

**MÉDIA ET  
REPRÉSENTATION  
DANS LE MONDE  
HISPANIQUE  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**



## LE THÉÂTRE DE FEDERICO GARCIA LORCA ET LA COMMUNICATION POÉTIQUE

Marie Laffranque  
CNRS Toulouse  
(France)

La communication dont il s'agit ici n'est pas le simple transport d'un message qui reste le même, souffre une déperdition ou s'affadit au cours de l'opération médiatique. Telle que Lorca l'entendait et s'est efforcé de la mettre en œuvre, elle comporte un changement, et pour le moins une "translation de sens". Il définit ainsi l'image poétique dans sa causerie sur Góngora, dès février 1926.

Cette communication typiquement interpersonnelle exige une création qui semble se produire à l'arrivée, mais qui se confond avec le passage du contenu signifiant de la personne même qui émet le message à celle qui le reçoit. Elle tend à susciter entre les deux une relation nouvelle et en chacune une réalité que ni l'une ni l'autre ne vivait auparavant.

Le problème ainsi défini - car c'en est un pour tout artiste qui voit dans son art un "métier" et non une invention immédiate et spontanée - pose en effet un problème plus vaste, central dans toute l'œuvre comme dans la vie de Lorca : celui qu'on a coutume d'appeler le problème de "l'autre" et de la relation avec cet autre.

La création poétique qui est le véhicule de ce genre de communication se fait par l'expression artistique sous toutes ses formes, et non par le moyen de tel ou tel art privilégié. Mais, pour cet écrivain, qui entend le mot poésie dans cette acception générale, l'art par excellence de la communication poétique avec autrui semble bien avoir été, d'abord et toujours, le théâtre.

Soulignons tout d'abord qu'elle a lieu sur un plan, dans un monde de sensibilités, de significations, et selon une logique qui lui sont naturelles. Lorca ne sait pas lire un plan. Lorca ne sait pas bien se débrouiller avec les montres. Il redoute et il a du mal à surmonter les dangers et les malentendus quotidiens de la relation interpersonnelle.

Le 21 octobre 1929, il écrit de New York à ses parents (lettre 11) qu'il vient de s'égarer dans les dédales du métro. Il a pris la mauvaise rame et il a débarqué dans un quartier chinois. Il s'y est trouvé bien, donc s'y est perdu encore un peu plus.... jusqu'à

ce que deux Portoricaines le remettent sur les rails. "No me digáis que lleve un plano, porque el plano ne me sirve para nada. Es inútil. Yo no tengo orientación por medio del plano". Pas moyen de se diriger à partir d'un schéma abstrait, suivant les conventions de la logique habituelle. "Cuando me dejo a mi instinto voy donde quiero y con el plano me equivocaría. Carezco de ese don". La communication rationnelle n'est pour Lorca ni automatique ni universelle, ce n'est pas non plus un acquis : c'est un *don*.

"A mi me ha costado un trabajo inmenso saber cuál era mi mano derecha y todavía tengo que hacer la señal de la cruz con ella para cerciorarme antes de entrar en un piso o en una calle." C'est pourquoi, découvrant à New York les orthodoxes russes, il remarquera aussitôt qu'ils font le signe de la croix à l'envers. "Je ne me suis jamais bien latéralisé", dit-il en somme; incapacité souvent reprochée aux peuples qui n'ont pas assimilé la formation occidentale et aux enfants rebelles à cette partition binaire de l'espace. Le jeune suicidaire de *Canciones*, s'il a péri "por no saberse la geometría", ne souffrait-il pas d'une inaptitude de même signe ?

"No sé donde tengo la mano derecha, como no he sabido hasta casi veinte años el secreto del reloj". Lorca veut sans doute dire qu'il a eu du mal à comprendre comment on lisait l'heure au cadran d'une montre. La sonnerie des cloches, la lumière du jour en tenaient lieu encore à bien des hommes de son temps. Qui regarde fondre ou se ramollir, sous la pression de l'espace-temps einsteinien, l'antique temporalité de nos horloges, qui voit notre chronomètre sans cadran disqualifier à son tour une gymnastique mentale séculaire et une figuration fondée ni plus ni moins que sur le mouvement apparent du soleil, pourra imaginer un tant soit peu son trouble. Federico avait pour sa part une vraie phobie des montres. Le temps inexorable et abstrait des horloges était pour lui mortel ; témoin la "Suite" qu'il leur a consacrée. Dans la pratique, il refusait de porter une montre liée au poignet ou accrochée à la boutonnière. Tout au plus enfouissait-il dans sa poche le bijou d'une sorte de réveil miniature.

"Así tener un plano es una cosa imposible para mí, me es imposible ligar el signo abstracto de las líneas con la verdad viva y ruidosa que me rodea. Pero sin plano ando por aquí como ya quisieran muchas gentes con planos especiales. En cambio tengo una memoria plástica asombrosa". En sept mots le poète vient d'opposer, à la logique rationnelle dans laquelle il se sent perdu et maladroit, la logique et le mode d'orientation dont relève la poétique. La logique poétique, c'est aussi celle qu'on donne à voir, à entendre et à vivre sur la scène par le mouvement combiné de la parole et du corps, et par le simulacre ou l'esquisse de gestes accordés qu'il appelle chez le spectateur.

C'est encore elle qui conduit le créateur quel qu'il soit, par la grâce du *duende*, à entraîner l'autre dans une espèce de plongée, que la conférence de 1933 s'efforce de suggérer et d'expliquer : aventure commune vers ce que les deux êtres ou les deux groupes concernés peuvent avoir de plus profond et donc de plus vif et de plus caché, de plus difficile à "faire passer" ; exploration dont l'amour est la fin et le ressort : "Comprendre et être compris, aimer et être aimé", sans quoi rien ne passera le pont du

## LE THEATRE DE F. G. LORCA ET LA COMMUNICATION POETIQUE

langage artistique, "el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo".

Lorca parle ici du temps que l'on compte, du temps qui s'écoule comme parallèle au fleuve ou plutôt à "la mer" - nous voici déjà face à elle ! - de la véritable vie. Il craint l'abîme et redoute le songe dans l'existence quotidienne, mais toute création et tout contact vivant exigent qu'on s'y jette. Il s'en ouvre vers 1927 à Sebastián Gasch (Lettres, fragment A), pour écarter l'idée qu'il ne saurait ou ne voudrait pas, comme artiste, s'en servir : sur ce plan - mais là seulement - il ne perd jamais l'équilibre. "*Yo estoy y me siento con pies de plomo en arte. El abismo y el sueño los temo en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Eso sí que es terrible y fantástico*".

Si on l'applique à l'art dramatique, cette mise au point de l'auteur projette une vive lumière sur la dernière image du dialogue de 1925 classé depuis longtemps par Claude Couffon sous la rubrique de "petit théâtre" : *La doncella, el estudiante y el marinero*. La demoiselle marque son trousseau, comme font toutes les filles sages et notamment la "donzella" de la chanson catalane qui depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle brode un mouchoir de soie "a la voreta del mar".

Voici tout juste un marinier qui vient faire sa cour à la nôtre, et qui est beau, surtout, remarque-t-il, le torse nu. Mais elle laisse tomber cette invite et dès qu'il lui adresse une offre plus précise, la voilà qui dresse un paravent : "Si me madre me deja". Survient un étudiant, celui qui trouve que le siècle va trop vite et le fuit à l'envers : "Es que huyo. - ¿ De quién ? - Del año que viene". Nous voilà, d'un bond, sur le seuil du plus grand théâtre de Lorca, le Mystère du temps, *Así que pasen cinco años*. Même chose quand cet étudiant demande à la "doncella" un don très concret : "Dame agua".

Nous n'en avons pas, répond-elle. - Mais je meurs de soif. - "Te daré leche de mi seno". Il l'y invite aussitôt, il veut la prendre dans ses bras puissants - comme ceux du joueur de rugby au second acte d'*Así que pasen cinco años*... "Yo te dejaría si mi madre quisiera". Nouveau paravent !

La fillette égarée entre ces deux hommes ou fantômes revient à l'alphabet dont elle n'arrive pas à extraire, une fois pour toutes, ses propres initiales. La voilà seule dans son paysage marin. "Alrededor de la luna gira una rueda de bergantines oscuros" : ronde des voiles marines sur l'horizon de Cadaquès tel que l'évoque l'*Ode a Salvador Dalí*. "Tres sirenas chapoteando en las olas engañan a los carabineros del acantilado" : duo qui reparait dans le projet suivi d'un fragment en alexandrins de *La sirena y el carabinero* que Lorca confiera à Guillén le 2 mars 1926 (lettre 5). Une idée la traverse, juste avant - mais *avant* ! - le courage du désespoir : "La doncella en su balcón piensa dar un salto desde la letra Z y lanzarse al abismo. Emilio Prados y Manolito Altolaguirre, enharinados por el miedo del mar, la quitan suavemente de la baranda".

Le tremplin de la lettre Z reste vide, et le plongeon pour le moins différé - ce même plongeon auquel, trois ans plus tard, Dalí (lettre XXXVI) conviera Lorca après la parution du *Romancero gitano* : "Este invierno te invito a lanzarnos en el vacío. Yo ya estoy en él desde hace días ; nunca había tenido tanta seguridad". Les deux poètes-

éditeurs andalous amis de Lorca, prêts à imprimer ses *Canciones*, ont eu "peur de la mer" pour la demoiselle, et pour eux-mêmes. La même terreur donnera son titre à l'un de ses plus tardifs et des plus étonnants projets du "teatro inconcluso" : *El miedo del mar. Drama de la Costa Cantábrica*.

Une angoisse si fondamentale devait aboutir tôt ou tard à la scène, pour être dominée et dépassée au moyen de l'expression. Son amplitude et son caractère collectif l'exigeaient. C'est pourquoi elle reparaitra d'abord vers 1930, dans l'œuvre théâtrale qui reste en suspens à la fin du Prologue de *Dragón*, puis en 1935 au début de la *Comedia sin título*, où elle revêtira son triple aspect social, dramatique et métaphysique.

Que représente donc le théâtre pour Lorca ? Il répond expressément à un besoin "Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática" (*El Sol*, 24/12/34). Dans ses projets et ses choix d'écrivain, on le verra privilégier cette expression : "... Yo tengo una ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad" (*El Sol*, 10/5/36). Pour les amis ou pour les journalistes, il souligne l'unité de son travail de poète au sens strict, d'auteur de théâtre et de metteur en scène. Chacune de ces phases de son activité le ramène au service de la communication poétique. A propos de La Barraca : "No, no me distrae de mi trabajo. Yo sigo escribiendo y ocupándome de mi obra. ¡Si todo es lo mismo ! Todo viene a ser alegría de crear, de hacer cosas" (*Luz*, 3/9/34)<sup>1</sup>

Mais cette communication sans laquelle l'écriture n'est rien, mais qui implique l'intimité généreuse du verbe réfléchi (comunicarse con los demás), exige la parole "faite humaine", incarnée sur la scène par des êtres vivants. D'où cette déclaration explicite et cohérente : "El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida (...). El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana" (*La Voz*, 2/4/36).

La parole devient relation palpitante et, comme tout contact humain à son sommet, profonde et passagère. Elle échappe au temps dans la mesure où elle demeure instantanée : "Es algo edificado sobre la arena, que apenas creado se desvanece", dit Lorca. Les personnages qui l'animent doivent être, dans leur puissance tragique, "horrorosamente (...) ligados a la vida y al día" (*La Voz*, 2/4/36) : du jour. Encore plus que la musique, plus que la pure création plastique ou le cinéma, selon Lorca, le théâtre exige une création toujours renouvelée par la vivacité de la communication poétique : c'est pourquoi il affirme, comme auteur dramatique, que les pièces sont faites "para sentir las en el teatro" ; duran lo que dura la representación y nada más". D'où aussi l'importance de celui qui en dirige le montage et la réalisation : le "Directeur" qu'il sera si souvent, véritable chef d'orchestre du spectacle (*Homenaje a Lola Membrives*, 16/3/1934).

<sup>1</sup> Les périodiques non suivis d'un nom de ville dans nos références ont paru à Madrid



## LE THEATRE DE F. G. LORCA ET LA COMMUNICATION POETIQUE

Leur fragilité et leur force tiennent à leur spécificité de "parole" portée par "les cinq sens", et finalement identifiée au corps humain. La mise en scène telle que Lorca la conçoit et la pratique met tous les sens à son service à travers la collaboration de tous les arts. Tous lui restent subordonnés et doivent concourir à la véhiculer : non seulement la vue, l'ouïe, ce toucher différé qui donne leur vertu aux évolutions des personnages, mais même, à leur manière, les pouvoirs de l'odorat. Une indication scénique, au premier acte de *Mariana Pineda*, invoque l'odeur des coings que l'automne mûrit dans sa maison.

Dix ans plus tard, le Régisseur de la *Comedia sin título* demande comment imiter le vent qui souffle dans les bois du *Songe d'une nuit d'été*. A bouche fermée, répond l'Auteur. Mais comment faire entrer dans la salle, demandaient les personnages de Shakespeare, la lueur de la lune et non, remarquons-le la lune même) ? Et voici que Lorca nous interroge par Auteur interposé : Comment y conduire l'odeur de la mer ? Le truquage ne suffirait pas. Une re-création, dans un tout autre monde que celui de la réalité, doit non seulement lui donner naissance, comme les formes, les couleurs et les volumes d'un tableau cubiste ("dando origen a un mundo que conmueve o hace pensar al que lo mira" - *Sketch de la nueva pintura*, 27/10/28), mais communiquer immédiatement sa dimension métaphysique : "l'odeur de la mer" doit être celle de la naissance, de l'aventure, du péril et de la fin de tous les êtres.

Cette parole "liée à la vie et au jour", non au temps découpé et compté d'un engrenage dont elle doit au plus haut degré nous délivrer, s'adresse en fait, aussi, à tous les récepteurs de l'être. C'est pourquoi de plus en plus, et il le dit, le corps humain apparaît à Lorca comme le centre même de l'événement théâtral. La haute ambition que représente pour lui la communication poétique au théâtre n'a pas d'autre soutien ni d'autre instrument essentiel que le corps. Toute l'aventure humaine repose sur lui, le poète l'a une dernière fois suggéré dans son dialogue avec le dessinateur Bagaria (*El Sol*, 10/6/36). Seul il peut évoquer sur le plan le plus élevé et le plus vaste l'histoire de l'humanité. Telle est son essence et sa valeur. "Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía" (*Crítica*, Buenos Aires, 16/3/34). La dimension du tragique et du comique ambitionnée par Lorca dépasse évidemment les limites de son œuvre individuelle et de l'état prometteur mais encore presque indigent du théâtre espagnol peu avant sa mort.

Comment se fait, chez lui, une telle communication ? Pour qu'elle donne toute sa mesure, il faudra que celui qui invente la parole essaie de la porter de bout en bout et s'en fasse tout entier l'artisan. Qu'il commence par la toute première gestation du texte, depuis la première idée ou suggestion qu'il en conçoit ou recueille, jusqu'à la rédaction complète ; qu'il continue par la mise en scène, en apportant chemin faisant et même après la représentation la modification du texte dont elle est porteuse ; qu'il prépare à long terme et suscite au plus près de l'actualité la formation et la réceptivité de son public.

Ce processus, qu'étudie plus précisément mon introduction au *Teatro inconcluso*, va de la solitude de la page blanche à la convivence physique, au face à face et dans le meilleur des cas au dialogue de l'auteur et du spectateur. La crainte de l'échec à cette étape est l'une des plus fortes qu'il ait exprimées et qu'on l'ait vu ressentir. Pourtant, jusqu'à la fin de l'ultime représentation, il tâchera d'être présent. On aura une idée de ce qu'un tel accompagnement signifie si l'on compte, avec Margarita Ucelay, qu'il a dirigé entre décembre 1930 et le printemps de 1936, quelque vingt-cinq mises en scène<sup>1</sup>.

Cette communication empruntera deux voies méthodiques familières, dans sa pleine maturité, à l'auteur des Odes et des grands poèmes du *Poeta in Nueva York* : le dépouillement et la structuration. Ce double travail saute aux yeux dans ses manuscrits de poésie. Mais il est aussi clairement à l'œuvre dans les brouillons de ses pièces. Le dépouillement en question est le même que celui de la voix en poésie, telle qu'il l'évoque pour Jorge Guillén : "La sola voz humano empobrecida por el amor y desligada de paisajes *que matan*. La voz debe desligarse de las armonías de las cosas y *del concierto de la naturaleza* para fluir su sóla nota. La poesía es otro mundo. Hay que cerrar las puertas por donde se escapa a los oídos bajos y a las lenguas desatadas. Hay que encerrarse con ella. Y allí dejar sonar la voz divina y pobre, mientras cegamos el surtidor. El surtidor no" (Lettre 11, 9/9/1926).

A chaque étape de la création théâtrale, une discipline consentie vient interpréter, organiser et mettre en forme les éléments issus de cet élan spontané que le poète appelle "inspiración", "puro instinto". Il s'agit avant tout d'une réflexion approfondie, de durée indéterminée, sur la signification et le ton général du projet. C'est la phase désignée par Lorca comme celle de la "méditation". Elle apparaît reprise ou relayée par l'effort de la concentration plus concrète d'où sortiront le schéma de l'œuvre, puis le texte même. Au fur et à mesure qu'il compose ce dernier, mais aussi à travers les versions successives qu'il en donne, un autre dépouillement s'opère : celui de l'élagage et de la sélection. C'est "la poda", travail auquel il s'est référé assez souvent.

Le temps du réalisme semble révolu. Celui de l'expression et de la volonté de style est arrivé. Ce travail constitue, dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, une démarche nécessaire aux yeux de la plupart des nouveaux écrivains. La possibilité de communiquer passe alors par ces trois attitudes et par ces trois modes d'intervention du travail artistique sur les résultats plus ou moins spontanés d'un premier jet. Elle suppose en même temps l'élaboration d'un schéma et l'esquisse d'une ligne directrice qui donnera à l'œuvre son équilibre et sa lisibilité ; cette structure même fait partie d'un langage artistique exact et contrôlé dans son ensemble qui affleure comme tel grâce à l'attention critique de l'auteur, du metteur en scène et de l'acteur.

Ce n'est pas la poésie, mais la danse qui fournit la plus frappante image de cette série d'opérations. Lorca énonce clairement leur rôle et leur aboutissement dans son *Hommage de 1930 à la Argentina*. Cette sorte de ligne et de structure, ce langage qui

---

<sup>1</sup> Margarita Ucelay, "F.G.L. y el Club Teatral Anfistora", in *Lecciones sobre F.G.L.*, Granada, Comisión nacional del Cincuentenario, 1986.

## LE THEATRE DE F. G. LORCA ET LA COMMUNICATION POETIQUE

rend communicable l'impulsion de la danse s'y expriment par la trajectoire harmonique et par le rythme. Tout en dansant, dit Lorca, la Argentina se voit danser ; elle peut ainsi conduire son corps et organiser ses évolutions autour d'un tracé ferme, vigoureux, et sensible, susceptible d'être saisi et parcouru par celui qui la regarde "Quiero decir que sus ojos no están en ella mientras baila, sino enfrente de ella, mirando y rigiendo sus menores movimientos al cuidado de la objetividad de sus expresiones, ayudando a mantener las ráfagas ciegas e impresionantes del instinto puro".

Mais ce qui permet à cette danse de traverser le temps et d'être revécue sous des formes nouvelles, c'est la force et la perfection rythmiques qui lui donnent comme un squelette immatériel échappant à l'usure et aux dégradations - car lui aussi n'est que palpitation essentielle et fugace. C'est une force comparable à celle des cultures écrasées dont l'esprit se perpétue en dépit de leur disparition ("Yo creo que el ser de Granada..."- *Gaceta literaria*, 15/1/1931). Tel est aussi l'invisible réseau de communication spirituelle et poétique qui unit les diverses régions de la Péninsule à travers leurs chants populaires : "Esqueleto en vilo sobre la lluvia, con sensibilidad descubierta de molusco - cette sensibilité désarmée qui sous tant de formes vulnérables semble terrifier Salvador Dalí-, para recoger en un centro a la menor invasión de otro mundo y volver a manar fuera de peligro la viejísima y compleja sustancia de España" (*Canciones de cuna españolas*, conférence du 13/12/1928).

Toute expression marquée au sceau de la communication poétique laisse ainsi, dans la durée et dans l'espace, un sillage innombrable de relations, à la limite indépendant de l'existence effective, en un lieu et à un moment donné, des objets artistiques qu'il unit. La tradition dramatique multiforme de l'Espagne du Siècle d'Or - dont le théâtre, selon Lorca, est seul encore, de nos jours, authentiquement moderne - constitue à sa manière un réseau. C'est pourquoi il s'attache à lui redonner vie au sein du peuple où elle s'est formée.

Les moyens et la forme théâtrale qu'il choisit et met en œuvre apparaîtront ainsi toujours liés au message sensible, émotif, significatif et créateur qu'il veut communiquer. Le premier moyen est "l'idée", initiative première de la pièce, et le thème auquel elle répond. Telle la conception qui a donné lieu, en 1926, à trois projets successifs de "drames photographiques". Lorca l'énonce à Melchor Fernández Almagro, en février-mars 1926 (lettre 31). Il a eu l'idée, dit-il, d'une pièce dont les personnages sont des agrandissements photographiques. Au milieu d'eux évoluera une authentique fée. Le premier projet formel explicite le sens de cette idée : "Los personajes... están fijos en un momento del cual no pueden salir. (...) El sentimiento de los personajes es puramente exterior, lo que se ve y nada más. El drama oscuro y sordo corre delante del objetivo de las gentes". Pièce à double fond, drame secret sous des apparences brumeuses, silence et fixité de ces images déformées dans leurs proportions par la distance de ce qui est révolu et par le secret de la mort vivante.

Cette première esquisse, intitulée expressément *Drama fotográfico*, doit précéder (malgré l'ordre inverse du *Teatro inconcluso*) l'étape du bref argument intitulé *Ampliación fotográfica. Drama*. Titre et genre y sont séparés par la vertu d'une



dénomination que Lorca choisit toujours avec exactitude, et le schéma dramatique lui-même est esquissé : l'ensemble des fragments du *Teatro inconcluso* confirme que ses titres et la caractérisation qui leur sert de sous-titre sont déterminés avant la rédaction et parfois même avant une élaboration complète du sujet. Au centre d'une trame familiale complexe et versatile, dans l'obscurité d'une loge de concierge urbaine, l'enfant illégitime, abandonné, exclu par un amas d'intérêts inavouables, resurgit en jetant le trouble dans la superposition des couches de réalités et d'apparences. L'argument s'achève sur le cri de cet enfant : "¿ Y yo ?". Où est ma place, qui suis-je, que suis-je ?

La structure de l'œuvre respecte strictement la division chronologique en actes. Elle s'assouplit dans les grands tableaux qui non moins qu'à l'action correspondent aux climats, aux atmosphères, aux entrées et sorties de groupes de personnages constituant un milieu ou un aspect du drame, tandis que les entrées et sorties individuelles ne font pas toujours l'objet - plus artificiel ou plus technique - de la classique division en scènes à la française. Le schéma détaillé que suit ce plan, le découpage qu'il impose au déroulement de l'œuvre constituent une structure générale qui donne le ton et introduit, tel un langage, le "mode" de l'autre : pour le spectateur, un premier réseau d'ancrages et une possibilité d'approche personnelle. Le développement de *Bodas de sangre*, à grands pans dramatiques contrastés, offre un bon exemple de cette structure signifiante.

Elle est soutenue, scandée, diversifiée par tout un réseau de situations, de conduites et d'attitudes, de paroles qui se font l'écho ou se répondent, de sons, de chants, de poèmes. Telles l'évocation des cloches et l'exclamation de Bernarda Alba ("¡ Silencio !") en début et fin de pièce. Telle la pluie dans *Mariana Pineda*. Tels les vers d'"aleluya" et les chansons de *Perlimplín*, les inversions de rôles de *la Zapatera*, les agrandissements et les réductions du décor d'*Así que pasen cinco años* emboitant ou focalisant les situations du 1er et du 3ème actes; tels les poèmes généralement très antérieurs et d'abord écrits pour eux-mêmes dont l'autocitation, non déclarée mais sensible, fait d'authentiques éléments dramatiques, tout en introduisant une distance ou une pose médiative à l'intérieur du développement.

Le mystère et le surnaturel, devenus personnages ou imprégnant du début à la fin la situation dramatique, sont aux yeux de Lorca des éléments capitaux pour l'élargissement et la circulation poétiques du texte. Nous parlons plus haut d'une *fée* évoluant parmi les agrandissements photographiques qui seraient des personnages. On se souvient de la Lune et de la Mort au 3ème acte de *Bodas de sangre*. Un projet laissé en suspens mais déjà bien élaboré dans la tête de l'auteur, celui de *Diego Corrientes* (1925-1926), comportait initialement, comme personnage, le Cristo del Gran Poder en personne, "élément surnaturel andalou" qui devait "s'intégrer à la tragédie et en faire partie". Le dramatis personae d'un projet tardif non réalisé, mais apparemment très élaboré et assorti d'un début de dialogue, celui de *la bola negra* (1936), eût comporté, comme dernier personnage sans doute, l'élément final du *Public* : la Neige.

Le tissu du discours théâtral lui-même se déroule en fonction de la communication désirée. Rythmes de la parole : répliques et phrases, mouvements et

## LE THEATRE DE F. G. LORCA ET LA COMMUNICATION POETIQUE

correspondances internes du dialogue, agencement des sonorités sous la plume d'un écrivain qui toujours entend ce qu'il écrit. Comme auteur de théâtre, Lorca choisit lucidement entre "le lyrique et le dramatique", de préférence en faveur de ce dernier (*La Voz*, 18/2/1935) et toujours dans le sens d'une authentique théâtralité. Mais on reconnaît toujours dans la bouche de ses personnages le poète qui les a fait surgir - comme il dit - du "livre". La prose ralentie d'*Así que pasen cinco años*, les dialogues d'allure onirique de *El público* fournissent de ce phénomène des exemples éclatants.

Les images - symboles, métaphores, transpositions imagées - servent à leur tour la relation auteur-acteur-public qu'ambitionne Lorca. Qu'on se rappelle le prélude muet de *Yerma*. Comme le thème dramatique fondamental, et pour le même motif, ces images font appel à une culture commune aux deux côtés, scène et salle, de l'événement, et aux composantes diverses du public. La raison qui a poussé le Directeur ou l'Auteur de *El público* à fonder sur le thème ultra-connu de *Roméo et Juliette* son exploration théâtrale et métaphysique impose aux dialogues lorsqu'ils ont un répertoire d'images, de locutions et de lieux communs redevenus poétiques dont la valeur est immédiatement accessible à chacun.

C'est ainsi que le langage tout entier varie, de manière organique, suivant les besoins prioritaires : direct et suggestif ensemble ou tour à tour, tel celui de *Bodas de sangre*; très "parlé" dans *La Zapatera* ou classique mais vif dans *Perlimplín*; ancien ou nouveau selon l'idée et l'argument - ainsi s'opposent *Los sueños de mi prima Aurelia* et *El público*; sobre ou abondant selon la pièce ou le moment, tels les mouvements dramatiques de *La casa de Bernarda Alba*, par exemple. Daniel Devoto a compté les expressions "coloquiales" de *La Zapatera prodigiosa*<sup>1</sup>. Sur un total de 1091 expressions propres à la conversation, sensiblement plus nombreuses au second acte, 456 seulement figuraient dans le *Diccionario de Modismos* de Ramón Caballero Rubio. Toutes les autres sembleraient constituer des apports de Lorca, par lui retenues et choisies, bien évidemment comme bon conducteurs du sentiment dramatique qu'il voulait induire.

Ce même discours théâtral comporte l'établissement soudain ou progressif d'un contact direct avec le public. On vient de le voir, le sujet, le langage font appel à ce dernier, à son monde et à son acquis culturel. Toujours au fil d'une intervention animée, d'allure souvent populaire, les allusions à d'autres œuvres et surtout à d'autres pièces et chansons, les rappels que l'on pourrait dire internes reliant une pièce à l'autre - *Perlimplín* à *La Zapatera* et à *Yerma*, notamment - servent à établir cette sorte de lien. Les prologues le recherchent de manière explicite, interpellant, apostrophant la salle parfois à grands cris et toujours avec véhémence. Du même mouvement, ils débouchent au cœur de la dimension philosophique. L'exemple le plus complexe de ce qui précède est peut-être celui de *La Zapatera*. Le plus clair, quoique incorporé à la pièce même, est celui de *El Público*. Autant dire qu'il ne s'agit pas toujours dans l'immédiat d'une chaîne de solidarité positive ou d'un indéniable lien d'amour; mais

---

<sup>1</sup> Daniel Devoto, "Las Zapateras Prodigiosas", in *Lecciones sobre F.G.L.*, Granada, Comisión nacional del Cincuentenario, 1986, p. 73.

plutôt d'un appel, voire parfois d'une irruption sans préambule de la lutte corps à corps avec ce dragon aux cent têtes que le poète si souvent a mentionné. On en est tout près, justement, dans *Dragón* (vers 1930), dont seul le prologue semble avoir été écrit.

Ce monologue d'introduction dicte à lui seul toute une mise en scène. Il est vrai qu'on a là, je l'ai un peu montré en tête du *Teatro inconcluso*, une authentique plaque tournante de l'œuvre dramatique de Lorca. Mais cette intervention dans l'espace théâtral est aussi le but principal de ses indications scéniques. Un tel rôle ne saurait être discuté, contrairement à celui des "acotaciones" de Valle-Inclán. Formelles et incorporées au texte, celles de Lorca renvoient toujours à l'aire de la représentation. Elles ont pour but déclaré d'établir un échange, par dessus la barrière d'épines de la rampe, la frontière d'ombre et de lumière du spectacle, ou la dénivellation révélatrice d'un abîme entre "les planches" et les fauteuils du parterre. Fonctionnelles, elles tressent sans bruit l'échelle de soie ou le "pont subtil" qui pourrait relier le monde du message théâtral et celui de la demi-réalité, "à moitié vie, à moitié mort", - comme le monde intérieur de *Diego Corrientes* et du trio familial *photographique* - où chaque jour les hommes jouent à cache-cache entre eux, avec eux-mêmes, avec les dangereux mystères de la vie et avec la mort qui est au bout.

D'innombrables témoignages nous ont appris que Lorca a essayé de mettre en scène toutes les pièces qu'il a écrites et toutes sortes d'objets théâtraux, comme disent volontiers les Espagnols; notamment le théâtre classique de son temps, qui était à ses yeux, le véritable théâtre espagnol, puisque depuis lors on n'avait jamais rien fait d'autre qui "dise quelque chose" d'expressif et de substantiel à son peuple.

Dans la création permanente et continue de la mise en scène, il fait intervenir avec enthousiasme et libéralité d'autres que lui-même, soit pour en imaginer et réaliser les éléments matériels (Dalí, Fontanals, José Caballero, ...), soit pour en diriger de façon continue l'exécution au fil des répétitions et des lectures (Ugarte, Rivas Cherifs...). Il joue déjà le rôle du directeur artistique-chef d'orchestre qui ressuscite à chaque fois la pièce en la montant et en la faisant *jouer* dans tous les sens du mot. Auteur total de son théâtre, il en est aussi l'artisan fidèle, puisqu'il suit et surveille toutes les données du spectacle, donne le ton des répétitions et des derniers essais, qu'il choisit les acteurs comme font aujourd'hui avec un soin cinématographique les bons directeurs de théâtre, mais comme on ne faisait presque jamais dans l'Espagne d'alors, à part lui et ses amis : Rivas Cherif, Margarita Xirgu. Car c'était alors le premier acteur qui était le plus souvent directeur artistique, parfois pour le meilleur, mais surtout pour le pire.

Au moyen de ce travail, Lorca a développé, droit et fort, toute la puissance théâtrale au sein de la communauté qu'elle pouvait atteindre, éveiller et former : prises de conscience individuelles et collectives, développement de la sensibilité et de la réflexion, contact avec ce qu'on ne voudrait pas ou ce qu'on ne peut pas voir et sentir ailleurs; formation historique, dans la mesure où le théâtre permet, comme il l'a cru, de donner à voir toute Histoire et toute légende; vision vivante de son temps, qu'à ses yeux tout grand théâtre, qui est toujours "affaire de poètes" (*Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 15/10/1933), doit refléter et éclairer; expression des aspirations essentielles, épanouissement de certaines d'entre elles; plateforme possible pour une autre -

## LE THEATRE DE F. G. LORCA ET LA COMMUNICATION POETIQUE

toujours future - vie collective. Tout son travail de diffusion du théâtre, d'explication de son œuvre et de celle des autres, d'entraînement ou d'encouragement au théâtre d'essai ou au théâtre populaire va dans le même sens.

Toute sa mise en scène, effective ou imaginée par l'écriture, a entre autres pour but de vaincre ou d'éliminer la peur du contact, cette crainte qu'il a de "manquer" le contact avec les autres et d'abord avec ce public que l'homme de théâtre affronte et qui peut le dévorer. Le public du *Public* n'est-il pas, à son tour, prêt à lyncher tous les artisans du spectacle ? Un certain style de communication, à choisir selon l'endroit et le moment, est ce qui déterminera aussi le style de la représentation. Les textes mêmes de Lorca fournissent la base de cette diversité stylistique. D'où les pièces à double fond, à triple fond (*Mariana Pineda*), les points et les angles de vue divers qu'elle suggère, comme à l'exemple de l'esthétique cubiste (Daniel Devoto l'a déjà démontré<sup>1</sup>) ou la théorie dalinienne de la paranoïa critique. Diversité de style et d'interprétation qui permettront à l'œuvre de se perpétuer au-delà de son temps. D'où la liberté avec laquelle le poète s'exprime dans l'éventail de son théâtre, comme pour faire vivre enfin les mille FGL qui dormaient en lui (lettre n° 1 à Regino Saínez de la Maza).

L'article déjà cité de Margarita Ucelay, à propos du Club Anfistoirá, fournit une véritable mine de précisions encore à exploiter sur le travail de Lorca dans ce groupe, mais aussi ailleurs. Le passage de la scène au public, et vice-versa, est soigné et aménagé d'abord par les entrées de scène : "embocaduras" figurées par un cadre d'estampe ou par un agrandissement des encadrements intermédiaires du "teatrillo" de marionnettes, comme dans *Perlimplín* ou en vue de *La Zapatera*; implantation du théâtre dans le théâtre comme dans *Así que pasen cinco años*, ou entrée d'une salle stylisée dans l'espace scénique (mise en scène de *La dama boba* de Lope de Vega); extension de la représentation à l'ensemble spatial et humain du théâtre, comme le voulait la *Comedia sin título*; suppression matérielle ou verbale de la barre lumineuse de la rampe, remplacée par des projecteurs; rideau de scène changeant à chaque acte, toiles de fond uniques ou multiples, mais confiées aux plus grands peintres espagnols du temps.

Le décor, même sous la simple forme de ces toiles, aménage l'espace et le climat de communication. Qu'on se rappelle la grandiose composition du futur sculpteur Alberto destinée à *Fuenteovejuna*, ou, toujours pour La Barraca, le ciel étoilé de Benjamín Palencia pour l'auto sacramental de *La vida es sueño*. Réduit à un "telón gris" (*Dragón, Comedia sin título*), privé de profondeur par la stylisation d'une peinture ou d'un cartonage qui rapproche la vision scénique du passé, théâtral ou pictural, pseudo-réaliste par l'intervention d'un matériel fourni par l'antiquaire (*Doña Rosita la soltera*), multiplié comme dans *Bodas de sangre*, ou absent, le décor, du plus grand au plus petit élément qui le compose, sera pour le spectateur une invitation à entrer dans l'espace du dialogue. L'architecture scénique, dont déjà ce qui précède fait partie, crée l'évasion ou la concentration par tout un jeu de dispositions en réalité spacio-temporelles, puisqu'elle permettra et parfois dictera le déplacement des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 77.

acteurs : étagements, paravents, retraits et avancées. Elle façonne les voix, suggère un rythme susceptible de donner au texte son intelligibilité pleine et entière, parfois même un élément ou un supplément de style. Elle évoque un monde extérieur lui-même recréé en ménageant les entrées et sorties des personnages. Francisco García Lorca, dans *Federico y su mundo*, l'a admirablement montré. Elle allie le mystère à l'intelligibilité en réglant les apparitions et les disparitions, par exemple et surtout dans *Le Public*.

On répète et on ne répètera jamais assez tout le soin qu'a porté Lorca à régler le rythme visuel et temporel des représentations qu'il dirigeait, allant jusqu'à proclamer que la pièce doit se dérouler avec la précision et la justesse d'une symphonie. Ne le prenons pas au pied de la lettre; énergique et précis, il ne confond pourtant pas acteurs et marionnettes, et ne veut pas régler la représentation comme s'il la couchait sur papier à musique. Comme lorsqu'il dirige les répétitions, il se contente en général d'indiquer les temps forts d'entrée, de sortie, ou de passages : celui du personnage rouge à tête de loup de *Comedia sin título*, celui du papillon invisible dans *La Zapatera* et ceux des diverses foules de ses pièces (*Bodas de sangre*, actes II et III; *El Público*, 5ème tableau). Le dessin vivant des évolutions semble d'avance imaginé par lui. L'accélération du dialogue ou son ralentissement portent en eux-mêmes les changements du tempo de la représentation. Les positions et les poses indiquées par écrit (celles par exemple du "Joven" de *Así que pasen cinco años*) scandent le rythme scénique lui-même. L'échelle chromatique des murs (vert du papier des aleluyas, blanc de chaux vive) et des costumes (vert et rouge symboliquement alternés de la "*Zapatera prodigiosa*" et de son cousin *Don Perlimplín*) obéit au même effort pour mettre en mouvement l'éphémère société en miniature qu'enserrent les parois du théâtre.

Avec la musique, avec la danse ou l'éclairage, la mise en scène mise déjà, chez Lorca, sur une communicabilité encore plus directe. Elle l'intensifie par le soin qu'il porte à la diction, semblant redouter, prévenir ou dénoncer d'avance la destruction prosaïque du texte par des acteurs trop soucieux de modernité. Mais le choix des acteurs eux-mêmes, dès l'instant où il se fait non seulement d'après les critères de la voix, de l'aspect général, mais aussi de "l'air", de la démarche et du "type physique", rejoint l'impondérable et l'indicible.

L'usage de l'indicible tend alors, plus amplement, à se confondre avec l'usage et l'invocation du "mystère" à travers le premier de tous : ce corps humain qui est à la fois, dans le théâtre tel qu'il le conçoit et l'organise, élément d'un ensemble, centre d'une architecture, et base unique de tout l'édifice théâtral. On aperçoit ici l'importance et la portée de la référence lorquienne aux sources religieuses de l'Occident, non seulement sous la forme de la vision ou plutôt de la compréhension qu'il a du rite de la messe, mais encore à travers le projet grandiose, mouvant et jamais réalisés de ses "trilogies" et de ses séries "dramas bibliques".

On comprend aussi pourquoi la mise en scène comme le texte des prologues qu'il nous a laissés rejoint le fond même de *Los sueños de mi prima Aurelia* par l'entrée progressive de l'auteur dans la pièce et sur la scène. Lorca va jusqu'à prendre ce risque



---

## LE THEATRE DE F. G. LORCA ET LA COMMUNICATION POETIQUE

majeur pour lui-même, dans la logique évidente de la quête qui l'entraîne désormais à la découverte de la valeur de vérité et de "la verdad del teatro". C'est à partir du prologue de *Dragón* qu'on le voit sur le point de l'affronter. C'est là aussi que la "peur de la mer" apparaît dans sa véritable envergure, lancinante comme le battement du coeur humain et les vagues qui battent le rivage. Techniquement, mais aussi dans l'essentiel de la communication théâtrale, cette apparition entraîne une autre rupture que la distanciation habituelle, une autre "évasion" que la mise entre parenthèses du monde quotidien : un risque de mort plus direct, présent, de proche en proche, jusqu'à la matérialité du revolver et du cercueil.

Mais aussi une autre ouverture, qui a l'infini de l'aboutissement et de l'espace maritime parce qu'elle demanderait peut-être comme première condition, une autre sorte de mentalité de de création collective. C'est sur cet espace de mort ou de vie que s'achève le prologue de *Dragón* : "Entre les rugidos se descorre la cortina. Entonces suenan unos violines. Aparece una playa".