

# VOYAGE DANS LE MONDE DES FORMES DU VIRTUEL : L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DE FEDERICO GARCIA LORCA

**Begoña RIESGO**

Université Lumière Lyon II

« Forma, forma, ansia de la sangre », proclame le cheval noir de *El Público*, reprenant ainsi une notion qui parcourt le discours critique de Lorca tout autant que son oeuvre poétique et théâtrale, et qui sera le point de départ de la présente communication. Nous nous proposons, en effet, de réfléchir sur les rapports entre « virtuel » et « formel », pour essayer de montrer que cet axe structure la pensée ontologique de Lorca, fonde sa dramaturgie et que la dialectique qui le sous-tend détermine même une écriture dramatique indissociable d'une image poétique dont elle fixe les caractères et les limites d'une possible variation.

Dès ses premiers écrits, Lorca, constatant « la tristeza del enigma de mí mismo » qu'il étend à l'ensemble de la condition humaine, s'interroge sur « le mystère » de l'homme qui l'obsèdera tout au long de sa vie. Non sans difficulté, il s'efforce de le cerner en opposant deux mondes : une réalité fixe et normative, conçue comme l'espace où évolue l'être social qui se révèle un réel mutilant, un faux réel dès lors qu'il est confronté à l'idéalité, cet au-delà du réel que l'homme pressent sans le connaître et auquel il aspire et que le jeune Lorca évoque plus qu'il ne définit à travers plusieurs images: « el alma », « lo verdadero », « lo infinito » ou « la inmensidad », « lo imposible », « lo superior », « la blancura ideal »,

« el mundo de las verdades », « el Amor » ou « la felicidad »<sup>1</sup>. Mais les connotations philosophiques de ces termes ne doivent pas nous tromper sur la nature même de cette idéalité : l'aspiration à l'Idéal n'est pas aspiration platonicienne à une Vérité transcendante, l'aspiration à la Forme ne répond pas comme chez Aristote à une réalisation de la substance dans un mouvement qui conduirait de la matière à la Forme suprême qu'est la Divinité. Même si Lorca témoigne d'une nostalgie fondamentale de l'unité absolue de l'homme (âme-monde-Dieu), il est conscient que ce n'est là qu'utopie. Son premier théâtre, méconnu ou mal interprété, est en ce sens très clair puisqu'il met en scène, sur le mode humoristique, la fin de toutes ses croyances. Dans *Sombras*, la foi et la raison sont mises à mort dans le discours de ces ombres qui, après la mort, tournent en rond dans un monde sans issue où le Christ lui-même est incapable d'indiquer le chemin qui mène à Dieu et où Socrate, devenu lui aussi une ombre, résigné, prêche le doute et la mélancolie<sup>2</sup>.

L'idéalité lorquienne n'est donc pas à chercher dans un au-delà du monde sensible, mais dans le domaine de l'intersubjectivité : « El misterio no está fuera de nosotros, sino que lo llevamos encima del corazón »<sup>3</sup>. L'idéalité, c'est « l'existence vraie », celle de l'homme désir, la somme de tous ces rêves frustrés que le réel empêche de concrétiser, de tous les possibles de l'être immanent qui existent en puissance dans son univers mental. Et il faut bien comprendre que, de la même façon que le Christ n'est qu'une figure de l'amour, Saint Sébastien une figure de la souffrance humaine, l'âme, que Lorca associe le plus souvent au cœur ou au corps n'est, pour lui, qu'une image de cet autre moi idéal, comme le prouvent certaines déclarations telles que : « Venus es lo profundo del alma ». Eros a pris la place de Dieu, l'« auto sacramental » devient chez lui « Primitivo auto sentimental », titre de l'une de ses premières pièces.

Le drame de l'homme est contenu tout entier dans ce dualisme homme social-homme désir, dans la confrontation des deux mondes dans lesquels ils évoluent, indissociables, mais incompatibles. Ce conflit, Lorca le définit, en effet, comme « la lucha de la realidad con la fantasía

---

<sup>1</sup> Prologue et première scène de *Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual*, Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca. Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », p.93 et suivantes.

<sup>2</sup> *Sombras*, Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 298.

<sup>3</sup> « La imagen poética de Don Luis de Góngora », Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1974, T. II, p. 1021.

(entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura »<sup>4</sup>. La souffrance de l'homme vient ainsi de l'aspiration à une idéalité qu'il ne peut atteindre, mais dont il a l'intuition, à travers ce que Lorca réunit sous le terme de « sueño », produit d'un imaginaire conscient et inconscient puisqu'il utilise « sueño », tour à tour, dans le sens de rêve nocturne, rêve éveillé, songe ou désir. Évoqués dès ses premiers écrits en prose de 1917, comme dans *Mística de nuestro mundo interior desconocido*<sup>5</sup>, les « Sueños », messagers de cette autre réalité non-réelle prennent vie et forme dans son théâtre : dans *Comedieta ideal*, ce sont les figures du Petit homme et d'Anis ; ils dialoguent avec l'Homme dans *Teatro de almas, paisaje de una vida espiritual* ; ce sont, dans *Comedia de la carbonerita*, de vieux rêves endormis qui renaissent sous les traits des trois jeunes hommes blanc, rouge et noir et de leur prince qui viennent redonner à l'homme le goût du rêve oublié et nécessaire pour faire contrepoids à la réalité<sup>6</sup>. Ce sont, aussi, tous les *duendes* qui peuplent le théâtre postérieur et dont Mosquito, « mitad duende, mitad martinico » de *Tragicomedia de Don Cristóbal y Señá Rosita*<sup>7</sup>, ou les *duendes* de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*<sup>8</sup> ne sont que des exemples, parmi tant d'autres. Personnages ambigus, ils sont bénéfiques et maléfiques à la fois, car ils sont des « découvreurs de secrets »<sup>9</sup>, laissant entrevoir le bonheur, mais ne donnant pas les moyens d'y accéder. Car le drame est bien de pressentir l'existence d'une autre sphère de soi-même qui ne cesse de s'imposer et, en même temps, de se dérober. La sphère où se trouve la « vraie forme », ce que Soledad Montoya appelle « mi persona » et qu'elle associe au bonheur dans « Romance de la Pena Negra ». Car, chez Lorca, l'Être et la Forme ne font qu'un. Pour Lorca, l'homme n'est pas à la recherche d'une vérité transcendante cachée sous le masque des apparences, mais, au contraire, d'un masque qui lui donnerait forme. Les personnages lorquiens

---

<sup>4</sup> « Prosa. Autocrítica. La zapatera prodigiosa », Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. I, p. 1143.

<sup>5</sup> Cité par Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca, Teatro inédito de Juventud, op. cit.*, p. 13 : « Al cerrar los ojos y oprimirlos con los dedos suavemente, se nos dan las fantasías decorativas y nerviosas de más color y expresión...son como las ideas de la inmensidad que presentimos pero no comprendemos ».

<sup>6</sup> Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 77, 95, 345.

<sup>7</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. II, 61.

<sup>8</sup> Federico García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, (Margarita Ucelay, ed.), Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », 1996.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 265.

font ainsi des efforts désespérés pour exister, soit pour échapper au non-être représenté par ce masque blanc, récurrent dans son œuvre (« el antifaz blanco » de « Poema Extático »), que l'homme porte à sa naissance et qu'il reprend à sa mort et qui est figuration du vide qui terrifie Lorca, soit pour parvenir à une forme fixe et être enfin cet autre, comme l'exprime le cri de *Paseo de Buster Keaton* : « quisiera ser un cisne pero no puedo aunque quisiera »<sup>10</sup>, ou ces vers de *Poeta en Nueva York* :

Qué esfuerzo !  
qué esfuerzo del caballo por ser perro  
qué esfuerzo del perro por ser golondrina  
qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja  
qué esfuerzo de la abeja por ser caballo<sup>11</sup>.

Le monde de l'idéalité, ce sont donc ces potentiels impossibles à réaliser, possibles irréels qui sont, pourtant, partie intégrante de la réalité profonde de l'homme, qu'il s'efforce de saisir, de transformer en possibles virtuels et formels et qu'il rêve de voir devenir des possibles réels.

C'est cette dialectique du rêve et de l'existence, du virtuel et du réel qui constitue le matériau de base de l'œuvre lorquienne. Dans l'espace du texte, Lorca va tenter, comme dans ces jeux d'enfants où tous les rôles sont possibles, de modifier la syntaxe mutilante de l'existence, de remplacer le « si pudiera...sería... pero », par un « puede ser » ou même un « es » où le présent s'impose au fur et à mesure que le monde du rêve prend forme. L'écriture poétique permet cette audace, comme le montrent de nombreux poèmes construits sur cette structure, comme, par exemple « Luna y panorama de los insectos » dans *Poeta en Nueva York* ou « Tierra », de *Suite de los espejos*<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> *El paseo de Buster Keaton*. Federico García Lorca, *Diálogos*, (Andrew A : Anderson, ed.). Huerta de San Vicente. Comares/Fundación Federico García Lorca, 1998, p. 22.

<sup>11</sup> « Muerte », *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca, *Obras completas*, op. cit., T. I, p. 503.

<sup>12</sup> Mi corazón tendría la forma de un zapato

si cada aldea tuviera una sirena ...

Si el aire sopla blandamente

mi corazón tiene la forma de una niña

Si el aire se niega a salir de los cañaverales

mi corazón tiene la forma de una milenaria boñiga de toro, « Luna y panorama de los insectos »,

*Poeta en Nueva York*, op. cit., p. 511.

Si los lirios nacieran

Cette nouvelle syntaxe, produit d'une imagination désirante, est associée, dans la poésie de Lorca, à une nouvelle géographie du monde mental, qui modifie, elle aussi, les données spatiales et temporelles du réel, en remplaçant l'image de la croisée des chemins où l'homme doit en choisir un, par ce qu'il appelle « le jardin du possible », un jardin merveilleux qui est la figuration de son (notre) jardin intérieur, une sorte de jardin japonais — image employée par Quéau pour définir le monde virtuel<sup>13</sup> — qui crée un espace synthétique où se trouvent configurés et réunis, en même temps, tous les possibles de l'homme, que l'on visite et dans lequel on voyage, qui n'est pas sans rappeler le jardin-séjour, nouvel Eden de Mallarmé. Les poèmes de *Suites* et « Poema exático », qui sert de prologue au manuscrit de *El bosque*, sont explicites :

Aquí contemplo todo  
lo que pude haber sido  
Dios o mendigo  
Agua o roja margarita  
Mis múltiples senderos  
teñidos levemente  
hacen una gran rosa  
alrededor de mi cuerpo.  
Como un mapa imposible  
el jardín de lo posible : cada día se  
profundiza y renueva.  
¡Jamás nació, jamás!  
pero pudo brotar.

En 1923 dans une lettre à Ciria de Escalante et Fernández Almagro, il glose ainsi son poème « El jardín de las toronjas de luna » :

---

al revés,  
si las rosas nacieran  
al revés,  
si todas las raíces  
miraran las estrellas.  
y el muerto no cerrara  
sus ojos,  
seríamos como cisnes., *ibid.*, p. 630.

<sup>13</sup> Quéau, *Le virtuel. vertus et vertiges*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 43.

Pobre y tranquilo quiero visitar el mundo extático, el mundo donde viven todas mis posibilidades y paisajes perdidos. Quiero entrar frío pero agudo en el jardín de las simientes no florecidas y de las teorías ciegas, en busca del amor que no tuve pero que era mío...

Mi jardín es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es y pudo (a veces) haber sido, el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido<sup>14</sup>.

Le problème de la formalisation du virtuel semble, cependant, plus complexe, dès que l'on pénètre dans le domaine de l'écriture dramatique, où le verbal doit composer avec le visuel. Dans *El loco y la loca*, de 1925, la nouvelle géographie, celle qui redéfinit les points cardinaux : « cabeza, pies, corazón y mano derecha », ne fait qu'émerger à la surface pour être immédiatement rejetée dans les profondeurs par l'inspecteur qui fait taire le maître de cette école imaginaire<sup>15</sup>. La finalité de Lorca est, pourtant, de parvenir à une « dramaturgie du conditionnel », pendant théâtral du « jardin des possibles », proposant un voyage immobile dans une réalité virtuelle qui serait la formalisation des possibles virtuels de l'homme. Mais quelles formes scéniques donner à cet univers qui échappe aux lois contraignantes du réel biologique et empirique ? Les constructions langagières de la poésie sont-elles directement transposables et figurables ? Comment résoudre la dialectique du dire et du montrer ? L'importante méta-théâtralité du théâtre lorquien prouve que ce questionnement sur l'écriture est au cœur des préoccupations de l'auteur. Il alimente le paratexte théâtral avec la multiplication des prologues bien connus, s'immisce dans le texte par l'intermédiaire des poètes/metteurs en scène qui interviennent de façon répétée dans le dialogue théâtral, il interrompt la fable théâtrale dans des parenthèses réflexives, comme la discussion des *duendes* de Perlimplín. Mais il sous-tend également l'architecture dramatique de toutes les œuvres qui sont un essai de réponse dramaturgique à ces questions fondamentales.

Lorca n'est pas le premier à se lancer dans l'aventure de ce qu'il faut bien appeler un théâtre mental : Ibsen crée un théâtre intime où le personnage dialogue avec une part de lui-même, les moi divisés peuplent

---

<sup>14</sup> Federico García Lorca. *Epistolario completo*, (Andrew A. Anderson et Christopher Maurer, ed), Madrid, Cátedra, 1997, p. 196-197.

<sup>15</sup> *El loco y la loca*. Federico García Lorca. *Díálogos, op. cit.*, p. 50 et suivantes.

le théâtre de Strinberg, O'Neill ou Pirandello, et en Espagne, Unamuno, Gómez de la Serna, Azorín s'y sont essayés, mais c'est la nature même du monde imaginal que propose Lorca qui fait la différence. Passer du virtuel à la réalité virtuelle suppose une actualisation de ce virtuel qui passe, pour Lorca, par une défense acharnée d'un théâtre « figuratif » au sens plein du terme : de la figure dans sa première acception : contours, traits, forme extérieure, de la configuration dramaturgique, des figures de style qui fondent l'écriture dramatique.

Lorca commence par l'éloge d'un théâtre statique et ne cesse de réclamer l'arrêt sur image pour ses œuvres poétiques ou théâtrales. Fixer l'image et l'immobiliser, comme un effort supplémentaire pour retenir le virtuel fuyant dans une forme le temps d'une exploration. *El romance del gitanillo apaleado* est fixe et les poèmes *Suites* sont une œuvre « serena y quieta »<sup>16</sup>. Et c'est peut-être avec cette volonté de figer le monde dans une image où les figures sont immobiles qu'il faut rapprocher le projet frustré dont Lorca parle, en 1927, dans sa correspondance, d'écrire des « drames photographiques »<sup>17</sup> dont on retrouve un écho dans sa présentation à Fernández Almagro des personnages de *La casa de Bernarda Alba* comme des agrandissements de photos<sup>18</sup>. Mais cette défense d'un théâtre mental et statique ne signifie pas pour autant un ralliement de Lorca au mouvement du théâtre symboliste. Si Lorca prône le statisme, c'est pour donner toute sa place à la figure, pilier de sa dramaturgie, et affirmer la valeur de la plasticité de cette figure quand les symbolistes, eux, érigent en valeur suprême la parole et le texte. Et Maeterlinck, grand écrivain d'un mystère insaisissable, aux accents romantiques, est plusieurs fois pris à partie par Lorca : dans *Sombras* où la première didascalie est une parodie de jardin symboliste<sup>19</sup> ou encore, de façon plus directe, dans sa conférence sur les berceuses :

Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades ....España es el país de los perfiles. No hay términos borrosos por donde se pueda huir al otro mundo. Todo se dibuja y limita de la manera más exacta ... España no asusta con el coco

---

<sup>16</sup> Lettre à Jorge Guillén de 1926, Federico García Lorca. *Obras completas, op. cit.*, T. II, p. 1137-1138.

<sup>17</sup> Lettre à Guillermo de Torre. *ibid.*, p.431.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>19</sup> *Sombras, op. cit.*, p. 299.

abstracto, desdibujado. Prefiere asustar con seres reales. El niño perfila la figura del personaje<sup>20</sup>.

Pour Lorca, il faut représenter par la présence visible et non évoquer par la sensation. La figure que recommande Lorca est ce qu'il appelle « une figure idéale »<sup>21</sup> que l'on trouve réalisée dans l'écriture allégorisante des « romances » ou des « coplas » pour lesquelles Lorca emploie un néologisme : « concrecionar », dans sa conférence de 1922 sur le « cante jondo » :

Un sentimiento va tomando forma y llega a concrecionarse en una cosa casi material. En la copla la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento<sup>22</sup>.

La figure lorquienne est, en effet, proche de l'allégorie, si l'on considère que l'allégorie représente sous la forme d'une image-figure qui rend visible et se développe le plus souvent dans un contexte narratif de portée symbolique et qu'elle joue constamment sur la coexistence d'un double sens littéral et symbolique. Elle est symbole au sens où les personnages de Lope de Vega que Lorca oppose à ceux de Calderón sont des symboles humanisés : « en Lope los símbolos se vuelven figuras de carne y hueso »<sup>23</sup>, « ideas vestidas », dira-t-il à plusieurs reprises. Des symboles où le figurant vient tout droit du monde réel de l'expérience quotidienne et où le figuré n'est pas de nature philosophique ou morale (sacramental), mais, nous l'avons vu, sentimental, des symboles produits d'une pensée analogique et non image d'un savoir conceptuel et raisonné. Des symboles au sens que donne Baudelaire à ce terme lorsqu'il l'oppose à l'allégorie, pour lui « pensée de la mort » et que reprend Todorov en analysant la pensée des romantiques<sup>24</sup>.

La figure lorquienne est et signifie, en même temps, et Lorca ne néglige aucun des deux niveaux.

---

<sup>20</sup> « Las nanas infantiles », Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.* T. I, 1046-1050.

<sup>21</sup> « las figuras ideales de los romancillos anónimos », lettre à Fernández Almagro de 1923, Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.* T. II, p. 1061.

<sup>22</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. I, p. 987.

<sup>23</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. I, p. 1158.

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Poétique », p. 179 et suivantes.



Elle est ainsi conçue, d'abord, comme une forme, une silhouette concrète, délimitée, parfaitement dessinée qui va permettre d'objectiver et d'emprisonner les « idées » virtuelles dans une enveloppe matérielle. Car Lorca affirme la signifiante de la ligne et du contour, ce qui n'est pas sans rapport avec sa croyance affichée en la supériorité du dessin — qu'il pratique assidûment — sur l'image poétique, qui lui fait même dire qu'il « dessine » des poèmes à partir des « étranges dessins réels de ses rêves »<sup>25</sup>. Le théâtre de Lorca va ainsi être peuplé de silhouettes, de figures stylisées, directement transposées du monde graphique des « estampas », « aleluyas », « cartelones de ciegos », « cromos », « incunables ». *Cristo* s'ouvre sur une didascalie où apparaissent Marie et Joseph « como en los cuentos de los niños y las estampitas sagradas », *La niña que riega la albahaca* est la dramatisation d'un vieux conte andalou en « tres estampas y un cromo », *Mariana Pineda*, « un romance popular en tres estampas », un « drama procesional..., una narración simple e hierática »<sup>26</sup> et Perlimplin, un « aleluya » marionnetisé. Et cette esthétique se prolonge dans la mise en scène lorsqu'il propose une représentation de *El auto de los reyes magos* avec des figures qu'il qualifie lui même de « planistas », simples silhouettes de carton découpé créées par Hermenegildo Lanz qui évoluent dans des décors copiés du codex d'Alberto Magno<sup>27</sup>.

La dimension symbolique de la figure, projection d'une réalité intérieure de la psyché sur une réalité extérieure, permet à Lorca de tirer parti de la théorie des correspondances. Les différentes figures du théâtre de Lorca sont des figurants variables d'un même figuré: les ombres, les animaux des premières fables, les plantes et les arbres, les personnages marionnetisés, les personnages fonctionnalisés, et les personnages individualisés fonctionnent tous comme concrétisation ou illustration d'un comportement archétypal (« Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho » nous dit-il<sup>28</sup>). C'est cette équivalence qu'exprime le discours de la phalène dans *El maleficio de la mariposa* :

Habla el grano de arena  
y las hojas de los árboles

---

<sup>25</sup> Federico García Lorca. *Epistolario completo, op. cit.*, p. 403 et 436.

<sup>26</sup> Lettre de 1923 à Fernández Almagro, Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. II, p. 1068.

<sup>27</sup> Federico García Lorca. *Epistolario completo, op. cit.*, p. 165.

<sup>28</sup> Federico García Lorca. *Obras completas, op. cit.*, T. II, p. 907.

y todas ellas tienen un sendero distinto ;  
pero todas las voces  
y los cantos que escuches  
son disfraces extraños  
de un solo canto<sup>29</sup>.

Il va, cependant, soumettre la figure, peu à peu, à un processus d'individualisation et de personnification, qui correspond aux besoins de l'évolution de son théâtre.

Les figures sont des ombres errantes dans le théâtre de jeunesse où il matérialise, à la manière de Calderón mais dans une perspective parodique, le monde de l'au-delà pour mieux nier et réduire à néant le mythe de l'accès à l'idéalité après la mort. L'errance est représentée là par deux images spatialisées : le chemin sans issue de *Sombras* (1919), où des figures informes déambulent sans parvenir à résoudre l'énigme de la forme, ou le chemin infini de *Teatro de Almas* (1917) qui devient chemin de l'exode qui ne mène nulle part, dans *Del Amor. Teatro de animales* (1919). Lorca détruit, dans ces pièces, la légende du paradis céleste, en figurant un au-delà étrangement ressemblant au monde terrestre, où l'homme se sent piégé (*Primitivo auto sentimental*, 1918) et où il retrouve la grisaille de l'existence (*Jehova*, 1920)<sup>30</sup>.

Les ombres disparaissent quand Lorca passe au monde de l'ici-bas. La fable lui procure un schéma allégorique de base qu'il va réadapter<sup>31</sup> et, dans *El maleficio de la mariposa*, se met en place la structure du couple qui permet d'illustrer la lutte du principe de réalité et du principe de désir, la phalène fonctionnant là comme l'extériorisation visible du rêve du cafard-poète, empêtré dans le réel et qui aspire à l'idéalité.

Les figures animales laissent enfin la place aux figures humanisées lorsque Lorca ose aborder frontalement le problème, en mettant en scène l'homme lui-même dans son existence quotidienne. La figure féminine prend alors une place de choix. Elle est une forme très tôt privilégiée par Lorca puisqu'elle apparaît dès 1920-21, dans deux pièces inachevées qui

---

<sup>29</sup> *El maleficio de la mariposa, Obras completas, op. cit.*, T. II, p. 51.

<sup>30</sup> Andrés Soria Olmedo, *op.cit.*

<sup>31</sup> Pour une analyse de la fable chez Lorca, voir notre article : « *Del amor. Teatro de animales* de Federico García Lorca : fable questionnement, doute, mystère », Grenoble, *Tigre* 11, La fable (II), 2000-2001, p. 55 -66.

sont des dramatisations d'une comptine du folklore enfantin : *La viudita del conde Laurel* qui devient, à la fois, la « carbonerita », de *Comedia de la carbonerita* et *La viudita que se quería casar*. La figure féminine va être l'élément principal de ce que Lorca appellera « tragedias de la cursilería española »<sup>32</sup>, fonctionnant comme métonymie de l'être humain et comme symbole de sa condition tragique fondée sur le manque. La structure dramaturgique de base des pièces lorquiennes va donc être la mise en scène d'une « Juliette sans Roméo », comme définit Lorca Mariana Pineda<sup>33</sup>, qui se décline en de multiples versions et selon deux axes : la victime de sa frustration, figure du réel chez qui le virtuel est réduit au silence, comme La Rosita solterona de Doña Rosita, dont on retrouvera le pendant antithétique dans la figure d'incarnation de l'idéal virtuel : la Rosita érotique de *Retablillo de Don Cristóbal*, qui multiplie à l'infini les amants, version « tremendista » de Belisa qui ne peut se donner que sous le couvert du théâtre grand-guignolesque, ou bien la victime de son désir : toutes ces femmes révoltées qui refusent le réel, essayent de réaliser le virtuel, mais finissent par être, elles aussi, victimes du réel impitoyable : Belisa, Mariana Pineda, la fiancée de *Bodas de sangre* ou Adela de *La casa de Bernarda Alba*.

Le monde de l'idéalité prend donc forme à travers la figure sur laquelle repose le système dramatique du théâtre lorquien qui révisé ainsi la hiérarchie des éléments de la représentation imposée par Aristote.

C'est également autour de la combinaison de ces figures que se configure la fable théâtrale dont les variations sont liées aux relations qu'entretiennent figurants et figuré sur l'espace scénique. En effet, si le rêve impossible de l'homme est de convertir les possibles virtuels en possibles réels, le rêve du dramaturge est de parvenir à une formalisation complète des possibles virtuels, de les convertir en réalité virtuelle, c'est-à-dire d'écrire un théâtre de l'impossible. Cette démarche progressive se déroule comme une lutte et une prise de pouvoir du virtuel qui s'empare de l'espace scénique, modifiant les données dramaturgiques et la nature de l'image théâtrale.

Le monde du réel et le monde du virtuel sont tout d'abord montrés juxtaposés dans des espaces sans intersection. Dans un espace clos figurant le réel, deux figures antithétiques fonctionnent en contrepoint. Le

---

<sup>32</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. II p.975.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 1069.

cadre familial est propice à ce type de figuration : c'est le cas pour le couple de sœurs de *Ilusión* où Mercedes apprend sagement à faire du crochet alors que Luisa, qui connaît, comme Doña Rosita, le langage des fleurs, rêve au balcon en regardant passer les voitures, comme le fera la fiancée de *Así que pasen cinco años*<sup>34</sup>. C'est le cas pour le couple mère-fille de *Elenita*, « monja gitana » avant l'heure qui rêve tout en brodant et à qui la mère ordonne, à la manière de Bernarda Alba, de broder la toile immense du silence<sup>35</sup>. Ces pièces inachevées nous disent que la première condition d'existence du virtuel est de rompre le silence par lequel l'être social nie l'être de désir et la première manifestation du virtuel est purement discursive, le virtuel se situant dans un ailleurs dont on ne peut que rêver. Le virtuel reste virtuel et donc scéniquement absent.

*Lola la comedianta*, opéra écrit en collaboration avec Manuel de Falla<sup>36</sup>, fait un pas de plus. Lola devient metteur en scène d'une oeuvre où elle joue, tour à tour, plusieurs rôles, correspondant à diverses facettes de son être-désir. Les possibles virtuels prennent alors forme à travers les trois déguisements successifs, d'une grande dame, d'une gitane et d'une cubaine, et à chaque masque correspondent une gestuelle et un langage musical spécifiques. Le virtuel devient visible, se réalise scéniquement, mais en se donnant sur le mode du fictionnel. Rejeté dans le monde du jeu des possibles que permet le théâtre, il ne se présente que comme une parenthèse ludique dans le réel sur lequel il n'a aucune incidence.

C'est *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* qui opère un tournant décisif en actualisant le virtuel. Réel et virtuel ne sont plus figurés parallèlement, le virtuel entre en scène et remanie la représentation. Dans cette pièce se réalise, sur scène, ce que Perlimplín nomme « le triomphe de l'imagination ». Nous assistons à la création scénique d'un personnage, fruit de l'imaginaire de Perlimplín, qui n'avait pas d'existence au début de l'oeuvre puisqu'il ne faisait pas partie des *dramatis personae*, et qui devient personnage essentiel du drame. Le jeune homme à la cape rouge extériorise, à la fois, le désir de Perlimplín d'être un jeune homme et le désir de Belisa d'avoir un amant jeune et réalise ces désirs dans une mise en scène virtuelle où les personnages se transforment en accédant au monde de l'idéalité. Perlimplín et Belisa, l'espace d'un instant, acquièrent une âme, c'est-à-dire la part manquante d'eux-mêmes, le

<sup>34</sup> Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 411.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 395-396.

<sup>36</sup> Federico García Lorca, *Lola la comedianta* (Piero Manarini, ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1981.

corps pour Perlimplín, le cœur pour Belisa, avant que la mort ne les plonge à nouveau dans le monde de l'impossibilité. Le virtuel se réalise scéniquement en se coulant dans le moule d'une fable linéaire et vraisemblable qui utilise, même si elle les détourne, les codes théâtraux de la farce et de la tragédie.

En 1925-26, Lorca écrit une suite de dialogues, peu connus, qu'il définit lui-même, dans une lettre à Fernández Almagro, comme « diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales »<sup>37</sup>. Le virtuel remonte, en effet, à la surface, et Lorca cède même à la tentation d'évacuer presque totalement le dialogue et de faire un théâtre de pure figuration où la figure fonctionne plastiquement et symboliquement. *Diálogo mudo de los cartujos* et *Diálogo de los caracoles*, figurent le silence chargé de désir des chartreux (ce silence dont Lorca dans *Impresiones y paisajes*, sa première oeuvre en prose, avait déjà dit qu'il était plus chargé d'angoisse et de passion que de sérénité et qui trouve un écho dans celui de « la monja gitana ») et les frustrations de la jeune fille à l'ombrelle que les escargots contemplent en silence, finissant la scène par un simple « ay » profondément tragique<sup>38</sup>.

Le véritable triomphe du virtuel se fait dans le théâtre dit impossible que Lorca considère comme son vrai théâtre, « teatro nuevo, avanzado de formas y teoría ». La réalité vraie s'empare de la scène, tout entière occupée par la représentation de cette autre vie que Lorca définit comme « una vida agazapada, torturante, diabólica, que (el hombre) trata de ocultar como un feo pecado »<sup>39</sup>. La scène reflète la lutte du virtuel pour imposer ses lois ou ses non-lois, en la figurant, dans *El Público*, à travers une lutte de théories et de formes théâtrales, la lutte du théâtre sous le sable pour pouvoir se donner à l'air libre<sup>40</sup>. *El Público* détruit ainsi tous les schémas du théâtre traditionnel réaliste ou romantique. Ouvrir les portes, casser les murs, enlever les toits, passer derrière le miroir ou le paravent, creuser la terre et descendre dans la tombe pour rechercher le drame authentique de chacun et le mettre en scène dans une nouvelle version de Roméo et Juliette où le monde du désir est montré sans voile. Ce théâtre qui dit la vérité intérieure, illogique et monstrueuse de

---

<sup>37</sup> Federico García Lorca, *Diálogos*, op. cit., p. 83.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 51 et suivantes.

<sup>39</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, op. cit. T. II, p. 956.

<sup>40</sup> Federico García Lorca, *El Público* (María Clementa Millán, ed.), Madrid, Cátedra, «Letras hispánicas », 1998.

l'homme, déstructure la fable et se présente comme une suite de tableaux où tout est montré à travers un ballet de figures qui prennent de multiples formes dans un jeu de transformations permanentes qui n'est autre que la réalisation scénique de la réalité poétique évoquée par les mots de la phalène.

Ce théâtre donne à voir, à travers une simulation virtuelle, les virtualités de l'homme. Et Lorca opère là ce que Sarrazac considère comme « une conversion décisive du drame moderne, son passage de l'ordre syntagmatique à l'ordre paradigmatique »<sup>41</sup> : le temps est annulé pour explorer toutes les potentialités d'une situation, à travers une fable démultipliée. C'est aussi cette structure que l'on retrouve dans *Así que pasen cinco años*<sup>42</sup>, mise en scène d'une vision onirique, plongée dans l'univers mental d'un jeune homme dont les forces contradictoires sont représentées par des multiples moi de synthèse qui figurent les diverses alternatives possibles au problème du temps. Le jardin des possibles est mis en scène et, dans cette « dramaturgie du conditionnel », le spectateur emprunte les différents chemins d'un jardin-labyrinthe sans issue, participant à la création-destruction d'un personnage qui ne survit pas à l'œuvre.

Le but semble atteint et, pourtant, au moment où il parvient à la formalisation totale des possibles virtuels de l'homme, Lorca affirme l'impossibilité de ce langage scénique. *El Público* met en scène le rejet par le public de ce type de figuration. Les critiques ont beaucoup insisté sur les raisons d'ordre psychologique ou moral qui expliquent ce rejet et, en particulier, sur l'impossible acceptation d'une image qui reflète la partie monstrueuse de l'être. Il en est une autre, d'ordre esthétique qui me paraît tout aussi importante, dans la mesure où elle explique le propre rejet de Lorca. Ce cas de figuration virtuelle où l'explicitation et la visualisation sont totales modifie la nature même de l'image théâtrale : l'image proposée est, désormais, une image-signe, où tout est donné sur le mode de la littéralité, où le figuré est réduit à un figurant lui-même arbitraire, sans référence dans le monde de la perception et du réel. Paradoxalement, la réalisation du virtuel mène à une image déréalisée dont la réception ne peut plus se faire par le jeu d'une pensée analogique, mais qui fait appel, pour sa compréhension, à un jeu intellectuel. Nous

---

<sup>41</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé/poche, 1999, p. 50.

<sup>42</sup> Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años* (Margarita Ucelay, ed.), Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », 1998.

sommes aux antipodes des principes qui sont ceux du symbolisme allégorique qu'a toujours défendus Lorca.

La constatation que ce mode de figuration mène à une impasse pousse Lorca à revenir à une formule dramaturgique mise en place dans *Mariana Pineda* et *La zapatera prodigiosa*, dès 1926, et qu'il va systématiser dans les drames ruraux, version théâtrale du *Romancero gitano* : celle d'un théâtre poétique, qu'il qualifie aussi de « théâtre vivant »<sup>43</sup> et qui est une mise en pratique dramaturgique de ce symbolisme allégorique.

Il revient à un théâtre qui se développe, à la fois, sur l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique, qui conjugue un niveau figuratif et référentiel et un niveau poético-symbolique, essentiel à la compréhension du sens profond de l'œuvre, et ce double niveau lui permet de toucher un public plus vaste :

Mi teatro tiene dos planos : una vertiente del poeta que analiza y que hace que sus personajes se encuentren para producir la idea subterránea que yo doy al buen entendedor y el plano natural, de la línea melódica que toma el público sencillo<sup>44</sup>.

Tous les éléments du système dramatique témoignent de ce dualisme fondamental. Les figures sont iconiques et symboliques dans des œuvres ancrées dans le réel, comme il le dit lui-même en parlant de *Bodas de sangre* et de *Yerma* : « de la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras ; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas »<sup>45</sup>, mais un réel qui est représenté « poétiquement déréalisé », comme il le prône pour *La Zapatera prodigiosa*<sup>46</sup>. L'exploration de l'univers mental s'intègre dans une fable anecdotique qui sous-tend la structure de l'œuvre et lui donne une cohérence logique (le mariage frustré de *Bodas de sangre*, le deuil de *La casa de Bernarda Alba*) et l'image théâtrale joue sur la dénotation et la connotation, l'explicite et l'implicite, la présence et l'absence dans un constant souci d'équilibre entre figuration et suggestion. La figuration visuelle n'exclut pas les virtualités et le dialogue représente

---

<sup>43</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. II, p. 982.

<sup>44</sup> « Una entrevista olvidada con García Lorca sobre su teatro », *El País*, 4/3/1987, p. 28, article cité par E. Martín : « Así que pasen cinco años : un final polémico », *Le théâtre impossible de Lorca*, (Michèle Ramond, ed.), Paris, Editions du temps, 1998, p. 151.

<sup>45</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, T. II, p. 984.

<sup>46</sup> *Ibid.*, T. I, p. 1143.

à travers des métaphores figurativisantes. Le verbal et le visuel sont complémentaires et le verbal prend ainsi le relais pour évoquer des scènes scéniquement irréprésentables, comme le proposaient les *duendes* de Perlimplín.

Le théâtre de Lorca est bien un théâtre poétique, non parce qu'il intègre un dialogue poétique mais parce qu'il construit tout son système dramaturgique sur les principes d'écriture d'un symbolisme allégorique. Et les positions de Lorca dans le domaine de l'écriture dramatique se retrouvent dans sa conception de l'image poétique.

Le rêve d'une formalisation totale du virtuel et l'abandon de ce langage correspondent, chez Lorca, à la fascination-répulsion qui est la sienne face à l'image surréaliste. Il y a, chez lui, une tentation d'une image fondée sur l'arbitraire du signe et la littéralité, ce que lui-même appelle « *poesía de evasión pura* », une tentation qui filtre dans des œuvres comme *Viaje a la luna*<sup>47</sup> ou dans certains poèmes en prose, comme *Nadadora sumergida*<sup>48</sup>, mais que Lorca ne cesse de repousser, ce qui le conduira à une brouille définitive avec Salvador Dalí. La polémique entre les deux hommes, Lorca la met en scène dans un dialogue peu connu de 1927-28 (période de ses grandes conférences sur la peinture moderne et l'image poétique) : *Corazón bleu y cœur azul*, qui se présente comme une discussion entre le poète et un ami. Le poète défend là son pouvoir de transformer : « puedo convertir un zapato en un barquito... o » et l'ami lui répond : « no, no, el zapato no es más que un zapato, sin inventarle nueva personalidad ». Le poète défend le principe analogique de l'image poétique et l'ami refuse, lui, tout lien logique entre les choses visibles et invisibles : « nada más antipoético que la relación lógica entre dos objetos de la clase que sean. Hay que romper las amarras de las relaciones visibles y las invisibles »<sup>49</sup>. Une divergence esthétique que Dalí explicite clairement dans la lettre bien connue qu'il envoie à Lorca au moment de la publication du *Romancero gitano*, en lui reprochant, précisément, son incapacité à renoncer au symbolisme.

Dans ses nombreuses déclarations sur le fait poétique, Lorca ne cesse de mettre en garde, ou de se mettre en garde, contre les dangers du rêve incontrôlé et il y a chez lui une constante peur de l'abîme et de la folie. Il

---

<sup>47</sup> Federico García Lorca, *Obras* (Miguel García-Posada, ed.), Madrid, Akal ediciones, T. V, p. 305.

<sup>48</sup> Federico García Lorca, *Poemas en prosa* (Andrew A. Anderson, ed), Granada, La Veleta, 2000, p. 67.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 89 et suivantes.



a, pour s'en prévenir, deux garde-fous : l'humour et l'ancrage dans le réel, comme il l'explique à Sebastián Gasch, dans une lettre de 1927 :

He cercado algunos días al sueño pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un atadero de risa y un seguro andamio de madera. Yo nunca me aventuro en terrenos que no son del hombre porque vuelvo tierras atrás enseguida y rompo casi siempre el producto de mi viaje. Cuando hago algo de pura abstracción siempre tiene (creo yo) un salvaconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano...

Es peligroso (el soñar) para el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte<sup>50</sup>.

Et cette position le mène à défendre la métaphore contre l'image. Car la métaphore n'exclut pas la conscience de l'écriture poétique et Lorca répète avec insistance l'importance de la technique dans cette écriture<sup>51</sup>. La métaphore est une « réalité créée » dont le processus de création est défini dans les deux conférences qu'il consacre à l'image poétique et où apparaissent clairement des points de convergence entre la métaphore et le symbolisme allégorique qui fonde son image théâtrale<sup>52</sup>. La métaphore chez Lorca doit beaucoup au réel : elle ne s'invente pas, elle se « chasse » ou se « pêche », comme le font Góngora ou Soto de Rojas, elle a comme point de départ la perception d'un réel que l'imagination et l'inspiration vont permettre d'appréhender dans sa vraie substance et de figurer : « la imagen es, pues, un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la Naturaleza ». Le réel fournit ainsi un matériel iconique à la poésie et, en 1934, Lorca s'amuse même à dire qu'il a un complexe agraire, « que llamarían los psicoanalistas »<sup>53</sup> qui lui vient de son enfance. La métaphore se construit à partir d'une pensée symbolique que Lorca partage avec l'enfant-poète et le peuple gitan capable de parler métaphoriquement, qui donne la possibilité d'entendre le concert de la

---

<sup>50</sup> Federico García Lorca, *Epistolario completo*, op. cit., p. 518-521.

<sup>51</sup> « Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema », « Poética. de viva voz a Gerardo Diego », *Obras completas*, op. cit., T.I, p. 1141.

<sup>52</sup> « La imagen poética de Don Luis de Góngora » et « Imaginación, inspiración, evasión », *Obras completas*, op. cit., T. I, p. 1001 et 1034.

<sup>53</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, op. cit., p. 959.

nature dans un rapport presque mystique avec elle. La métaphore lorquienne n'établit donc jamais une relation arbitraire entre signifiant et signifié et Lorca refuse tout écart excessif, allant même jusqu'à concevoir l'imagination comme une faculté raisonnable et logique qui a pour mission de freiner les élans de l'inspiration. Nous sommes loin de l'image surréaliste dont la force dépendait ou de l'éloignement ou du caractère fortuit des réalités mises en présence, et s'il fallait situer Lorca dans le débat autour de l'image poétique qui agite l'Europe à cette époque, il serait assez proche de la conception « matério-mystique » d'un Reverdy, que Breton va d'ailleurs décrier après la découverte de l'écriture automatique<sup>54</sup>.

Le choix de la métaphore que Lorca privilégie parmi les autres figures du discours poétique, comme le choix du théâtre poétique lui-même, s'intègre bien sûr dans un refus de l'esthétique intellectualisante des avant-gardes inspirées des modèles étrangers à laquelle Lorca oppose la nécessité de récupérer une tradition d'écriture à la fois nationale et populaire, représentée par les « cristobicas » ou le théâtre de Lope de Vega, par la poésie des « coplas » ou des berceuses. Mais Lorca avait aussi compris, très tôt, la force du symbolisme et du langage poétique. « Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio » donne-t-il comme légende à l'un de ses dessins<sup>55</sup>. Lorca cherche bien à percer ce mystère, mais en étant conscient que c'est impossible et même peut-être non souhaitable, car à trop vouloir formaliser le virtuel, on finit par tuer le rêve et il sait l'importance de ce rêve qui lui a tant manqué dans cette « ville sans rêve » qu'était New York. Le langage poétique, comme le langage virtuel, proposent tous deux un voyage dans des mondes qui dépassent les limites imposées par le réel, et participent du rêve de liberté et de puissance de tout être humain. Mais le voyage diffère : le langage virtuel offre un monde où les réalités sont déjà créées, dans lequel on navigue, que l'on peut tout au plus recomposer rationnellement ; le langage poétique, qui est lui-même mystère, dit Lorca, est une véritable « invitation au voyage » dans une réalité vivante qui figure le virtuel, mais en créant de nouvelles virtualités à travers des images qui ont un au-delà dans lequel le lecteur ou le spectateur trouve un espace de liberté. Il est la meilleure métaphore de la condition humaine qui doit trouver un équilibre entre le réel et le virtuel et il a un énorme avantage par rapport au langage virtuel, celui de produire des images sans tuer l'imagination.

<sup>54</sup> Voir Pierre Caminade, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p. 16.

<sup>55</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.* T. I, p. 1248.