
Le théâtre impossible de Garcia Lorca

Así que pasen cinco años, El público



Simone Saillard, Michèle Ramond

Editions Messene

φ23909869

820

**Le théâtre impossible
de Garcia Lorca**

54

1999 - 28015

Collection "Prépa Capes-Agrégation"
dirigée par Jean-Marie Bonnet et Nadine Ly

Yves Aguila, *Carlos Fuentes, La región más transparente* (1998), 90 FF

Nadine Ly, *La poésie castillane de la fin du Moyen Age au début du Siècle d'Or* (1998), 90 FF

Jean-Marc Buiguès, *La « Monarchie catholique » de Philippe II et les Espagnols* (1998), 90 FF

Simone Saillard et Michèle Ramond. **Le théâtre impossible de Garcia Lorca.**

Paris : Ed. Messene, 1998.

144 p., 22 cm. (Coll. "Prépa Capes-Agrégation")

ISBN 2-911043-50-2

© 1998 Editions Messene
93-103, rue de Sèvres
75006 PARIS

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français de l'exploitation du droit de copie, 3, rue Hautefeuille, 75006 Paris.

Simone Saillard, Michèle Ramond

**Le théâtre impossible
de Garcia Lorca**
Así que pasen cinco años, El público

Editions Messene

DL-06 10 1998 40676



Así que pasen cinco años, ou l'avant-Público?

Simone Saillard

Disant cela, nous ne prétendons pas revenir sur la chronologie fixée par les datations de l'auteur lui-même. Le manuscrit de *El público* est bien écrit en partie sur du papier de La Havane et daté du 22 août 1930, le manuscrit de *Así que pasen cinco años* porte bien la mention «Granada, 19 de agosto 1931 — Huerta de San Vicente». C'est dire que l'impulsion première est bien celle par laquelle l'homme Lorca (et le sujet écrivant) libéré par les aventures intellectuelles et sexuelles de New York, du Vermont, de Cuba ose, aux premières semaines de son retour, libérer aussi la parole, satisfaire ce dire si longtemps empêché, dynamiter les formes d'un théâtre dont il se veut toujours apprenti.¹

Alors qu'un an plus tard, ressaisi par les impératifs de la réussite, par les remords de l'inaccomplissement, par les contraintes de l'impossible devoir de filiation, le poète choisit d'entamer une autre remontée vers lui-même par des chemins tout aussi véridiques mais moins scabreux. Encore qu'en cette occasion la parole se libère aussi, même si elle parle à demi-mots et si elle peut être dite sans déchaîner le scandale que revendiquait pourtant le dernier Federico.² Car là est la différence et la justification de notre titre, en accord avec la chronologie «effective» des pièces.

Nous savons que *El público* à été considéré par Lorca comme la pièce la plus «irreprésentable» du binôme de 1930-1931. Nous savons qu'il l'a «essayée» à plusieurs reprises devant des auditoires stupéfaits, consternés, apeurés. On nous dit que quelques jours encore avant son départ de juillet 1936 vers Grenade, il faisait lecture au restaurant Buenavista du «texto definitivo [de *El público*]... escrito a máquina en papel tamaño folio con numerosas correcciones» (Gibson, II, 452) et nous savons que ce n'est pas ce texte définitif mais un «borrador» que Lorca remet à Martínez Nadal avant de prendre son dernier train.

Or à la même époque (et depuis 1933) le poète travaille à la rédaction définitive de *Así que pasen cinco años* au fil de sa collaboration avec la troupe de Pura Ucelay, corrigeant, épurant, biffant certains passages aujourd'hui encore problématiques, ce qui montre bien, comme le pense E. Martín que «la elaboración [de un texto teatral] no termina hasta que el autor no ha verificado su viabilidad en el escenario».³ Le texte que nous connaissons de *El público* n'en est pas la version finale alors que *Así que pasen cinco años* était presque achevé en juillet 1936, même si nous hésitons encore sur «un final polémico».

Ce qui ne veut pas dire que Lorca pouvait être assuré des réactions du public. Qu'on se rappelle les critiques des «barraquitos» rapportées par Gibson (II, 212), sur une pièce «difícil de seguir y de entender [sin] nudo auténticamente dramático [donde] faltaba cohesión y hondura». Mais les réactions se situent ici sur un autre plan, et les corrections apportées au texte pour le Club Anfistora permettaient de croire à l'accueil favorable d'un public dont le respect avait été acquis par les tragédies (ou tragicomédies) des années 33-36.

«El público [...] no se ha estrenado, ni se estrenará nunca» disait encore le Federico de 1933, «**porque no se puede estrenar**» (Gibson, II, 245), (et la phrase soulignée par le poète est évidemment le calque linguistique des «aspavientos» d'auditoires pourtant favorablement disposés); mais *Así que pasen cinco años* est la pièce préparée, voulue, figolée pour le public de septembre 1936. Nous croirions assez comme M. Laffranque, comme I. Gibson, comme E. Martín, qu'elle allait être lancée comme un ballon d'essai pour ouvrir la voie au théâtre impossible, à tous les sujets «horribles» et délectables évoqués dans l'interview de 1935.⁴

En cela aussi *Así que pasen cinco años* est un avant *Público* grâce auquel le poète espérait préparer le «vrai» public non seulement à sa parole mais aussi à sa manière de dire. Car il ne s'agit pas ici seulement de dévoilement mais de formes théâtrales en action.

I

Des formes théâtrales

The former theatre

Li en a été du García Lorca dramaturge comme du García Lorca poète. On est souvent passé d'un extrême à l'autre, en ne voulant voir d'abord que spontanéité délicate ou intuitions primitives dans le théâtre lorquien, avant de proclamer le directeur de la Barraca grand précurseur et seul théoricien d'un «nouveau théâtre» espagnol miraculeusement élevé au niveau des plus grandes réussites européennes.

C'est oublier les expériences novatrices (auxquelles a été mêlé le poète) d'illustres prédécesseurs comme Unamuno, Azorín, les frères Baroja et le Valle-Inclán des *comedias* ou des *esperpentos*, sans oublier le Martínez Sierra qui avait accueilli *Le Maléfice de la Phalène*. C'est ignorer surtout le rôle essentiel joué par un homme qui a été au cœur du bouillonnement théâtral amorcé en Espagne dès les années 20, et qui a servi de lien entre tous ces innovateurs, Lorca compris: nous voulons parler de Cipriano de Rivas Cherif, figure exemplaire du théâtre espagnol, qui a poussé le militantisme théâtral et politique jusqu'à créer un «Teatro-Escuela» pendant les longues années passées au Penal del Dueso où le régime franquiste lui faisait payer, entre autres péchés, celui d'être le beau-frère de Azaña.⁵

On connaît bien la place qu'a eu Rivas Cherif aux côtés de Margarita Xirgu dont il a été le directeur de scène attiré à partir de 1930, mais on oublie quelquefois le rôle essentiel qu'il a joué à Madrid dès le retour de ses années de formation en Italie, puis à Paris.

Au Colegio de España de Bologne où il séjourna de 1911 à 1914, Rivas Cherif avait eu tout loisir de s'informer sur les théories théâtrales de Gordon Craig, alors retiré à Florence, d'où il continue à diffuser ses idées sur le «théâtre total» et sur le rôle lui aussi total du metteur en scène moderne, «director de escena» en même temps que maître des lumières et du décor, chef de troupe, acteur, voire auteur. C'est-à-dire «poeta» au sens où l'entendra Lorca dans son théâtre. Et on voit bien ce que de telles théories apporteront aux discussions entre Poète et Directeur ou entre Directeur et Prestidigitateur, des *Títeres* aux dernières pièces de Lorca.

Mais Rivas Cherif qui fut lui-même metteur en scène, décorateur, impresario, agent publicitaire au service de diverses troupes et même auteur ⁶ eut encore le temps de s'enthousiasmer pour les marionnettes du *Teatro dei Piccoli* de Podrecca avant d'aller passer à Paris les années 1919-1921 au cours desquelles il assiste aux créations de Copeau, Gémier, Lugné-Poe, les Pittoeff, avant de se lier au groupe *Clarté* d'Henri Barbusse puis de revenir en Espagne où il fonde avec Manuel Azaña la revue *La Pluma*. Nous avons dit ailleurs, à propos de «*Perlimplín* ou le Cocu prodigieux», ⁷ la connaissance probable et précoce que Lorca semble avoir eu du *Cocu magnifique* de Crommerlinck qui, selon nous, a laissé des traces dans la conception de *Perlimplín* et de *La Savetière* (et peut-être dans *Los cuernos de don Friolera* de Valle, publiés en avril-août 1921 dans *La Pluma*). Or la pièce, qui est jouée pour la première fois chez Lugné-Poe en décembre 1920, est évidemment connue dès cette date par Rivas Cherif qui en montera d'ailleurs une adaptation espagnole en 1932, peu avant de co-signer avec Lorca le livret de *La Romería de los Cornudos* (1933).

Ce qui nous importe ici, c'est de souligner le rôle de passeur de Rivas Cherif dont il est juste de dire, au-delà, qu'il a été un des ferments, sinon le ferment le plus actif de la vie théâtrale espagnole à partir des années 20.⁸ Infatigable fondateur du Teatro de la Escuela Nueva (1920-21) assesseur de Valle-Inclán, des Baroja pour la direction de *El Mirlo Blanco* et de *El Cántaro roto* (1926-27), créateur de *El Caracol* (Compañía Anónima Renovadora del Arte cómico organizada libremente, 1928) et de bien d'autres compagnies; fondateur enfin, en 1934, de la TEA (Teatro Escuela de Arte) dont la torche emblématique avait, comme on le comprendra, vocation éclairante pour tout le théâtre espagnol.

On aura compris aussi que hors ses mises en scène pour la Xirgu (et d'ailleurs aussi pour Irene López Heredia), Rivas Cherif a surtout travaillé dans le cadre des théâtres d'art et d'essai, ce qui n'enlève rien à l'importance du rôle joué auprès de Valle-Inclán et de Lorca, dont *El Caracol* s'appropriait à jouer le *Perlimplín* (censuré le 6 février 1929) après avoir monté l'année précédente l'*Orphée* de Cocteau dont on sait que des traces apparaîtront dans le théâtre ultérieur de Lorca. A quoi il faudrait ajouter encore que Rivas Cherif qui a été aussi traducteur, interprète (entre autres de *Arlequín, mancebo de botica* de Baroja, et de sortes de *one man show* satiriques qu'il appelait ses *Solos de Bululú*) a été encore un grand journaliste de théâtre dont les articles et les écrits théoriques démontrent à quel point les écrits et les théories de Lorca s'inséraient dans tout un courant théâtral où il n'était pas isolé.

Qu'on lise seulement ses déclarations péremptoires («En España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico, el público») ou sa *Divagación a la luz de las candilejas*:

Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que crear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del **negocio** teatral, reeducar al cómico y al espectador de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal.

Ceci dans *La Pluma* du mois d'août 1920, où il parle aussi de «labor renovadora a base de actores y espectadores no viciados por el ambiente». Ces textes et bien d'autres, recueillis par J. Aguilera dans le *Cuaderno* n°42 de *El Público* suffisent à nous faire comprendre ce que Lorca a pu gagner au commerce intellectuel et professionnel d'un homme qu'un critique théâtral de 1928 considérait comme «una especie de Stanislavsky en agraz, agudo y bien orientado en materia escénica»⁹ et que Lorca qualifiait lui-même de «simpático y culto coreógrafo» dans une lettre de 1923 où il s'inquiétait déjà de savoir «si quiere colaborar conmigo en otra cosa que estoy preparando que ya le diré». Et l'on voit par les échanges de lettres 1926-1927 que les deux hommes sont, à cette époque, liés très amicalement et professionnellement, par toutes les expériences théâtrales du metteur en scène que Lorca suit attentivement et par les récitals de poésie dans lesquels Rivas Cherif inclut des poèmes de Lorca.¹⁰

*

* *

Tout ceci montre qu'il n'est pas tout à fait exact de dire comme l'écrivit Ch. Maurer dans son édition du très utile *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)*¹¹ que:

el viaje a Nueva York cambiaría sus ideas sobre el teatro. Me refiero [...] a la organización del teatro como empresa y como espectáculo. La verdad es que la estancia en Nueva York le permite distanciarse del teatro español y enjuiciarlo desde una perspectiva independiente y lejana (p. 133).

Lorsque García Lorca écrit de New York «todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o acaba para siempre. No hay otra solución» (p. 78) il ne fait que reprendre les idées déjà exprimées à Madrid par Rivas Cherif, ou par la critique des grands journaux ou par lui-même. Et s'il dit bien, peu après (sept.1929, p.69) que le théâtre «es aquí muy bueno y muy nuevo» (souligné dans le texte) ou encore «Aquí hay un teatro de vanguardia» (22-23 oct.29, p.79) on voit aussi que son intérêt porte sur un point précis de la différence new-yorkaise, celui des ouvertures financières qu'il entrevoit: «Ahora se empiezan a mover algunos amigos míos [...] para ver si consiguen que se ponga mi teatro aquí [...] Hay alguna millonaria interesada también [...]» (p. 79).

En cela Federico ne fait que revenir sur ses récents déboires, non seulement avec la censure mais aussi avec les grandes compagnies théâtrales qui ont rejeté ses pièces à plusieurs reprises. Parlant toujours de ses espoirs d'être joué, il ajoute:

Me gustaría [...] tener aquí esta resonancia por lo útil que podría ser para mi vida futura, y además es bonito llegar a New York y que representen aquí lo que en España se prohibió indecentemente, o no quieren montar porque no es de público(souligné dans le texte), (p. 79).

El il faut remarquer d'ailleurs que si Lorca va beaucoup au théâtre (y compris pour y voir du «teatro chino, cosa que espero con gran interés», (p.56)

et qui lui a peut-être fourni les éventails masculins de *Así que pasen...*) il n'en est pas moins passionné par toutes les formes de l'effervescence culturelle new-yorkaise. «Ahora empieza la sesión de invierno y esto está lleno de teatros, de cinematógrafos, de ópera y de automóviles» (p. 81).

On aura noté la référence au cinéma dont la famille Lorca (et pas le seul poète) semble avoir été friande. «Estuve en un cabaret, también negro, y me acordé constantemente de mamá, porque era un sitio como esos que salen en el cine y que a ella le dan tanto miedo» (juillet 29, p.47). Ailleurs, et à propos des couloirs de Wall Street, il mentionne «las magníficas pier-nas de la mecanógrafa que vimos en tantas películas» (agosto 29, p.60), ce qui montre qu'une des sources de ce fantasme féminin de la modernité était bien le cinématographe. Qu'on se souvienne des odes de Salinas aux touches de la Underwood. Mais plus significativement, Lorca écrira de New York: «me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas [...] Anoche mismo vi una película de Harold el gafitas, hablada, que era una delicia» (oct. 29, p.80). Et c'est dans cette même lettre qu'il mentionne son désir de «hacer cine hablado y voy a probar a ver lo que pasa». On sait que le scénario de *Viaje a la luna* date de ce même automne 1929, mais qu'il avait pensé à d'autres films «que nunca se realizaron». ¹²

Mais on voit bien par les termes employés que c'est aussi le dramaturge, et le metteur en scène de théâtre qui est intéressé lorsqu'il ajoute à propos du parlant: «en el cine hablado se oyen los suspiros, el aire, todos los ruidos, por pequeños que sean, con una justa sensibilidad» (p.80). La minutie du réglage des lumières, des bruits, des musiques, dont nous parle M. Ucelay à propos du montage de *Así que pasen...* avait évidemment trouvé ses modèles et ses développements dans la culture cinématographique de Lorca. Lequel, à son retour de New York retrouve ses amis du théâtre et une atmosphère moins «enrarecida» par la censure à partir, surtout, des années triomphantes de la République. Le 24 décembre 1930, Lorca récite le prologue de *La Savetière* dans la version proposée par la troupe de M. Xirgu. Il occupera la première moitié de 1931 à reprendre le texte reconstitué de *Perlimplín...* et à conclure son *Mystère du Temps: Así que pasen cinco años* est mené à son terme le 19 août de ce même été.

*

* *

Ceci dit, quelles sont les conséquences pour *Así que pasen cinco años* de ce mélange des genres auquel les années madrilènes et new-yorkaises (sans oublier les expériences, plus lointaines à cette date, de Barcelone) ont habitué le poète? Paradoxalement les recours empruntés aux divers domaines explorés par Lorca contribuent à donner son unité à la pièce, dans la mesure où ils vont tous dans le sens de cet irréalisme théâtral que le poète tient pour essentiel. Décors, accessoires, costumes, langage, rythmes, tout concourt à définir, dans les formes mêmes, les composantes d'un univers signifiant, et non descriptif.

Le décor d'abord. On voit bien ce qu'il emprunte aux «carros» de l'auto sacramental comme au castelet du Guignol. On sait que la contrainte, pour les théâtres d'art et d'essai avait d'abord été matérielle. Mais il apparaît aussi que, dès ses premiers brouillons théâtraux, Lorca privilégiait, plutôt que la reconstitution réaliste, la référence symbolique à un imaginaire qui fait du spectateur un partenaire actif de la représentation. Qu'on se souvienne de l'imagerie pieusement naïve qui est évoquée par le décor du *Cristo* de 1917-1918 :¹³

La escena representa la cara de Jesús en Nazareth [...] Como en los cuentos de los niños y las estampitas sagradas, se verá el banco de carpintero, la rueca y el vaso de cristal con el tallo de azucenas. María viste un gran manto azul claro y José una túnica roja [...] (*Cristo*, p. 353)

Même schématisation pour les didascalies de *Perlimplín* dont on sait qu'elles furent interprétées avec talent dès le premier montage de Rivas Cherif¹⁴:

Cuadro segundo — Comedor de *Perlimplín*. Las perspectivas están equivocadas deliciosamente. La mesa con todos los objetos pintados como en una *Cena* primitiva (*OC*, II, 344).

Indications auxquelles font écho les souvenirs de Felipe Lluch, premier créateur des décors:

Recuerdo las ingenuas decoraciones que, sobre infantiles y graciosos bocetos de Federico, pintamos y construimos para el pequeño escenario de la «Sala Rex». Para [...] la casa de Perlimplín, había unas cortinas de encaje y puntillas hechas con recortes de papel en que sirven dulces, tartas y repostería, y unas sillas de tapicería, color roja, pintadas y recortadas en papel de embalar [...] La cama era un túmulo pomposo y arbitrario formado por una tabla forrada con percalina rosa, y un baldaquino hecho con dos grandes abanicos de plumas -de esos que salen en las pobres «Aidas» provincianas [...] (pp. 117-118).

Le même décor sera réinterprété dans le même esprit par Santiago Ontañón pour la reprise du Club Anfistora : Colocada oblicuamente quedó la cama con gran dosel [...]. Pintados en el telón, todos los muebles del comedor (p.121). Peu importe, en effet, l'économie des moyens, lorsque les metteurs en scène comprennent d'entrée les enjeux symboliques de la pièce: «y había [se souvient encore Felipe Lluch] una media luna desvaída y un turbio espejo torcido... Todo sobre un fondo de percalina negra, que daba a la escena un aire de misterio primitivo, de lugar sin tiempo, ni historia». (p. 118).

La formule finale pourrait illustrer plusieurs des décors apparemment hétéroclites de *Así que pasen...*, lesquels projettent le spectateur dans un monde sans cohérence «historique» au sens réaliste du terme, mais où se lisent en continu les références à l'univers lorquien. Ainsi par exemple les anachronismes de la chambre 1900 («Muebles extraños» dit le texte) d'une fiancée amoureuse d'un joueur de rugby 1930 «con las rodilleras y el casco», qui fume le havane et s'annonce par le klaxon d'une «belle américaine». En dépit des apparences, nous sommes ici à l'opposé d'une fantaisie gratuite puisque tous les hiatus s'expliquent par la référence aux

Achévé d'imprimer
en septembre 1998
sur les presses de **VAGNER Imprimeur**
54140 Jarville-La Malgrange
Dépôt légal 3^e trimestre 1998
N° ISBN : 2-911043-50-2