

Un théâtre de la cruauté

Comédie sans titre

Catherine Flepp

Entre l'été 35 et janvier 36, dans un climat social tendu, Lorca compose une pièce, que l'on connaît sous le titre de *Comédie sans titre*¹ ou encore sous celui du *Songe de la vie*², qui rend bien compte des préoccupations sociales et esthétiques qui sont les siennes pendant ces sombres années. Dans une de ces ultimes déclarations³, Lorca mentionne à nouveau ce texte⁴, tour à tour qualifié de drame social⁵, de comédie⁶ et de tragédie politique⁷, dont la « vérité » est à chercher dans « le problème religieux et économique-social »⁸, inséparable de la réflexion méta-théâtrale et de la question sexuelle qui s'y trouvent étroitement imbriquées, son propos étant, comme nous le verrons, de secouer, de bousculer le public⁹, en l'obligeant à voir ce dont il a peur¹⁰, dans un acte qui constitue une authentique révolution esthétique : « un acte complètement subversif, qui marque une véritable révolution de la technique, une grande avancée »¹¹. Lorca ne voit d'issue possible que dans l'avènement de la « Grande

¹Federico García Lorca, *Teatro Inconcluso*, Universidad de Granada, Granada, 1987.

²*El Heraldo de Madrid*, « Sección de rumores », 29 mai 1936 : « On dit [...] que la pièce n'a pas encore de titre, et que celui qui aurait le mieux convenu aurait été *La vie est un songe* [...]. Que, de toute façon, ce sera un titre assez semblable ».

³Federico García Lorca, « Declaraciones de García Lorca sobre teatro », *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 avril 1936... p. 1016.

⁴Achévé, inachevé ? En tout cas en 36 (avril) il semblerait qu'il souhaite continuer de travailler ce texte mais que les circonstances du moment l'en aient empêché.

⁵Federico García Lorca, « Entreviú con Antonio Otero, julio de 1936 », publiée le 24 février 1937, *Obras Completas, II*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 1027.

⁶Federico García Lorca, « Declaraciones de García Lorca sobre teatro », *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 avril 1936, *Obras Completas, II*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 1016.

⁷Federico García Lorca, « García Lorca en la plaza de Cataluña », *El día Gráfico*, 17 septembre 1935, *Obras Completas, II*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 999.

⁸Federico García Lorca, « Declaraciones de García Lorca sobre teatro »... *Obras Completas, II*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 1016.

⁹Federico García Lorca, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, p. 913 : « Mais, en outre, un des buts que je poursuis avec mon théâtre est précisément de bousculer et d'effrayer un peu. Je suis conscient et heureux de scandaliser les gens. Je veux leur donner des révolutions pour voir s'ils vomissent d'un coup ce qu'il y a de mauvais dans le théâtre actuel ».

¹⁰Federico García Lorca, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, p. 872 : « Je veux m'attaquer à quelque chose de différent, à la comédie d'actualité, par exemple, et porter au théâtre des sujets et des problèmes que les gens ont peur d'aborder ». *Obras Completas, II*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 973.

¹¹*El Mercantil Valenciano*, 15 novembre 1935.

Révolution »¹² qui, au théâtre, se produira quand le public d'en haut descendra au parterre¹³, faisant ainsi de l'acte théâtral un acte éminemment politique. Les liens étroits qui unissent ce texte à cette autre pièce qu'est *Le public* invitent à s'interroger sur les avancées théoriques qui ont pu se produire au cours des 5 années qui séparent leur rédaction, entre 1930 et 1935, années au cours desquelles Antonin Artaud conçut ses textes sur le théâtre.

La pièce s'ouvre sur un long prologue où celui qui est désigné comme l'Auteur, dont il est bien précisé qu'il n'est pas l'auteur, mais le metteur en scène, se lance dans une charge contre le public, depuis cette zone frontière et indéfinie située entre la salle et la scène, qui constitue, selon Genette, le lieu privilégié d'une stratégie et d'une action sur le public¹⁴. S'effaçant devant l'auteur, dont il se contenterait d'accomplir les volontés, il s'autorise néanmoins à le juger : « El autor sabe hacer versos, los ha hecho a mi juicio bastante buenos, y no es mal hombre de teatro ». Nul n'est dupe de l'artifice de cette feinte dualité, à l'origine de la condescendance tout ironique qui permet à l'auteur, sous le masque d'un autre, de dompter un public qu'il regarde de haut et condamne au silence. Conscient de se lancer dans une entreprise extrêmement délicate et, peut-être, vaine, l'auteur peut, grâce à ce dédoublement, prononcer son propre panégyrique et, avec une feinte modestie, revendiquer haut et fort le projet qui est le sien : « Ver la realidad es difícil. Y enseñarla mucho más. Es predicar en desierto, pero no importa » (p. 123).

Au nom du poète, l'auteur, dans le sens où on l'entendait au Siècle d'Or où il tenait lieu, tout à la fois, de directeur, de régisseur et de metteur en scène, commence par énoncer ce que ne sera pas ce « nouveau » théâtre, pour dire ensuite ce qu'il sera. Il s'opposera au théâtre naturaliste, au théâtre bourgeois, au théâtre de l'illusion et du divertissement : « Venís al teatro con el afán único de divertirlos » (p. 123), à tout ce qui tournerait le dos à la réalité sociale contemporaine pour s'attacher à ce qui nous arrive : « lo que nos pasa » (p. 124)¹⁵, aux conditions d'existence de l'homme : « la vida increíble que no está en el teatro precisamente » (p. 126), au « drame total de la vie actuelle »¹⁶, tout particulièrement en « ces

¹² Federico García Lorca, « Declaraciones de García Lorca sobre teatro »... *Obras Completas, II*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 1017.

¹³ Federico García Lorca, « Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo », *El Sol*, 15 décembre 1934, *Obras Completas*... p. 974.

¹⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

¹⁵ *El Heraldo de Madrid*, « Sección de rumores », 12-II-1936 : « On dit [...] que le spectateur n'ira pas au théâtre voir ce qui arrive, il ira éprouver ce qui "lui arrive" ».

¹⁶ Federico García Lorca, « Federico García Lorca y el teatro de hoy », *Escena*, Madrid, Mayo de 1935, *Obras Completas, II*... p. 982.

moments dramatiques que vit le pays »¹⁷. En des termes semblables, Artaud¹⁸ s'est montré désireux d'en finir avec « un théâtre né sous le signe de l'agrément, du délassement, donc de l'inefficacité »¹⁹.

Une fois ces principes posés, on est amené à constater que ni le changement de rideau : « (Cae un telón pintado con casas y basura. Pausa) » (p. 124), ni la musique des violons qui, dans *Dragón*, mettaient un terme au prologue, ne marquent véritablement le début de la pièce, le rideau comme le prologue étant là pour bien nous signifier qu'il s'agit d'un spectacle, nécessairement éloigné de la vie. Or, il n'en est rien, puisque le prologue, outre qu'il infirme par son contenu la coupure de la scène et de la vie, se poursuit jusqu'à ce que l'interrompe l'intervention d'un spectateur devenu acteur, témoignant ainsi de la confusion entre la salle et la scène. C'est au moment où les spectateurs sortent de leur position de spectateurs, devenus spectateurs-acteurs, mêlés dans la salle au public « réel », que la dualité poète / metteur en scène du début se fond en une figure unique qu'Artaud appelait de ses vœux, celle de l'Auteur, ce « Créateur unique, à qui incombera la double responsabilité du spectacle et de l'action »²⁰. L'action dont il s'agit n'est autre que la vie : « ESPECTADORA : — me interesa el argumento. AUTOR : — quiere decir que le interesa la vida » (p. 126). S'il n'est de spectacle que celui qui ne se détermine que sur scène, sans autre argument que la vie même, cela équivaut à rejeter tout ce qui dérobe au théâtre la présence simple de son acte présent²¹. Quoi de plus opposé au projet de l'Auteur, comme à celui d'Artaud qui fondait l'efficacité du théâtre sur une action qui ne se reproduit jamais deux fois²², qu'une scène conçue comme le lieu d'une incessante répétition ? Artaud n'a eu de cesse de répéter qu'il voulait à tout prix effacer la répétition qui d'elle-même sépare de la vie, de ce remuant foyer auquel ne touchent pas les formes²³ et, après avoir enterré les conventions théâtrales, il plaide, dans la brochure consacrée au théâtre Jarry, saison 26-27, pour un spectacle aussi imprévu et incapable de se répéter que n'importe quel acte de la vie²⁴.

¹⁷ Federico García Lorca, « Diálogos de un caricaturista salvaje », *El Sol*, Madrid, 10 juin 1936, *Obras Completas*, II... p. 1020.

¹⁸ Sur la diffusion de l'œuvre d'Artaud en Espagne, rappelons la projection de *La coquille et le Clergyman*, lors d'une séance organisée par Buñuel, en mars 28. On consultera l'article de Jean-Claude Seguin, « Voyages dans la lune... Pour en finir une bonne fois pour toutes avec l'adaptation », *Cahiers d'études romanes*, 4, 2000, 201-216.

¹⁹ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes, IV*, Paris, Gallimard, 1978, p. 241.

²⁰ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes, IV* ... p. 90.

²¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 363.

²² Antonin Artaud, *Œuvres Complètes, IV*... p. 76.

²³ *Ibidem*, p. 14.

²⁴ Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 229.

Or, *Comedia sin título* pourrait bien n'être que la répétition d'une répétition, ce contre quoi se dresse l'Auteur qui souhaite faire du théâtre un acte unique, refusant d'assister à la répétition du *Songe d'une nuit d'été*, prêt à désertier à jamais le théâtre qu'il juge cantonné dans les bornes de la seule *mimesis* : « es el último día que piso el teatro » (p. 129).

Tous les grands principes qui ont présidé à la création du Théâtre Jarry (1926-1929), développés ensuite par Artaud dans ses Manifestes du Théâtre de la Cruauté et autres textes des années 30-35, constituent le sujet même de la pièce de Lorca. Rappelons brièvement que le Théâtre Alfred Jarry voulait en finir avec l'illusion, inscrire la réalité sur scène pour que le théâtre puisse ainsi « nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel ». S'il ne pouvait être lui-même ce monde, « alors nous nous passerons du théâtre »²⁵, proclamait Artaud, s'inspirant de la phrase d'Eleonora Duse, citée par Craig en exergue à son article sur « L'acteur et la Sur-Marionnette » (1908) : « pour que le théâtre soit sauvé, il faut qu'il soit détruit », reprise, dans *El público*, par le Metteur en scène, désireux d'un « théâtre vivant »²⁶ : « ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro ! ». De même qu'Artaud voulait rejeter le théâtre dans la vie²⁷ et ce, dès ses tous premiers textes, remettant en cause de façon radicale l'idée d'un théâtre conçu comme un lieu clos et coupé de la vie, Lorca veut engager devant le spectateur, partie intégrante du spectacle²⁸, une scène où se joue son existence même : « El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual. Un teatro nutrido sólo con la fantasía, no es teatro »²⁹. Secoué, bouleversé d'avoir pu y voir les angoisses de toute sa vie, le public ne quittera pas indemne le théâtre :

Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là-dedans intact. Si nous n'étions persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier³⁰.

²⁵ *Ibidem*, p. 228.

²⁶ Federico García Lorca, « Federico García Lorca y el teatro de hoy », *Escena*, Madrid, Mayo de 1935, *Obras Completas*, II... p. 982.

²⁷ Antonin Artaud, *Œuvres*... p. 91

²⁸ Qu'il ait donné pour titre à sa pièce *El público* en est une preuve éclatante, et il rejoint là encore la pensée d'Artaud qui écrit : « A l'encontre des littérateurs ou des peintres, il nous est impossible de nous passer du public qui devient d'ailleurs partie intégrante de notre tentative », *ibidem*, p. 227.

²⁹ Federico García Lorca, « Federico García Lorca y el teatro de hoy »... p. 982.

³⁰ Antonin Artaud, *Œuvres*... p. 228.

Dans *Comedia sin título*, le théâtre doit, selon l'expression d'Antonin Artaud, « nous réveiller : nerfs et cœur »³¹, nous contraindre à entendre et à voir ce qu'Artaud appelait le « cri du vrai »³², « enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír » (p. 123), en nous faisant sortir de notre passivité et de notre mutisme, le visage brûlé par le soleil de la scène : « y [que] el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado » (p. 124). Car, c'est bien un piège, « una encerrona » (p. 123), que l'Auteur tend au public pour le débusquer et le démasquer, qui évoque à bien des égards celui tendu par Hamlet à Gertrude et Claudius, quand il fait jouer, en leur présence, « La souricière » afin d'« attraper la conscience du roi » (II, 2). L'Auteur ne vise pas tant par son « sermon » (p. 123) à édifier le public : « Yo no quiero corregir a nadie. Sólo quiero que la gente diga la verdad » (p. 128), qu'à lui montrer la voie à suivre qui est celle de la vérité et cela d'autant mieux qu'il aura su le toucher : « conmover vuestros corazones » (p. 123).

Ce n'est pas la première fois que Lorca, pour mener à bien son projet, qui est d'imposer le théâtre au public et non l'inverse³³, met en scène ce public qu'il redoute³⁴, depuis l'échec du *Maleficio de la mariposa* : défi, combat, qui répond à une nécessité, car, selon lui : « lo contrario es temblar de miedo detrás de las bambalinas y matar las fantasías, la imaginación y la gracia del teatro »³⁵.

Alors que dans *Dragón*, il voulait s'affranchir de la présence du public :

Pero es hora de que el autor se desligue un poco de esta presencia de la sala, y se atreva con su musa por sitios donde no esté el grupo de espectadores tirándole de los hilillos para que se estrelle³⁶.

il choisit une autre voie, dans *Comedia sin título*, en créant la confusion entre les deux publics, le public fictionnel et le public réel, l'un et l'autre côte à côte dans la salle, de sorte que le « caractère d'illusion vraie du spectacle », ainsi que « l'emprise directe et immédiate

³¹ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes IV*... p.82.

³² Antonin Artaud, *Œuvres*... p. 1066.

³³ *Ibidem*, p. 1179.

³⁴ Federico García Lorca, « Charla sobre teatro », *Obras Completas I* ... p. 1179.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Federico García Lorca, *Dragón, Teatro Inconcluso*, Granada, Universidad de Granada, 1987, p. 115. Dans la Conférence-Récital, « Un poeta en Nueva York », *O.C I*, p. 1094. « Pléiade », 1, p. 944, on peut lire : « la mitad de la gente va perdida entre telones, árboles pintados y fuentes de hojalata, y cuando creen encontrar su cuarto, o círculo de tibio sol, se encierran con un caimán que se los traga o... con el público ».

« La moitié des gens se perdent entre des rideaux, des arbres peints et des jets d'eau en papier d'argent, et quand ils croient trouver leur chambre, ou un rond de soleil tiède, ils se trouvent nez à nez avec un caïman qui les avale... ou avec le public ».

sur le spectateur »³⁷, ne soient plus, selon le vœu d'Artaud, un vain mot. Lorca, en déplaçant la scène dans la salle, fait de ce lieu unique le théâtre même de l'action, là encore conformément à ce que voulait Artaud:

Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle³⁸.

Quelques années plus tôt, Lorca avait déjà tiré parti de ce jeu de miroirs entre public fictionnel et public réel, dans *El Público*, où l'on assiste au double combat mené par H1 qui se dresse contre les compromissions de la morale sexuelle et de la scène théâtrale de l'époque, au nom d'une vérité de l'amour et d'une vérité du théâtre. Dans cette pièce, le Metteur en scène, convaincu par H1 de se lancer dans l'aventure du théâtre sous le sable, pour créer le « vrai théâtre » (123), offre au public une représentation de *Roméo et Juliette*, qui tourne à l'émeute, quand le public découvre que Juliette est en fait un jeune homme et décide alors de l'assassiner, rendant tout simplement injouable l'acte du tombeau : « La única ley del teatro es el juicio del espectador » (p. 124). De cette représentation, qui demeure invisible au public réel, nous ne savons que ce que nous en dit le public sur scène. Lorca songeait-il en composant *El público*, à la pièce de Moratín *La comedia nueva o el café*³⁹ dont l'action se déroule dans un café où se trouve, entouré de ses proches, Don Eleutorio, l'auteur de la *comedia*, *El gran cerco de Viena*, la seule qu'il ait jamais écrite, jouée au même moment pour la première fois dans le tout proche théâtre *El príncipe*. De la représentation de sa pièce, dans le droit fil de tant de comédies héroïques prisées du public et récusées par les dramaturges néo-classiques, nous ne saurons que ce qu'en disent au café ceux qui assistèrent au spectacle. Ils nous relatent le tollé qu'elle déclencha parmi les spectateurs qui interrompirent la représentation et se précipitèrent vers la sortie. Conforme au public que Moratín appelle de ses vœux, en ce qu'il se détourne du théâtre dit populaire, qui est dans *La comedia nueva o el café* caricaturé, ce public fictionnel, celui qui assiste à la première de *El gran cerco de Viena*, jamais présent sur scène, renvoie au public réel une image de ce qu'il devrait être, si bien que c'est en fait aux spectateurs réels que s'adresse la leçon de « desengaño » dispensée à Don Eleutorio : « le public vous a donné une leçon très dure, mais très utile qui, en vous dessillant les yeux, vous a

³⁷ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes IV...* p. 93.

³⁸ *Idem*.

³⁹ María Angulo Egea, « De Moratín a Valle-Inclán, más de 100 años de batalla teatral », *Cuadernos dieciochistas*, n. 5, 2004, p. 189-202.

permis de vous corriger ». « el público le ha dado a usted una lección muy dura, pero muy útil, puesto que por ella se reconoce y se enmienda ». Si dans *La comedia nueva o el café*, le public fictionnel montre au public réel la voie à suivre, il n'en va pas de même dans *El público* où Lorca met en scène un public hostile au projet de H1, non pas le public tel qu'il voudrait qu'il fût, mais le public tel qu'il est, du moins celui dont Lorca sait qu'il ne lui est pas favorable : « hay un solo publico que no nos es adicto : el intermediario, la burguesía frívola y materializada »⁴⁰, c'est-à-dire tous ceux qui « ont des yeux et ne voient pas des oreilles et n'entendent pas »⁴¹, et qu'il se propose, dans *Comedia sin título*, de réveiller : « Hay que despertarlos y abrirles los ojos aunque no quieran », étant entendu que tout sera résolu⁴², lorsque le peuple d'en haut, du « paradis », descendra au parterre⁴³.

Dans *Comedia sin título*, comme nous l'avons vu, le public de la salle interrompt, répond, commente, ce qui pourrait laisser accroire qu'a disparu l'invisible limite, ce quatrième mur, qui sépare la salle de la scène. Lorca, en dénonçant l'artifice de cette « absurde séparation »⁴⁴, qui fait du théâtre et de la vie deux sphères distinctes, renouerait ainsi avec la métaphore du théâtre du monde selon laquelle, en vertu d'un jeu de renvois spéculaire, le public que nous sommes avancerait sur la scène du monde, au même titre que les acteurs-spectateurs ou que les acteurs qui répètent *Le Songe d'une nuit d'été*. Mais, dans le même temps, la scène est signifiée de façon très manifeste comme le lieu même de l'illusion, cet espace où le faux semble réel, ce qui constitue le principe même de la dénégation, liée précisément, comme le souligne Anne Ubersfeld, à la séparation fondamentale, récusée par l'Auteur, entre ce qui est montré au théâtre et ce qui est vécu hors du théâtre⁴⁵. L'espace scénique, espace du faux et de l'illusoire, est de ce fait frappé d'irréalité : « ESPECTADORA 1 : — « En el teatro todo es mentira [...] Pues si es verdad, ¡vámonos! » (p. 126). Le spectateur-acteur, en franchissant comme il le fait la limite de la rampe, investit une zone qui impose à côté du réel un domaine à part où le théâtre se montre comme du théâtre, ce qui en accuse, selon les termes d'Artaud, l'intolérable artifice⁴⁶ :

Il y a entre le théâtre et la vie une absurde séparation. Et l'on pourrait dire que le théâtre a commencé à dégénérer à partir du jour où il a voulu imposer son autonomie,

⁴⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas II...* p. 950.

⁴¹ *Ibidem*, p. 974.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes IV...* p. 218.

⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 261.

⁴⁶ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes IV...* p. 218.

se tailler à côté du réel une sorte de domaine à part qui en accuse l'intolérable artifice. Or le théâtre c'est la magie du réel, une issue au trop-plein d'une vie qui n'entre pas dans l'existence coutumière, qui fait craquer les cadres de la réalité visible et coutumière⁴⁷.

Ces quelques lignes d'Artaud opposent à « la réalité visible et coutumière », qui est celle que, dans *Comedia sin título*, le spectateur 1 se targue de connaître (p. 125), le réel, en tant que réalité révélée par le théâtre, par le vrai théâtre, tel que le conçoit Artaud, mais aussi l'Auteur pour qui il s'agit de voir et de montrer ce réel-là : « Ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más » (p. 123). Quant au souhait d'ignorer le théâtre⁴⁸, Artaud le formule, dès ses premiers textes, notamment dans « L'évolution du décor » (1924), en s'en prenant à tous ceux qui veulent à tout prix le « rethéâtraliser », ce qui lui semblait être un « nouveau cri monstrueux »⁴⁹. Quelques années plus tard, lors de l'expérience du Théâtre Alfred Jarry, il revient sur cette idée que pour être le plus vrai et vivant possible, il faut mépriser tous les moyens de théâtre proprement dits, parmi lesquels tout ce qui est de l'ordre de la mise en scène (décors, costumes, éclairages etc.), qui n'est à ses yeux que « pittoresque de commande »⁵⁰, considérant que le public a le sens du vrai et qu'il réagit toujours quand il se manifeste⁵¹ à lui, ainsi qu'en témoigne, dans *El público*, la réaction du public à la représentation qui se joue dans le théâtre sous le sable. Dans *Comedia sin título*, le projet de faire remonter le théâtre à sa source pour le débarrasser de tout « l'attirail haïssable et encombrant qui fait d'une pièce écrite un spectacle »⁵², en le faisant renouer avec la vie, prend le contre-pied des théories exposées par Ortega y Gasset dans la *Deshumanización del arte* et inscrit en faux contre tout un discours de son temps où il n'est question que de « rethéâtraliser ». Il rejoint le projet d'Artaud qui invitait à rejeter le théâtre dans la vie⁵³ et à aller chercher le vrai dans la rue, et non plus sur scène, afin d'offrir à la foule des rues une occasion de montrer sa dignité⁵⁴.

Tout naturellement, la question de la vraisemblance dont Artaud souhaitait se débarrasser⁵⁵, n'a plus lieu d'être, on le conçoit, puisque l'Auteur nous dit vouloir abattre les

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Antonin Artaud, *Œuvres...* p. 90.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 230.

⁵¹ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes IV...* p. 74.

⁵² Antonin Artaud, *Œuvres...* p. 230.

⁵³ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁴ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes IV*, p. 74.

⁵⁵ Antonin Artaud, *Œuvres...* p. 92.

quatre murs, (p. 125), les « murs du mensonge » (p. 132), pour ouvrir grand les portes du théâtre:

Ahí dentro hay un terrible aire de mentira, y los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia (p. 125).

Une fois encore, il semble porté par le même projet qu'Antonin Artaud, défini en ces termes dans son *Manifeste pour un théâtre avorté*⁵⁶ (1926) :

Nous sommes tout entier appliqués à déterrer un certain nombre de secrets. Et nous voulons justement mettre à jour cet amas de désirs, de rêveries, d'illusions, de croyances qui ont abouti à ce mensonge auquel nul ne croit plus, et qu'on appelle par dérision semble-t-il : le théâtre.

L'Auteur, qui exècre les acteurs, parce qu'ils changent de rôle comme de pelure (p. 129) et qu'ils n'offrent d'eux-mêmes qu'une image mensongère : « Yo sí me voy para huir de ti, de tu sociedad, de tu inconstancia [...] No eres más que una actriz. ¡Una actriz despreciable ! » (p. 130) réclame des hommes en chair et en os : « hombres de carnes y mujeres de carnes ». Pourtant, l'actrice prête à tous les rôles pour le séduire et pour qu'il l'aime (p. 131), sait aussi l'appeler d'une voix qui semble au Jeune Homme, l'un des spectateurs, plus touchante qu'une « vraie voix d'agonie » (p. 126). La pièce se clôt sur cet appel sans réponse, proféré d'une voix forte, puis faible et tremblante : « ¡Lorenzo, Lorenzo ! ». N'est-on pas fondé à reconnaître en l'Actrice, qui n'a de nom que celui de ses rôles, Titania ou Macbeth, le troisième ami de la fable et ronde⁵⁷, Emilio, qui viendrait ainsi s'ajouter aux deux autres, Lorenzo et Enrique, présents dans la pièce, respectivement dans le rôle de l'Auteur et du Spectateur assassin, et ce d'autant plus que son corps n'est pas son corps, qu'il n'est pas davantage celui de Titania ou celui de Macbeth : « Si el cuerpo que tienes fuera tuyo, te azotaría para ver si hablabas de verdad » (p. 129). Engagée dans une relation sadomasochiste avec l'Auteur, comme l'étaient Figure de Pampres / Homme 1 et Figure de grelots / Metteur en scène, dans *El público*, successivement victime et bourreau, le féminin qu'elle est supposée incarner a tout d'une mascarade, qu'elle se montre en quête du mâle hyper-viril et de la

⁵⁶*Ibidem*, p. 232.

⁵⁷Federico García Lorca, « Fábula y rueda de los tres amigos », *Poeta en Nueva York*.

jouissance sadique qu'il lui procure, ou qu'elle se repaïsse du sang de ses victimes mâles. Derrière le masque, ne cache-t-elle pas un désir inavouable, à l'instar de celui des trois chevaux blancs, dans *El público*, que H1 avait su percer à jour : « Yo sé la verdad, yo sé que ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos »⁵⁸. N'est-ce pas cette vérité-là qu'elle préfère taire, prête à toutes les compromissions avec la morale sociale, pour ne pas courir le risque d'être chassée du théâtre et de se voir dépossédée de ses richesses : « La verdad es fea, pero si la digo, me arrojan del teatro » (p. 130) ? Par delà le vœu de pauvreté qu'elle feint de faire sien, soi disant disposée à troquer les « émeraudes » pour la « cabane du berger », pour plaire à l'Auteur, son amant, elle reprend à son compte les images de saleté : « arrabales sucios », de rebut : « criatura leprosa », qui faisaient, dans *El público*, des amants homosexuels les « raclures » du monde (I Cor, 4, 13) : « es en un pantano donde debemos estar y no aquí. Bajo el légamo donde se consumen las ratas muertas » (p. 144). En s'offrant à lui et en l'invitant à boire son sang (p. 129), elle renouvelle sur un mode sacrilège et parodique, cette première communion instituée par Jésus pendant la Cène pour souder, autour de son proche sacrifice, sa neuve communauté : « Celui qui mange ma chair et qui boit mon sang demeure en moi et je demeure en lui » (Jean, 6, 56). Le repas eucharistique auquel fait allusion l'actrice, qui est dépourvue de toute humanité et compassion envers ceux qui souffrent, n'est pas celui qu'accomplit un cœur contrit pour la rémission des péchés, en mémoire du sang répandu par le Christ (Luc 22,19-20), ce sang qui est ici un vin exquis, capiteux et sensuel : « de más rico paladar », recueilli dans une coupe en cristal : « copa de jacinto », qui désigne aussi les boucles de la jacinthe, la fleur à laquelle donna naissance Hyacinthe, après qu'il fut mortellement blessé, au grand désespoir d'Apollon son amant. Autour du double sens de « copa de jacinto », on voit comment Eros doit en découdre avec la mort, celle du Christ et de Hyacinthe, une mort sublimée qui fait se fondre Passion christique et passion homo-érotique. On se souvient que, dans *El público*, tous trouvaient la mort : H1, le Metteur en scène (p. 173), Roméo, et l'autre Juliette, « le truc » du Metteur en scène, pour avoir osé dire avec vérité, certes, grâce au masque, leur amour impossible, éveillant les soupçons du public qui avait compris qu'ils s'aimaient vraiment : « se amaban de verdad... indudablemente se amaban con un amor incalculable » (p. 174). Face à l'illusion, la vie, la vraie, face au mensonge, « leur vraie angoisse » (p. 125), la vérité de leur amour dont on va instruire, dans *El público*, le procès.

⁵⁸Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 155.

Car, pour Lorca, comme pour Artaud⁵⁹, l'essentiel est que sur scène se joue « un drame authentique » : « Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un combate que ha costado la vida a todos los intérpretes »⁶⁰. On pourrait se contenter d'admettre, comme nous y enjoins, dans *El público*, l'Étudiant 1, que la vérité du théâtre est et doit être une vérité esthétique et que l'homme, l'« homme esthétique », doit apprendre à se tenir « au dessus de l'œuvre et à la fois en elle, la contemplant et en y opérant »⁶¹, sans chercher à s'introduire sur cette autre scène que sont les coulisses ou l'intimité du poète : « el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra [...]. ¿ Qué le importa esto al público ? » (p. 169).

Dans *Comedia sin título*, il est fait mention, à plusieurs reprises, de cet espace invisible qui est, par excellence, le lieu de la fabrique de l'illusion. En aucune façon, le public ne doit ni ne peut y pénétrer, ce qui reporte, ainsi que le souligne André Green, la limite de la rampe, qui n'est plus entre la salle et la scène, aux limites de la scène, là où commencent les coulisses :

La bipartition entre la salle et la scène est redoublée par la bipartition entre la scène, espace visible, et l'espace invisible de ses coulisses. A son tour, l'ensemble de ces deux espaces s'oppose à l'espace du monde dont la pression contraignante confine l'espace du théâtre entre ses murs⁶².

Quand la pression du dehors se fait sentir sous la forme de la Révolution en marche, tous cherchent refuge dans l'enceinte du théâtre, s'empressant pour contenir l'avancée de la révolution de refermer les portes sur ce lieu clos qui trouve sa raison d'être dans cette coupure instaurée avec le dehors que l'Auteur souhaite abolir et dont il prédit la disparition : « No estamos en el teatro. Porque vendrán a echar las puertas abajo. Y nos salvaremos todos » (p. 125). Une fois accomplie sa prophétie, heureux que le théâtre soit enfin l'« école du peuple »

⁵⁹ Antonin Artaud, « Le théâtre Alfred Jarry » : « nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène [...]. Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu », *Œuvres*...p. 228. Le projet de Lorca de recueillir tout ce qui participe du « drame total de la vie actuelle » (O.C, II, p. 982) rejoint celui d'Artaud pour qui la raison d'être du théâtre se trouve dans la « matérialisation ou l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait les principes essentiels de tout drame » (p. 533).

⁶⁰ Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 186.

⁶¹ Nietzsche, *La philosophie à l'époque des grecs*, & 7, cité par Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, p. 367.

⁶² André Green, *Un œil en trop*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 14.

et soucieux d'éviter que ne coule du vrai sang sur les murs du mensonge, il donne l'ordre d'ouvrir les portes du théâtre.

Dans *El público*, Homme 1 était convaincu que, pour révolutionner le théâtre et en finir avec la Loi, il fallait verser du sang pour imposer sa « vérité d'homme de sang ». Or, cela ne semble pas assurer le succès de son entreprise, « ce jeu poétique des plus difficiles » (p. 184), puisqu'à la fin de la pièce, le Metteur en scène, devenu le dépositaire de la parole de Homme 1, semble très conscient de leur échec partiel : « hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes » (p. 188). Avant de s'effondrer (p. 188), il autorise son domestique à faire entrer le public pour une future représentation, laissant ainsi entendre que tout va recommencer pour redire sans fin ce qui constitue la matière même du texte: la répétition tragique d'un sacrifice, sans nul au-delà autre que son incessant recommencement. Derrière l'impossible passion de Gonzalo / H1 pour Enrique / Metteur en scène, c'est le Fils qui n'en finit pas de mourir, abandonné du Père, et la scène, que Homme 1 souhaitait ouverte sur la vie, se referme sur elle-même.

Dans *Comedia sin título*, l'Auteur, résolu à « s'ouvrir les veines » pour servir⁶³ les autres (p. 120), mène, lui aussi, un combat au nom de la vérité, d'où son engagement total et sacrificiel à la cause qu'il défend. Représentant d'un christianisme fidèle à « l'inspiration de Jésus et à la raison d'être de l'Évangile »⁶⁴, « agonisant de Dieu » (p. 133), il trouve son plus parfait contradicteur dans le spectateur 2. Dévoué à son Dieu des armées (p. 135), celui-ci n'hésite pas à assassiner froidement l'ouvrier en bleu de chauffe qui ose le défier en l'insultant : « ¡ Canalla ! [...] ¡ No creo en tu Dios ! » (p. 135), pour l'avoir entendu s'enquérir, afin de le dénoncer, du nom du Machiniste, surnommé Bakounine le fou, parti au péril de sa vie pour rassurer la spectatrice 2 chercher leurs enfants. Avant d'être tué, depuis le paradis, entièrement éclairé, l'ouvrier, les bras grand ouverts, profère un « Camarades ».

La polarisation, présente dans *El público*, dans l'affrontement entre le théâtre sous le sable et le théâtre à l'air libre, se manifeste, dans *Comedia sin título*, sous la forme d'une opposition entre public bourgeois, mauvais et haïssable, et public populaire du « Paradis », « bon » public, mettant ainsi à nu l'héroïsme des uns et l'abjection des autres, si bien que le théâtre vient à remplir la fonction que lui assignait Artaud :

⁶³ Federico García Lorca, *Obras Completas*, II... p. 978 : « El poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo [...], me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas ». p. 1020 : « Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad ».

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist...* & 37.

L'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante [...] et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela⁶⁵.

Quand résonnent les coups de feu, la littérature est brutalement évincée, le souffleur n'a plus d'autre raison d'être que de renseigner sur la progression de la Révolution. Du *songe d'une nuit d'été*, il reste les fées et les sylphes, parmi lesquels Fleur des pois, à présent chargés d'emmener le corps de l'ouvrier tué par le Spectateur 2. La Révolution envahit non seulement la scène, mais tout le théâtre, devenu l'espace d'un acte politique indissociable de la révolution théâtrale qui s'y produit. Dans *Comedia sin título*, les ouvriers montent sur scène, prennent la parole pour défendre leur classe. Le peuple, après avoir détruit les portes, pénètre dans le théâtre qui s'illumine de rouge et se consume dans les flammes, et cette destruction du théâtre, a priori sans retour, est une fin qui s'oppose en tout à celle proposée dans *El público* où la structure circulaire de la pièce faisait du théâtre le foyer d'une pensée condamnée à la répétition, incapable de se soustraire à la nécessité de la répétition qui, selon l'analyse derridienne, est au fondement du tragique. En cherchant à atteindre, dans *Comedia sin título*, ce qui serait, selon Derrida, l'inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas répétition, Lorca ne voue-t-il pas le théâtre à la disparition⁶⁶ ?

Artaud était bien conscient que le théâtre était la chose du monde la plus impossible à sauver, comme on peut lire dans le premier manifeste du Théâtre Alfred Jarry :

Un art basé tout entier sur un pouvoir d'illusion qu'il est incapable de procurer n'a plus qu'à disparaître. Les mots ont ou n'ont pas leur pouvoir d'illusion. Mais des décors, des costumes, des gestes et des cris faux ne remplaceront jamais la réalité que nous attendons. C'est cela qui est grave : la formation d'une réalité, l'irruption inédite d'un monde⁶⁷.

⁶⁵ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, IV... p. 31.

⁶⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*... p. 341-368.

⁶⁷ *Idem*.

Si l'on veut qu'il retrouve son rang de réalité et qu'il ne soit pas condamné à disparaître, le théâtre se doit d'être un acte⁶⁸ et chaque spectacle un événement⁶⁹. Serait-ce là l'utopie d'un spectacle sans spectacle, d'un spectacle pur, qui n'aurait d'autre objet que l'accomplissement de la communauté comme œuvre d'art vivante, ici la révolution en marche ? L'exultation de l'Auteur est à son comble, dans *Comedia sin título*, quand a lieu la « Grande Révolution »⁷⁰, ce grand jour où tous sortent de leurs positions de spectateur et sont entraînés dans l'action, sur une scène devenue la « médiation évanouissante entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre »⁷¹. S'il faut, pour faire un « bon théâtre », supprimer sa réalité séparée, ne court-on pas le risque d'en faire une médiation tendue vers sa propre suppression ? La pièce, comme nous venons de le voir, s'achève sur cette image du théâtre gagné par les flammes : « (*El teatro se ilumina de rojo.*) », qui n'est pas sans rappeler le théâtre Alfred Jarry placé, comme on le sait, sous le signe de l'incendie.

Toutes ces questions sont débattues, dans *Comedia sin título*, comme en témoignent les interventions du Jeune Homme, aux côtés du public réel dans la salle, convaincu que l'Auteur ne peut qu'échouer à vouloir se passer de la médiation indispensable à l'apparition des émotions tragiques de la terreur et de la pitié qu'est la scène. Comme pour l'illustrer, les cris angoissés et répétés de la mère éplorée exaspèrent par ce qu'ils ont de faux l'actrice qui mieux qu'elle saura nous toucher : « Estoy harta de oír la gritar mal. No lo puedo sufrir. Su voz tiene un aire falso que no logrará nunca conmocionar » (p. 136), laissant ainsi entendre que seule la représentation fictive d'un malheur est en mesure de nous émouvoir. On se souvient d'Hamlet méditant sur la fiction du théâtre et sa propre inaction (2,2), après avoir admiré et dénoncé la façon dont le comédien a été saisi par son rôle. L'Auteur, à l'inverse, trouve indécent que la vie, la vraie, la « vie incroyable » (p. 126), celle qui n'est pas d'ordinaire donnée à voir au théâtre, comme l'histoire de cette femme retrouvée morte de faim, ses deux enfants endormis sur son sein, une « scène vivante » qu'il présenta au théâtre, quelques jours plus tôt, puisse être jugée outrée par le Spectateur 1 et ramenée par le public au plan de la fiction mimétique. Il se défend en invoquant la vérité de son récit : « Dios sabe que digo exactamente la verdad » (p. 126), le public considérant alors que si c'est vrai, mieux vaut quitter le théâtre. Rappelons que, dans *El público*, c'était le Metteur en scène, lui-même, pris à ses propres contradictions et amené à reconnaître les limites de son projet, qui renvoyait la mère endeuillée venue réclamer son fils mort, Gonzalo, à la seule réalité qui soit, celle qui

⁶⁸ Antonin Artaud, *Œuvres...* p. 283.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 227.

⁷⁰ Federico García Lorca, *Obras Completas*, II... p. 1017.

⁷¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 14.

dénie toute réalité aux faits pour les cantonner dans l'espace de la représentation : « la representación ha terminado hace horas y yo no tengo responsabilidad de lo que ha ocurrido » (p. 187).

Ce même spectateur, qui refuse l'horreur au théâtre, pourra être témoin et se réjouir dans la « vraie vie » des choses les plus effroyables. C'est le cas du garçon de café qui, terrorisé dans les coulisses⁷² par les décors (p. 126, p. 128), observe plutôt amusé les divertissements des soiffards de son établissement qui s'amuse, tantôt à saouler un enfant et un paon dont ils trancheront la tête au rasoir, tout en continuant de lui faire ingurgiter de l'alcool, tantôt à regarder danser deux femmes, l'une déguisée en Pierrot, l'autre en Colombine, au son des miaulements d'un chat crucifié sur une planche en guise de violon, avec pour archet une poignée de ronces. Bien que le récit médiatise et tienne à distance l'insoutenable cruauté, il est là pour susciter l'effroi et l'horreur du public réel, qui pourrait bien se découvrir si semblable à ceux qu'un tel spectacle ravit, l'essentiel étant de le contraindre à ouvrir les yeux, quitte à lui « brûler et détruire le cœur » (p. 128). Car, la cruauté réside dans la conscience lucide que le spectateur aura que ce qu'il entend est calqué sur la vie même avec tout le mal qu'elle inclut, ce qui doit le conduire à faire l'expérience de cette cruauté, qui va bien au-delà de la chair suppliciée ou du sadisme sanguinaire qui n'est, selon Artaud, qu'un tout petit aspect de la question. Pris dans le spectacle d'une action poussée à l'extrême, il sera conduit à voir, à entendre et à agir autrement :

Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de toute vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un⁷³.

Dans l'expérience qu'il se prépare à vivre, les problèmes sociaux et politiques⁷⁴ sont au premier plan⁷⁵, comme ils étaient au cœur des préoccupations de Lorca, dont l'engagement aux côtés de son peuple est, à maintes reprises, affirmée et réaffirmée, quand il travaille à

⁷² Federico García Lorca, *El público...* p. 171.

⁷³ Antonin Artaud, *Œuvres complètes...* p. 98.

⁷⁴ Federico García Lorca, *Obras Completas...* p. 979 : « tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social ». Marie Laffranque, « Encore trois textes oubliés », *Bulletin Hispanique*, Tome 59, n. 1, 1957, p. 70 : « On n'a jusqu'à présent aucune trace de ces drames, annoncées à plusieurs reprises par le poète dans les deux dernières années de sa vie ».

⁷⁵ Rappelons que la Phalange fut fondée dans un théâtre, au théâtre de la Comédie à Madrid, le 29 octobre 1933, et que José Antonio Primo de Rivera, dans son discours, légitima pour défendre ses valeurs la violence, en avisant qu'il « n'y a plus de dialectique admissible que la dialectique des poings et des pistolets lorsque la justice ou la patrie sont offensées ».

Comedia sin título, ainsi que le désir de tourner le dos à des préoccupations uniquement esthétisantes: « Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo »⁷⁶, confie-t-il dans une de ses dernières interviews, ce qui ne contredit pas pour autant son désir d'écrire le seul théâtre qui vaille à ses yeux, le théâtre poétique : « el teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas »⁷⁷, convaincu que le public doit « s'endormir à l'intérieur des mots »⁷⁸, comme l'était Artaud qui considérait que, pour se retremper aux sources de la poésie⁷⁹, il fallait « rester dans les limites de la parole, des images et des abstractions »⁸⁰, seule façon de découvrir une vérité autre, celle où s'inventent les figures plurielles et permutables des identités, évoquées

par l'Étudiant 2 dans *El público* (p. 169) et, dans *Comedia sin título* (p. 132), par le bûcheron qui se fait le chantre d'une poésie étrangère aux bouleversements du monde et qui, dans le rôle de la lune, est prêt à toutes les compromissions pour garder son travail d'acteur. Il soutient les forces de la contre-révolution, parmi lesquelles figure le propriétaire du théâtre, tout en se montrant très sincèrement ému d'avoir à renoncer à la beauté pure du lyrisme : « (*Llorando.*) ¡ Es una hermosa canción que quizá no me dejarán cantar nunca más ! » (p. 133). En ces « moments dramatiques du monde », il faudra, reconnaît Lorca, dans une ultime interview datée du 10 juin 1936, « laisser là le bouquet de lys et se plonger dans la boue jusqu'à la ceinture pour aider ceux qui cherchent les lys »⁸¹, et faire place à une autre forme de lyrisme qui s'impose à l'Auteur et qu'Artaud définissait comme le lyrisme de l'action violente et ramassée qui, une fois faite, n'est plus à faire⁸².

Dans cette pièce, révélatrice de la richesse de la réflexion théorique de Lorca sur le théâtre, une réflexion qui va bien au-delà de ce que les déclarations, les conférences et diverses interviews laissaient augurer, nous avons pu relever les convergences entre la pensée de Lorca et celle d'Artaud sur le théâtre. Lorca s'écarte, toutefois, d'Artaud sur la question sociale qui est pour lui, comme nous venons de le voir, en ces années-là, un sujet majeur auquel le théâtre ne peut rester étranger, alors que, pour Artaud, ce serait sortir de son sujet,

⁷⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas II*... p. 1020.

⁷⁷ Federico García Lorca, *Obras Completas II* ... p. 983. Dans « Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo », *Obras Completas II* ... p. 970 : « yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema »

⁷⁸ Federico García Lorca, *El público*... p. 169.

⁷⁹ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes* ... p. 119.

⁸⁰ Antonin Artaud, *Œuvres*... p. 230.

⁸¹ Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 929.

⁸² Antonin Artaud, *Œuvres Complètes* ... p. 79-80.

qu'il voulait plus hautain et plus secret⁸³, que de faire au théâtre le procès d'un ordre social dont il ne doute certes pas qu'il soit inique et bon à détruire, estimant toutefois que le théâtre ne doit pas avoir affaire à la mitraille, quand Lorca considère qu'elle le sauve : « HOMBRE : La pólvora mata a la poesía. AUTOR : ¡O la salva ! » (p. 132).

Dans *Comedia sin título*, l'Auteur veut en finir avec l'illusion réaliste, libérer le geste de l'acteur et engendrer une nouvelle figure de metteur en scène qui fasse sortir le spectateur de l'illusion référentielle. A partir du moment où la vie et la nature ne sont plus le modèle à imiter et où la scène s'invente comme étant la vie même, le théâtre, un certain théâtre, doit assumer le paradoxe d'un art qui trouve sa raison d'être dans sa propre disparition. Dans le même temps où le théâtre revendique son caractère de réalité vivante, avec pour ambition d'« être le plus vrai et le plus vivant possible »⁸⁴, il réaffirme les vertus cathartiques de la scène, en tant qu'espace où se joue une représentation fictive. Toutes ces contradictions, déjà présentes dans *El público*, constituent la matière même de *Comedia sin título* mais, alors que la scène que H1 et le Metteur en scène avaient souhaité ouverte sur la vie, se refermait sur elle-même pour une nouvelle représentation, identique à la précédente, elle nous offre, dans *Comedia sin título*, le spectacle unique, imprévu et incapable de se répéter d'une révolution en marche qui fait vaciller les limites de ce lieu désespérément clos, voué à la répétition, qui plus est ici répétition d'une répétition, qu'est le théâtre, allant jusqu'à l'anéantir, dans l'espoir de voir naître un monde meilleur, une « claire aurore »⁸⁵, au milieu de tant de confusion. Pour cela, il faut, après avoir instruit son procès, construire un théâtre autre, une scène autre : « el mundo necesita ahora más que nunca verdades consoladoras, verdades que construyan » (p. 129), sur laquelle jouer des drames dont malheureusement nous ne saurons rien des réponses qu'ils auraient apportées aux tensions et aux contradictions qui traversent *Comedia sin título*.

⁸³ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁴ Antonin Artaud, *Œuvres...* p. 228.

⁸⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas II...* p. 972.