,4 cm. Musée d'Osaka, Japon.	64
— <i>Les jeux du savant</i> . 1917. Huile sur toile, 89,5 x 51,4 cm. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.	194

—	<i>L'apparition</i> . 1917. Crayon sur papier, 32 x 22,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.	175
—	<i>Le fils prodigue</i> . 1922. Tempera sur toile, 87 x 59 cm. Civiche Raccolte d'Arte, Milan.	207
—	<i>Mannequins sur la plage</i> . 1926. Huile sur toile, 92 x 72,5 cm. Civiche Raccolte d'Arte, Milan.	177
COPEAU, JACQUES (1879-1949)	Scénographie de <i>Le médecin malgré lui</i> , de Molière. Tréteau monté sur la scène du Garrick Theatre, de Londres. 1918. Photographe non identifié. Localisation de la photographie inconnue.	317
—	Photographies du dispositif scénique conçu par Louis Jouvet pour le Théâtre du Vieux-Colombier. Vers 1921. Photographe non identifié. Localisation de la photographie inconnue.	313
DALÍ, SALVADOR (1904-1989)	<i>Sueños noctámbulos</i> [Rêves noctambules]. 1922. Aquarelle sur papier, 51,5 x 24 cm. Collection Enric Sabater, Andorre.	22
—	<i>Sueños noctámbulos</i> [Rêves noctambules]. 1922. Aquarelle sur papier, 31,7 x 24,5 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras.	51
—	<i>Naturaleza muerta purista</i> [Nature morte puriste]. 1924. Huile sur toile, 100 x 100 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras.	30
—	<i>Naturaleza muerta. La botella de ron</i> [Nature morte. La bouteille de rhum]. 1924. Huile sur toile, 125 x 99 cm. Fundación Federico García Lorca, Madrid.	31
—	<i>Retrato de Luis Buñuel</i> [Portrait de Luis Buñuel]. 1924. Huile sur toile, 68,5 x 58,5. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	39
—	<i>Pierrot tocando la guitarra (pintura cubista)</i> [Pierrot jouant de la guitare (peinture cubiste)]. 1925. Huile sur toile, 198 x 149 cm. Legs Dalí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	32
—	<i>El casamiento de Buster Keaton</i> [Le mariage de Buster Keaton]. 1925. Collage sur papier, 21,3 x 16,8 cm. Fundación Federico García Lorca, Madrid.	57
—	<i>Muchacha de espaldas</i> [Jeune fille de dos]. 1925. Huile sur toile, 103 x 73,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	38
—	<i>Venus y un marinero. Homenaje a Salvat-Papasseit</i> [Vénus et un marin. Hommage à Salvat-Papasseit]. 1925. Ikeda Museum of 20th Century Art, Shizuoka, Japon.	41
—	<i>Muchacha cosiendo</i> [Jeune fille cousant]. 1925. Dessin préparatoire. Publié dans <i>L'Amic de les arts</i> , n° 8 (novembre 1926).	58
—	<i>Muchacha cosiendo</i> [Jeune fille cousant]. 1926. Huile, support inconnu. Dimensions et localisation inconnues.	58
—	<i>El maniquí barcelonés</i> [Le mannequin barcelonais]. 1926. Huile sur toile, 198 x 148 cm. Legs Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras.	182
—	<i>Figura sobre las rocas</i> [Figure sur les rochers]. 1926. Huile sur bois, 27 x 41 cm. The Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Floride.	60
—	<i>Autorretrato que se desdobra en tres</i> [Autoportrait que se dédouble en trois]. 1926-27. Huile sur toile, 71 x 51 cm. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras.	302
—	<i>San Sebastián</i> [Saint Sébastien]. Lettre de Dalí à Lorca avec un collage. Janvier 1927. Fundació Federico García Lorca, Madrid.	62
—	Publicité pour les automobiles <i>Isotta</i> . 1927. Publiée dans <i>Residencia</i> , revue	66

	de la Residencia de Estudiantes, Madrid.	
—	Décor de <i>La Familia de Arlequí</i> , d'Adrià Gual. 1927. Mise en scène d'Adrià Gual. Photographie inconnu. Localisation de la photographie inconnue.	1
—	<i>Sant Sebastià</i> [Saint Sébastien]. 1927. Encre sur papier, 21 x 15 cm. Collection Isabel García Lorca, Madrid.	95
—	<i>Sant Sebastià</i> [Saint Sébastien avec une tête de sole]. 31 juillet 1927. <i>L'Amic de les Arts</i> , Sitges.	75
—	<i>La playa</i> [La plage]. Avril 1927. <i>Verso y prosa</i> , Murcia.	80
—	<i>Federico García Lorca en la platja d'Empúries</i> [Federico García Lorca sur la plage d'Empuries]. 30 juin 1927. <i>L'Amic de les Arts</i> , Sitges.	81
—	<i>Aparato y mano</i> [Appareil et main]. 1927. Huile sur toile, 62 x 47,5 cm. The Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Floride.	114
—	<i>La miel es más dulce que la sangre</i> [Le miel est plus doux que le sang]. 1927. Huile sur toile, dimensions inconnues. Ancienne collection Coco Chanel, Paris. Localisation inconnue.	115
—	<i>Cenicitas</i> [Petites cendres]. 1928. Huile sur toile, 64 x 48 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	116
—	<i>Carne de gallina inaugural. Composición surrealista</i> [Chair de poule inaugurale. Composition surréaliste]. 1928. Huile sur toile, 75,5 x 62,5 cm. Collection particulière.	208
—	<i>Baigneuse</i> . 1928. Huile sur bois, 63 x 75 cm. The Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Floride.	209
—	Texte du <i>Manifest Antiartistic Català</i> [Manifeste Antiartistique Catalan]. Mars 1928. Localisation inconnue.	107
—	<i>Le grand masturbateur</i> . 1929. Huile sur toile, 110 x 150,5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	130
—	<i>Le jeu lugubre</i> . 1929. Huile et collage sur carton, 31 x 41 cm. Collection particulière.	206
—	<i>Les premiers jours du printemps</i> . 1929. Huile sur toile, 50 x 65 cm. The Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Floride.	238
—	<i>L'Angélu de Millet architectonique</i> . 1933. Huile sur toile, 73 x 61 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	226
—	Mannequin présenté à l'Exposition internationale du surréalisme. Janvier-février 1938. Galerie des Beaux-Arts, Paris. Photographie de Raoul Ubac. Collection particulière.	184
—	<i>Taxi pluvieux</i> . 1938. Mannequin présenté à l'Exposition internationale du surréalisme. Janvier-février 1938. Galerie des Beaux-Arts, Paris. Photographie de Raoul Ubac. Collection particulière.	183
DA MILANO, GIOVANNI (actif entre 1350 et 1369)	<i>Martyre de saint Barthélemy</i> : 293 -	
	<i>L'écorchement</i> et <i>Le bûcher</i> . Scènes de la prédelle du polyptyque de Prato. Vers 1355. Tempera sur panneau de bois, dimensions inconnues. Pinacoteca Comunale, Prato.	294
DOMÍNGUEZ, ÓSCAR (1906-1957)	<i>Retrato de Roma</i> [Portrait de Rome]. 1933. Huile sur toile, 120 x 90 cm. Collection Nelly Hernández Galán, Santa Cruz de Tenerife.	196
—	<i>Máquina de coser electro-sexual</i> [Machine à coudre électro-sexuelle]. 1934. Huile sur toile, 99 x 80 cm. Collection particulière.	195
DUCCIO DI BUONINSEGNA (vers 1255-vers 1318)	<i>Maestà</i> . Face postérieure, partie	278

- centrale : *La Cène*. 1308-1311. Tempera sur bois, 50,2 x 52,8 cm. Museo dell'Opera dell Duomo, Sienne.
- *Maestà*. Face postérieure, partie centrale : *La Crucifixion*. 1308-1311. 283
Tempera sur bois, 100 x 76 cm. Museo dell'Opera dell Duomo, Sienne.
- ENSOR, JAMES (1860-1949) *L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889*. 1888-89. Huile 254
sur toile, 257 x 378,5 cm. J. Paul Getty Museum, Malibu.
- *Squelettes se disputant un pendu*. 1891. Huile sur toile, 59 x 74 cm. 255
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers.
- *L'Homme de douleur*. 1891. Huile sur bois, 21,9 x 16 cm. Koninklijk 296
Museum voor Schone Kunsten, Anvers.
- ERNST, MAX (1891-1979) *Ascenseur somnambule I*. 1920. Gouache, aquarelle et 191
crayon sur gravure, 19,6 x 12 cm. Collection particulière.
- *Le vapeur et le Poisson*. 1920. Agrandissement photographique d'un 79
photomontage avec rehauts de gouache et d'encre sur carton, 32 x 38,8 cm.
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck.
- *La parole ou Femme-oiseau*. 1921. Collage et gouache sur papier, 18,5 x 190
10,6 cm. Collection particulière.
- Collage pour le frontispice du recueil *Répétitions*, de Paul Éluard, Paris, Au 199
Sans Pareil, 1922. Bibliothèque Paul Destribats, Paris.
- *Les gorges froides*. Illustration pour la revue *Littérature*, Paris, n° 11-12 192
(1923).
- FERNÁNDEZ, GREGORIO (vers 1576-1636) *Cristo yacente* [Christ gisant]. Premier 73
tiers du XVIII^e siècle. Cathédrale de Ségovie.
- FERNÁNDEZ, LUIS (1900-1973) *Composition érotique*. 1936. Crayon sur papier, 138
107,5 x 65,5 cm. Musée Picasso, Paris.
- FONTANALS, MANUEL (1893-1972) Couverture d'un programme du Teatro de Arte 7
de Gregorio Martínez Sierra. Gravure. Tirée de *Un Teatro de Arte en
España*, Madrid, La Esfinge, 1926, p. 36.
- Illustrations pour un programme du Teatro de Arte de Gregorio Martínez 5
Sierra. Tirées de *Un Teatro de Arte en España*, Madrid, La Esfinge, 1926, p.
42-43.
- Illustrations pour *La princesse Maleine*, de Maeterlinck. Tirées de *Un 8
Teatro de Arte en España*, Madrid, La Esfinge, 1926, p. 176.
- Illustrations pour *Manon Lescaut*, de l'Abbé Prévost. Tirées *Un Teatro de 6
Arte en España*, Madrid, La Esfinge, 1926, p. 187.
- Décors et costumes pour *El pavo real*, d'Eduardo Marquina. 1922. Décors 2
réalisés par Sigfrido Burmann. Photographie tirée de *Un Teatro de Arte en
España*, Madrid, La Esfinge, 1926, p. 127.
- Scénographie de *La dama boba*, de Lope de Vega. D'après des croquis de 321
Sigfrido Burmann. Mise en scène de Cipriano de Rivas Cherif. 1935.
Photographe inconnu. Localisation de la photographie inconnue.
- FRAGONARD, JEAN-HONORÉ (1732-1806) *Les hasards heureux de l'escarpolette*. 125
1767. Huile sur toile, 81 x 65 cm. Wallace Collection, Londres.
- FÜSSLER JOHAN-HEINRICH (1741-1825) *Le cauchemar*. 1781. Huile sur toile, 127 x 163
102 cm. The Detroit Institute of Arts, Detroit.
- GALLÉ, ÉMILE (1846-1904) *Guéridon Libellules*. Modèle créé en 1897. Tilleul 135
mouluré et sculpté, marqueterie de bois variés, 76,5 x 62,5 cm. Badisches
Landesmuseum, Karlsruhe.

— <i>Chaise La Berce des prés</i> . Modèle créé en 1902. Noyer mouluré et sculpté, couverture originale en peau de chèvre retournée, 95 x 47 x 44 cm. Musée d'Orsay, Paris.	136
GARCÍA LORCA, FEDERICO (1898-1936) <i>Plaza con iglesia y fuente de surtidor</i> [Place avec église et fontaine à jet d'eau]. Ébauche pour le décor de <i>Los dos habladores</i> , de Cervantes. En collaboration avec Hermenegildo Lanz. 1923. Gouache sur papier, 14,6 x 11 cm. Casa Museo Huerta de San Vicente, Grenade.	19
— <i>Jardín con el árbol del sol y el árbol de la luna</i> [Jardin avec l'arbre du soleil et l'arbre de la lune]. Ébauche pour le décor de sa pièce: <i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i> . 1923. Gouache sur papier, 15 x 10,8 cm. Casa Museo Huerta de San Vicente, Grenade.	18
— Théâtre de marionnettes. Photographies prises dans la maison familiale des García Lorca, à Grenade, lors de la <i>Fiesta de Reyes</i> de 1923. Archives de la Fundación Federico García Lorca, Madrid.	43 - 271
— Scène de l' <i>entremés</i> de Cervantes <i>Los dos habladores</i> , représenté avec des marionnettes. Photographie prise dans la maison familiale des García Lorca, à Grenade, lors de la <i>Fiesta de Reyes</i> de 1923. Archives de la Fundación Federico García Lorca, Madrid.	44 - 273
— Scènes du <i>Misterio de los Reyes Magos</i> , représenté avec des figures <i>planistas</i> . Photographie prise dans la maison familiale des García Lorca, à Grenade, lors de la <i>Fiesta de Reyes</i> de 1923. Archives de la Fundación Federico García Lorca, Madrid.	45 - 272
— <i>Paseo de una avispa por mi 'cualto'</i> [Promenade d'une guêpe à travers ma chambre]. Août 1923. Encre et crayons de couleur sur papier, au dos d'une lettre adressée à Manuel de Falla. Archivo Manuel de Falla, Madrid.	20
— Invitation à l'exposition des dessins de Federico García Lorca aux Galeries Dalmau de Barcelone, du 25 juin au 2 août 1927.	23
— <i>Retrato de Salvador Dalí</i> [Portrait de Salvador Dalí]. 1927. Dimensions inconnues. Legs Salvador Dalí.	76
— <i>Teorema de la copa y la mandolina</i> [Théorème de la coupe et la mandoline]. 1927. Encre, crayons de couleur et gouache sur carton, 50 x 60 cm. Collection Isabel García Lorca, Madrid.	86
— <i>Naturaleza muerta. Para el poeta Foix</i> [Nature morte. Pour le poète Foix]. 1927. Encre de Chine et crayons de couleur sur carton, 23,5 x 30,2 cm. Collection Héritiers J. V. Foix, Barcelone.	87
— <i>La única y verdadera historia de Lluís Montanyà</i> [La seule et véritable histoire de Lluís Montanyà]. 1927. Encre sur papier, 21,9 x 15,8 cm. Collection Frederic Montanyà, Barcelone.	88
— <i>Amor intelectualis</i> . Vers 1927-28. Encre de Chine sur papier vergé découpé, 16 x 12 cm. Collection particulière, Madrid.	92
— <i>San Sebastián</i> [Saint Sébastien]. 1927. Encre de Chine sur papier vergé découpé, 15,4 x 12,5 cm. Collection particulière, Madrid.	97
— <i>Arlequín desdoblado</i> [Arlequin dédoublé]. 1927. Dimensions inconnues. Collection Héritiers de Carlos Morla Lynch, Madrid.	301
— <i>Arlequín. Poema</i> [Arlequin. Poème]. 1927. Encre. Dimensions et localisation inconnues	100
— <i>Arlequín veneciano</i> [Arlequin vénitien]. 1927. Dimensions inconnues.	99

- Collection Gustavo Gili, Barcelone.
- *Sirena* [Sirène]. 1927. Encre de Chine sur papier vergé, 16 x 10,5 cm. 106
Collection José Luis Guerrero Aroca, Madrid.
 - *Leyenda de Jerez* [Légende de Jérez]. 1927. Encre de Chine et crayons de 300
couleur sur papier, dimensions inconnues, collection Rafael Martínez Nadal,
Londres.
 - *Payaso de rostro desdoblado* [Clown au visage dédoublé]. 1927. Encre et 299
crayons de couleur sur papier, 15,5 x 11,5 cm. Legs Jean Gebser, Fundación
Federico García Lorca, Madrid.
 - *Poema del anzuelo* [Poème de l'hameçon]. 1927. Encre de Chine et crayons 94
de couleur sur papier à dessin, 16 x 12 cm. Collection particulière, Madrid.
 - *Arlequín ahogado* [Arlequin noyé (ou étouffé)]. Vers 1927. Encre de Chine 81
sur papier vergé découpé, 16 x 12 cm. Collection particulière, Madrid.
 - *Payaso de rostro desdoblado y cáliz* [Clown au visage dédoublé et au 288
calice]. Vers 1927. Encre et crayons de couleur sur papier tissé, 27,7 x 20,9
cm. Fundación Federico García Lorca, Madrid.
 - *¡Ecce Homo!* Vers 1927. Encre de Chine sur papier vergé découpé, 15,5 x 298
12,5 cm. Collection particulière, Madrid.
 - *San Sebastián* [Saint Sébastien]. Vers 1927-28. Encre sur papier, 20,8 x 15 96
cm. Collection Antonio Arboleya Gómez.
 - *Brisa de mar* [Brise marine]. Vers 1927-28. Encre de Chine sur papier vergé 93
découpé, 15,5 x 12 cm. Collection particulière, Madrid.
 - *Venus* [Vénus]. Vers 1927-28. Encre de Chine et crayons de couleur sur 240
papier vergé « Ingres » découpé, 16 x 12 cm. Collection particulière,
Madrid.
 - *Suplicio del patriarca San José* [Supplice du patriarche Saint Joseph]. 1928. 239
Encre de Chine sur papier découpé, 16 x 11,5 cm. Collection José Luis
Guerrero Ruiz, Madrid.
 - *Muerte de Santa Rodegunda* [Mort de Sainte Radegonde]. 1929. Encre de 266
Chine, crayon et crayons de couleur sur papier à dessin, 28,4 x 22,4 cm.
Fundación Federico García Lorca, Madrid.
 - *Muerte de Santa Rodegunda* (?). 1929. Encre, crayon et crayons de couleur 267
sur papier à dessin, 36,7 x 58,7 cm. Collection The Pierpont Morgan
Library, New York.
 - *La vista y el tacto* [La vue et le toucher]. Vers 1929-30. Encre de Chine et 98
crayon bleu et rouge sur papier, 25,2 x 20,2 cm. Legs Jean Gebser,
Fundación Federico García Lorca, Madrid.
 - *Autorretrato con animal fabuloso abrazado* [Autoportrait avec animal 259
fabuleux enlacé]. Vers 1929-31. Encre de Chine sur carton, 14 x 15,3 cm.
Collection Laura García Lorca de los Ríos, Madrid.
 - *Autorretrato con animal fabuloso en negro* [Autoportrait avec animal 260
fabuleux en noir]. Vers 1929-31. Encre de Chine sur carton découpé, 19,5 x
16 cm. Fundación Federico García Lorca, Madrid.
 - *Autorretrato en Nueva York* [Autoportrait à New York]. Vers 1929-31. 289
Encre de Chine sur papier (?), dimensions inconnues. Exemple de la
Fundación Federico García Lorca, Madrid.
 - *Busto de hombre muerto* [Buste d'homme mort]. Vers 1932. Encre et 258
crayons de couleur sur papier (?), dimensions inconnues. Exemple de la

- Fundación Federico García Lorca, Madrid.
- *Pierrot priápico* [Pierrot priapique]. Vers 1932-36. Encre de Chine et crayons de couleur sur carton découpé, 24,5 x 18,4 cm. Legs Jean Gebser, Fundación Federico García Lorca, Madrid. 230
 - *Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda* [Têtes coupées de Lorca et de Pablo Neruda]. 1934. Encre de chine sur papier, 29,5 x 28 cm. Exemplaire unique dactylographié du recueil de poèmes de Pablo Neruda, *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio*, Buenos Aires. Collection Biblioteca Nacional, Madrid. 268
 - *Venus* [Vénus]. Avril 1934. Encre de Chine sur la page de titre du poème « Agua sexual » de Pablo Neruda, 29,5 x 28 cm. Exemplaire unique dactylographié du recueil de poèmes de Pablo Neruda, *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio*, Buenos Aires. Biblioteca Nacional, Madrid. 241
 - *Cabeza de estatua* [Tête de statue]. Buenos Aires, avril 1934. Encre sur papier, 21,5 x 18,3 cm. Exemplaire unique dactylographié du recueil de poèmes de Pablo Neruda, *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio*, Buenos Aires. Biblioteca Nacional, Madrid. 102
 - *Terraza con columna* [Terrassa et colonne]. 1934-36. Encre sur papier, 22 x 16 cm. Fundación Federico García Lorca, Madrid. 103
 - *Manos cortadas* [Mains coupées]. 1935-36. Encre de Chine sur papier, 23,1 x 16,5 cm. Fundación Federico García Lorca, Madrid. 205
- GAUDÍ I CORNET, ANTONI (1852-1926) *Fauteuil* provenant de la Casa Calvet (Barcelone). Vers 1903. Chêne, 96 x 66 x 57 cm. Collection Pedro et Kiki Uhart, Paris. 137
- GAUGUIN, PAUL (1848-1903), *La vision après le sermon* ou *La lutte de Jacob avec l'Ange*. 1889. Huile sur toile, 73 x 92 cm. Scottish National Gallery, Édimbourg. 261
- *Le Christ jaune*. 1889. Huile sur toile, 90 x 74 cm. Albright Knox Gallery, New York. 282
- GERMAIN, THOMAS (1726-1791) *Grande girandole d'or à cinq branches*. Vers 1740. cm. Peinture et encre sur papier, 40,5 x 28 cm. École Nationale des Beaux-Arts, Paris. 128
- GERRI, P. L. (?) *Le montreur de marionnettes*. XVII^e siècle. Dessin à la plume, dimensions inconnues. Localisation inconnue. 310
- GIACOMETTI, ALBERTO (1901-1966) *Homme et femme*. 1928-29. Bronze, 40 x 40 x 16,5 cm. Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, Paris. 235
- *La cage*. 1930-31. Bois, 49 x 26,5 x 26,5 cm. Moderna museet, Stockholm. 236
- GIOTTO DI BONDONE (1266?-1337) *Joachim parmi les bergers*. 1302-1305. Fresque, 200 x 185 cm. Cappella degli Scrovegni, Padoue. 274
- *Les démons chassés d'Arezzo*. Dixième scène du cycle de saint François. Avant 1300. Fresque, 270 x 230 cm. Basilica superiore di San Francesco, Assise. 270
- GONTCHAROVA, NATALIA (1881-1962) Ébauche pour le décor du ballet *Le Coq d'Or*. 1914. Toile de fond de l'Acte I. Spectacle des Ballets russes. Aquarelle. Dimensions et localisation non identifiées. 3
- GOYA, FRANCISCO DE (1746-1828) *La gallina ciega* [Colin-maillard]. 1788-89. Carton de tapisserie, 269 x 350 cm. Museo del Prado, Madrid. 122
- *El pelele* [Le pantin]. 1791-92. Carton de tapisserie, 267 x 160 cm. Museo 123

- del Prado, Madrid.
- *Saturno* [Saturne]. 1820-23. Œuvre provenant de la *Quinta del Sordo*. 253
Peinture à l'huile sur plâtre déposée, 146 x 83 cm. Museo del Prado, Madrid.
 - *Disparate desenfrenado* [*Disparate débridé*]. Issu du recueil *Disparates* ou 165
Proverbios. 1815-24. Eau-forte et aquarelle, 24,5 x 35 cm. Calcografía
Nacional, Madrid.
 - GRÜNEWALD, MATTHIAS (vers 1470-1528) Panneau central du *Retable des Ardents*, 218
dit *Retable d'Issenheim : La Crucifixion*. 1512-16. Huile sur bois, 269 x 307
cm. Musée Unterlinden, Colmar.
 - GUAL-QUERALT, ADRIÀ (1872-1944) *La Rosada* [La Rosée]. 1897. Huile sur toile, 140
72 x 130 cm. Museo de Arte Moderno, Barcelone.
 - GUTIÉRREZ SOLANA, JOSÉ (1886-1945) *Las vitrinas* [Les vitrines]. 1910. Huile sur 167
toile, 121 x 100 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
 - *Música ratonera* [Cacophonie]. 1914. Huile sur toile, 82 x 62 cm. Collection 309
particulière.
 - *Clowns*. 1920. Huile sur toile, 98 x 124 cm. Museo Nacional Centro de Arte 305
Reina Sofía, Madrid.
 - *Un mascarón* [Un mascarón]. 1925. Huile sur toile, 68 x 54 cm. Collection 252
particulière.
 - *Autorretrato con muñecas* [Autoportrait aux poupées]. 1943. Huile sur toile, 168
135 x 102 cm. Collection particulière, Santander.
 - HAUSSMAN, RAOUL (1886-1971) *L'esprit de notre temps (Tête mécanique)*. 1919. 169
Marotte de perruquier et assemblages divers, 32,5 x 21 x 20 cm. Musée
National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
 - HENRY, MAURICE (1907-1984) Mannequin présenté à l'Exposition internationale du 185
surréalisme. Janvier-février 1938. Galerie des Beaux-Arts, Paris.
Photographie de Raoul Ubac. Collection particulière.
 - HERNÁNDEZ, JOSÉ (1944-) Esquisses pour les décors et les costumes de *Así que* 139
pasen cinco años, de Lorca. Mise en scène de Miguel Narros, William
Layton et José Carlos Plaza. T.E.C., Madrid, 1978.
 - HUQUIER, GABRIEL (1695-1772) *Écran à main avec un décor à la chinoise*. 1741. 129
Encre, lavis, aquarelle et rehauts de peinture sur papier, 24,6 x 17,8 cm.
École Nationale des Beaux-Arts, Paris.
 - JEANNERET, CHARLES-ÉDOUARD dit, LE CORBUSIER (1887-1965) *Nature morte au* 26
violon rouge. 1920. Huile sur toile, 100 x 81 cm. Fondation Le Corbusier,
Paris.
 - Couverture du n° 1 de *L'Esprit Nouveau*. Paris (octobre 1920). 28
 - Première parution de la série d'articles « Des yeux qui ne voient pas... ». 65
L'Esprit Nouveau, Paris, n° 8 (1921).
 - KEATON, BUSTER (1896-1966) Photographie de *The Navigator* [Le Navigateur], 67
film de Buster Keaton et Donald Crisp. 1924. Photographe non identifié.
Localisation inconnue.
 - KLIMT, GUSTAV (1862-1918) *Judith I*. 1901. Huile sur toile, 84 x 42 cm. 152
Osterreichische Galerie, Vienne.
 - KLINGER, JULIUS (1876-1920) *Salomé*. 1909. Zincographie en couleurs, 19,5 x 21 161
cm. Galerie Michael Pabst, Munich.
 - KOKOSCHKA, OSKAR (1886-1980) *Assassin, espoir des femmes*. 1908. Lithographie, 148
122 x 79,5 cm. Museen der Stadt Wien, Vienne.

LACOMBE, GEORGES (1868-1916) <i>Isis</i> . Vers 1895. Relief, bois polychrome, 111 x 60 cm. Musée d'Orsay, Paris.	166
LAGAR, CELSO (1891-1966) <i>Homenaje a Guynemer</i> . 1917. Huile sur toile, 70 x 80 cm. Collection particulière.	52
LANZ, HERMENEGILDO (1893-1949) Têtes de marionnettes. Bois peint. 1922. Collection Lanz.	42
— Figures <i>planistas</i> pour l' <i>Auto de los Reyes Magos</i> (Melchior, Gaspar, Balthasar et Hérode). 1922. Tempéra et crayon sur carton, 21 cm de hauteur. Collection Lanz.	276
— Décors pour <i>Los dos habladores</i> , de Cervantes et <i>La niña que riega la albahaca</i> , de Federico García Lorca. 1923. Gouache sur papier. Fundación Federico García Lorca, Madrid.	277
— <i>Bosque</i> [Forêt]. Ébauche de rideau de fond pour l' <i>Auto de los Reyes Magos</i> . 1923. Tempéra et aquarelle sur carton, 25 x 30 cm. Collection Lanz.	275
LE BERNIN (1598-1680) <i>Le rapt de Proserpine</i> . 1621-22. Marbre, H. 255 cm. Galerie Borghese, Rome.	71
— <i>La Bienheureuse Ludovica Albertoni</i> . 1671-74. Marbre et jaspe, long. 188 cm. San Fernando a Ripa, Rome.	72
LE CARAVAGE (1573-1610) <i>Bacchus</i> . Vers 1598. Huile sur toile, 98 x 85 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.	242
LE CORBUSIER. Voir JEANNERET, CHARLES-ÉDOUARD.	
LÉGER, FERNAND (1881-1955) Décor et costumes pour <i>Skating Ring</i> . Spectacle des Ballets suédois. 1922. Photographie non identifié. Dansmuseet, Stockholm.	324
— Le Fou, dans <i>Skating Ring</i> , interprété par Jean Börlin. Spectacle des Ballets suédois. 1922. Photographie non identifié. Dansmuseet, Stockholm.	323
— <i>Élément mécanique</i> . 1924. Huile sur toile, 146 x 97 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.	27
LEKUONA, NICOLÁS DE (1913-1937) <i>Sin título</i> [Sans titre]. 1936. Huile sur toile, 48 x 66 cm. Diputación Foral de Guipúzcoa.	178
LEYDE, LUCAS DE (1494-1533) <i>Loth et ses filles</i> . Vers 1520. Huile sur bois, 48 x 34 cm. Musée National du Louvre, Paris.	311
MAGRITTE, RENÉ (1898-1967) Affiche pour <i>Couture Norine</i> . 1926. Gouache, fusain et encre de Chine sur papier, 118 x 80 cm. Collection particulière.	171
— <i>L'invention collective</i> . 1934. Huile sur toile, 75 x 116 cm. Collection particulière.	78
MAJORELLE, LOUIS (1859-1926) <i>Guéridon Nénuphars</i> . 1902. Acajou, zingana, bronzes ciselés dorés, 85 x 95 x 95 cm. Musée des Arts Décoratifs, Paris.	134
MALLO, MARUJA (1902-1995) <i>Estampa</i> de la série <i>Máquinas y maniqués</i> [Machines et Mannequins]. Vers 1927. Crayon sur papier (?), dimensions inconnues. Localisation inconnue.	179
— <i>Elementos de deporte</i> [Éléments de sport]. 1927. Technique, support et dimensions inconnus. Collection particulière.	181
— <i>Verbena</i> [Kermesse]. 1927. Huile sur toile, 119 x 165 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	54
— <i>Verbena</i> . 1928. Huile sur toile, 120 x 166 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.	55
— <i>Verbena</i> . 1928. Huile sur toile, 75 x 118 cm. Collection particulière, Madrid.	56
— <i>Los ojos de Luis Buñuel</i> [Les yeux de Luis Buñuel]. <i>Estampa</i> de la série	111

	<i>Estampas cinéticas</i> [Estampes cinétiques]. 1928. Crayons de couleur sur papier, 39 x 30 cm. Collection Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid.	
—	<i>Escaparate</i> [Vitrine]. <i>Estampa</i> de la série <i>Escaparates y maniqués</i> [Vitrines et mannequins]. 1928. Technique, support, dimensions et localisation inconnus.	180
—	<i>La huella</i> [L’empreinte]. 1929. Huile sur carton, 42 x 54 cm. Collection particulière, Madrid.	214
—	<i>Grajos y excrementos</i> [Craves et excréments]. 1931. Huile sur toile, 46 x 58 cm. Collection particulière, Madrid.	210
—	<i>El espantapeces</i> [L’épouvantail à poissons]. 1931. Huile sur toile, 155,5 x 104 cm. Collection Joan Massanet, La Escala, Gérone.	212
—	<i>Tierra y excrementos</i> [Terre et excréments]. 1932. Huile sur carton, 43 x 55 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	211
—	<i>Arquitectura vegetal</i> [Architecture végétale]. 1933. Huile sur toile, 20 x 28 cm. Collection particulière, Madrid.	215
MAN RAY (1870-1976)	Photographies d’éléments d’architecture de Gaudí, à Barcelone. Publiées dans la revue <i>Minotaure</i> , Paris, n° 3-4 (décembre 1933).	131
MANTEGNA, ANDREA (1431-1506)	<i>Saint Sébastien</i> . 1459. Détrempe sur panneau de bois, 68 x 30 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.	69
—	<i>La Mort de la Vierge</i> . Vers 1460. Tempera sur panneau, 54 x 42 cm. Museo del Prado, Madrid.	40
—	<i>Le Christ mort</i> . Vers 1480. Détrempe sur bois, 66 x 81 cm. Pinacoteca di Brera, Milan.	61
—	<i>Saint Sébastien</i> . Vers 1480. Tempera et huile sur toile, 140 x 255 cm. Musée du Louvre, Paris.	70
MARTÍNEZ MONTAÑÉS, JUAN (1568-1649)	<i>Christ de la clémence</i> ou <i>Christ aux calices</i> . 1603. Bois polychrome. Sacristie de la cathédrale de Séville.	292
MASSON, ANDRÉ (1896-1987)	<i>Métamorphose des amants</i> . 1938. Huile sur toile, 100 x 89,5 cm. Collection particulière.	234
MESA, JUAN DE (1583-1627)	<i>Cabeza de san Juan Bautista</i> [Tête de saint Jean Baptiste]. Vers 1625. Bois polychrome provenant du couvent de Santa Clara, de Séville. Museo de Bellas Artes, Séville.	74
MIRÓ, JOAN (1893-1983)	<i>Paysage catalan (Le chasseur)</i> . 1923-24. Huile sur toile, 64,8 x 100,3 cm. The Museum of Modern Art, New York.	104
—	<i>Baigneuse</i> . 1924. Huile sur toile, 72,5 x 92 cm. Musée National d’Art Contemporain, Centre Pompidou, Paris.	105
—	<i>Le piège</i> . 1924. Huile et fusain sur toile, 92 x 73 cm. Collection particulière.	227
—	<i>Carnaval d’Arlequin</i> . 1924-25. Huile sur toile, 66 x 93 cm. Albright-Knox Art Gallery Room of Contemporary Art Fund, Buffalo.	82
—	<i>Tête de paysan catalan</i> . 1924-25. Huile et crayon sur toile, 47 x 45 cm. Collection particulière.	101
—	<i>Les amoureux</i> . 1928. Crayon, fusain et gouache sur papier floqué, grattages, 72,7 x 109,2 cm. Fuji Television Network INC., Tokyo.	228
—	<i>Homme et femme</i> . 1930. Crayon sur papier, 17,3 x 20,6 cm. Fundació Joan Miró, Barcelone.	229
—	<i>Homme et femme devant un tas d’excréments</i> . 1935. Huile sur cuivre, 23 x 32 cm. Fundació Joan Miró, Barcelone.	237
—	<i>Tête de femme</i> . 1938. Huile sur toile, 46 x 55 cm. The Minneapolis Institute	

of Art, Minneapolis.	231
— Mannequin présenté à l'Exposition internationale du surréalisme. Janvier-février 1938. Galerie des Beaux-Arts, Paris. Photographie de Raoul Ubac. Collection particulière.	186
MORANDI, GIORGIO (1890-1964) <i>Nature morte métaphysique avec mannequin</i> . 1918. Huile sur toile, 71,5 x 61,5 cm. Musée de l'Hermitage, Saint-Pétersbourg.	34 174
MOREAU, GUSTAVE (1826-1898) <i>L'Apparition</i> . Vers 1874-76. Huile sur toile, 142 x 103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris.	153
— <i>Salomé tatouée</i> ou <i>Salomé dansant</i> . 1876. Huile sur toile, 92 x 60 cm. Musée Gustave Moreau, Paris.	154
MUCHA, ALPHONSE (1860-1939) <i>Femme à la marguerite</i> . 1898-99. Panneau décoratif en velours bleu foncé, 0,60 x 0,80 cm. Bibliothèque Forney, Paris.	133
MUNCH, EDVARD (1863-1944) <i>Puberté</i> . 1894. Huile sur toile, 151,5 x 110 cm. National Gallery of Norway, Oslo.	143
— <i>Vampire</i> . 1895. Lithographie, 38,2 x 54,5 cm. Munch Museet, Oslo.	144
— <i>Dans le cerveau de l'homme</i> . 1897. Gravure sur bois, 37,2 x 56,8 cm. Munch Museet, Oslo.	145
NADAR (1820-1910) (?) Photographie des frères Hanlon-Lee, dans <i>Le voyage en Suisse</i> . Vers 1878-79. Localisation inconnue.	303
NIJINSKY, VASLAV (1889-1950) Le Faune, dans le ballet <i>L'Après-Midi d'un Faune</i> . 1912. Spectacle des Ballets russes. Costume de Léon Bakst. Photographe non identifié. Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Kochno, Paris.	322
NOLDE, EMIL (1867-1956) <i>Le Christ aux outrages</i> ou <i>Dérision</i> . 1909. Huile sur toile, 86 x 106,5 cm. Brücke-Museum, Berlin.	285
OZENFANT, AMÉDÉE (1886-1966) <i>Tasse, verres et bouteilles devant la fenêtre</i> . 1922. Huile sur toile, 130,5 x 96,5 cm. Kunstmuseum, Basilea.	29
PALENCIA, BENJAMÍN (1894-1980) <i>Paisaje astral</i> [Paysage astral]. 1930. Technique mixte sur toile, 65 x 92 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	213
PICASSO, PABLO (1881-1973) « <i>Ma Jolie</i> ». (<i>Pipe, verre, carte à jouer, guitare</i>). 1914. Huile sur toile, 45 x 41 cm. Collection Heinz Berggruen, Genève.	90
— <i>La table devant la fenêtre</i> . 1919. Gouache sur papier, 31 x 22,2 cm. Galerie Rosengart.	269
— Étude pour le décor du ballet <i>Pulcinella</i> . 1920. Ballets russes. Support et dimensions inconnus. Musée Picasso, Paris.	312
— <i>Mandoline et Guitare</i> . 1924. Huile et sable sur toile, 140,6 x 200,2 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.	89
— <i>Composition au gant</i> . 1930. Sable teinté par endroits sur revers de toile et châssis, gant, carton, végétaux collés et cousus sur la toile, 27,5 x 35,5 x 8 cm. Musée Picasso, Paris.	216
— <i>Baigneuse assise au bord de la mer</i> . 1930. Huile sur toile, 163,2 x 129,5 cm. The Museum of Modern Art, New York.	219
— <i>Le baiser</i> . 1931. Huile sur toile, 61 x 50,5 cm. Musée Picasso, Paris.	233
— <i>Crucifixion</i> (Dessin d'après la <i>Crucifixion</i> de Grünewald). 1932. Plume et encre de chine sur papier. Publiés dans la revue <i>Minotaure</i> , Paris, n° 1, 1 ^{er} juin 1933.	217
PITOËFF, GEORGES (1886-1939) Croquis scénographique pour <i>Macbeth</i> , de	315

- Shakespeare. 1921. Support, dimensions et localisation inconnus.
- Dispositif scénique pour *Macbeth*, de Shakespeare. Mis en scène en 1921, à la salle communale de Plainpalais de Genève. Photographie non identifié. Localisation de la photographie inconnue. 314
- PODKOWINSKI, WLADYSLAW (1866-1895) *Extase*. 1894. Huile sur toile, 310 x 275 cm. Muzeum Narodowe, Cracovie. 164
- PONCE DE LEÓN, ALFONSO (1906-1936) Costume pour *La guarda cuidadosa*, de Cervantes. 1932. La Barraca. Mise en scène de Federico García Lorca et Eduardo Ugarte. Photographie inconnu. Fundación Federico García Lorca, Madrid. 16
- RAOUX, JEAN (1677-1734) *Jeune fille lisant une lettre*. Sans date. Huile sur toile, 99 x 81 cm. Musée du Louvre, Paris. 126
- ROPS, FÉLICIEN (1833-1898) *Pornokratès*. 1878. Aquarelle, pastel et gouache, 69 x 45 cm. Collection particulière. 151
- *Parodie Humaine*. 1878-81. Dessin de la collection : *Cent légers croquis pour réjouir les honnêtes gens*, 22 x 14,5 cm. Musée Félicien Rops, Namur. 150
- *La dame au pantin*. Vers 1883-85. Aquarelle et crayon de couleur, 38,5 x 26,5 cm. Musée Félicien Rops, Namur. 149
- ROSSETTI, DANTE GABRIEL (1828-1882) *Venus Verticordia*. 1864-68. Huile sur toile, 98 x 70 cm. Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth. 142
- ROUAULT, GEORGES (1871-1958) *Sous un Jésus en croix oublié là*. Vers 1927. Lithographie (planche XX) de l'ouvrage *Miserere* réalisé par Rouault. 287
- *Le Christ aux outrages*. Vers 1932. Huile sur toile, 92 x 72,4 cm. Museum of Modern Art, New York. 290
- *Christ (Passion)*. 1938. Huile sur toile, 105 x 75 cm. The Cleveland Museum of Art. 291
- *Christ en croix*. 1939. Huile sur toile, 65 x 39 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 286
- ROUSSEAU, HENRI, dit LE DOUANIER ROUSSEAU (1844-1910) *La bohémienne endormie*. 1897. Huile sur toile, 129,5 x 200,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. 68
- SÁENZ DE TEJADA, CARLOS (1897-1958) *Mañana de verbena o el pim pam pum* [Matinée de kermesse ou le pim pam poum]. 1924. Huile sur toile, 190 x 192 cm. Collection particulière. 53
- SEVERINI, GINO (1883-1966) *La partie de cartes*. 1924. Support et dimensions non identifiés. Collection particulière. 33
- SCHIELE, EGON (1890-1918) Affiche pour la Galerie Arnot. 1914-15. Encre et gouache sur papier, 67 x 50 cm. Museen der Stadt Wien, Vienne. 297
- SCHLEMMER, OSKAR (1888-1943) Études de costumes de danseurs pour *Le Ballet Triadique*. 1920. Chorégraphie d'Oskar Schlemmer. Support et dimensions inconnues. Busch-Reisinger Museum, Harvard University (États-Unis). 17
- SIRONI, MARIO (1885-1961) *La lampe*. 1919. Huile sur papier marouflé sur toile, 78 x 56 cm. Pinacoteca du Brera, Milan. 35
- SOZIO, ALBERTO (?) *Crucifixion*. XIII^e siècle. Détrempe sur bois. Cathédrale de Spolète (Pérouse), Italie. 284
- STUCK, FRANZ VON (1863-1928) *Le péché*. 1893. Huile sur toile, 95 x 59,7 cm. Neue Pinakothek, Munich. 146
- *Le Baiser du Sphinx*. Vers 1895. Huile sur toile, 160 x 144,8 cm. 147

	Szépművészeti Múzeum, Budapest.	
TANGUY, YVES (1900-1955)	<i>Extinction des lumières inutiles</i> . 1927. Huile sur toile, 92,1 x 65,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.	83
—	<i>Maman, papa est blessé!</i> 1927. Huile sur toile, 92,1 x 73 cm. The Museum of Modern Art, New York.	85
—	<i>La Main dans les nuages</i> . 1927. Huile sur toile, 65 x 54 cm. Staatsgalerie Stuttgart.	84
TEXIDOR, FERRÁN (1907-1992)	<i>Rapto de otoño</i> [Rapt d'automne]. 1938. Gouache et tempera sur toile, 84 x 68 cm. Collection Fernando Texidor Jr.	170
VALLE, ADRIANO DEL (1895-1957)	<i>El vejamen del psicoanálisis</i> [La vexation de la psychanalyse]. 1930-31. Collage, 15 x 15 cm. Collection particulière, Madrid.	198
VARO, REMEDIOS (1908-1963)	<i>Ojos sobre la mesa</i> [Yeux sur la table]. Sans date. Gouache sur papier, 13 x 20 cm. Collection particulière.	108
—	<i>Deseo frustrado</i> ou <i>Deseo II</i> [Désir frustré ou Désir II]. 1935. Gouache sur papier, 16 x 25 cm. Collection particulière.	232
—	<i>La lección de anatomía</i> [La leçon d'anatomie]. 1935. Collage, 23,3 x 31,5 cm. Collection particulière, Paris.	200
VERMEER, JOHANNES (1632-1675)	<i>La Dentellière</i> . Vers 1665. Huile sur toile sur bois, 24 x 21 cm. Musée National du Louvre, Paris.	59
VIÑES, HERNANDO (1904-1993)	<i>Mujer</i> [Femme]. 1928. Huile sur toile, 100 x 73 cm. Collection particulière, Paris.	25

INDEX

A

Abdy, Iya, 502
Abril, Manuel, 57, 58, 61, 64, 75, 125, 159, 278, 288,
289, 290, 521
Alarcón, Pedro Antonio de, 68
Albert-Birot, Pierre, 558
Alberti, 510
Alberti, Rafael, 14, 64, 68, 81, 112, 137, 140, 148,
159, 315, 318, 477
Alonso Callero, Carlos, 4, 621
Alonso, Francisco, 32
Álvarez Quintero, Joaquín et Serafín, 31, 32
Aman-Jean, Edmond, 252
Amat, Frederic, 294, 617
Amero, Emilio, 294
Amigo, Joaquín, 178
Ángeles Ortiz, Manuel, 81, 82, 101, 173, 278
Anglada Camarasa, Hermen, 57
Ansermet, Ernest, 61
Antoine, André, 37, 42, 45, 514, 517, 521
Apollinaire, Guillaume, 80, 116, 120, 159, 262, 306,
386, 450, 453, 515, 558
Appia, Adolphe, 6, 35, 38, 39, 40, 53, 55, 63, 71,
477, 514, 517, 518, 519, 521, 533, 540, 545, 546,
547, 548, 549, 550, 571, 586
Aragon, Louis, 176, 182, 478
Aráiz, Óscar, 619
Arconada, César Muñoz, 140, 142
Aristophane, 263, 264, 377
Aristote, 347, 353
Arniches, Carlos, 31, 628
Arp, Hans, 170, 182, 313, 318
Arrizabalaga, Josep María, 617
Artaud, Antonin, 26, 34, 287, 288, 335, 475, 476,
477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486,
487, 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 499, 500,
501, 502, 503, 515, 571, 572, 573, 576, 577, 586,
604, 605, 606, 607, 615, 624, 625
Arteta, Aurelio, 76
Azorín, 30, 335

B

Baker, Joséphine, 13, 159
Bakhtine, Mikhaïl, 12, 308, 309
Bakst, Léon, 57, 261, 506, 552
Balthus, 288, 501, 502, 671
Barbey d'Aurevilly, Jules, 255
Baroja, Pío, 30
Baron, Jacques, 176
Barradas, Rafael, 6, 24, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 68, 69,
70, 71, 76, 80, 82, 87, 88, 89, 101, 103, 124, 137,
139, 140, 141, 321, 556, 626
Bartolozzi, Salvador, 58, 526, 658, 659
Bataille, Georges, 25, 298, 299, 300, 301, 303, 304,
305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 331, 334, 335
Baty, Gaston, 35, 477, 489, 521, 522, 527, 533, 536,
540, 543
Baudelaire, Charles, 41, 44, 243, 245, 253, 391, 509
Bayeu, Ramón, 223
Beardsley, Aubrey Vincent, 57, 218, 253, 256, 260,
261, 262, 263, 611
Beaumarchais, 226, 407
Beckett, Samuel, 607
Bellmer, Hans, 262, 291
Bello Lasierra, José, dit Pepín Bello, 150, 155, 159
Benavente, Jacinto, 31, 35, 46, 49, 54
Benet, Rafael, 113
Bergamín, José, 76, 137
Bergson, Henri, 12, 391
Bernard, Émile, 388
Bernard, Tristan, 54
Berruguete, Alonso, 165, 317
Bizet, Georges, 473
Blake, William, 245, 391
Boccioni, Umberto, 280
Böcklin, Arnold, 121
Boeckl, Herbert, 391, 421
Bonnard, Pierre, 43, 261
Bores, Francisco, 60, 76, 96, 97, 99, 101, 173, 318,
401, 402
Borges, Jorge Luis, 60, 394, 402

Borges, Norah, 60, 76, 137, 278, 401, 402, 556
Börlin, Jean, 553, 554
Borrás, Tomás, 54, 55
Bosch, Hieronymus, 364, 391, 460, 501, 610
Boucher, François, 220, 223, 228, 237, 247
Boulgakov, Mikhaïl, 460
Bracelli, Giovanni Battista, 276
Braque, Georges, 170, 171, 173, 506
Brauner, Victor, 299
Brecht, Bertold, 528
Breton, André, 92, 93, 170, 176, 182, 249, 282, 287,
288, 298, 302, 305, 306, 307, 308, 316, 320, 324,
385, 386, 478
Broglia, Mario, 119
Brueghel, Pieter, dit Brueghel l' Ancien, 276, 391,
407, 460, 501, 610, 619
Brull-Viñoles, Joan, 252
Buendía, Rogelio, 137
Buñuel, Luis, 14, 91, 125, 126, 140, 146, 159, 182,
294, 298, 312, 313, 317, 476, 477
Burmans, Sigfrido, 24, 61, 62, 63, 64, 70, 71, 521,
526, 527, 540, 541, 542

C

Caballero, José, 64, 72, 81, 157, 297, 302, 527, 542,
599
Calderón de la Barca, Pedro, 209, 222, 339, 483, 484,
540, 542
Campúa, José Luis, 32
Caneja, Juan Manuel, 318
Cansinos-Assens, Rafael, 60
Carbonell, Josep, 89, 176
Cardoza y Aragón, Luis, 590
Carrà, Carlo, 119, 120, 282, 283, 284, 285, 289
Cartier, Jacques, 78
Casanova, 218, 230
Cassanyes, Magí A., 89
Castellanos, Luis, 318
Cernuda, Luis, 137, 338
Cervantes, Miguel de, 72, 103, 136, 312, 483, 484,
542, 627, 628
Cézanne, Paul, 116, 124, 382, 383, 384, 402, 406,
510, 511

Chagall, Marc, 173, 394
Champsaur, Félicien, 558
Chaplin, Charles, 13, 159, 579
Charchoune, Serge, 80
Chardin, Jean-Siméon, 223
Chareau, Pierre, 78
Chirico, Giorgio de, 61, 86, 119, 120, 121, 122, 124,
152, 158, 161, 182, 192, 193, 199, 201, 279, 281,
282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 294,
302, 306, 313, 353, 506, 511, 531, 611
Cicéron, 339, 361
Cimabue, 385, 404
Ciria y Escalante, José de, 143
Cocteau, Jean, 61, 86, 89, 91, 92, 176, 180, 181, 477,
526
Collado, Manuel, 542
Copeau, Jacques, 26, 34, 35, 477, 489, 518, 519, 521,
522, 523, 524, 525, 533, 540, 541, 542, 562, 569,
616, 624
Cossío, Francisco, dit Pancho, 62, 76, 96, 99, 173,
318
Craig, Edward Gordon, 34, 35, 53, 55, 63, 71, 477,
514, 517, 518, 519, 521, 522, 524, 533, 534, 540,
542, 545, 546, 550, 569, 570, 571, 616
Crane, Walter, 244
Crevel, René, 153, 176
Cristòfols, Leandre, 321
Crommelynck, Fernand, 477, 562
Cytrynowski, Carlos, 619

D

Dalí, Ana María, 166
Dalí, Salvador, 6, 14, 19, 24, 50, 59, 71, 74, 76, 81,
82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 100, 103, 105, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 141,
146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157,
158, 159, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 191, 196,
197, 198, 199, 200, 201, 204, 209, 245, 246, 247,
248, 249, 250, 251, 262, 278, 282, 283, 290, 291,
292, 294, 295, 296, 298, 303, 304, 305, 306, 307,

308, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 320, 321, 322,
323, 324, 326, 330, 331, 332, 333, 335, 351, 359,
364, 374, 380, 383, 394, 399, 420, 436, 452, 476,
611
Dalmau, Josep, 6, 24, 49, 51, 77, 80, 82, 87, 89, 91,
101, 102, 103, 119, 126, 129, 139, 152, 170, 171
Dante Alighieri, 160, 253, 382
Darío, Rubén, 66, 230, 257, 340
Darwin, Charles, 384
Daumier, Honoré, 406
Debussy, Claude, 339, 552
Degas, Edgar, 510, 560
Degouve de Nuncques, William, 253
Delaunay, Robert et Sonia, 60
Denis, Maurice, 40, 43, 44
Depero, Fortunato, 69
Derain, André, 51, 61, 80, 116, 123, 124, 385, 386,
506
Derrida, Jacques, 475, 490
Descartes, René, 276
Desnos, Robert, 176, 182, 573
Diaghilev, Serge, 60, 68, 261, 506, 524, 537, 552
Díaz Artigas, Josefina, 542
Díaz-Florián, Antonio, 612, 613
Diderot, Denis, 222, 614
Diego, Gerardo, 82, 112, 137
Domínguez, Óscar, 297, 303, 394
Dubuffet, Jean, 397
Duccio, 385, 401, 404, 682
Duchamp, Marcel, 282, 302
Dufrêne, Maurice, 78
Dufy, Raoul, 80, 173
Dulac, Germaine, 477
Dullin, Charles, 34, 35, 477, 484, 489, 522, 540
Duncan, Isadora, 547
Dürer, Albrecht, 391, 610
Dürrenmatt, Friedrich, 624
Duse, Eleanora, 570, 571

E

Echevarría, Juan de, 76
Einstein, Carl, 386
El Greco, 391, 394, 402, 501, 626

Éluard, Paul, 176, 182, 316
Encina, Juan de la, 75
Encina, Juan del, 458
Ensor, James, 278, 364, 423
Erler, Fritz, 54, 55
Ernst, Max, 149, 169, 170, 173, 175, 282, 293, 298,
320
Eschyle, 339, 484, 488
Eurípide, 339, 436, 439, 440, 443, 444, 445, 484

F

Falla, Manuel de, 14, 68, 71, 76, 82, 136, 143, 524,
590
Fechter, Paul, 394
Fernández Almagro, Melchor, 83, 84, 134, 136, 144,
400
Fernández Balbuena, Roberto, 76
Fernández, Gregorio, 165
Fernández, Luis, 250, 330
Ferrant, Ángel, 88, 278
Feuillade, Louis, 255
Fini, Leonor, 262
Flaubert, Gustave, 255, 256
Foix, Josep Vicenç, 82, 89, 103, 170
Fokine, Michel, 551, 553
Fontanals, Manuel, 24, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 71,
526, 527, 541, 542
Fort, Paul, 16, 24, 35, 41, 42, 44, 54, 56, 506
Fortuny, Mariano, 55
Fragonard, Jean-Honoré, 223, 228, 237, 238, 247
Francés, José, 30
Francesca, Piero della, 121, 385, 398
Fratellini, les frères, 556
Freud, Sigmund, 12, 92, 93, 111, 254, 261, 279, 282,
307, 323, 465, 531
Friesz, Othon, 80
Fuchs, Georg, 54, 55
Fuller, Loïe, 547
Füssli, Johann Heinrich, 218, 245, 264

G

Gallé, Émile, 244, 249, 250

Ganivet, Àngel, 30
 García Lorca, Francisco, 74, 135, 136, 471
 García Maroto, Gabriel, 75, 76, 140
 Gasch, Sebastià, 6, 24, 76, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 113, 118, 119, 137, 151, 152, 153, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 188, 195, 196, 332, 333, 383, 394, 472, 531
 Gaudí i Cornet, Antoni, 182, 218, 244, 248, 249, 250, 261, 322
 Gauguin, Paul, 6, 43, 54, 62, 272, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 404, 407, 510, 511
 Gautier, Théophile, 243
 Gémier, Firmin, 514, 522
 Genet, Jean, 607
 Ghelderode, Michel de, 558
 Ghirlandaio, Domenico, 152
 Giacometti, Alberto, 299, 303, 329, 330
 Giménez Caballero, Ernesto, 80, 137, 141, 142, 298, 583
 Giotto, 385, 398, 400, 404
 Gleizes, Albert, 80, 180, 181
 Goethe, Johann Wolfgang von, 37, 38, 117
 Gómez de la Serna, Ramón, 31, 77, 80, 137, 142, 173, 278, 335, 435, 556
 Góngora, Luis, 88, 89
 Góngora, Luis de, 108, 109, 110, 113, 114, 131, 186, 187, 228, 232, 233, 339, 340, 344
 Gontcharova, Natalia, 57, 506
 González de la Serna, Ismael, 81
 Goya, Francisco de, 83, 86, 142, 170, 218, 223, 245, 264, 278, 317, 364, 394, 406, 501, 610, 612, 625
 Grau, Jacinto, 526
 Griaule, Marcel, 310
 Grieg, Edvard, 67
 Gris, Juan, 51, 116
 Gropius, Walter, 277, 516
 Grosz, Georg, 282
 Grünewald, Matthias, 317, 319, 391, 406, 411, 412, 610
 Gual-Queralt, Adrià, 6, 16, 17, 35, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 114, 252, 609

Guazzoni, Enrico, 255
 Guillaume, Paul, 386
 Guillén, Jorge, 14, 112, 137, 165
 Guimard, Hector, 218, 249
 Guimerà, Àngel, 180
 Gutiérrez Gili, Juan, 88, 89
 Gutiérrez Solana, José, 76, 277, 278, 279, 280, 317, 364, 460, 556

H

Halffter, Ernesto, 14, 143
 Hanlon-Lee, les frères, 456
 Hauptmann, Gerhart, 66, 477
 Haussman, Raoul, 281
 Heckel, Erich, 395
 Heidegger, Martin, 12, 351
 Heine, Heinrich, 255
 Héraclite, 151, 158, 161
 Hernández, José, 250
 Hernández, Miguel, 318
 Hésiode, 340
 Hoffmann, E. T. A., 276, 285
 Hugo, Victor, 407
 Husserl, Edmund, 12, 352
 Huysmans, Joris Karl, 243, 245, 256, 391, 392, 406, 610, 611

I

Ibsen, Henrik, 54, 66
 Ingres, Jean Auguste Dominique, 126, 151
 Ionesco, Eugène, 607

J

Jakobson, Roman, 12
 Jaques-Dalcroze, Émile, 547, 548, 553
 Jarry, Alfred, 159, 475, 476, 478, 571, 573
 Jiménez, Juan Ramón, 16, 339, 435
 Jouvett, Louis, 288, 477, 489, 516, 518
 Juni, Juan de, 412

K

Kaiser, Georg, 477
Kandinsky, Wassily, 119, 159, 261, 273, 352, 383,
389, 394, 395, 402, 586, 589, 605
Kant, Emmanuel, 352, 441
Kantor, Tadeusz, 624
Keaton, Buster, 6, 13, 103, 134, 135, 142, 144, 145,
146, 147, 148, 149, 159, 178, 179, 210, 569, 579
Kirchner, Ernst Ludwig, 389, 397
Klee, Paul, 15, 261, 318, 394, 397
Klimt, Gustav, 256, 261
Klinger, Julius, 262
Klinger, Max, 121
Kokoschka, Oskar, 254, 277, 391, 395, 420
Kubin, Alfred, 66, 121, 264, 402
Kupka, Frantisek, 66

L

Lacan, Jacques, 248
Lacombe, Georges, 272
Laforgue, Jules, 255, 256
Lagar, Celso, 59, 80, 139, 140, 141, 384
Lalique, René, 78
Lanz, Hermenegildo, 71, 82, 136, 137, 139, 143, 400
Larrea, Juan, 112, 140
Lasso, Pancho, 318
Laurel et Hardy, 579
Laurencin, Marie, 80
Lautréamont, Comte de, 171, 202, 294, 295, 324
Lavelli, Jorge, 448, 621
Le Bernin, 164
Le Caravage, 344
Le Corbusier, 77, 106, 116, 117, 118, 124, 130, 132,
150, 159, 178, 182, 210, 248, 283, 290
Le Titien, 153
Lecoq, Jacques, 578
Ledesma Ramos, Ramiro, 352
Léger, Fernand, 61, 80, 173, 184, 553
Leiris, Michel, 300, 310, 326, 331, 386
Lekuona, Nicolás, 286
Léonard de Vinci, 152, 465
Lévy, Julien, 158

Leyde, Lucas de, 499
Lipchitz, Jacques, 80
Lissitzky, El, 171
Lloyd, Harold, 421, 579
Lope de Vega, 63, 72, 321, 458, 483, 484, 542, 624,
625, 627, 628
López Júlvez, Encarnación (*La Argentinita*), 67, 69,
70
Lotto, Lorenzo, 153
Lugné-Poe, Aurélien, 16, 24, 35, 41, 42, 44, 46, 54,
55, 56, 506

M

Machado, Antonio, 278, 441
Macke, August, 337, 352
Macrobe, 379
Maeterlinck, Maurice, 17, 41, 42, 46, 54, 64, 245,
253, 257, 571, 612
Magritte, René, 149, 169, 202, 281, 285, 303, 331,
353, 531
Mahler, Alma, 277
Majorelle, Louis, 250
Mallarmé, Stéphane, 40, 41, 42, 113, 114, 243, 245,
255, 256, 257
Mallo, Maruja, 81, 82, 137, 140, 141, 142, 159, 288,
289, 290, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 556
Mambour, Auguste, 173
Man Ray, 159, 170, 313, 322
Mantegna, Andrea, 126, 152, 153, 163, 170, 172, 197
Marc, Franz, 352, 389, 394, 402
Marceau, Marcel, 577, 578
Marcoussis, Louis, 159, 173, 201
Marinel-lo, Ramón, 321
Marinetti, Filippo Tommaso, 80, 280
Maritain, Jacques, 182
Marivaux, 224, 226
Marquina, Eduardo, 57, 76, 542
Martínez Montañés, Juan, 165, 412
Martínez Sierra, Gregorio, 6, 16, 17, 24, 31, 35, 46,
51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65,
67, 68, 69, 70, 71, 78, 609
Marx, Karl, 12
Massanet, Joan, 321

Massine, Léonide, 61, 68, 263, 554
 Masson, André, 303, 306, 318, 330
 Matisse, Henri, 51, 61, 80, 116, 383, 385, 386, 390,
 392, 397, 402, 506, 510, 511
 Méliès, Georges, 255
 Melnikov, Konstantin, 77
 Membrives, Lola, 413, 527, 628
 Mena, Juan de, 412
 Menjou, Adolphe, 159, 179
 Mercé, Antonia (*La Argentina*), 590, 591
 Merino, Susana, 621
 Mesa, Juan de, 165
 Messter, Oskar, 255
 Meyerhold, Vsevolod, 26, 34, 53, 54, 55, 227, 399,
 521, 562, 571, 572, 576, 577, 579, 585, 586, 587,
 616, 624
 Mignoni, Fernando, 58, 68, 69, 70
 Milano, Giovanni da, 414, 419, 420
 Millais, John Everett, 252
 Millet, Jean-François, 248, 322
 Miquis, Alejandro, 35, 46
 Mir, Joaquín, 180, 181
 Miró, Joan, 51, 61, 73, 80, 86, 87, 89, 91, 101, 104,
 105, 107, 109, 112, 114, 169, 171, 173, 174, 181,
 183, 184, 303, 309, 313, 316, 318, 320, 324, 325,
 326, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 386, 397, 501,
 507, 512
 Mix, Tom, 159
 Mnouchkine, Ariane, 515
 Molière, 224, 484, 541, 628
 Mondrian, Piet, 171
 Monet, Claude, 382, 387
 Montanyà, Lluís, 76, 82, 87, 88, 89, 103, 170, 175,
 176, 177, 178, 179, 182
 Moos, Hermine, 277
 Morales, Joan, 50
 Morandi, Giorgio, 119, 120, 122, 123, 124, 158, 282,
 284, 285, 289, 306
 Moréas, Jean, 113, 114
 Moreau, Gustave, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 406,
 610, 611
 Moreno Villa, José, 14, 64, 76, 81, 82, 96, 102, 113,
 122, 125, 137, 140, 151, 173, 247

Mucha, Alfons, 261
 Munch, Edvard, 43, 45, 253, 261, 389, 393
 Muñoz Seca, Pedro, 31, 32

N

Neruda, Pablo, 334, 397
 Nietzsche, Friedrich, 6, 12, 26, 120, 121, 339, 350,
 351, 358, 391, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440,
 441, 444, 467, 468, 471, 472, 473, 489, 490
 Nijinski, Vaslav, 552, 553, 554
 Nolde, Emil, 405, 409, 423

O

Ontañón, Santiago, 542
 Ortega y Gasset, José, 30, 97, 288, 351, 435, 504
 Ozenfant, Amédée, 106, 116, 118, 122, 178, 180,
 181, 182, 210, 284

P

Palencia, Benjamín, 72, 76, 82, 96, 113, 278, 317,
 318, 319, 321
 Palmerino di Guido, 404
 Papini, Giovanni, 120
 Pascual, Iu, 180, 181
 Pasqual, Lluís, 448, 587, 617, 618
 Patenier, Joachim, 160
 Paulhan, Jean, 480, 501
 Péladan, Joséphin, 255
 Pelegrín, Santiago, 76
 Péret, Benjamin, 295, 299
 Pérez de Ayala, Ramón, 30
 Pétrarque, 184
 Picabia, Francis, 61, 80, 86, 156, 282, 507
 Picasso, Pablo, 51, 61, 68, 69, 80, 86, 99, 103, 104,
 120, 123, 126, 128, 151, 152, 159, 170, 171, 173,
 174, 184, 263, 278, 290, 304, 313, 314, 319, 320,
 326, 383, 384, 385, 386, 397, 450, 506, 507, 510,
 511, 537, 538, 558, 560
 Pichot, Ramón, 76
 Piñole, Nicanor, 76
 Pirandello, Luigi, 370, 477, 539

Piscator, Erwin, 477, 486, 514, 516, 521
 Pisis, Filippo de, 120
 Pitoëff, Georges, 477, 521, 522, 533, 540
 Planck, Max, 12
 Planells, Àngel, 321
 Platon, 339, 347, 353, 366, 371, 375, 377, 378, 380,
 434, 468, 641
 Plotin, 380
 Podkowinski, Wladyslaw, 264
 Poe, Edgar Allan, 245
 Ponce de León, Alfonso, 72, 278
 Pope, Alexander, 218
 Porras, Omar, 624, 625, 626, 627, 629
 Poussin, Nicolas, 512
 Prieto, Gregorio, 81, 82
 Primo de Rivera, Miguel, 11, 526
 Propp, Vladimir, 12
 Pseudo-Jamblique, 380
 Puig i Cadafalch, Josep, 56
 Puigserver, Fabià, 587, 617, 618
 Pulci, Luigi, 283
 Puvis de Chavannes, Pierre, 252
 Pythagore, 379

Q

Quevedo, Francisco de, 484

R

Ranson, Paul, 43
 Raoux, Jean, 238
 Raphaël, 153
 Redon, Odilon, 43, 156
 Regoyos, Darío de, 317
 Reinhardt, Max, 26, 35, 40, 45, 53, 54, 55, 63, 71,
 399, 477, 514, 521, 522, 523, 526, 527, 577
 Rembrandt, 421, 610
 Renoir, Auguste, 510
 Ribemont-Dessaigne, Georges, 329, 573
 Rilke, Rainer Maria, 156
 Rimbaud, Arthur, 41, 44, 113, 176, 391
 Rimsky-Korsakov, Nicolai, 57

Rivas Cherif, Cipriano de, 6, 31, 35, 49, 63, 64, 316,
 477, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528,
 540, 541, 542, 545, 569, 570
 Rodin, Auguste, 547, 552
 Roh, Franz, 97, 99
 Roldán, Pedro, 165, 412
 Rops, Félicien, 66, 253, 255
 Rosenberg, Léonce, 99, 123
 Rossetti, Dante Gabriel, 253, 682
 Rouault, Georges, 394, 405, 406, 407, 408, 409
 Rouché, Jacques, 56, 506
 Rousseau, Henri, dit le Douanier Rousseau, 141, 159,
 162
 Ruhlmann, Émile-Jacques, 78
 Rusiñol, Santiago, 16, 46, 54
 Ruttman, Walter, 395

S

Sacharoff, Olga, 137
 Sade, dit Marquis de, 218, 294, 307, 324
 Sáinz de la Maza, Regino, 64, 89
 Salazar, Adolfo, 14, 76, 143
 Salvat-Papasseit, Joan, 59, 128
 San Juan de la Cruz, 110
 Sánchez de Badajoz, Diego, 458
 Sánchez Mejías, Ignacio, 335
 Sánchez, Alberto, dit *Alberto*, 72, 119, 120, 136, 151,
 158, 278, 282, 283, 306, 317, 318, 319, 320, 321,
 329, 400, 517
 Santos, Ángeles, 278, 280
 Sarrá, Áurea de, 180
 Satie, Erik, 61, 152, 263
 Savinio, Alberto, 119, 120, 151, 158, 161, 282, 283,
 306
 Scarlatti, Alessandro, 226, 592
 Schiele, Egon, 156, 391, 395, 424
 Schiller, Friedrich von, 549
 Schlemmer, Oskar, 72
 Schmidt-Rottluff, Karl, 395
 Schopenhauer, Arthur, 120, 441
 Sénèque, 484
 Serra, Joan, 180, 181
 Sérusier, Paul, 43

Seurat, Georges, 560
Severini, Gino, 106, 123, 125, 126
Shakespeare, William, 263, 358, 363, 407, 414, 484,
495, 540, 574, 624
Shaw, Bernard, 477
Sironi, Mario, 119, 120
Smet, Gustave de, 173
Socrate, 162, 436, 440
Soffici, Ardengo, 120
Sophocle, 484
Soupault, Philippe, 295
Stanislavski, Constantin, 45, 54, 55, 227, 477, 521,
522, 523
Steinlen, Théophile Alexandre, 43
Strauss, Richard, 255, 256
Stravinsky, Igor, 57, 136, 554
Stuck, Franz von, 254
Sucre, Josep Maria de, 88
Sudermann, Hermann, 477
Sunyer, Joaquim, 76, 116, 124

T

Tanguy, Yves, 170, 175, 313, 321
Tapia, Luis de, 61
Tériade, Émile, 96, 97, 99, 100, 107, 173
Texidor, Ferrán, 281
Tirso de Molina, 484, 542
Togores, Josep de, 124
Torre, Claudio de la, 335
Torre, Guillermo de, 60, 80, 82, 140, 394, 402
Torres García, Joaquín, 58, 59, 60, 80
Toulouse-Lautrec, Henri de, 43, 406, 407, 560
Tzara, Tristan, 282, 386

U

Ugarte, Eduardo, 52
Unamuno, Miguel de, 30, 335

V

Valdés Leal, Juan de, 317
Valle, Adriano del, 82, 137

Valle-Inclán, Ramón, 16, 17, 34, 35, 65, 85, 114,
137, 187, 317, 391, 558, 587, 609, 610, 612
Vallotton, Félix, 80, 261
Van der Berghe, Fritz, 173
Van der Meer, Jan, 158
Van der Weyden, Rogier, 151, 152
Van Doesburg, Théo, 171
Van Dongen, Kees, 80
Van Dyck, Antoine, 610
Van Eyck, Jan, 151, 152
Van Gogh, Vincent, 62, 387, 510
Varo, Remedios, 297
Vázquez Díaz, Daniel, 76
Velázquez, Diego de, 610, 612
Verhaeren, Émile, 290
Verlaine, Paul, 43, 339
Vermeer, Johannes, dit Vermeer de Delft, 151, 152,
157, 158
Vicente, Gil, 483
Vigée-Lebrun, Élisabeth, 226
Villalón, Francisco, 137
Viñes, Hernando, 96, 99, 100, 173, 318
Viot, Jacques, 386
Vitrac, Roger, 176, 475, 573
Vlaminck, Maurice, 80, 394
Vollard, Ambroise, 406
Voltaire, 407
Vuillard, Édouard, 43

W

Wagner, Richard, 6, 14, 23, 34, 37, 38, 39, 441, 546,
548
Watteau, Antoine, 223
Wedekind, Frank, 391, 395, 477, 558
Weininger, Otto, 120
Wiene, Robert, 583
Wilde, Oscar, 243, 255, 260
Worringer, Wilhelm, 389

X

Xirgu, Margarita, 35, 63, 64, 83, 86, 170, 525, 526,
571

Z

Zadkine, Ossip, 156, 402

Zervos, Christian, 95, 96, 100, 173, 182, 386

Zubiaurre, Valentín de, 76

