

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín,
ou la réécriture avant-gardiste d'une *aleluya* populaire
(F. García Lorca, 1926-1933)

ISABELLE CABROL

*Université Paris-Sorbonne (Paris IV),
C.R.I.M.I.C. (Civilisation de l'Espagne Contemporaine)*

179

ABSTRACT

In several respects, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (*Aleluya erótica en cuatro cuadros*) qualifies as a casebook example of what defines the marginal in literature. First, it is the stage adaptation of a popular *aleluya* which F.G. Lorca himself meant as an experimental farce. In the late 1920s, it was banned from the stage and seized by censorship services on grounds of pornography, even as the *avant-garde* drama company *El Caracol* was about to start production. No sooner had Lorca revised it that the play's manuscript was lost – probably by none other than himself. Some of the critics of the time saw it as a minor effort, while 1933 audiences preferred his *La zapatera prodigiosa*. Since then, it has overall been largely overlooked by stage producers, if not altogether forgotten – in stark contrast to the sustained success of the Andalusian trilogy.

Short, painstakingly fantastic in the making, discarded one day, censored or revised the next, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* stands apart among Lorca's plays, positioned as it is on the edge of Lorcan theater as well as the edge of the mainstream commercial drama of the time. And yet the farcical *Don Perlimplín*, a child of 19th-century popular literature and the *guiñol* shows, raised on Symbolist, anti-realistic drama as well as the Surrealists' anti-conformism, while keeping the text at center stage, pushes back stage limitations, thereby supplying experimental efforts towards *spectacle total* in the 1920s with invaluable contributions.

RESUMEN

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín (*Aleluya erótica en cuatro cuadros*) es una obra del *margin* por excelencia: adaptación teatral de una *aleluya* popular, presentada por F.G. Lorca como una farsa experimental, llega a ser prohibida y encautada por la censura a finales de los años 1920 por su carácter « pornográfico », cuando está a punto de estrenarla el grupo vanguardista *El Caracol*. Lorca no tiene más remedio que escribir una nueva versión del texto, en 1929, pero vuelve a perder el manuscrito en 1932... Gran parte de la crítica y del público de aquel entonces la considera como una obra secunda-

ria, prefiriendo obviamente *La Zapatera prodigiosa*. Hoy en día, pocas compañías la representan, sobre todo si se compara con la trilogía andaluza.

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, cuya historia de reescritura y de censura es un tanto estrafalaria, es una obra aparte dentro del panorama del teatro lorquiano, a la vez que es una obra al margen del teatro comercial y realista de la época. Sin embargo, la farsa de *Don Perlimplín*, que se basa en la literatura popular decimonónica y en el teatro de Guiñol, inspirándose por otra parte del teatro antirrealista de los Simbolistas europeos y de los preceptos anticonformistas de los Surrealistas – Lorca le busca nuevos límites al escenario sin dejar el texto de lado –, constituye sin duda un valioso aporte a las experimentaciones de las vanguardias de los 20 acerca del « *spectacle total* ».

- DUENDE 1° – *¿Cómo te va por lo oscurillo?*
DUENDE 2° – *Ni bien, ni mal, compadrillo.*
DUENDE 1° – *Ya estamos.*
DUENDE 2° – *Y qué te parece. Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.*
DUENDE 1° – *Y que luego el público se encargue de destaparlas.*
DUENDE 2° – *Porque si las cosas no se cubren con toda clase de precauciones...*
DUENDE 1° – *No se descubren nunca.*
DUENDE 2° – *Y sin este tapar y destapar...*
DUENDE 1° – *¡Qué sería de las pobres gentes!*

F. G. LORCA, *Amor de don Perlimplín...* (Deuxième Tableau).

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance.

A. BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924).

Nous concevons le théâtre comme une véritable opération de magie.

A. ARTAUD, *Le théâtre et son double* (1938).

PROLÉGOMÈNES AU PERLIMPLÍN DE LORCA : RETOUR SUR L'HISTOIRE ROCAMBOLESQUE D'UNE PIÈCE INCLASSABLE

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín (Aleluya erótica en cuatro cuadros), est une œuvre de *la marge*, et ce à plus d'un titre : adaptation théâtrale d'une *aleluya*, présentée par Lorca lui-même comme une farce expérimentale, relevant davantage de l'opérette que du grand drame (« un boceto de un drama grande », « una operita de cámara », « una cosita ligera en un acto »¹), remise d'emblée au rang de pièce ratée par

¹ Voir les déclarations de Lorca publiées dans *El Heraldo de Madrid* et *El Sol*, les 4 et 15 avril 1933 : « La obra se mantiene sobre música, como una operita de cámara. Todos los breves entreactos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y fondos musicales », *Federico García Lorca. Vida, Poesía. Revista ilustrada de información poética*, núm. 43, 1998, p. 204. Lorca est également cité par Margarita UCELAY, dans *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra/Letras Hispánicas, 2005, p. 183 et ss.

Buñuel et Dalí (« es una mierda », tel est le jugement sans appel des deux camarades de Lorca de la *Residencia de Estudiantes* de Madrid, lors d'une première lecture de l'auteur, en 1926 ²), interdite et saisie par la censure à la fin des années 1920 pour son caractère « immoral » et « pornographique » (*sic*), alors même qu'elle devait être jouée par le groupe avant-gardiste de Cipriano Rivas Cherif, *El Caracol (Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizado Libremente)*, réécrite en 1929 puis égarée en 1932 par le dramaturge lui-même, reléguée au second plan par une partie de la critique de l'époque et par le grand public qui, en 1933, lui préfère sa *sœur jumelle* – à savoir *La zapatera prodigiosa (Farsa violenta en un prólogo y dos actos)* –, et enfin, longtemps jetée aux oubliettes et peu représentée de nos jours, par comparaison avec les innombrables représentations de ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler la *trilogie* andalouse, *Bodas de sangre*, *Yerma* ou *La casa de Bernarda Alba*.

Farce avant-gardiste qui se nourrit aux sources de la littérature populaire (Lorca s'empare du personnage ridicule sorti de la littérature pour enfants – le fameux *Perlimplín* appartient à l'imaginaire collectif depuis le milieu du XIX^e siècle ³ –, et en fait une pièce parodique réservée aux cercles confidentiels du théâtre progressiste de l'époque, ce qui n'est pas un mince paradoxe), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* est une pièce de tous les contrastes : ingénuité et érotisme, lyrisme et prosaïsme, grotesque et tragique, poésie et caricature, réel et surnaturel s'y côtoient allègrement, dans une extraordinaire conciliation des contraires qui rappelle les préceptes de Breton dans son *Premier Manifeste du Surréalisme*, publié à Paris deux ans auparavant, en octobre 1924, et aussitôt traduit en Espagne : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire » ⁴. Et c'est justement cette *confusion* entre le rêve et la réalité qui sous-tend le projet de Lorca dans *Amor de Don Perlimplín*. . . Le point de départ de l'intrigue est réaliste et on ne peut plus classique : un vieil homme riche et laid, Don Perlimplín, va se marier, par l'entremise de sa fidèle servante, Marcolfa, avec la jeune, belle et cupide Belisa. Mais rapidement l'imaginaire prend le dessus et la pièce se pare d'éléments fantastiques : c'est pendant la nuit de

² « Yo interrumpo la lectura dando una palmada en la mesa y digo : – Basta, Federico, es una mierda. Él palidece, cierra el manuscrito y mira a Dalí. Éste, con su vozarrón, corrobora : – Buñuel tiene razón. Es una mierda. No llegué a saber cómo terminaba la obra », Luis BUÑUEL, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza Janés, 1982, p. 100-101.

³ Le terme *aleluya* désigne, au XIX^e siècle, une forme de littérature populaire anonyme, tandis qu'au début du XX^e siècle, il s'agit pour l'essentiel d'un type de littérature pour enfants ; pendant la guerre d'Espagne, les *aleluyas* deviennent des tracts illustrés. Les *aleluyas* sont des feuilles de papier de 32 cm sur 45 cm, comprenant 48 distiques d'octosyllabes illustrés de gravures ; on les considère aujourd'hui comme les ancêtres de la bande dessinée. Au XIX^e siècle, deux *aleluyas* racontent l'histoire de Don Perlimplín : *Historia de Don Perlimplín*, éditée à Barcelone en 1848 par Pere SIMÓ, et *Vida de Don Perlimplín*, éditée à Madrid (sans date). Pour plus de détails sur la question des *aleluyas*, voir Helen Grant, « Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XX », *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Delphin Book, 1964, p. 307-308.

⁴ André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard/Folio-Essais, 1992, p. 24. C'est Fernando Vela qui, en Espagne, publie le manifeste de Breton dans le numéro de janvier-mars 1925 de la revue *Revista de Occidente*.

noces que des êtres surnaturels, deux petits lutins (les Duende 1° et Duende 2°), sortent d'on ne sait où pour s'installer dans le trou du souffleur, et s'interrogent sur le bien-fondé de la révélation de l'infidélité de la jeune femme volage... Après cet intermède surnaturel, s'ensuit la mise au point du stratagème : Perlimplín étant incapable de séduire sa femme, il lui invente un amant qui va la courtiser sous ses fenêtres et lui écrire des billets doux ; bien évidemment, celle-ci va tomber amoureuse du jeune homme mystérieux. Le soir du rendez-vous entre Belisa et le jeune homme imaginaire, Perlimplín fait semblant de défier son rival, qui n'est autre que lui-même, et dans un dédoublement très théâtral, il se donne la mort. La pièce commence sur des considérations prosaïques sur le mariage, se déroule sur fond de divertissement burlesque autour du thème classique du mari trompé et des rêveries lubriques de sa femme, et s'achève sur la mort tragique du *anti-héros*. « Esta 'aleluya erótica' es una obra tremenda que a mí me divierte mucho. Teatro de monigotes humanos que empieza en burla y acaba en trágico »⁵, déclare Lorca dans une interview publiée par *El Heraldo de Madrid*, le 4 avril 1933, à la veille de la représentation au *Teatro Español*. Et de renchérir sur cette recherche du *contraste*, le lendemain, dans *El Sol* cette fois : « Lo que me ha interesado en *Don Perlimplín* es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aun mezclarlos en todo momento »⁶.

Lorsqu'il revendique une conception moderne de la scène, tout en faisant évoluer ses personnages-pantins sur fond d'atmosphère libertine inspirée du XVIII^e siècle, Lorca se situe, comme le préconisent les surréalistes, davantage du côté du « procès de l'attitude réaliste » et du « non-conformisme absolu »⁷, de la transgression du bon goût et de la rupture avec la norme, que du côté de la scène *officielle* espagnole, fidèle quant à elle aux canons du réalisme, à l'analyse psychologique et à une conception *textocentriste* du théâtre. En même temps, Lorca signe une œuvre hors du commun qui s'inspire de la tragédie classique, des tragi-comédies du Siècle d'Or et du nouveau tragique symboliste et expressionniste, tout en empruntant aussi, pêle-mêle, au drame moderne, au Guignol et à la farce de la *Commedia dell'arte*, aux ressorts de la comédie légère et du théâtre de boulevard, ce mélange éclectique de nouveau et d'ancien, de tradition et de rupture, étant dénoncé par les défenseurs d'une avant-garde plus radi-

⁵ *El Heraldo de Madrid*, 4. 04.1933, cité dans *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, « Federico García Lorca : Vida », Madrid, n° 43, 1998, p. 204.

⁶ *El Sol*, 5.04.1933, cité dans *Poesía. Revista... op. cit.*, p. 204. Cette coexistence du lyrisme et du grotesque a souvent été soulignée par la critique : « *Amor de don Perlimplín* representa un experimento singular : se introducen elementos líricos en el cuerpo grotesco de la farsa ; a través de esa extraña fusión se nos presenta el asunto tradicional del viejo enamorado » (Miguel García Posada, introduction à *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Castalia Didáctica, p. 30). Dans sa démarche de fusion des contraires, Lorca se situe clairement dans le sillage du drame des temps modernes tel qu'il a été défini par Victor Hugo, en 1827, dans sa préface de *Cromwell* : « le drame, qui fond dans un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie » (V. Hugo, Préface de *Cromwell* [1827], Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 75).

⁷ A. BRETON, *Manifeste...*, *op. cit.*, p. 16 et 60.

cale et iconoclaste : les partisans de la *table rase*, tels que Buñuel et Dalí – pourtant héritiers de la *tradition subversive* des *ismes*, d'un Marinetti par exemple... Autrement dit, le *Perlimplín* de Lorca est un théâtre expérimental qui s'inscrit bien évidemment davantage dans la filiation des tout nouveaux *esperpentos* de Valle-Inclán que dans celle de la *comedia decimonónica* ou des *dramas rurales* de Benavente, mais qui se situe également *en décalage* par rapport à l'avant-garde la plus tapageuse⁸. Dès lors, il n'est pas très surprenant que cette pièce ait longtemps été considérée, de toutes parts, comme une œuvre mineure, et bien vite rangée sous les étiquettes d'œuvre *à part*, *inachevée*, *inclassable*, théâtre de la *marge*...

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín est une pièce mise à l'écart de la scène madrilène, dès la fin des années 1920, et l'histoire de cette mise au ban est en elle-même riche en péripéties très théâtrales et en rebondissements aux accents aussi... *surréalistes* que l'esprit qui anime la pièce. Si l'on en croit les différents témoignages de Melchior Fernández Almagro, Luis Buñuel ou Ernesto Giménez Caballero⁹, c'est au début de l'année 1926 que Lorca termine la rédaction de la première version de cette pièce très courte, qui compte quatre tableaux, six personnages, des poèmes destinés à être chantés et un accompagnement musical au piano. Cependant, il faudra attendre le 5 avril 1933 pour qu'elle soit représentée au *Teatro Español* de Madrid, avec une autre pièce qui a déjà connu quant à elle un grand succès en 1930, la fameuse *Zapatera prodigiosa*¹⁰. Sept longues années séparent donc la première version de cette pièce mystérieusement sous-titrée « *Aleluya erótica. Versión de cámara* » de sa première représentation...

Entre 1926 et 1933, la petite pièce de Lorca semble inexorablement condamnée à un processus de mise à l'écart, de disparition et donc de *réécriture*. Ainsi, le texte est saisi par le général Marzo en personne, chef de la Police, le 6 février 1929, date prévue pour

⁸ Ramón del Valle-Inclán publie dans la revue madrilène *España*, entre le 31 juillet et le 3 octobre 1920, son premier *esperpento*, *Luces de Bobemia*, sous forme de feuilleton : il s'agit du premier volet du « *género estafalarario* » inventé par Valle et directement inspiré par l'art de la déformation de Goya, mais aussi par les *grotesci* italiens et les œuvres de Crommelynck et Maeterlinck, et par l'expressionnisme européen (sur cette question des influences chez Valle-Inclán, voir l'essai d'Éliane et Jean-Marie LAUVAUD, *Valle-Inclán, un Espagnol de la rupture*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1991). Quant à Jacinto Benavente, il reçoit en 1922 le prix Nobel de littérature pour une œuvre qui se situe dans la lignée de la *alta comedia* du XIX^e siècle, et qui est également influencée par le modernisme (voir *Noche de sábado*, 1903, *Los intereses creados*, 1907).

⁹ Le 1^{er} février 1926, M. F. Almagro répond à Lorca en accusant réception du fragment de *Amor de Don Perlimplín*... En janvier 1928, E. Giménez Caballero expose ses « Carteles literarios » à la galerie Dalmau de Barcelone, et dans celui qui rend hommage à Lorca, on retrouve un extrait de l'*aleluya Vida de Don Perlimplín* : « Significando esto que tanto la obra como la aleluya original que le da nombre eran para Giménez Caballero a principios de 1928 lo suficientemente conocidas para considerarlas elemento identificativo del poeta. El 15 de diciembre de ese mismo año, Lorca anuncia en conversación telefónica, también a Ernesto Giménez Caballero, que prepara un tomo de teatro con *Los títeres de cachiporra* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* », M. UCÉLAY, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰ *La zapatera prodigiosa* est représentée pour la première fois le 24 décembre 1930 au *Teatro Español* par le groupe Caracol, avec Margarita Xirgu dans le rôle de *la zapatera*. Voir « Lorca autor teatral : el éxito », dans *Federico García Lorca (1898-1936)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, p. 264.

l'unique représentation du *Perlimplín* à la *Sala Rex* de Madrid. La pièce mise en scène par le groupe progressiste *El Caracol* est officiellement sanctionnée pour son caractère immoral par le Ministre de l'Intérieur de Miguel Primo de Rivera, Martínez Arido (le texte est déposé à la *Sección de Pornografía de la Dirección General de Seguridad*) : la *Sala Rex* se voit condamnée à fermer ses portes, tandis que le groupe *El Caracol* est contraint de se dissoudre. L'interdiction de la pièce a donné lieu à de nombreuses spéculations : est-ce le travail subversif de Rivas Cherif et de sa troupe *El Caracol* qui est ainsi visé par les autorités, ou bien tout simplement le comédien qui joue le rôle principal de *Perlimplín* (Eusebio Gorbea, qui n'est autre qu'un commandant de l'Armée espagnole, passionné de théâtre et toujours en activité...) ? S'agit-il d'une condamnation de la mise en scène licencieuse de la nuit de noces de Belisa et Perlimplín ou de la figure du mari trompé, avec ses cornes démesurément grandes ? Ou bien encore, doit-on expliquer cette censure par une simple méprise des autorités, la proximité entre le titre de la pièce de Lorca et celui d'un mauvais feuilleton publié en 1925 dans la revue anarchiste *Tiempos Nuevos* – « Los amores de Don Perlimplín », dans lequel était mis en scène le roi Alphonse XIII sous les traits de *Don Perlimplín* –, pouvant prêter à confusion¹¹ ? Les raisons qui ont conduit le Ministère de l'Intérieur à interdire la pièce de Lorca demeurent aujourd'hui encore quelque peu floues et mystérieuses, mais ironie du sort, ces zones d'ombre ne manquent pas de donner à l'histoire même de l'œuvre parodique un air de vaudeville...

Quoiqu'il en soit, le texte est bel et bien saisi en février 1929, et Lorca se voit contraint de réécrire son *Perlimplín* au début de son séjour aux États-Unis, entre 1929 et 1930¹². Ces années-là correspondent à une période-charnière de la création lorquienne, puisque l'influence de *l'Internationale surréaliste* bat son plein, en Espagne, Lorca lui-même étant séduit – quoiqu'il en dise – par les expériences de l'automatisme et du merveilleux du groupe de Breton : c'est le moment où il commence l'écriture des poèmes qui composeront le recueil *Poeta en Nueva York*. Et c'est précisément à ce moment-là que le jeune poète et dramaturge espagnol entre en contact avec le nouveau théâtre américain, un théâtre de pointe, marqué par les dernières innovations mondiales – de la même façon que Rafael Alberti découvrira les « nouvelles tendances » du théâtre européen lors de son voyage d'études en Europe, quelques années plus tard, entre 1931 et 1933¹³. La correspondance de Lorca durant ces années révèle tout le mal qu'il pense

¹¹ *Tiempos Nuevos. Semanario de educación y lucha*, Paris, 16 juillet 1925, p. 3. Pour plus de détails sur cette publication anarchiste, voir l'introduction de M. UCÉLAY, *op. cit.*, p. 150-153.

¹² Lorca embarque à Southampton à bord du transatlantique *Olympic* et arrive à New York le 25 juin 1929. Il séjournera à la Résidence universitaire de *Columbia University* au cours de l'année universitaire 1929-1930, et reviendra en Espagne à la fin de l'été 1930, après un séjour à Cuba.

¹³ Voir les pages que Rafael Alberti consacre, dans ses mémoires, à ce voyage en Europe, au cœur des avant-gardes théâtrales : « Durante nuestra estancia en París, asistimos a cuanta representación teatral de teatro joven de vanguardia, existía. Solíamos mandar a la Junta de Ampliación de Estudios de Madrid, por la que estábamos pensionados para estudiar los movimientos nuevos escénicos de Europa, un informe cada dos meses. Así recorrimos Francia, Bélgica,

de la scène espagnole de l'époque. À la fin du mois d'octobre 1929, il écrit à ses parents : « Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución »¹⁴. Dans une autre lettre, il souligne l'importance de sa découverte du théâtre nord-américain – aux antipodes du théâtre espagnol *commercial* en vogue à l'époque –, et évoque ses projets personnels les plus récents en matière de création théâtrale, notamment sa pièce censurée à Madrid :

Ahora se empiezan a mover algunos amigos míos ingleses en New York para ver si consiguen que se ponga mi teatro aquí. Esto puede ser muy bueno para mí y ojalá se consiga, porque sería excelente cosa. De ponerse algo, se pondría el *Perlimplín* y los *Títeres de Cachiporra* traducidos y con gran decorado. Aquí hay un teatro de vanguardia y sería no difícil [sic]. Yo no me hago ilusiones, sino que espero los acontecimientos. En el asunto están interesadas las señoras. Las señoras son las que hacen todo en Norteamérica. Hay alguna millonaria interesada también, y tres o cuatro judías literatas. Yo no hago nada, pero espero, y me gustaría, como es lógico, 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*.¹⁵

Ces extraits de sa correspondance prouvent à quel point, quelques mois après la fermeture de la *Sala Rex*, Lorca demeure attaché à son *Perlimplín*, œuvre dont il achève la nouvelle version à la fin de l'année 1929 et dont il fait une lecture publique à ses amis le soir de Noël. . . On y apprend aussi que plusieurs représentants de l'avant-garde américaine, comme Irene Lewisohn, directrice du *Neighborhood Playhouse*, s'intéressent de très près à ce petit essai de théâtre burlesque et envisagent de le mettre en scène dans l'une des petites salles new-yorkaises. C'est la journaliste Mildred Adams qui est alors chargée de la traduction anglaise, et Lorca lui confie donc son texte, jusqu'à la fin de l'année 1931¹⁶. Mais nouveau rebondissement dans l'histoire du *Perlimplín* : Lorca perdra sa deuxième version du texte – américain cette fois, celui de la *période surréaliste* – au début de l'année 1932, et il faudra attendre quelques mois avant que Pura Maórtua de Ucelay, ancienne fondatrice du *Lyceum Club Femenino*, ne récupère le premier texte – l'original –, auprès des services de la *Dirección General de Seguridad*, afin de le mettre en scène dans le cadre des activités de son *Asociación Femenina de*

Alemania y la Unión Soviética. Era aquél un gran momento para el teatro [...] A finales de 1932 me encontraba en Berlín con María Teresa [...]. Allí conocí a Erwin Piscator, gran director de escena, a Bertolt Brecht, ambos muy jóvenes aún, a Ernest Toller, dramaturgo [...], y a muchos más artistas, escritores e intelectuales que el nazismo arrojó de Alemania, en donde ya, en aquel final de 1932 no se podía vivir », Rafael ALBERTI, *La arboleda perdida*, 2. *Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*, Madrid, Alianza Editorial/ Biblioteca Alberti, 1998, p. 25-26.

¹⁴ Lettre datée du 21 octobre 1929. *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]. Poesía. Revista ilustrada de información poética*, núm. 23-24, 1986, p. 78.

¹⁵ Lettre datée du 22 ou 23 octobre 1929, *ibid.*, p. 79.

¹⁶ Voir Christopher MAURER, « El teatro », dans *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana*, *op. cit.*, p. 134 et ss.

Cultura Cívica. Un parcours décidément très chaotique et rocambolesque pour un petit texte extravagant, *mis en marge* à plusieurs reprises, et finalement sauvé par son auteur. . .

LA REPRÉSENTATION DE 1933 : AUX ANTIPODES DU DRAME COMMERCIAL ET AU CŒUR DU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

Le 5 avril 1933, *Amor de Don Perlimplín*. . . est donc représentée pour la première fois avec *La zapatera prodigiosa*, par la compagnie du *Club Teatral de Cultura* (rebaptisé *Club Anfistora*), que dirige Pura Ucelay. La mise en scène, comme c'était déjà le cas en 1929 lors de la première tentative censurée, est confiée à C. Rivas Cherif. Ce soir-là, au *Teatro Español*, Lorca intervient lors de la représentation de *La zapatera* en tant que pianiste et interprète dans le rôle de « l'Auteur » – il lit le célèbre *Prologue* dans lequel il s'adresse directement, et non sans perfidie, à la fois au Public et au personnage de *la zapatera*¹⁷–, tandis que celui qui interprète le rôle principal de *Don Perlimplín* et qui réalise les décors de la deuxième partie de la soirée n'est autre que le peintre, illustrateur, metteur en scène et réalisateur de cinéma, Santiago Ontañón ; au piano, c'est Pura Lago qui interprète les cinq sonatines de Domenico Scarlatti¹⁸. On le voit, Lorca et les siens excellent dans le mélange des genres, et rejoignent en ce sens les différents *ismes* de l'époque qui, depuis le Symbolisme et jusqu'au Surréalisme, en passant par l'Expressionnisme, le Cubisme et le Dadaïsme, ne conçoivent plus le théâtre que comme un *spectacle total* : il s'agit alors de faire tomber les frontières entre les arts, de réconcilier le théâtre avec la poésie, la musique, la danse, la peinture, de s'inspirer du théâtre de marionnettes, de la pantomime, du sketch ou du cirque, et de redonner enfin ses lettres de noblesse à l'improvisation héritée du théâtre italien. « El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía. . . », déclarera Lorca en 1935 avant de dénoncer, une fois de plus, la situation de crise dans laquelle se trouve la scène espagnole depuis le milieu des années 1920¹⁹. Lorsque l'auteur de *La zapatera*

¹⁷ F. GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Alianza Editorial/ Biblioteca García Lorca, 2002, p. 45-47.

¹⁸ La distribution complète est annoncée dans le programme : « Belisa : Pilar de Basarán ; Marcolfa, señora Domínguez ; Madre de Belisa, Pilar Gracia ; Duende 1° : Augusto Higuera ; Duende 2° : Andrés Higuera ». Le programme donne également quelques précisions sur l'accompagnement musical : « Esta obra se representa ligada con cinco Sonatinas de Dominico Escarlatti, ejecutadas al piano por la gran pianista Pura Lago », « Lorca autor teatral : el éxito », dans *Federico García Lorca (1898-1936)*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁹ Federico García Lorca, dans l'entretien intitulé « Federico García Lorca y el teatro de hoy », *Escena*, Madrid, mai 1935 (texte reproduit par Mario Hernández dans l'édition de *Yerma*, Madrid, Alianza Ed., 2006, p. 172). Dans ses déclarations, Lorca se situe dans le sillage d'Edward Gordon Craig qui, en 1905, écrit son manifeste *De l'art du théâtre*. « Premier dialogue entre le régisseur et l'amateur de théâtre » : « L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse. [...] L'Art du Théâtre est né du geste – du mouvement – de la danse » (E. Gordon Craig est cité par Bénédicte LOUVAT-MOLOZAN, *Le théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion, 2007, p. 53).

prodigiosa apparaît sur scène (« *Sobre cortina gris aparece el Autor. Sale rápidamente y lleva una carta en la mano* »²⁰), prononçant son discours *méta-poétique* sur la fonction du théâtre, à grand renfort d'images irrationnelles, on n'est pas très loin de l'esprit qui anime les *happenings* provocateurs des groupes expressionnistes et dadaïstes des années 1910²¹. Lorsque *l'Auteur* interpelle son public, tel un colporteur de littérature populaire ou un charlatan de foire vendant sa mystérieuse *poudre de perlimpinpin*, il provoque le public tout en jouant sur l'illusion théâtrale : « Respectable público... (Pausa.) No, respetable público no ; público solamente ; y es que el autor no considera al público respetable (todo lo contrario) »²². Et lorsque, mi-démiurge, mi-magicien, *l'Auteur* s'adresse à son héroïne, *la zapatera* (« Ya voy, no tengas tanta impaciencia en salir »²³), on ne peut s'empêcher de penser au marionnettiste qui tire les ficelles de ses personnages. « L'opération de magie » qu'Antonin Artaud appellera de ses vœux pour le théâtre surréaliste semble fonctionner, à différents niveaux, ce 5 avril 1933, au *Teatro Español*, dans la représentation de ces œuvres beaucoup plus avant-gardistes qu'on a bien voulu le dire, qui convoquent le rire et les larmes, le tragique et le merveilleux, le réel et le surréel... Avec sa *Zapatera* et son *Perlimplín*, Lorca fait *bouger les lignes* de la scène espagnole. Et dans le fond, le nom de son héros, *Don Perlimplín*, n'est-il pas à Lorca ce que le *Père Ubu* est à Alfred Jarry, *Don Friolera* à Valle-Inclán ou ce que le slogan *Dada* est à Tristan Tzara : un nom d'une apparente absurdité qui est en fait une rémanence de l'imaginaire enfantin, doublée d'une bonne dose d'humour, voire de provocation²⁴ ?

Le théâtre expérimental de Lorca, écrit précisément pour le « *teatrillo nuevo* » de Rivas Cherif au milieu des années 1920, demeure circonscrit aux cercles restreints de l'avant-garde artistique de l'époque. Et le *Perlimplín* semble condamné à n'être joué que deux fois, en avril, puis en mai 1933... Mais cette diffusion confidentielle et éphémère correspond sans aucun doute au projet initial de Lorca : au milieu des années 1920, le jeune poète et dramaturge choisit de suivre le modèle des groupes animés par Cipriano Rivas Cherif, *El Mirlo Blanco* ou *El Caracol*, qui tentent de renouveler la scène espagnole tout

²⁰ F. GARCÍA LORCA, *La zapatera prodigiosa*, op. cit., p. 45.

²¹ Bien sûr, ce ne sont pas les poèmes « gymnastiques » ou « mouvementistes » des dadaïstes du Cabaret Voltaire de Zurich avec Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco, ou en Allemagne avec Richard Huelsenbeck, Raoul Hausman, John Heartfield ; on ne retrouve pas non plus dans *Perlimplín* les comiques anglais comme Charlie Chaplin ou Harold Lloyd qui ont inspiré les fameux « tontos » d'Alberti. Mais on est tout de même dans la recherche d'un art (et d'un ordre ?) nouveau, et la volonté de saper les valeurs « d'honneur, de patrie, de moralité, de famille, de religion », avec le rire et l'absurde...

²² F. GARCÍA LORCA, *La zapatera...*, op. cit., p. 45.

²³ F. GARCÍA LORCA, *La zapatera...*, op. cit., p. 45.

²⁴ Sur les liens entre le mouvement international Dada et l'Espagne, je renvoie à l'ouvrage de Véronique de la Fuente, *Dada à Barcelone. Chronique de l'avant-garde artistique parisienne en exil en Catalogne pendant la grande guerre*, Céret, Éditions des Albères, 2001, ainsi qu'à la réédition intégrale de la revue *391* publiée de 1917 à 1924 (et dont quatre numéros paraissent à Barcelone, de janvier à mars 1917) : Francis Picabia, *391*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1975.

en s'inscrivant au cœur des avant-gardes européennes. À l'instar des auteurs que Rivas Cherif met en scène – Ramón del Valle-Inclán, par exemple, avec *Los cuernos de don Friolera*, dont le prologue et l'épilogue sont représentés en 1926 chez les Baroja²⁵ –, Lorca décide de rompre avec la tradition naturaliste héritée du XIX^e siècle et de s'inscrire plutôt dans le courant symboliste du poète et dramaturge belge Maeterlinck. Et c'est cette rupture avec la *mimésis* aristotélicienne qu'il continue de défendre en 1933. Au risque de paraître inclassable, puisqu'il est aussi, au même moment, le jeune dramaturge *taquillero*, l'auteur de pièces qui puisent dans le registre des drames réalistes ; il est également l'artiste *de avanzada* – au sens où José Díaz Fernández l'entend, en 1930, dans son essai *El nuevo romanticismo* –, puisqu'il est engagé dans l'aventure culturelle des *Misiones Pedagógicas*, comme directeur du *Teatro Universitario La Barraca*, aux côtés d'Eduardo Garte²⁶.

Derrière la défense du *Perlimplín* et la proposition d'une nouvelle mise en scène, le message de Lorca, en 1933, est très clair : il n'est pas seulement l'auteur des succès commerciaux, tels que *Mariana Pineda* (œuvre écrite en 1925 et jouée pour la première fois le 24 juin 1927, au *Teatro Goya* de Barcelone, avec Margarita Xirgu dans le rôle principal) et *Bodas de sangre*, dont la première a lieu le 8 mars 1933 au *Teatro Beatriz* de Madrid, sous la direction d'Eduardo Marquina²⁷. En 1933, Lorca dit haut et fort qu'il est engagé dans la *bataille* du théâtre minoritaire et qu'il défend depuis ses débuts d'autres textes plus audacieux et risqués que ses tragédies à succès : c'est le cas de *El maleficio de la mariposa* (pièce mise en scène par la compagnie de Gregorio Martínez Sierra, en mars 1920, au *Teatro Eslava* de Madrid, et interprétée par l'actrice Catalina Bárcenas, avec la collaboration de *La Argentinita*, les costumes étant dessinés par Rafael Barradas), ou bien encore de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita* (écrite en 1922 et représentée par des étudiants à la *Residencia de Estudiantes* en 1935), toutes ces pièces préfigurant d'autres œuvres *de la marge* : *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, bien sûr, mais aussi celles de la période américaine, écrites à partir de 1930, *El público* et *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo*²⁸.

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín occupe bel et bien une place à part dans l'œuvre théâtrale de Lorca : cette pièce très brève, soumise au processus de *réécriture*, se situe non seulement *en marge* du théâtre lorquien, mais également à *l'écart* du théâtre commercial et officiel. Comme Lorca le dit lui-même dans ses conférences

²⁵ Concernant les représentations du groupe *El Mirlo Blanco*, voir M. UCÉLAY, *op.cit.*, p. 135-136.

²⁶ Sur cette question, je renvoie au catalogue de l'exposition organisée par le Centro Cultural Conde Duque, *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007. Voir également *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.

²⁷ Mais c'est au *Teatro Maipo* de Buenos Aires que la pièce connaît un succès retentissant, le 29 juillet 1933, avec Lola Membrives dans le rôle de la mère.

²⁸ Il n'est pas dénué d'intérêt de souligner que les trois derniers textes cités ont été écrits – ou réécrits – pendant cette période de l'influence surréaliste.

qu'il prononce dans le courant des années 1930, ce qu'il recherche à travers son théâtre avant-gardiste se situe aux antipodes des genres marqués par le réalisme, et qui dominent alors sur la scène espagnole, à savoir la comédie, le *sainete* ou *el astracán*, le drame moderniste ou bien encore le *drama rural*²⁹. *Amor de Don Perlimplín vs Bodas de sangre*, le théâtre minoritaire – ou *impossible, irreprésentable, inclassable* – face à une pièce à succès, l'opposition entre ces deux pièces jouées à quelques jours d'intervalle au printemps 1933 semble fonctionner au détriment de la première... Et c'est précisément le décalage entre les deux représentations du *Teatro Español* (*Perlimplín*) et du *Teatro Beatriz* (*Bodas de sangre*), mais aussi, à un autre niveau, entre *La zapatera* et *Don Perlimplín*, qui empêche le grand public – et une partie de la critique – d'adhérer au projet *perlimplinesque* de Lorca³⁰. Il est vrai qu'au lendemain de la représentation du *Perlimplín*, la presse de l'époque n'hésite pas à publier plusieurs commentaires assassins : « divertimiento más que otra cosa » (*Informaciones*), « un viejo apunte psicológico » (*El Debate*), « capricho injustificado e injustificable de su autor » (*La Época*), « si antigua es, como se apunta, no debió nunca estrenarse » (*La Hoja Literaria*)³¹...

La liste des critiques acerbes est longue, mais il ne faut pas oublier de mentionner l'orientation politique de ces journaux et revues dans lesquels elles paraissent : comme le souligne Margarita Ucelay dans son introduction à la dernière réédition de l'œuvre chez Cátedra, il n'est pas très surprenant de lire, sous la plume de journalistes anti-républicains, catholiques, monarchistes ou conservateurs, des articles hostiles à une pièce de Lorca clairement novatrice, voire provocatrice³². Car on peut lire également des textes élogieux, publiés cette fois dans une presse libérale et républicaine :

- Delicioso – y hondo y alado – un dechado de humorismo erótico, impregnado de ironía y ternura, de gracia y de poesía, que divierte, intriga y conmueve a un tiempo mismo, para culminar en la profunda emoción de arte de la última escena. (J.G. Olmedilla, *El Heraldo de Madrid*)
- Cuento libertino con moraleja trascendente ; divertido, preciosista... zumbón y triste en el fondo de lo grotesco... (M. Nuñez de Arenas, *La Voz*)
- Tan nueva es la aleluya de Lorca que en su desenvolvimiento y en la gracia de su juego recuerda la novedad de siempre, clásica, de los ejemplos vivos y mejores. (J. Chabás, *La Luz*)

²⁹ Lorca renoue avec le *drama rural* au moment de l'écriture de ses tragédies andalouses. Mais, à mon sens, le réalisme est toujours transcédé chez Lorca, y compris dans ses *dramas rurales*, par la dimension lyrique des dialogues et le symbolisme de son écriture théâtrale.

³⁰ « El desconcierto del espectador se debió entonces menos al proyecto literario que al forzado *decalage* : *La zapatera* no sólo era una obra conocida sino fácilmente aceptada ; *Bodas de sangre* se había revelado como el gran hito de la época [...]. *Perlimplín* resultaba, por una parte, un objeto demasiado embrionario y, por otra, una « deformación » extravagante y difícil del modelo de *La zapatera* », Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, Universidad de Zaragoza, 1986, p. 116.

³¹ L. FERNÁNDEZ CIFUENTES, *García Lorca...*, *op. cit.*, p. 116.

³² Cf. M. UCELAY, Introduction à *Amor de don perlimplín*, *op. cit.*, p. 174.

- En *Amor de Don Perlimplín* hay, desde luego, no poca literatura y no poco teatro.
(M. Fernández Almagro, *El Sol*).³³

On le voit, la réception de la pièce est plus mitigée qu'on ne l'a dit parfois. Et l'affaire du *Perlimplín* de Lorca est, en 1933, bien évidemment politique. Tout autant, si ce n'est plus, qu'en 1929, au moment de la fermeture de la *Sala Rex*. . . En tout cas, cette petite farce érotico-poétique fait couler beaucoup d'encre, entre 1926 et 1933, et fait beaucoup de bruit sur la scène madrilène, quoiqu'en disent les censeurs de tout poil.

AUX CONFINS DE LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS, DU THÉÂTRE ET DE LA POÉSIE : LA DOUBLE INFLUENCE DU SYMBOLISME ET DU SURREALISME

En 1926, lorsque Lorca se lance dans l'écriture de sa farce, il prend pour modèle un genre littéraire codifié : les *aleluyas*, ces planches composées de 48 gravures accompagnées de distiques d'octosyllabes³⁴. Le *détournement* des deux *aleluyas* qui, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, racontent aux enfants l'histoire du malheureux Don Perlimplín – *Historia de Don Perlimplín* et *Vida de Don Perlimplín* –, constitue le point de départ de la démarche de Lorca. Ce qui, en soi, est déjà très surréaliste : la réécriture, le plagiat et le collage ne sont-ils pas célébrés par Breton dans ses écrits, en hommage à l'un des précurseurs du surréalisme, le comte de Lautréamont ?

Les emprunts au genre parodié sont de plusieurs ordres : thématiques bien sûr – l'histoire de Don Perlimplín –, mais aussi formels, puisque la concision de la pièce rend hommage à cette forme populaire de littérature pour enfants, qui ne peut brosser qu'à grands traits la vie des personnages qu'elle met en scène. De la même façon que les illustrations des *aleluyas* du XIXe siècle s'arrêtent sur les moments-clefs de la vie des héros, les personnages du *Don Perlimplín* de Lorca apparaissent comme des personnages archétypiques à peine esquissés, ce qui donne à l'œuvre son aspect d'ébauche : le vieux mari trompé, la jeune femme volage, la fidèle servante, la mère intéressée, les petits lutins malicieux. Et comme dans le théâtre de Marionnettes – l'autre modèle auquel Lorca emprunte beaucoup de ressorts, comme « le rythme, l'imagination, la liberté », et pas seulement dans *Retablillo de Don Cristóbal*³⁵ –, les personnages apparaissent sur scène souvent deux par deux : se succèdent ainsi les tête-à-tête entre Perlimplín et Marcolfa, Perlimplín et Belisa, Perlimplín et la Madre, les deux Duendes. Quant à l'intrigue, elle est réduite au strict minimum (préparatifs du mariage, scène de la nuit de noces, infidélité de Belisa et stratagème de Don Perlimplín, et enfin mort tragique

³³ M. UCÉLAY, Introduction..., *op.cit.*, p. 174.

³⁴ Cf. note num. 3.

³⁵ Dans le Prologue du *Retablillo de don Cristóbal*, l'Auteur déclare : « Todo el guíñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo. El guíñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia » (F. GARCÍA LORCA, *Teatro completo I*, Barcelona, Debolsillo, 2004, p. 173).

du héros), afin que l'action se déroule sur un rythme rapide. L'intrigue est résumée dès le premier tableau par le personnage de la Mère qui, sur un air de conte moralisateur, annonce déjà le thème du cocuage :

MADRE- Don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dinero por ellas. Los dineros dan la hermosura. . . Y la hermosura es codiciada por los demás hombres.³⁶

Le dénouement tragique de la pièce est très vite annoncé par des signes prémonitoires et symboliques, comme les interrogations de Perlimplín (« ¿ Será capaz de estrangularme »), ou les oiseaux de papier noir, à la fin du Premier Tableau (« *Por el balcón pasa una bandada de papel negro* »)³⁷ ; ou bien encore la mention de ce fait divers, un homme – un savetier. . . –, étranglé par sa femme : « PERLIMPLÍN- Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado en no casarme »³⁸. On le voit, l'intertextualité opère à plusieurs niveaux dans *Amor de don Perlimplín*, et l'œuvre peut apparaître à la fois comme adaptation théâtrale d'une *alehuya* et travail préparatoire d'une autre farce, devenue très populaire : *La zapatera prodigiosa*.

Les emprunts à l'*alehuya* sont aussi d'ordre esthétique puisque, fidèle à un genre qui mêle poésie et dessin, Lorca pratique dans *Perlimplín* la confusion des genres, le théâtre étant, depuis les Symbolistes, indissociable de la musique, du chant et de la poésie. Le vers ne domine pas dans la pièce, mais la poésie y est bien présente, et ce dès le titre, véritable clin d'œil aux *alehuyas* (l'une des acceptions du terme renvoie d'ailleurs à la *mauvaise poésie*). Dans les dialogues, ce sont les fameux chants de la sensuelle Belisa, dans le Premier Tableau (« ¡Amor ! ¡ Amor !/ Entre mis muslos cerrados/ nada como un pez el sol »), ou dans le Quatrième Tableau, son chant repris par un chœur (« Por las orillas del río/ se está la noche mojando »), ou bien encore, dans le Deuxième Tableau, le chant désespéré de Don Perlimplín éconduit par sa jeune épouse (« Amor, Amor/ que estoy herido/ Herido de amor huido,/ herido,/ muerto de amor »)³⁹. Au-delà du vers – qui sert tantôt de divertissement à connotation érotique, tantôt de signe prémonitoire au dénouement tragique –, c'est bien par la présence des *images* que l'écriture théâtrale lorquienne peut être qualifiée de poétique : celle-ci peut avoir une tonalité parodique, dans les répliques de Don Perlimplín et de Belisa (la musique est ainsi « plumón caliente de los cisnes », en écho aux modernistes), dramatique (Belisa imagine les baisers de son amant aussi brûlants que « el azafrán y el clavo »), ou tragique (la découverte de la beauté de Belisa produit chez Perlimplín « un hondo corte de lanceta en [la] garganta »). Mais Lorca va plus loin : à l'instar des surréalistes, notam-

³⁶ F. GARCÍA LORCA, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín. . .op. cit.*, p. 257.

³⁷ *Ibid.*, p. 259.

³⁸ *Ibid.*, p. 254.

³⁹ *Ibid.*, p. 255, p. 283 et p. 272.

ment Antonin Artaud, il comprend que ce n'est plus seulement la *poésie du langage*, mais la *poésie de l'espace théâtral* dans son ensemble, qui permettra au théâtre contemporain de se renouveler⁴⁰. L'écriture théâtrale du *Perlimplín* est ainsi très sensorielle, et le corps de Belisa est mis en avant tout au long de la pièce, à travers les didascalies nous renseignant sur la beauté de son corps, ses attitudes lascives et l'importance de la nudité, mais aussi le rôle de la voix et du chant dans la construction du personnage : « *Se ve a Belisa casi desnuda cantando lánguidamente* », « *Aparece Belisa con un gran traje de dormir lleno de encajes* », « *Lleva el pelo suelto y los brazos atados* »⁴¹. On est bien loin de l'histoire de Don Perlimplín telle qu'elle est racontée dans les *aleluyas*, et c'est bien là l'enjeu de Lorca : jouer sur le détournement et la réécriture parodique et érotique d'un modèle codifié...

Chez Lorca, la métaphore métamorphose le réel et l'écriture suggère plus qu'elle ne montre : si *Perlimplín* propose un discours sur le mariage, c'est bien sûr par les dialogues mais, plus encore, c'est par les silences et les non-dits, notamment ceux de Marcolfa : « El matrimonio [...] está lleno de *cosas ocultas* », annonce-t-elle dès le début, en mettant en garde son maître⁴². Et dans la scène d'exposition, Perlimplín et Marcolfa se livrent à une véritable joute verbale, tellement allusive qu'elle frôle l'absurde :

PERLIMPLÍN- ¿Sí ?/ MARCOLFA- Sí. /PERLIMPLÍN- Pero ¿por qué sí ?/ MARCOLFA- Pues porque sí./
PERLIMPLÍN- ¿Y si yo te dijera que no ?/ MARCOLFA- ¿Que no ?/ PERLIMPLÍN- No./ MARCOLFA- Dígame, señor mío, las causas de ese no./ PERLIMPLÍN- Dime tú, doméstica perseverante, las causas de ese sí.⁴³

De la même façon, l'infidélité de Belisa sera suggérée mais jamais montrée, par le chiffre cinq, décliné à l'envi au fil des scènes : les cinq sifflets, les cinq fenêtres, les cinq balcons, les cinq continents vont symboliser l'infidélité de Belisa, le soir même de la nuit de noces, avec ses cinq amants... Là encore, Lorca joue sur le contraste entre la dimension prosaïque et poétique : dans la bouche des farfadets, la révélation de l'infidélité est lyrique (« DUENDE 1^o- Cinco frías camelias de madrugada se han abierto en las paredes de la alcoba/ DUENDE 2^o- Cinco balcones sobre la ciudad »), tandis qu'elle est plus terre-à-terre dans la réplique de Marcolfa (« La noche de boda entraron cinco personas por los balcones »)⁴⁴. Sur ce point, Lorca semble avoir retenu la leçon d'Ibsen,

⁴⁰ Je renvoie ici aux manifestes publiés par Antonin Artaud au début des années 1930, notamment « Le Théâtre de la cruauté », *NRF*, 1^{er} octobre 1932, puis recueillis dans *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1938 « Il s'agit donc [...] de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain ». Comme le préconise Artaud, Lorca repousse les limites de la scène, sans mettre pour autant le texte en marge, puisque son *Perlimplín* conjugue le geste, le corps et le mot, le chant, la musique et la poésie, le son, la couleur et le symbole.

⁴¹ F. GARCÍA LORCA, *Amor de Don Perlimplín...*, op. cit. p. 258.

⁴² *Ibid.*, p. 254. C'est moi qui souligne.

⁴³ *Ibid.*, p. 253.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 267 et 274.

dont l'œuvre, à partir de *Une maison de poupée*, se situe à mi-chemin entre le Réalisme et le Symbolisme. Et lorsque Don Perlimplín se réveille en mari cocu, au lendemain de cette étrange nuit de noces, avec des cornes de cerf géantes sur la tête, c'est alors l'influence de Jarry et de son *Ubu Roi* qui s'impose, maître s'il en est dans l'art de la parodie, de la caricature et de l'obscénité – encore un précurseur des surréalistes et un passionné du théâtre de Marionnettes. . . On devine également du Valle-Inclán qui, avec ses *esperpentos*, se pose lui-même en héritier de Goya, de l'Expressionnisme et du Symbolisme, mêlant avec humour grotesque et tragique : rappelons que sa pièce *Los cuernos de don Friolera (Les cornes de don Saprستی)*, est publiée en feuilleton entre avril et août 1921, dans la revue madrilène *La Pluma*. Mais c'est aussi la pièce *Le cocu magnifique*, du dramaturge belge Fernand Crommelynck, publiée en 1921, mélange de burlesque et d'émotion, de grossièreté et de poésie, qui devient un modèle pour Lorca. Tout autant d'œuvres à partir desquelles se construit son *Perlimplín*. . .

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín est une œuvre qui puise dans l'imaginaire enfantin des *aleluyas* et, au-delà, dans la pensée fantastique de l'enfance : ainsi, le décor, tel qu'il est conçu par Lorca, avec ses couleurs criardes et symboliques, s'inspire volontiers des gravures qui illustrent les *aleluyas* et qui pratiquent l'art de la déformation : les murs sont verts et les meubles noirs, le lit est trop grand, les oiseaux sont de papier noir, les cornes de Don Perlimplín immenses et les plumes nombreuses, la cape de Don Perlimplín-l'Amant mystérieux, rouge. Les didascalies fonctionnelles, au début de chaque tableau, reflètent la démarche anti-réaliste et anti-illusionniste de Lorca :

CUADRO PRIMERO. *Casa de Don Perlimplín. Paredes verdes con las sillas y muebles pintados en negro* [. . .].

CUADRO SEGUNDO. *Sala de Don Perlimplín. En el centro hay una gran cama con dosel y penachos de plumas. En las paredes hay seis puertas* [. . .].

CUADRO TERCERO. *Comedor de Perlimplín. Las perspectivas están equivocadas deliciosamente* [. . .].

CUADRO CUARTO. *Jardín de cipreses y naranjos* [. . .]⁴⁵.

Dans le Troisième Tableau, lorsque les « duendecillos » apparaissent sur scène et s'installent dans le trou du souffleur (« Se sientan en la concha del apuntador cara al público »), l'espace scénographique devient soudain espace scénique. Par leur dialogue *méta-théâtral*, Lorca fait tomber le *quatrième mur* de l'illusion théâtrale, cette « cortina de tonos grises » à laquelle fait allusion l'un des Duendes : « Que no se descorra todavía nuestra eficaz y socialísima pantalla ». Les deux petits êtres surnaturels plongent la pièce dans une atmosphère proche du *merveilleux* célébré par les surréalistes : « Queda el teatro

⁴⁵ *Ibid.*, p. 274. « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau », A. BRETÓN, *op. cit.*, p. 24-25.

en penumbra, con dulce tono de sueño », précise l'auteur dans les didascalies⁴⁶. Le merveilleux, les forces occultes et l'inconscient ; la fantaisie, l'imagination et l'absurde ; le détournement, le collage, la réécriture ; la fusion du réel et de l'irréel ; l'image poétique, le corps et l'érotisme ; l'absurde, le rire, le grotesque : ne s'agit-il pas du programme des surréalistes, en 1924, tel qu'on le retrouve mis en pratique dans *Amor de Perlimplín con Belisa en su jardín*, en 1926 ?

ÉPILOGUE : LA POSTÉRITÉ DU *PERLIMPLÍN* : UNE PIÈCE MISE À L'ÉCART DES GRANDES SCÈNES

194

Si l'on prend le cas de la scène parisienne actuelle, l'opposition entre les *tragédies andalouses* et le théâtre expérimental de Lorca fonctionne toujours, au détriment du second. Ainsi, pour la saison 2007-2008, alors que la Comédie Française représente pour la première fois *Yerma* au Théâtre du Vieux-Colombier, sous la direction de Vicente Pradal⁴⁷, c'est la compagnie espagnole *Histrión Teatro* qui, dans le cadre du 16^{ème} *Festival Don Quijote* organisé par le groupe Zorongo, joue « l'un des textes les plus poétiques de Lorca » : son *Perlimplín*. La représentation a lieu au Café de la Danse, le 28 novembre 2007, et la mise en scène de Juan Dolores Caballero, inspirée du théâtre japonais, met en avant le contraste entre lyrisme et grotesque, tout en soulignant la dimension poétique et surréaliste du texte. Dans son programme, la compagnie précise bien qu'il ne s'agit en aucun cas d'une œuvre mineure, mais au contraire d'une pièce-clef qui annonce le grand théâtre avant-gardiste de Lorca des années 1930⁴⁸. Cette lecture des enjeux de la pièce de Lorca rejoint celle de Margarita Ucelay, à laquelle s'est ralliée désormais une partie de la critique : « *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* es una pequeña obra maestra. Ni por un momento debe considerarse pieza menor del teatro lorquiano »⁴⁹. Toutefois, il faut bien admettre que ce *petit chef-d'œuvre* de concision, d'humour et de provocation, reste, aujourd'hui encore, cantonné aux cercles restreints de la scène avant-gardiste contemporaine. On pourrait d'ailleurs établir un parallèle avec le Festival d'Avignon de 1992, où le *Perlimplín* de Lorca était joué dans une toute petite salle du Festival Off, tandis que *Le chevalier d'Olmedo* était mis en scène à la Cour d'honneur du Palais des Papes. . .

⁴⁶ *Ibid.*, p. 265 et ss.

⁴⁷ La représentation de *Yerma* par la troupe de la Comédie Française a eu lieu au Théâtre du Vieux Colombier entre le 20 mai et le 29 juin 2008, et c'est Christine Fersen qui devait interpréter le rôle de Dolores (la comédienne s'est éteinte le 27 mai).

⁴⁸ « En ningún momento debe considerarse una obra menor del teatro de Lorca. Pese a su brevedad es una pieza clave, escalón de acceso a las comedias *imposibles*, teatro que en última instancia encierra el propósito último del autor : el de la búsqueda de un nuevo teatro, un teatro vivo, capaz de derribar las paredes de los edificios y salir a la calle, tal y como se propone en *El Público* ». Voir la fiche artistique de la représentation de la troupe *Histrión Teatro*, sur le site internet du Groupe Zorongo (www.zorongo.com), qui organise tous les ans à Paris le Festival *Don Quijote*.

⁴⁹ M. UCELAY, Introduction..., *op. cit.*, p. 183.

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín n'est pas devenu un classique. La pièce est, encore de nos jours, cette petite farce expérimentale à laquelle Lorca était très attaché, et dont il se demandait, en 1933, ce qu'en penserait le public : « Yo no sé cómo acogerá un público « de cámara » mi obra ; pero a mí me ha divertido de lo lindo cuando la escribía y me hace feliz cada vez que la leo o cada vez que la veo en ensayo »⁵⁰. En 2009, cette œuvre de *la marge* critiquée en son temps « porque no [era] de público », continue de faire rire et de surprendre le public ; et, en dépit des multiples mises à l'écart, censures et autres réécritures, la magie du *Don Perlimplín* de Lorca, avec ses personnages sortis des illustrés pour enfants et du théâtre de Guignol, continue d'opérer sur scène...

⁵⁰ Federico García Lorca. *Vida, Poesía...*, p. 204.

BIBLIOGRAPHIE

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias españolas (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

BRETON, André, *Premier manifeste, Second manifeste, Prologomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non, Position politique du surréalisme, Poisson soluble, Lettres aux voyantes, Du Surréalisme en ses eaux vives*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

CONSTANZE, Gérard de, « Scènes d'un théâtre. Des séances de marionnettes à la roulotte de *La Barraca*, l'itinéraire théâtral de Lorca », dans *Federico García Lorca, Le Magazine littéraire*, num. 249, Paris, janvier 1988.

DOUGHERTY, Dru et VILCHES, María Francisca, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC-Fundación García Lorca, 1992.

-----, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]. Poesía. Revista ilustrada de información poética, núm. 23-24, 1986.

Federico García Lorca. Vida, Poesía. Revista ilustrada de información poética, núm. 43, 1998.

Federico García Lorca (1898-1936), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998. Voir notamment « Lorca autor teatral : el éxito », p. 261-303.

FERGUSSON, Francis, « Don Perlimplín : el teatro-poesía de Lorca », dans *Federico García Lorca* (coll. dirigée par Ildelfonso Manuel Gil), Madrid, Taurus, 1973, p. 345-356.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, Universidad de Zaragoza, 1986. Voir notamment ce qui concerne *La zapatera prodigiosa* et *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, p. 97- 131.

FUENTE, Ricardo de la, « El imposible vanguardismo en el teatro español », dans *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica* (sous la direction d'Harald Wentzlaff-Eggebert), Vervuert-Iberoamericano, 1999, p. 507-520.

GARCÍA LORCA, Federico, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra/Letras Hispánicas, 2005 (Sexta ed.). Édition et introduction de Margarita UCELAY.

-----, *La zapatera prodigiosa*, Madrid, Alianza Editorial/ Biblioteca García Lorca, 2002. Édition de Mario Hernández.

-----, *Obras completas [1954]*, Madrid, Aguilar, 1986.

-----, *Teatro completo*, Barcelona, Debolsillo, 2004. Éd. de Miguel García-Posada.

GRANT, Helen, « Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XX », *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Delphin Book, 1964, p. 307-314.

JEREZ-FARRÁN, Carlos, « Decadencia y revitalización en el teatro español de los años 20 », dans *Las vanguardias literarias en España ...* [Harald Wentzlaff-Eggebert], p. 521-542.

PÉREZ BAZO, Javier, *La vanguardia en España : arte y literatura*, Paris, CRIC-Ophrys, 1998.

Poesía. Revista ilustrada de información poética, « Federico García Lorca : Vida », Madrid, n° 43, 1998

RUIZ-RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.

SALAÜN, Serge, RICCI, Évelyne et SALGUES, Marie (coord.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005.

SERRANO, Carlos et SALAÜN, Serge, *Temps de crise et années folles. Les années vingt en Espagne*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

