

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



PERLIMPLIN OU LE COCU PRODIGIEUX

Simone SAILLARD
Université Lumière - Lyon II
(France)

Il est fort possible que le titre de cette communication suffise à éclairer l'essentiel de mon propos, puisqu'il entend bien évidemment établir une relation entre le timide mari de Belisa et celui de la violente Savetière, mais aussi entre la thématique lorquienne et une tradition cervantine qui, dans les années où Lorca écrit ses deux pièces, venait d'être rappelée, s'il en était besoin, à l'imaginaire des auteurs espagnols par le triomphe parisien du *Cocu magnifique* de Crommelynck.

J'avais eu l'occasion d'indiquer, sans doute après ou en même temps que bien d'autres, dans un article déjà ancien auquel je devrai me référer une ou deux fois, que "le suicide grandiloquent de Perlimplin" me paraissait inspiré à la fois par Cervantes et par son disciple (?) flamand¹.

On sait, en effet, mais on a peut être oublié, que c'est au cours de la saison théâtrale 1920-1921 que Crommelynck accède à la renommée internationale grâce à la double présentation parisienne du *Cocu magnifique* et des *Amants puérils*². Le titre seul de la première de ces pièces maintiendrait sans doute en mémoire la célébrité de son auteur, mais on notera aussi que la seconde était jouée à la Comédie-Montaigne (direction Firmin Gémier) alors que c'est Lugné-Poe qui accueillait *Le Cocu magnifique* au Théâtre de l'Œuvre, dans une mise en scène de l'auteur.

Pour n'importe quel dramaturge intéressé par le renouveau de l'art théâtral, ces noms devaient faire référence, et pour des auteurs espagnols le thème du cocuage prodigieux ramenait inévitablement à la trilogie cervantine de *El curioso impertinente*, *El celoso extremeño* et *El viejo celoso* que l'auteur flamand n'ignorait certainement pas. Les oscillations du thème qui sont illustrées par une apparente confusion des notions de *cocuage*, de *curiosité* et de *jalousie* nous rappellent d'ailleurs

¹ S. Saillard, "Lorca, du théâtre de farce au théâtre impossible", in *Oraganon Lorca, théâtre impossible*, Université Lumière, Lyon II, C.E.R.T., 1978, pp. 36-64 - Cit p. 61.

² Les deux pièces figurent au tome I de Fernand Crommelynck, *Théâtre*, Gallimard, N.R.F. 1967. Nous citerons d'après cette édition.

que des ombres shakespeariennes et calderoniennes rôdent aussi autour des personnages de Crommelynck¹.

Ce qui nous invite à remarquer au total

- qu'en 1921-22, Lorca travaille au *Guignol au gourdin*²
- qu'en juillet 1923, il a écrit un acte de *La Savetière...et*
- que dès l'été 1924, il est en pleine élaboration de *Perlimplín...*

A cela il faudrait ajouter que c'est en avril-août 1921 que Valle-Inclán publie *Les Cornes de Don Saprísti*, dans *la Pluma*, alors que la première de Crommelynck avait eu lieu à Paris le 18 décembre 1920³.

Quoiqu'il en soit, les coïncidences de dates sont suffisamment significatives pour qu'on puisse avoir au moins le soupçon qu'un déclic s'était produit, et ce d'autant plus facilement que la pièce de Crommelynck intègre de toute évidence les apports de Shakespeare sinon de Calderón, et en tout cas de Cervantes.

Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler schématiquement le contenu des deux nouvelles et de l'intermède cervantins.

*El curioso impertinente*⁴ raconte l'obsession d'un mari pourtant *jeune*, Anselmo, *époux aimé* de la belle Camila et *ami fraternel* de Lotario auquel il confie la mission suicidaire pour son propre honneur, de *tenter* la vertu de sa femme (Nous soulignons à dessein les termes qui marquent de futures corrélations). Lotario, *d'abord loyal* et Camila, *d'abord vertueuse*, résistent à l'épreuve jusqu'au jour où Anselmo les *contraindra* par son insistance à succomber. L'adultère découvert trouve son dénouement dans la fuite de Lotario, la *mort* du mari et l'entrée au *couvent* de Camila.

El celoso extremeño, quant à lui, *époux âgé, enrichi* aux Indes, de la belle Leonora, enferme sa *jeune femme* dans un harem sévillan aux *serrures* innombrables, qui n'empêcheront pas l'*effraction* sans *déguisement* du *séducteur* Loaysa. Le jaloux Felipe de Carrizales endormi par les *potions* de sa femme et des servantes, découvre cependant par accident l'adultère *non consommé* des amants assoupis dans les fatigues de leur débat. En expiation de son péché de jalousie, il offre le *sacrifice de sa mort* et de sa vengeance à la jeune épouse, qui le refuse pour *entrer au couvent*.

Pour *El viejo celoso*, enfin, *mari décrépît* d'une Doña Lorenza escortée de *l'impétueuse* Cristinica, il n'est point de salut hors de *l'enfermement* et du maintien dans l'ignorance d'une *jeune épouse frustrée* sans le savoir de "los frutos del

1 Les consonnances italianisantes du nom d'Estrugo, valet silencieux de Bruno, invitent à reconnaître sa parenté avec le Jago shakespearien, même si par une habileté "psychanalytique" Crommelynck en fait le double muet d'un Othello dont les questions et les réponses s'enchaînent obsessivement dans un monologue où le domestique n'a plus besoin d'intervenir. Cf. 43-45.

2 *Los títeres de cachiporra*, dont nous avons analysé ailleurs le rapport avec *La Savetière...* et *Perlimplín...*, cf. art. cit.

3 On se souvient aussi qu'autour de l'année 1927, les résidents de la "calle del Pinar" ont eu le projet de monter une *Romería de los Comudos* (livret de F. García Lorca, C. Rivas Chériff et musique de G. Pittaluga), dont l'idée était tirée de la fameuse "romería de Moclín, elle-même inspiratrice de la "romería" de Yerna. Cf. Poesía, n° 18-19, Número manográfico dedicado a la Residencia de los estudiantes, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 111.

4 Nous citerons d'après l'édition de la BAE *Obras de Cervantes*, I et *Obras dramáticas*, II.

PERLIMPLIN OU LE COCU PRODIGIEUX

matrimonio", selon une formule à partir de laquelle Cervantes bâtit un jeu de mots justement célèbre¹. Mais "la précaution inutile" du barbon, pour reprendre un titre futur de Beaumarchais, n'empêchera pas une *voisine* celestinesque d'introduire un *amant dissimulé* derrière l'écran d'une tenture et qui, derrière la *porte fermée* au nez du mari, révèle à Doña Lorenza des plaisirs qu'elle détaille à corps et à cris *tout en feignant de les inventer* pour punir le jaloux. On reconnaît le mécanisme comique "del engaño a los ojos" tant de fois utilisé par Cervantes.

Or, quelles sont les corrélations qui s'établissent à la simple lecture entre le modèle cervantin, sa version flamande et, nous le verrons, le théâtre de Lorca.

Dans la pièce de Crommelynck, Bruno, *jeune époux* d'une très belle et très *amoureuse* Stella, adore les charmes de son épouse au point de les *découvrir* imprudemment à Pétrus, cousin de la jeune femme, et *ami très fraternel* du mari. L'éclat involontaire surpris dans *l'oeil* de Petrus déclenche brutalement une *Crainte obsessive du cocuage* dont Bruno, tel un nouveau Gribouille, croit se débarrasser en le rendant effectif. D'où *l'adultère qu'il provoque*, au sens propre du terme, par une série de *défis* qui conduisent *la femme et l'ami à s'enfermer* dans une chambre, *par la serrure* de laquelle le mari envoie son domestique *les épier*. Mais après que la conviction de son infortune l'ait poussé à vouloir *enfoncer en vain* la porte *verrouillée*, le jaloux refuse de voir son malheur accompli lorsque la porte *s'ouvre* enfin sur les amants. Rejoignant la thématique de l'"engaño a los ojos", il fuit l'évidence dans *l'illusion* que sa femme *fait seulement semblant* de le tromper.

D'où la renaissance perpétuelle du *souçon* et le *calvaire* accepté par *l'innocente infidèle* qui tente de guérir son époux en renouvelant le cocuage prodigieux avec *tous les galants du village*. Cela jusqu'au moment où une *émeute des villageoises* à leur tour jalouses entraîne une *bagarre générale* entre les *amants multiples*, aux brutalités desquels la victime *rachetée par le martyr* d'un "pases a la vergüenza" (O mari-Gaila de *Divines Paroles* !) est arrachée par la poigne vigoureuse (et "saine", précise le texte) d'un bouvier qui la courtise ardemment depuis les premières scènes de la pièce (O Savetière ! O Yerma ! O femme infidèle et pardonnée de cet autre cocu magnifique qu'est le boulanger de Pagnol !).

Il est clair que des rapprochements s'opèrent sans qu'on ait besoin d'y revenir entre La Savetière de Lorca et l'innocente Stella qui dialogue, par exemple, à sa fenêtre avec un noble de village (le Comte), bientôt éconduit avec une vigueur, avant la lettre, lorquienne.

"Stella (lance après lui comme une poignée de cailloux) : que [ton cheval] te jette cul par dessus tête devant le perron de ta maison (...) Chacal ! Hibou ! Renard !

(Elle crache vers lui) Thu ! Thu !

(Elle rentre, bat le sol du pied, réfléchit un instant puis va au miroir de la cheminée devant lequel elle remonte pudiquement le col de son corsage et tire sa jupe vers le bas. Elle se cache le visage et murmure indignée) "Oh ! Oh ! Oh !" (acte I, 24-25).

¹ Porque los mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio. - La mía los goza doblados, 559.

On se rappelle les grimaces de dégoût de la Savetière et ses injures à Don Mirlo ou au Mozo de la faja. Nous avons cité ce texte de Crommelynck longuement pour les similitudes de ton, de comportement, et même de gesticulation théâtrale.

C'est d'ailleurs immédiatement après ce passage qu'un autre dialogue, tout semblable à celui de la Savetière et du faux montreur de marionnettes, s'établit entre l'héroïne de Crommelynck et le mari *revenu de voyage*, non pas *déguisé* comme le Savetier, mais *feignant de croire* qu'il n'est pas reconnu. C'est qu'en effet dans les versions modernes de la "curiosité impertinente" le jaloux a tendance à se *dédoubler* en *faux séducteur*, ce qui introduit une nouvelle notion de voyeurisme sur laquelle nous aurons à revenir. Mais on voit, en tout cas que, sous les variantes, les structures essentielles demeurent, comme demeure sans doute le souvenir des amants multiples de Stella dans le chœur des galants rêvés ou réels de la Savetière (et celui des amants trop "bassement réels" de Belisa) ; ou encore le souvenir de la révolte des voisines et des amants de Stella, dans l'émeute qui vient battre les murs de la forteresse conjugale où se retrouvent la Savetière et le Savetier.

Ceci dit, on voit bien que le dénouement est différent : la Savetière, pas plus que Yerma n'ira, par exemple, rejoindre le meneur de troupeaux dont les agneaux parlent pourtant à sa maternité déçue. Il reste que cette vertu n'est pas structurellement éloignée de l'"innocence" de Stella. Mais si nous paraissions oublier provisoirement l'histoire de Perlimplín, c'est aussi parce que la parenté Crommelynck-Lorca passe plus évidemment, dans le cas de la Savetière, par la source sans doute connue de Cervantes. On a beaucoup dit, par exemple que la femme du Savetier emprunte la verdeur de son langage à la servante d'une cousine de Lorca ; c'est vrai, mais elle est elle-même cousine très proche de la Cristinica du *Viejo Celoso* ou des servantes du *Celoso extremeño*. Nous ne citerons pas les textes classiques que nous supposons mieux connus : qui ne voit, dans le chœur tournoyant des voisines lorquiennes, la transposition visuelle d'une obsession du vieux Cañizares : "Porque vean vuestas mercedes las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina, y si tengo razón de estar mal con las vecinas ..." (566) ; qui ne voit encore que le dialogue Cañizares-Compadre de Cervantes (sur les bénéfiques et les périls du mariage) préfigure la scène fondamentale du dialogue de la normalité impossible entre le Savetier et l'alcalde¹.

Mais c'est que nous revenons ici au centre de cette thématique fondamentale du cocuage prodigieux, ou magnifique, ou sublimé (et on se rappellera que les cornes de Perlimplín sont, par la volonté expresse de l'auteur, des cornes monumentales au sens premier du terme, et de surcroît, dorées)².

1 Cervantes, 558-59. Mais le dialogue préfigure aussi le dialogue Maneolfa-Perlimplín. Et quant au personnage de l'alcalde, il reprend plusieurs des caractéristiques du Bourgmestre que Crommelynck fait dialoguer à plusieurs reprises avec le Cocu Magnifique Cf. Acte I, pp. 31-37 ; et surtout Acte III, pp. 89-94.

2 Cf. la chanson narquoise que Bruno, déguisé, chante sous les fenêtres de Stella :

"J'ai vu s'éloigner ton mari
cassé, fourbu, semblant porter tout l'empyrée
et pourtant droit devant lui
l'ombre de ses cornes, démesurée". (Acte III, 101)

PERLIMPLIN OU LE COCU PRODIGIEUX

Un fil court, en effet, de Cervantes à Crommelynck et à Lorca, qui nous fait voir que le cocuage du anti-héros conjugal est, dans tous les cas, extra-ordinaire, a-normal comme le diagnostique parfaitement l'alcalde lorquien.

Egalement pathologique de Cañizares, de son doublet Carrizales (qui croient pouvoir contraindre leurs femmes à la vertu) d'Anselmo, de Bruno (qui précipitent les leurs dans l'adultère), tous ces personnages sortent des chemins battus de la norme, soit en retournant contre eux-mêmes la condamnation de la faute commise, soit en refusant de voir leur offense (et il faudra revenir sur ce *voir*), soit, plus fort encore, en la provoquant. Mais lorsqu'ils s'abîment dans leur radotage ou dans leur folie ; que, plus significativement encore, ils meurent d'avoir supporté l'insupportable, tous ces maris trompés, réellement ou imaginaires, ont ceci de commun qu'ils fonctionnent dans un système dont les structures sont suffisamment connues pour pouvoir être inversées. Et c'est ici qu'il nous faut revenir au Cocu magnifique dans son rapport avec les personnages de Lorca.

Que nous dit, en effet, cet étrange Bruno qui, comme le héros de *Lorsque cinq ans seront passés*, est jeune, et pourtant déjà vieux d'avoir lu trop de livres¹ ; qui est escorté d'un valet sans doute maléfique mais en tout cas silencieux ; qui est poète et même "écrivain" puisqu'il fait commerce d'écrire des lettres d'amour dont certaines sont d'ailleurs destinées à sa propre femme (O Cyrano ! O Perlimplín). Si nous écoutons, sous le discours de surface, la parole souterraine, nous nous rendons compte que les obsessions majeures décelées au plus profond des personnages lorquiens étaient déjà présentes au cœur des personnages de Crommelynck.

On se rappelle que, "du théâtre de farce au théâtre métaphysique", un des traits structurels inverses chez Lorca de la puissance masculine est l'endormissement de l'ogre Tranche-Gosier dans *Le maléfice de la Phalène*, ou de Cristobal dans *Le guignol au gourdin*, ou du mari de *la Saveiière*², ou de Perlimplín cédant aux sortilèges de l'endormeuse mythique qu'est Belisa :

Perlimplín : - ¿Son las cinco ?

Belisa : - Hora de dormir.

Perlimplín : - ¿ Me das permiso para quitarme la casaca ?

Belisa : - Desde luego (bostezando), marido. Y apaga la luz, si te place." (902).

Or, on remarquera que le Bruno de Crommelynck, comme le malheureux Carrizales, est endormi ou plutôt veut se croire endormi par les breuvages de la femme indidèle : "N'ouvriras-tu pas la porte sans clefs ? Tu veux m'en faire accroire. Et ne peux-tu me voler mon trousseau tandis que je fais des cauchemars pour avoir bu la tisane. Oui, oui ! Ta tisane de pavots ou quelque autre drogue ..." (p. 56). Mais c'est

Le bouvier : - Je suis plus jeune et plus fort
Stella (révoltée) : - Oh ! Bruno a notre âge !
Le bouvier : - L'âge... l'âge, oui... Il connaît trop de choses, il est instruit. Comment savoir tout sans vieillir ? Acte III, 19.

2
Beata 1a : - A descansar, maestro
Beata 2a : - ¡A descansar, ad descansar ! (Se van)
Zapaicero : - Si, descansando [...] ; cuidado con el retintín con que me lo han dicho", 843.

que les yeux qui se ferment ont aussi à voir avec ce non-voir sur lequel L. Fernández Cifuentes¹ nous invite judicieusement à réfléchir.

On se rappelle l'importance du procédé de "el engaño a los ojos" chez Cervantes. La porte fermée derrière laquelle Doña Lorenza découvre enfin les plaisirs dont Marcolfa rougit d'avoir à informer Perlimplín, est la même qui protège l'adultère forcé de Stella et de Petrus. Mais elle permet aussi, à travers sa serrure, le jeu du *voir* et du *non-voir* qui peut se lire comme une fascination et comme une peur tout ensemble. L'Anselmo de Cervantes épiait déjà le couple encore innocent des futurs amants : "... por los agujeros de la cerradura estuvo mirando y escuchando lo que los dos trataban." (BAE, I, 67) ; et le Savetier n'en use guère différemment lorsque, voyant sans être vu, et dédoublé sous son déguisement de montreur de marionnettes, il courtise d'assez près la Savetière dans le but d'éprouver sa vertu.

Mais c'est Bruno qui délègue encore plus clairement le double maléfique qu'est Estrugo-Jago pour regarder à sa place par le symbolique trou de serrure le spectacle qu'il répute à juste titre insoutenable, et qu'il refusera de voir d'ailleurs lorsqu'on l'étalera au grand jour devant lui

"Je t'assure qu'il ne faut pas se hâter de conclure tant le manège de Stella [...] n'est qu'un jeu pour me brouiller les idées [...]. Elle fait semblant" (p. 85). Or c'est bien parce qu'il a donné à voir les attraits cachés de sa femme que le mari est tombé dans l'aveuglement de sa folie. Et ainsi à l'infini.

D'autant que le thème s'enrichit encore en espagnol de la traduction du "trou de la serrure" (lui-même plus que signifiant) par "el ojo de la cerradura"². Or nous n'inventons rien en rappelant les aveux de Perlimplín : "Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vé por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces ! Como un hondo corte de lanceta en garganta" (p. 901). Eblouissement, comme nous invite à le penser Fernández Cifuentes, devant le corps révélé, mais éblouissement peut-être et même sûrement, dans les sens multiples du terme. Car la révélation n'empêche pas que Perlimplín en reste aux timides velléités de la nuit de noces. C'est dire que le *voir* n'entraîne pas le *pouvoir* mais qu'il nous ramène bien plutôt aux impuissances du voyeurisme. On se rappelle la confession terrible de Perlimplín agonisant "... Quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso" (p. 925).

Comment traduire mieux les ambivalences de la terreur et du désir, sauf à rapprocher cette phrase du *Cenicitas*³ peint par Dalí dans les années de son intimité avec Lorca et où, dans la partie diagonale supérieure du tableau, une énorme masse rose chair dessine le corps monstrueux d'une Vénus "naissante", ventre plissé, seins gommés vers le haut, tête, bras et jambes figurés par des moignons dont on retrouve la ligne encore simplifiée dans *Les désirs inassouvis* de 1928.

1 L. Fernández Cifuentes - *García Lorca en el teatro. La norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad, 1986.

2 Croisement inverse : Bruno croit à l'acte II que sa femme, pour le tromper, s'est enfuie par un oeil de boeuf. p. 52.

3 Pour les deux tableaux cités, voir par ex. les numéros 47 et 48 du Catalogue de la *Rétrospective Pompidou*.

PERLIMPLIN OU LE COCU PRODIGIEUX

Or s'il est vrai que dans le second tableau la frétilante et narquoise "main masturbatrice"¹ imprime la seule signature de Dali, on notera que dans le *Cenicitas* de 1926-27 le corps féminin domine de toute sa puissance la tête décapitée du peintre, mais aussi celle du poète dans la figuration célèbre de la "tête héroïque" et gisante, identifiée par la magistrale étude de R. Santos Torroella² : visage divisé par la ligne d'horizon, paupières et bouche closes dans la pose photographique mortuaire de l'été 1925 à Cadaqués³.

On est ici tout près de l'expression, également obsédante dans toute une série de dessins de Lorca, de la terreur engendrée par le sexe féminin offert et "exigeant". Or les Vénus de cette suite lorquienne⁴ (*Vénus* 1927-28, n° 145 ; *Vénus* 1928, n° 229 ; *Epitalamio* 1928, n° 141, *Teorema del Jarro* 1927, n° 67) présentent toutes la mutilation caractéristique des membres qui renvoie à la Vénus de Milo, fantasme culturel "putrefacto" dont se nourrissent l'exaspération ou l'horreur exprimées à la fois par Dali et par Lorca. Impuissance à demi-avouée dans le cas de perlimplín, inappétence déclarée dans le cas du Savetier, l'éloignement ou la répulsion s'expriment beaucoup plus brutalement que par la parole à travers les paupières closes de la tête dormante ou par la cruauté du regard porté sur le corps féminin béant.

D'autant qu'à l'inverse de ce corps effrayant parce que dévoilé, le corps masculin constamment dissimulé (sous un déguisement, derrière une porte, derrière une tenture, sous la cape de l'amant fantasmé négativement par Bruno et positivement par Perlimplín) le corps masculin, donc, est évoqué comme un corps délectable : "maço, bien dispuesto, pelinegro, y que le huele la boca a mil azahares" s'exclamait déjà l'heureuse Doña Lorenza (p. 563). "Debe tener la piel mocerna y sus besos deben perfumar y escocer al mismo tiempo como el azafrán y el clavo" reprend Belisa à qui Lorca ne laisse pas oublier la leçon (p. 912).

Mais ce qui est avoué ici par la bouche "autorisée" d'un personnage féminin est toujours senti comme en partie inavouable par le Federico des années 1924-1928. Aussi la réhabilitation du "cornudo" devra-t-elle encore passer par un rachat trop évidemment christique pour ne pas avoir été décelé comme tel depuis longtemps. "Marcolfa. Belisa, ya eres otra mujer. Estás vestida por la sangre gloriosa de mi señor" (928).

La surprise vient de ce qu'à relire la pièce de Crommelynck, on se rend compte que le thème, sinon christique, du moins évangélique s'y trouve déjà. La rédemption

1 Petit doigt en érection, pouce et index figurant la substitution du vagin féminin. la "soma" catalana de Dali imprime souvent à cette "main masturbatrice" une sorte de mouvement propre qui pourrait bien avoir inspiré les déambulations de la main coupée (et coupable?) si fréquente dans les films de Dali-Buñuel, puis du seul Buñuel. C'est ce que confirmera sans doute l'exposition *Masques et supplices* du Colloque *Lorca-Dali-Buñuel* (Université Lumière, Lyon II, 19-23 janvier 1988).

2 R. Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dali*, Barcelona, 1984.

3 Cf. la saisissante photo n° 8, publiée en hors-texte d'après un cliché de la revue newyorkaise *Alhambra* dans le deuxième tome récemment paru de la biographie de Jan Gibson, *Federico García Lorca, II. De Nueva York a Fuentegrande*, Barcelona, Grijalbo, 1987.

4 Cf. le magnifique catalogue *Lorca-Dibujos*, Madrid, Fundación García Lorca. Ministerio de Cultura, 1986.

de la femme infidèle ne passe pas par le sacrifice du mari, mais Stella exprime en termes eux aussi lustraux la conscience de sa souillure : "Il me faudrait une terrible punition qui me lave de tous mes péchés" (99) ; et après l'humiliation du "paseo a la vergüenza" : "j'ai subi ma dégradation avec patience et humilité. Et voici, ma faute est rachetée, mes péchés me sont remis. Mon âme est blanche comme cygne [...]. Mon âme est pure comme un lis ! (109)" "- ¡Belisa ya tiene un alma ! " s'exclamera Perlimplín victorieux et agonisant (926).

Nous ne disons pas que le sens des phrases, ni celui des situations, sont les mêmes, mais nous relevons encore une fois des éléments constitutifs préexistants dans le texte de Crommelynck.

Ce qui nous amène à revenir sur un dernier élément troublant de la parenté des deux pièces : celui de l'épisode décisif du déguisement sous lequel les deux maris trompés séduisent leur propre femme.

Point n'est besoin de rappeler que Perlimplín, au troisième tableau de la pièce, met en place un scénario apparemment déshonorant dont la normative Marcolfa s'indigne : "Don Perlimplín, ¿Cómo es posible ? ; Que usted mismo fomenta en su mujer el peor de los pecados !" (920).

On reconnaît le trait commun à tous nos héros. "Que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida" (182) disait déjà le malheureux Carrizales. Mais le rituel mystérieux (et sadique) mis en place par Perlimplín (A Belisa "y para que sea tuyo completamente, se me ha ocurrido que le mejor es elavarle este puñal en su corazón galante ¿Te gusta ? ; 925) renouvelle toutes les procédures, déjà observées, de dédoublement du mari déguisé en séducteur, puisque l'homme dissimulé¹ sous la cape rouge d'une puissance virile réinventée² voit enfin, mais à l'instant de *fermer définitivement les yeux*, Belisa à demi-nue le prendre dans ses bras :

"Belisa : Si... pero ¿Y el joven ? ... ¿Por qué me has engañado..

Perlimplín : ... ¿El joven ?... (Cierra los ojos)" (927).

Or que voyons-nous s'accomplir au troisième acte de la pièce de Crommelynck ?

Bruno, "vieilli et cassé" dit le texte (83) par l'insupportable épreuve qu'il s'impose, ourdit une machination dont il croit qu'elle lui permettra de vaincre ses obsessions. "J'ai mon projet. Ce soir, nous saurons qu'elle nous trompe, réellement et de son plein gré [...] Courage ! Nous serons plus rusés qu'elle..." (95). Et le soir venu, en effet, il apparaît "masqué et déguisé" (100), porteur de l'emblématique échelle du séducteur ; il courtise Stella jusqu'à raviver en elle l'amour perdu pour son mari :

¹ Et de ce corps masculin, encore une fois caché, s'exhale un puissant attrait sexuel : "El olor de su carne le pasa a través de su ropa", 924.

² On se souvient du symbolisme évident de la cape prêtée par l'imagination de la Savetière à l'amant rêvé, et déniée au Savetier :

Zapatera : [...] Y qué capa traía por el invierno ! ¿Qué vueltas de pana y qué agramanes de seda !

Zapatero : - Así tuve yo una también... son unas capas preciosísimas.

Zapatera : - ¿Tú ; ¡Tú que ibas a tener !...", 827.

PERLIMPLIN OU LE COCU PRODIGIEUX

"Ciel, je vous ai vu ! Vous ressemblez à Bruno du temps qu'il était beau. C'est son regard vif qu'il a perdu, sa bouche avant qu'elle s'éteigne, sa main avant qu'elle fane" (103) ; et enfin il la séduit pour son plus grand triomphe et à son plus grand désespoir : "Avec moi ! Avec moi ! Estrugo ! Avec moi-même si j'avais voulu ! Estrugo ! Je suis cocu autant qu'on peut l'être !" (105).

Mais s'arrête ici la parenté des deux épisodes, car on voit bien que le dessein prêté aux deux héros est tout différent. Etre négatif, le Bruno de Crommelynck verra Stella disparaître (telle une autre "Novia" de Lorca) au bras vigoureux de l'amant bien réel qu'est le bouvier, tandis que lui-même sombre dans les grimaces de sa folie

"Bruno s'assied sur l'escalier et pouffe. Ah! non, non, pas si sot !... C'est encore un de ses tours ! Tu ne m'y prendras plus !..." (111)

Symétriquement, mais à l'opposé, Perlimplín remporte une victoire absolue ("Este es mi triunfo [...] El triunfo de mi imaginación" 924) sur la sensualité brutale de Belisa. "Belisa, ya tiene una alma", comme nous le rappelions déjà (926) : "Belisa : - Si, si, 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 ?... (Suenan las campanas)" (928).

Pour ce résultat, il aura fallu que Perlimplín reconnaisse son impuissance à gagner Belisa autrement que dans la mort. "Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo... Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él" (927).

Mais le sacrifice a permis que la tentatrice folle de son corps accède à son tour à cette capacité créatrice (et purificatrice) de l'illusion où elle rejoint Perlimplín, géniteur d'un double mythique, et par là même créateur, donc puissant à un autre niveau de la création, au même titre d'ailleurs que le Savetier raconteur d'histoires, montreur de marionnettes et démiurge de l'illusion théâtrale.

En même temps qu'il a suscité l'éveil de l'âme chez Belisa, Perlimplín a été capable de faire exister le corps glorieux de l'amant. Deux fois créateur, le anti-héros lorquien oppose à la norme avilissante et réductrice le démenti prodigieux de sa fécondité poétique.