Caretas y máscaras : morale et esthétique dans les romans de Galdós et le théâtre de Lorca

Sadi LAKHDARI
Université Paris-Sorbonne

Résumé : Les romans de la première période de Pérez Galdós sont des romans à thèse qui présentent des personnages relativement simples au service d'une intention didactique et moralisatrice. A partir de *La desheredada* (1881), l'influence naturaliste le pousse à abandonner tout engagement moralisateur au profit d'une plus grande objectivité. Les personnages de plus en plus complexes s'insèrent dans un contexte psychologique radicalement différent. Anti-héros abouliques, déterminés par de multiples facteurs, ils ont un comportement parfois peu rationnel. La devise de « l'art pour l'art » empruntée aux naturalistes permet la représentation de héros scindés dans leur psychisme, laissant deviner l'intuition de l'inconscient freudien chez l'auteur. Cette évolution se poursuit chez Lorca où le personnage se réduit à un ensemble de traits identitaires souvent contradictoires. Les choix esthétiques adoptés rejettent tout engagement dans *El público* qui pousse à l'extrême la désintégration du personnage et la provocation visant la morale bourgeoise.

Mots-clés : Pérez-Galdós, F.G. Lorca, littérature espagnole contemporaine, psychanalyse.

*

Resumen: Las novelas de la primera época de Pérez Galdós son novelas de tesis que presentan personajes sencillos que sirven una intención didáctica y moralizadora. A partir de *La desheredada* (1881), la influencia naturalista lo orienta hacia un abandono de todo compromiso moralizador en provecho de una objetividad mayor. Los personajes cada vez más complejos son a menudo anti-héroes abúlicos determinados por múltiples factores cuyo comportamiento resulta poco

racional. El lema «el arte por el arte» que proviene de los naturalistas permite la representación de héroes psíquicamente divididos, que revelan una clara intuición del inconsciente freudiano. Esta evolución culmina en la obra de Lorca en la que el personaje puede resumirse a un conjunto de rasgos identitarios a veces contradictorios. Las orientaciones estéticas adoptadas rechazan todo compromiso en *El público obra* que presenta unos personajes desintegrados, cuyo comportamiento se opone de manera provocativa a la moral burguesa.

Palabras claves: Pérez-Galdós, F.G. Lorca, literatura española contemporánea, psicoanálisis.

> Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman[1].
>
> Milan Kundera

Pour Milan Kundera, Cervantes est tout autant que Descartes le fondateur des Temps modernes, caractérisés par la passion de connaître qui s'est emparée de l'homme, transformant le monde en objet d'exploration et en objet scientifique, mais en excluant de son horizon le monde concret de la vie, *die Lebenswelt*. La spécialisation inhérente au progrès des sciences a fait perdre à l'homme « ce que Heidegger disciple de Husserl appelait d'une formule belle et presque magique "l'oubli de l'être" ». Les grands thèmes existentiels laissés de côté par les sciences et la philosophie selon Husserl et Heiddeger ont été « dévoilés, montrés, éclairés par quatre siècles de roman européen[2] », explique Kundera qui résume ensuite dans son article l'évolution du roman, genre essentiellement européen, durant les quatre derniers siècles. Le monde apparaît dès lors privé de l'autorité divine qui cautionnait un ordre de valeurs donnant un sens à chaque chose et séparant le bien du mal. Une redoutable ambiguïté s'installe, quand l'unique vérité divine se « décompose en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle avec lui[3] ». Cervantes aurait compris le monde comme ambiguïté, affrontant une série de vérités relatives qui se contredisent. La sagesse de l'incertitude caractérise donc le roman considéré comme une interrogation qui ne repose sur aucun parti pris moral. Le roman s'égare souvent quand il oublie cette sagesse de l'incertitude difficile à accepter et à comprendre.

La réflexion de Kundera semble fondamentale pour comprendre la refondation du roman par Benito Pérez Galdós. Grand admirateur de Cervantes, constamment cité dans ses romans de façon directe ou indirecte, il recrée le grand roman espagnol en l'adossant à la science et en prenant pour principaux modèles Balzac, Dickens puis Zola. Son évolution s'inscrit dans cette

---

1 KUNDERA, Milan, « L'héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 16.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*

problématique. Les premiers romans sont souvent des romans à thèse écrits pendant ou juste après la troisième guerre carliste. Ils défendent des positions libérales progressistes en opposant la science moderne à une conception réactionnaire de la religion et de la politique. *Doña Perfecta* ou *Gloria* sont sûrement les meilleurs exemples de cette phase ouvertement militante. Les bons et les méchants y sont facilement repérables et le choc des idéologies tout à fait explicite. Cette première période ou manière, comme l'écrit Galdós en se référant à la peinture, prend fin avec *La familia de León Roch* (1878) et l'abandon provisoire des *Episodios nacionales*. Sur le plan esthétique, Galdós critique le roman idéaliste, moralisateur ou exemplaire, en lui opposant le réalisme de Balzac ou de Dickens. Il s'oppose aux valeurs défendues par les légitimistes ou les catholiques, qu'ils soient partisans de l'ancien Régime ou défenseurs d'un ordre bourgeois conservateur comme l'Union Libérale. Réfractaire à toute *doxa*, à tout conformisme, il revendique son athéisme et s'oppose à une société qui prétend s'immiscer dans la vie privée au nom de valeurs dépassées, d'où ses critiques visant la « burguesía entrometida[4] ». La deuxième manière de Galdós se caractérise à partir de 1881, date de publication de *La desheredada*, par un abandon du roman à thèse et par une influence évidente du naturalisme due à la lecture de *L'Assommoir* (1877). L'observation devient plus précise, de plus en plus conditionnée par la médecine, en particulier la psychiatrie, et par un déterminisme plus rigoureux. Les personnages sont de plus en plus complexes, de plus en plus fouillés sur le plan psychologique, mais il devient difficile de les juger moralement. Ne renonçant pas à l'apport de Cervantes ni à celui du roman picaresque Galdós n'adopte pas une position totalement objective et impartiale, position qu'il juge illusoire, mais il n'oriente pas non plus la lecture suivant des présupposés moraux ou idéologiques. La devise naturaliste « L'art pour l'art » qui découle de l'héritage romantique et sera en fait aussi celle des Parnassiens s'oppose à tout moralisme ou didactisme. Le roman devient polyphonique, et le système de valeurs difficile à décrypter, ce qui explique les interprétations très opposées de la critique qui se fourvoie lourdement en condamnant certains personnages, comme Rosalía Bringas, ou en attribuant à Ánge Guerra et à Galdós lui-même une conversion religieuse peu probable. Le romancier a théorisé sa position de façon très claire en 1897 dans son discours de réception à l'Académie royale.

Le monde contemporain est, selon Galdós, un monde en perpétuel mouvement où aucune vérité ne peut s'établir durablement en raison de la rapidité des changements en matière scientifique et politique. Le doute est toujours de mise, ce qui correspond au caractère de l'auteur[5], qui explique que c'est une situation certes inconfortable mais inévitable. Ses personnages se débattent dans un monde incertain et mouvant, perdus et broyés par l'Histoire ou par une société de plus en plus étouffante, qui a la prétention de contrôler leurs moindres mouvements et de les obliger à se fondre dans un moule grisâtre et uniforme. L'action autonome devient presque impossible, et les héros sont souvent passifs, ballotés dans un océan métaphorique déchaîné, comme dans *Lo prohibido*[6], déter-

4 PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ángel Guerra*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, I, III, 3, p. 96.

5 Dans une de ses lettres à José María de Pereda, Galdós écrit de façon très claire : « En mí está tan arraigada la duda de ciertas cosas que nada me la puede arrancar. Carezco de fe, carezco de ella en absoluto. He procurado poseerme de ella y no lo he podido conseguir. Al principio no me agradaba semejante estado; pero hoy vamos viviendo », BRAVO VILLASANTE, Carmen, « 28 cartas de Galdós a Pereda », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 250-252, Madrid, oct. 1970- janvier 1971, p. 23.

6 « Yo no soy personaje *esencialmente activo* como, al decir de los retóricos, han de ser todos los que se encarnan en las figuras de arte; soy pasivo, las olas de la vida no se estrellan en mí, sacudiéndome sin arrancarme de mi base; yo no soy peña: yo floto, soy madera de naufragio que sobrenada en el mar de los acontecimientos », PÉREZ GALDÓS, Benito, *Lo Prohibido*, *O.C.*, t.2, Madrid, Aguilar, 1970, p. 328.

minés par une série de facteurs qui leur laisse peu de liberté. Ce monde nuancé présente une série de situations morales très variées en fonction de la plus ou moins grande intégration des personnages dans la société de leur temps. Bringas ou sa femme incarnent en partie le respect des valeurs conservatrices de la bourgeoisie modérée, mais les personnages les plus représentatifs de cette position sont les opportunistes de tout poil, champions de la double morale, dont l'un des meilleurs exemples est sans doute don Manuel Pez, au nom évidemment symbolique.

Ces personnages sont capables d'arborer sans rire les postures les plus conformistes et ils sont dénoncés pour leurs ridicules sur le plan physique, vestimentaire ou comportemental. Leur discours est le reflet le plus évident de leur adhésion sans faille à ce que Flaubert nomme la bêtise. Le conformisme, le respect des convenances se marque par le goût des atours pompeux, des décorations scintillantes et des discours pédants et stéréotypés. Ce sont de mauvais acteurs qui évoluent sur une scène sociale convenue, respectant les règles contraignantes qui leur permettent d'accéder à des postes enviés ou d'acquérir des positions en vue. L'importance du théâtre dans les romans de Galdós ainsi que des dialogues accompagnés de didascalies s'explique ainsi en partie (mais en partie seulement) par le désir de représenter la Comédie humaine. Les héros ne se divisent plus en bons et en méchants mais en personnage grotesques, plus ou moins ridicules, et en personnage plus sympathiques, plus ou moins authentiques. La partie du peuple la plus pauvre, le quart-État, comme l'appelle Galdós dans ses articles, offre plus d'exemples de cette authenticité qui puise souvent ses racines dans le respect de valeurs anciennes. La bourgeoise par contre, à laquelle Galdós a la nette conscience d'appartenir, prête davantage le flan à la critique impitoyable du romancier par son désir de paraître et son aptitude à revêtir des masques en général hypocrites. L'opposition entre Agustín Caballero et ses cousins Bringas est à cet égard très instructive. Agustín renonce finalement à revêtir le masque de la décence bourgeoise en quittant l'Espagne pour la France où il vivra en concubinage avec Amparo qu'il n'épousera pas, tout comme Ángel Guerra, autre révolté contre la société bourgeoise, qui vit avec « una esposa ilegal », Dulce Babel.

Le thème du masque, récurrent dans les romans de Galdós, acquiert de ce fait une importance capitale illustrant l'opposition entre l'individu authentique et celui qui se plie aux contraintes et aux règles imposées par la société. Nous allons rapidement examiner la signification du masque, essentiellement dans *Fortunata y Jacinta*.

Dans le second tome de *Fortunata y Jacinta* (1887), dans une partie intitulée « Las Micaelas por dentro », le vieux protecteur de Fortunata, Feijoo, lui conseille de s'établir avant qu'il ne meure afin d'assurer son avenir et de trouver une place dans la société. Maximiliano Rubín, un jeune pharmacien maladif et chétif qui la courtise, veut absolument se marier avec elle malgré l'opposition initiale de sa terrible tante doña Lupe, « *La de los pavos* », qui veille jalousement sur lui. Mais pour obtenir le droit de pénétrer dans une honorable famille de la petite bourgeoisie madrilène, Fortunata doit auparavant se purifier de ses péchés et montrer qu'elle a renoncé à sa mauvaise conduite. Elle est donc contrainte de faire un séjour rédempteur dans le couvent des Micaelas fondé par doña Guillermina Pacheco. Un jour de grande canicule, au mois d'août, les diverses pensionnaires du couvent sont affalées sous l'effet de la chaleur. Les attitudes se relâchent aussi bien pour les *Filomenas* que pour les *Arrepentidas* et les sœurs chargées de les rééduquer.

> Las *Filomenas* caían también rendidas de cansancio. Algunas se iban a sus dormitorios, y otras tendíanse en el suelo de la sala de labores o de la escuela. Las monjas que las vigilaban permitían aquella infracción a la regla, porque ellas tampoco podían resistir, y cerrando dulcemente sus ojos y arrullándose en un plácido arrobo, conservaban en las facciones, como una careta, el mohín de la maestra, cuya obligación es mantener la disciplina[7].

La *careta* symbolise ici de façon assez conventionnelle le rôle social joué par les sœur rôle qui correspond à leur statut d'éducatrice et de sainte femme. Le terme est employé métaphor quement et permet d'opposer le rôle social lié au système de valeurs en vigueur à l'être authentiqu Un détail nuance cependant cette opposition par trop simple. Le masque ne disparaît jamais, mêm au plus fort de la canicule, quand toutes les défenses se trouvent affaiblies, il colle au visage comm une deuxième peau et fait donc partie inhérente de la personne.

Le terme n'est pratiquement jamais employé autrement que dans un sens métaphoriqu Même lorsque Galdós l'utilise au sens propre à propos des bals masqués, il leur accorde une conno tation métaphorique : « ¿Creerá usted que no me he divertido ni esto? La careta me da un calor qu me abrasa[8] ». Fortunata n'aime pas les bals costumés, apparemment pour une raison pratique, parc que le masque lui donne chaud, en fait parce qu'elle est une femme simple, naturelle, aux sentimen forts et authentiques ; elle symbolise la force vitale naïve du peuple en opposition à la sophisticatio bourgeoise. Elle est la femme d'un seul homme qu'elle aime de façon intense au delà de toutes l conventions sociales. Si elle se déguise au moment du carnaval, moment de subversion des valeu par excellence, c'est pour mieux démasquer son amant infidèle par ce stratagème.

La careta, ou *la máscara,* renvoie de façon assez banale à l'hypocrisie sociale et au men songe : « Su compañero Quevedo solía envolverse en formas hipócritas. Pedernero no. Se presentab sin máscara, tal como era[9] ». Juanito Santa Cruz arbore un masque de tranquillité alors qu'il est dévo ré par le désir de revoir son ancienne maîtresse. Les enfants s'affublent aussi de masques. El Pitusín que Jacinta croit être son fils adultérin, se déguise en horrible monstre en s'enduisant le visage d cirage noir.

> « ¡Qué horror!... ¡Ah!, tunantes... ¡Bendito Dios!, ¡cómo le han puesto!... Anda, ¡que apañado estás!... ». Las vecinas se enracimaban en las puertas riendo y alborotando. Jacinta estaba atónita y apenada. Pasáronle por la mente ideas extrañas; la mancha del pecado era tal, que aun a la misma inocencia extendía su sombra; y el maldito se reía detrás de su infernal careta, gozoso de ver que todos se ocupaban de él, aunque fuera para escarnecerle. Nicanora dejó sus pinturas para correr detrás de los bergantes y de la zancuda, que también debía de tener alguna parte en aquel desaguisado. La osadía del negrito no conocía límites, y extendió sus manos pringadas hacia aquella señora tan maja que le miraba tanto. « Quita allá, demonio... quita

7 PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, II, VI, « Las Micaelas por dentro », Biblioteca virtu Miguel de Cervantes, p. 309.
8 *Ibid.*, III, IV, 1, p. 125.
9 *Ibid.*, III, I, 4, p. 32.

> allá esas manos » le gritaron. Viendo que no le dejaban tocar a nadie, y que su facha causaba risa, el chico daba patadas en medio del corro, sacando la lengua y presentando sus diez dedos como garras. De este modo tenía, a su parecer, el aspecto de un bicho muy malo que se comía a la gente, o por lo menos que se la quería comer[10].

Le masque diabolique de l'enfant revêt une connotation morale, puisqu'il est lié à la faute de Juanito santa Cruz, le mari de Jacinta. Les termes de *careta* et *máscara* ont toujours un sens moral. Ils révèlent la dissimulation hypocrite, mais peuvent aussi cacher de bons sentiments sous des dehors provocateurs. C'est le cas d'Olmedo, l'ami et collègue de Maxi qui se cache pour étudier.

> Sus amigos, que le conocían bien, descubrían en él menos entereza para desempeñar el papel de libertino, y a menudo se le clareaba la buena índole al través de la máscara. A Maximiliano le contaron que habían sorprendido a Olmedo en el Retiro estudiando a hurtadillas[11].

Le masque peut aussi se référer à une expression des sentiments sans qu'il inclue l'idée d'inauthenticité : « Se transformó la máscara insana de su rostro pasando de la furia a la consternación[12] ». Dans ce cas, Maxi ne fait que représenter ses propres affects et ne simule pas.

Les termes *máscara* et *careta* sont employés dans le même sens et avec les mêmes intentions dans *El público* de Lorca que dans les romans de Galdós. Le rapprochement peut sembler forcé, mais il est éclairant et permet de cerner une évolution historique du personnage romanesque ou théâtral, en relation avec les intentions morales et esthétique des auteurs. Galdós, comme Lorca, a du mal à se plier aux exigences de la morale bourgeoise dans sa propre vie. Il ne s'est jamais marié, entretenant des relations nombreuses et secrètes avec plusieurs femmes. Il ne supportait pas les contraintes vestimentaires et ne porta que très rarement l'uniforme sombre de la bourgeoisie de l'époque, ressentant une véritable aversion pour le haut de forme. Les goûts sexuels de Lorca sont maintenant bien connus, ainsi que son anticonformisme en matière littéraire qui éclate tout particulièrement dans une pièce géniale et déconcertante, extrêmement choquante pour l'époque et représentée depuis peu seulement, *El público.*

Dans *El público*, le thème du masque est central. Le directeur du théâtre « al aire libre », qui symbolise au début de la pièce un théâtre commercial flattant les goûts du public en opposition au « teatro bajo la arena » plus authentique et plus profond, a peur de ne plus utiliser les masques : « No hay más que máscaras. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América[13] ». Le directeur fait référence à un fait divers réel ou fictif : « En América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos[14] ». *La máscara* peut dévorer et c'est elle qui triomphe sur scène comme on s'en aperçoit dans le tableau

10 *Ibid.*, I, IX, 3, p. 310.
11 *Ibid.*, II, II, 7, p.103.
12 *Ibid.*, IV, I, 3, p. 27.
13 GARCÍA LORCA, Federico, *El público*, [1930], Madrid, Cátedra, ed. de María Clementina MILLÁN, 1987, p. 156.
14 *Ibid.*, p. 124

du *pastor bobo* où les différentes expressions théâtrales conventionnelles sont conservées dans une armoire comme un troupeau de moutons.

Il est évidemment impossible de se référer rapidement à une pièce difficile à interpréter par son caractère onirique et poétique, ainsi que par l'influence surréaliste qui la caractérise et je renvoie le lecteur à un de mes articles qui porte sur les métamorphoses et les dédoublements dans cette œuvre[15]. On peut en effet considérer que la pièce fonctionne comme un rêve, n'obéissant pas le plus souvent à une logique rationnelle mais à des processus primaires où le déplacement et la condensation jouent un rôle fondamental. Le respect du principe de non-contradiction n'est pas non plus constant et l'on se trouve face à un discours qui doit être appréhendé intuitivement et globalement, sans pouvoir en expliquer toutes les parties dans le détail. Les personnages n'ont plus rien à voir avec les personnages du théâtre réaliste ou naturaliste, se dédoublant fréquemment, ce qui entraîne un discours contradictoire où la métaphore accentue la confusion et rend très difficile l'interprétation.

Cependant, on peut remarquer que ces personnages sont très souvent des représentants d'un théâtre intérieur, incarnant des pulsions diverses, des motions psychiques complexes et souvent contradictoires, comme finalement dans le roman du XIX[e] siècle où les personnages sont très rarement copiés de la réalité mais incarnent plutôt des aspects du moi[16]. Le prestidigitateur qui dialogue avec le directeur au tableau VI est probablement un dédoublement du directeur de théâtre, comme le montrent plusieurs indices. Lorca joue un rôle similaire lors des premières représentations de *La zapatera prodigiosa,* lorsqu'il présente la pièce dans le célèbre prologue qui défend un nouveau théâtre poétique contre le théâtre classique et le théâtre naturaliste. Vêtu du manteau d'étoiles qui apparaît dans le prologue du *gran teatro del mundo* de Calderón, il souligne le rôle fondamental du déguisement et de la métaphore poétique[17]. Il ressort de la confrontation finale du Directeur et du

15 LAKHDARI, Sadi, « Dédoublements, métamorphoses et métaphores dans *El Público* de F. García Lorca », in *Le théâtre impossible de Lorca*, RAMOND, Michèle (coord.), Paris, Editions du Temps, juin 1998, p. 155-172.

16 Freud écrit dans son célèbre article « Le poète et le rêve éveillé » écrit en 1907 et publié en 1933 : « Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto-observation en "moi partiels", ce qui l'amène à personnaliser en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique », FREUD, Simon, « Le poète et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Idées, 1971, p. 78.

17 Le prologue de *La zapatera prodigiosa* annonce la représentation du monde secret des songes, qui correspond au « medio mundo de sueños » que le public oublie si facilement derrière le « masque » social, et qui pourtant constitue la moitié de son être. Celui qui s'exprime dans ce prologue, l'Auteur, joué au départ par Lorca lui-même, est à la fois le poète et le magicien, démiurge suprême d'un monde fictif qui permettra la révélation de la vérité. La référence au *Gran teatro del mundo* est évidente. El Autor tout puissant de Calderón correspond à celui de Lorca. Dans l'interview accordée à *La Libertad* de Madrid le 24 décembre 1930, Lorca explique qu'il porte « una gran capa llena de estrellas... », alors que el Autor de *El gran teatro del mundo* apparaît vêtu de « un manto lleno de estrellas ». Le parallélisme s'impose donc entre les deux personnages, ainsi qu'avec le prestidigitateur de *El público,* vêtu de la même façon, avec un chapeau haut-de-forme qui s'illumine d'une lumière verte. Le chapeau de l'Auteur du *Gran teatro del mundo* porte de façon similaire des « potencias » qui renvoient aux rayons lumineux symbolisant le savoir divin infini. Martínez Nadal n'indique qu'une signification possible du prestidigitateur qui apparaît à la fin de *El público* (*op. cit.*, p. 82). Il le rapproche des joueurs en frac de la fin de *Así que pasen cinco años* qui représentent la mort. Il pourrait être également, selon nous, un dédoublement du personnage du Directeur, puisqu'il est vêtu comme lui et qu'il reprend souvent de façon symétrique ses paroles. Le

> Le caractère irreprésentable de la pièce au moment de sa création provient non seulement de la thématique homosexuelle qui pouvait choquer à l'époque, mais plus fondamentalement d'une conception du sujet dont Lorca est en train de se détacher, conception reposant sur l'immanence de l'être et la coïncidence entre le sujet du discours et le Moi conscient, rationnel. L'éclatement des personnages correspond à cette nouvelle conception qui implique l'excentrement du sujet et qui semble moins inquiétante aujourd'hui que lors de la composition de l'œuvre[21].

La division interne du sujet le rend contradictoire et changeant. Il n'y a plus de certitude quant à cet être mouvant qui essaie de faire triompher sa propre éthique au risque de se perdre et de sombrer dans l'excès, la folie du non sens ou la mort. La complexité des rôles joués par les personnages interdit par voie de conséquence toute interprétation univoque. L'affichage de leurs désirs les plus secrets les pousse à une transgression majeure pour l'époque, mais aussi à assumer les contradictions qui les déchirent.

L'évolution amorcée par Galdós se poursuit chez Lorca. Le sujet ambigu et complexe du romancier, sujet qui a perdu tout caractère exemplaire et qui démontre la relativité des valeurs morales se transforme en un sujet encore plus difficile à appréhender à tous les niveaux. La notion de personnage éclate et le principe d'identité est mis à mal. Le sujet devient totalement insaisissable. Parallèlement, les règles esthétiques définies par des canons relativement stables ont cédé la place chez Galdós à une esthétique personnelle qui ne correspond à aucune doctrine de l'époque, mais la forme reste relativement conventionnelle, encore que nous jugions rétrospectivement et que nous ayons du mal à mesurer le caractère novateur et choquant pour l'époque des multiples tentatives formelles de don Benito. Chez Lorca, il semble que la liberté créatrice ait atteint un point difficile à dépasser. La liberté sexuelle poussée à l'extrême, le caractère hasardeux de l'amour, correspondent à une transgression éthique, mais aussi esthétique, majeure. Face au scandale et au rejet suscité dans un cercle pourtant restreint d'initiés par *El público* et *Así que pasen cinco año,* qui relèvent du théâtre irreprésentable à l'époque, Lorca s'oriente ensuite vers un retour à des conceptions plus classiques. Les personnages de *Yerma* ou de *La casa de Bernarda Alba* sont réalistes malgré l'aspect toujours poétique des œuvres. Le message moral redevient très clair et les personnages beaucoup moins nuancés. La figure de la mère en particulier apparaît comme une représentante de la morale traditionnelle la plus conservatrice et revêt des caractéristiques odieuses qui rappellent les mères terribles des romans à thèse de Galdós, comme *Doña Perfecta*, qui incarne à l'extrême le respect des anciennes valeurs et la tyrannie de la société. Les bons et les méchants s'opposent de façon plus tranchée et la liberté des mœurs est mise en relation avec une société libérale et démocratique.

21 LAKHDARI, Sadi, « Dédoublements, métamorphoses et métaphores dans *El público* de Lorca », *op. cit.*, p. 172.

Bibliographie

BRAVO VILLASANTE, Carmen, « 28 cartas de Galdós a Pereda », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 250-252, Madrid, oct. 1970- janvier 1971.

DOLFI, Laura, *L'imposibile/posibile* di Federico García Lorca, Atti del convegno di studi Salerno, 9-19 magio 1988, Napoli Edizioni Scientifice Italiane, 1989.

FREUD, Simon, « Le poète et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Idées, 1971.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997.

–, *El público*, [1930], Madrid, Cátedra, ed. de María Clementina MILLÁN, 1987.

–, *Prosa*, 1, t. VI, Ed. de Miguel GARCÍA POSADA, Madrid, Akal, 1997.

KUNDERA, Milan, « L'héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986.

LAKHDARI, Sadi, « Dédoublements, métamorphoses et métaphores dans *El Público* de F. García Lorca », in *Le théâtre impossible de Lorca*, RAMOND, Michèle (coord.), Paris, Editions du Temps, juin 1998.

MARTINEZ NADAL, Rafael, *El Público: Amor, Teatro y Caballos en la Obra de F. García Lorca*, Oxford, The Dolfin Book Co, 1970.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ángel Guerra*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 29 mai 2015 <http://www.cervantesvirtual.com/obra/angel-guerra--0/>.

–, *Fortunata y Jacinta*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 29 mai 2015 <://www.cervantesvirtual.com/obra/fortunata-y-jacinta-dos-historias-de-casadas--0/>.

–, *Lo Prohibido*, *O.C.*, t. 2, Madrid, Aguilar, 1970.

Prestidigitateur que, certes, il importe d'abandonner un théâtre conventionnel[18], mais que le masque reste indispensable dans toute représentation théâtrale. Le masque révèle, ce qui est une banalité, mais il est aussi constitutif du moi. Il n'y a en fait qu'une série de masques qui correspondent à des traits identitaires variés qui forment la personne. Le masque et le travestissement qui lui sont liés sont inhérents au théâtre lorquien[19], mais la tentative de démasquement total est vouée à l'échec, car derrière le masque se cache un autre masque. Mettre l'autre à nu, voir à l'intérieur du corps, désir qui se fait jour à plusieurs reprises dans la pièce, revient à le détruire. Les personnages se déguisent et se transforment constamment, subissant des métamorphoses nombreuses qui sont souvent en rapport avec l'identité sexuelle. Passant par le paravent magique, le directeur et les hommes du premier tableau se transforment en ballerine, en prostituée, en arlequin, en adepte de pratiques clairement sadomasochistes, etc. Ils abandonnent leur apparence et se transforment en mannequin inerte ou parfois en marionnette autonome. Ces dédoublements et métamorphoses constantes aboutissent à une perte du sens dans un dédale inextricable où règnent la désorientation et la confusion. Le caractère ambigu de tous les personnages provient du fait qu'ils se meuvent sur plusieurs plans, réel et imaginaire, conscient et inconscient. Lorca pousse à l'extrême le paradoxe de la représentation en montrant par l'absurde que toute représentation qui entend dénoncer la comédie sociale doit passer par les artifices du travestissement sous peine de sombrer dans l'incohérence et l'irreprésentable. Il y a une coupure indépassable entre réel et imaginaire, scène et public, de même qu'il y a une séparation radicale entre le conscient et l'inconscient, la vie et la mort, le masculin et le féminin. Toute transgression radicale ne peut être qu'imaginaire, à moins de sombrer dans la folie et la mort par fusion dans l'Un[20]. Toute nostalgie de l'unité perdue entraîne une démarche régressive qui conduit à la mort, car elle nie le clivage fondamental du sujet et barre l'accès au symbolique.

Ce théâtre témoigne d'une évolution de la conception du sujet. Sujet du désir, le personnage qui dépasse les apparences conventionnelles accède à une douloureuse authenticité.

---

prestidigitateur tout puissant qui fait disparaître à son gré les objets et les êtres est, plutôt que la mort dont la représentation est très problématique dans cette pièce, une des figures du Maître, ce qui revient en partie au même d'ailleurs, si l'on considère avec Hegel et Lacan que le Maître suprême est la Mort. Le prestidigitateur est sans doute capable de faire disparaître la mère de Gonzalo, la dame affolée qui ne trouve pas d'issue au labyrinthe du théâtre, mais il est aussi l'illusionniste et donc le poète et le dramaturge capables de représenter des formes indéfiniment interchangeables, grâce au jeu des métaphores poétiques.

18 « Cuando me hablan de la decadencia del teatro, yo pienso en los jóvenes autores dramáticos que por culpa de la organización actual de la escena dejan su mundo de sueño y hacen otra cosa, cansados de la lucha », GARCÍA LORCA, Federico, *Prosa*, 1, t. VI, ed. de Miguel GARCÍA POSADA, Madrid, Akal, 1997, p. 417.

19 « Travestimento e metamorfosi, infatti, sono motivi profondamente legati al nucleo piú intimo dell'opera lorchiana. In questo caso, inoltre, sono in stesso rapporto con la riflessione sulla natura del fatto teatrale, che in Lorca si dilata costantemente a significati piú universali », MELIS, Antonio, « El público: metamorfosi e travestimento », in DOLFI, Laura, *L'inposibile/posibile* di Federico García Lorca, Atti del convegno di studi Salerno, 9-19 magio 1988, Napoli Edizioni Scientifice Italiane, 1989, p. 157.

20 Le théâtre où la frontière entre le réel et l'imaginaire a été abolie est devenu un labyrinthe d'où l'on ne sort que par la mort. En fait, cette tentative révolutionnaire est un échec total, comme on ne peut que le constater à plusieurs reprises. Le prestidigitateur dénonce le caractère utopique de l'inauguration du théâtre sous le sable qui ne peut déboucher que sur la mort et la folie. Si le théâtre n'est plus le lieu de la représentation, il n'y a plus de théâtre et il n'y a plus de représentation à aucun niveau, imaginaire ou conceptuel.