



HispanismeS

Revue de la Société des Hispanistes Français

19 | 2022

La transfictionnalité dans les mondes hispaniques : le personnage et ses aventures

Le régime lyrique du personnage : Amargo et son cortège dans l'œuvre de García Lorca

El régimen lírico del personaje: Amargo y su séquito en la obra de García Lorca

The lyrical regime of the Character: the metamorphoses of Amargo in García Lorca's Poetry and Theatre.

Zoraida Carandell



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hispanismes/16760>

DOI : [10.4000/hispanismes.16760](https://doi.org/10.4000/hispanismes.16760)

ISSN : 2270-0765

Éditeur

Société des Hispanistes Français

Référence électronique

Zoraida Carandell, « Le régime lyrique du personnage : Amargo et son cortège dans l'œuvre de García Lorca », *HispanismeS* [En ligne], 19 | 2022, mis en ligne le 30 juin 2022, consulté le 14 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hispanismes/16760> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hispanismes.16760>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Le régime lyrique du personnage : Amargo et son cortège dans l'œuvre de García Lorca

El régimen lírico del personaje: Amargo y su séquito en la obra de García Lorca
The lyrical regime of the Character: the metamorphoses of Amargo in García
Lorca's Poetry and Theatre.

Zoraida Carandell

- 1 Selon le regretté Robert Abichared, le théâtre qui s'inscrit dans le sillage du Symbolisme fait du personnage « un instrument de la conquête d'une vérité »¹. Cela est vrai du théâtre et de la poésie de García Lorca, dont les personnages ont la passion de la vérité. Se voiler la face est impossible, dit la fiancée de *Bodas de sangre*. La lucidité, trait principal des protagonistes lorquiens, leur coûte le bonheur et souvent la vie et les fait évoluer dans la sphère du tragique et du farcesque. Leonardo, Yerma, Perlimplín et la savetière prodigieuse ne font pas de concessions aux apparences. En conflit avec une majorité qui les condamne, ils sont seuls et libres.
- 2 Créateur de personnages hors pair, Lorca n'a pas écrit, à proprement parler, de théorie du personnage. Ses écrits sur la création poétique et théâtrale, les avant-propos de ses pièces et certains vers ou répliques fournissent des indications. Comme Pirandello, Lorca conçoit l'imaginaire comme vrai lieu de naissance des personnages, et la scène comme « théâtre mental », terme employé par l'auteur de *Six personnages en quête d'auteur*, selon qui le créateur montre l'imagination créatrice, le théâtre mental, sous les dehors de la scène².
- 3 Le présent article abordera la conception lorquienne du personnage, telle qu'elle apparaît dans ses écrits programmatiques, avant d'examiner un personnage à la croisée du tragique et de l'élégiaque, deux modalités privilégiées de l'écriture lorquienne : Amargo, figure récurrente de son œuvre s'incarne notamment dans *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano* et *Bodas de sangre*. Figure transtextuelle et transgénérique,

Amargo permettra d'aborder le régime lyrique du personnage comme récitatif, et s'incarne dans un cortège de figures.

1. Le personnage dans les écrits programmatiques de García Lorca

- 4 Les conférences de Lorca, les avant-propos de ses pièces, ses vers et ses répliques fournissent des indications concordantes sur le rôle du personnage dans son théâtre et dans sa poésie. Dans la conférence consacrée aux berceuses, « Canciones de cuna españolas », Lorca décrit la sensibilité blessée de l'enfant qui entend sa mère chanter :

Muchas veces la madre construye en la canción una escena de paisaje abstracto, casi siempre nocturno, y en ella pone, como en el auto más simple y viejo, uno o dos personajes, que ejecutan alguna acción sencillísima y casi siempre de un efecto melancólico de lo más bello que se puede conseguir. Por esta escenografía diminuta pasan los tipos que el niño va dibujando necesariamente y que se agrandan en la niebla caliente de la vigilia³.

- 5 Spectateur de l'intrigue et héros d'une aventure où il combat le sommeil, l'enfant imagine son personnage, expérience que Lorca définit comme une première aventure poétique :

La madre lleva al niño fuera de sí, a la lejanía, y lo hace volver a su regazo para que, cansado, descanse. Es una pequeña iniciación de aventura poética. Son los primeros pasos por el mundo de la representación intelectual.

- 6 Le personnage permet à l'enfant de sortir de lui-même, de quitter son propre royaume pour accéder à une intelligence de l'autre, qui recèle un danger et donne forme objective au non moi. Le personnage ou les deux personnages de la berceuse, qui peuvent être un héros et un adversaire, deux figures tutélaires ou encore deux personnages en conflit, ont un lien de complémentarité, semblable à celui qui existe entre deux figures d'un mobile en bois, qui se balancent sur le berceau. Ce qui détermine le statut des personnages, c'est leur rythme et leur mouvement, et la manière dont ceux-ci fécondent le rêve de l'enfant. Le rêve agrandit ou réduit les personnages, insufflant à chaque objet environnant une vie imperceptible à l'état de veille. C'est très exactement la mission de la poésie selon Lorca. L'expérience lyrique métamorphose l'objet en sujet et le sujet en objet, en s'appuyant sur des personnifications ou des réifications. Comme l'affirme Lorca dans sa conférence « La imagen poética de don Luis de Góngora », le thème est un prétexte, c'est le lien qui unit les personnages qui caractérise l'action poétique :

La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la emocionante lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan solo⁴.

- 7 Un récit peuplé de personnages devient ainsi la clé de voûte du sommeil de l'enfant, et plus tard l'objet de ses rêves. Il se décline selon ce que Michèle Ramond nomme la psychomaquie, la lutte psychique interne au sujet enfant. Le personnage correspond ainsi à une scission du sujet⁵. Ce que le théâtre corporocentré rend vivant en incarnant chacun des personnages, le poème le restitue à la sphère du sujet lyrique, pour transformer ce délitement, ce conflit inhérent à la fragmentation du sujet, en nouvel horizon créatif grâce à une forme de magie suggestive.

El niño tiene un juego lírico de belleza pura antes de entregarse al sueño. Ese *aquel* y su caballo se van por el camino de ramas oscuras hacia el río, para volver a marcharse cuando empieza el campo, una vez y otra vez y otra vez, y siempre de manera silenciosa y renovada. Nunca el niño los verá de frente. Siempre imaginará en la penumbra. El traje oscuro de *aquel* y la grupa brillante del caballo. Ningún personaje de estas canciones da la cara. Es preciso que se alejen y abran un camino hacia sitios donde el agua es más profunda y el pájaro ha renunciado definitivamente a sus alas⁶.

- 8 L'inachèvement du personnage, l'absence de contours parfaits qui permettraient de découvrir son visage constituent une des caractéristiques de sa construction dans l'imagination de l'enfant. Cet inachèvement est reproduit dans les pièces : Pepe el Romano n'apparaît jamais sur scène, Perlimplín demeure insaisissable pour Belisa, enveloppé dans sa cape, qui cache son stratagème. L'imagination de la savetière transforme son mari, à tel point qu'elle ne le reconnaît pas sous son déguisement. Protégés du regard de Belisa et de la savetière, Perlimplín et le savetier sont des figures de l'imagination créatrice, ils conçoivent et incarnent de nouveaux personnages. Ainsi, leur part d'ombre constitue l'espace de la subjectivité où l'imagination du spectateur peut se déployer.
- 9 Une conviction maintes fois exprimée dans le théâtre et la poésie de Lorca est que les personnages existent à travers le lien qui les unit. Alors qu'ils peuvent se métamorphoser, se dérober au regard, ils ne peuvent se dérober à l'attirance ou à la répulsion qui les relie, comme l'affirme le Directeur dans *El público*.

Hombre 1 -Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

Director -Pero siempre serán Romeo y Julieta.

- 10 La métamorphose des personnages, rendue possible selon la conférence par l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil où l'enfant imagine les figures de son rêve, est consubstantielle à l'écriture lorquienne et puise ses racines dans les mythes d'Ovide. La survie de l'identité, qui palpite sous des apparences changeantes, est proclamée en ces termes dans « Amantes asesinados por una perdiz » de *Poeta en Nueva York* : « Eran un hombre y una mujer, o sea, un hombre y un pedacito de tierra, un elefante y un niño, un niño y un junco ». Ces personnages qui sont faits de l'étoffe des rêves sont ainsi concevables comme l'extrapolation d'une pensée créatrice, rendus possibles par le rythme de la chanson, berceuse ou *cante jondo*. Dans « Personajes femeninos y masculinos en las tragedias andaluzas de Federico García Lorca: hacia una construcción dramaturgica del ritmo »⁷, Inès Guégo Rivalan associe le personnage du théâtre lorquien à un *gestus* rythmique. À travers plusieurs figures marquantes, comme Leonardo, Juan ou Yerma, elle étudie la dimension rythmique et la gestuelle de ces figures, mettant en évidence une chorégraphie des personnages lorquiens. Ces réflexions peuvent être extrapolées aux personnages des poèmes de Lorca, moins souvent analysés. Dans la continuité de ce qu'elle nomme *gestus* rythmique, on peut aborder la corporéité du personnage comme un ensemble d'attitudes caractérisées sur le plan du rythme et de la forme, qui s'incarnent aussi bien sur scène que dans les vers. Ainsi, on n'est pas face à un phénomène préexistant qui relèverait d'une forme d'intertextualité, mais plutôt face à un rythme fondamental de l'expressivité, qui convoque l'émotion du spectateur ou de l'auditeur. De même qu'au théâtre Nô chaque rôle a une place attribuée sur la scène, et évolue dans un cadre qui lui est assigné, le personnage lorquien évolue dans un cadre interprétatif récurrent, qui peut convenir

aussi bien à la poésie qu'au théâtre. Le personnage est, dans l'art de Lorca, une forme d'incarnation, ce que le poète exprime ainsi dans une interview pour *La Voz de Madrid* en 1936 : « El teatro es poesía que se levanta del libro y se hace humana »⁸.

- 11 Les interférences entre le régime lyrique et le régime dramatique du personnage sont revendiquées à plusieurs reprises par Lorca, qui dans sa conférence consacrée à *Romancero gitano* souligne sa volonté d'allier l'épique et le dramatique dans une même forme lyrique, un *romance* renouvelé : « El romance típico había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico »⁹. En théâtralisant la forme poétique, *Romancero gitano* fait appel aux formes du discours indirect et direct libre. Une énonciation clivée entre une figure de narrateur des *romances* et les personnages qui interviennent dans l'action produit un éclatement des instances de parole. Dans « Romance de la luna, luna », par exemple, s'expriment tour à tour l'enfant, la lune et une figure de narrateur, sans qu'aucune marque de changement d'énonciateur (guillemets, tirets) ne soit visible sur la page. Cela crée un entrelacs de personnages et un éclatement de points de vue. Lorca reprend ici la tradition germanique de la ballade, popularisée en Europe grâce au *lied*, et que Käte Hamburger conçoit dans *Logique des genres littéraires* comme un intrus structurel dans le genre lyrique, compte tenu des différents énonciateurs qui s'y déploient¹⁰. Cette connivence entre le lyrique et le dramatique conduit Lorca a posteriori dans la conférence récital écrite en 1932 sur *Romancero gitano* à définir ce qu'il conçoit comme l'unique personnage de son livre :

Un libro [...] donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena, que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía, ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción o dolencia del ánimo; que es un sentimiento más celeste que terrestre, pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender¹¹.

- 12 Le personnage ne se réduit donc pas à un individu, sa propension à la métamorphose s'incarne en une attitude face à l'existence qui envahit les êtres comme Soledad Montoya, protagoniste de « Romance de la pena negra ». Loin d'être une création purement intellectuelle, la peine se glisse dans le paysage et dans la moelle de chaque être vivant.
- 13 Concevoir comme le fait Lorca la variété des figures présentes dans *Romancero gitano* comme constitutives d'un unique personnage, c'est aborder les personnages plutôt comme cortège d'une figure centrale, une forme d'*archè* (en l'occurrence, la peine andalouse), plutôt que comme une constellation. Cette projection du personnage doit beaucoup à la notion d'exemplarité, que Lorca emprunte à Cervantès, et que l'on retrouve dans plusieurs de ses personnages : la savetière prodigieuse, définie dans l'avant-propos comme « el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapatería popular »¹² ou Preciosa, dans le second poème du *Romancero gitano*, renvoient aux nouvelles cervantines. Les personnages de Lorca ne projettent pas un exemple moral, mais correspondent à des attitudes fondamentales, exprimées par des adjectifs qui leur donnent nom : Preciosa, el Emplazado, Yerma ou Amargo.
- 14 Le cortège de figures qui déclinent ces attitudes fondamentales montre une des caractéristiques de la construction des personnages lorquiens : c'est un processus continu, d'un texte à l'autre, d'un poème à l'autre, et chaque variante peut être vue

comme un apport au personnage en construction. La conception du personnage qui émerge des écrits programmatiques de Lorca peut être exemplifiée grâce à un personnage emblématique de son œuvre poétique et théâtrale, Amargo, qui illustre le processus transtextuel de construction du personnage.

2. Amargo, personnage transgénérique

15 Amargo chante, danse et pleure. Corporocentré, il imprime son corps sur le poème et sur le texte dramatique. Cela passe par les sens comme le goût, dont Rafael Alberti se sert aussi dans *El hombre deshabitado* pour évoquer l'écœurement d'un protagoniste victime des injustices du Veilleur de nuit, figure dégradée du créateur. Le goût est invoqué dans l'aigre doux de *La Zapatera prodigiosa* (« tiene un aire agreste y dulce al mismo tiempo »¹³) et dans le fiel des mélancoliques lorquiens. Miguel Ángel García García fait de la mélancolie créatrice un pilier majeur de la poétique de l'Andalousie de l'âge d'argent¹⁴ : Amargo est la quintessence de la conscience malheureuse, incarnée dans l'amertume associée à son nom. Il apparaît aussi bien dans le théâtre, où il incarne un personnage tragique, que dans la poésie, où il assume les traits d'une figure élégiaque. Figure du *desengaño* baroque, c'est l'héritier du théâtre de Calderón et de Shakespeare, qui ont inspiré la visée métaphysique du théâtre lorquien¹⁵.

16 Dans la conférence qu'il consacre en 1932 à *Romancero gitano*, quatre ans après la publication de son livre, Lorca associe ce personnage à un souvenir d'enfance, qui correspond aussi à un *gestus* essentiel de sa poésie, celui du cavalier ou centaure que l'on retrouve de « Canción del jinete » à *Bodas de sangre*.

Pocas palabras voy a decir de esta otra fuerza andaluza, centauro de muerte y de odio que es el Amargo.

Teniendo yo ocho años, y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros, se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante, y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré, y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz lo llamó: "¡Amargo, ven!".

Desde entonces el Amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miró de aquella manera, ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía. Esta figura es una obsesión en mi obra poética. Ahora ya no sé si la vi o se me apareció, si me lo imaginé o ha estado a punto de ahogarme con sus manos.

La primera vez que sale el Amargo es en el *Poema del cante jondo*, que yo escribí en 1921:

“Diálogo del amargo”

Después en el *Romancero*, y últimamente en el final de mi tragedia *Bodas de sangre*, se llora también, no sé por qué, a esta figura enigmática¹⁶.

17 Ce personnage tourmenté va se construire autour d'un sentiment qui englobe la rancœur, la mélancolie et la désillusion. Amargo acquiert un intérêt croissant dans l'œuvre de Lorca. Il apparaît tout d'abord dans le dialogue dramatique de *Poema del Cante jondo*, « Diálogo del Amargo », qui se présente comme une suite de scènes : une voix fait l'éloge d'Amargo ; trois jeunes gens défilent, dans la nuit, précédant le protagoniste ; un cavalier s'approche d'Amargo et veut lui offrir son couteau, forgé par ses frères ; la mère d'Amargo chante, éplorée, la mort de son fils, tué par un couteau en

or ; enfin, Amargo gît, mort, enveloppé d'un drap et préfigure les morts de « Romance sonámbulo », « Romance del Emplazado » et *Bodas de sangre*. Les derniers vers prononcés par la mère éplorée peuvent paraître énigmatiques :

La cruz. No llorad ninguna:
el Amargo está en la luna.

18 Ils annoncent les épilogues de « Romance de la luna luna » (« Por el cielo va la luna / con un niño de la mano ») et de *Bodas de sangre* (« Dulce clavos. Dulce cruz, / dulce nombre de Jesús »), mais dans le poème scénique la plainte n'est pas développée, et la mère n'est pas entourée du chœur des voisines. Le vers final, « El Amargo está en la luna », pourrait faire référence à Roland furieux, cité dans le poème « Procesión » de *Poema del cante jondo*¹⁷. De même que Roland perd son esprit en découvrant que sa bien aimée, Angélique, a épousé Médor, Amargo le mal aimé perd la raison. Selon l'Arioste, le paladin Astolfo se rend sur la lune sur un hippogriffe pour récupérer la cervelle de Roland, qu'il retrouve dans une grande fiole. Arioste s'inspire ici de Pline l'Ancien, pour qui la lune était un reflet inversé de la terre. En reprenant la figure de l'Arioste, Lorca recouvre une conception duelle des personnages, la même que l'on retrouve dans les figures lunaires qui hantent *Poeta en Nueva York* et dans son script *Viaje a la luna*. Amargo superpose l'image de Roland furieux, dont l'esprit monte dans la lune, aux images des hommes lunaires, tels que les évoque Jerónimo Cortés dans son *Lunario perpetuo*. L'homme né sous le signe de la lune est une figure destructrice¹⁸. Il constitue un miroir négatif de l'homme solaire.

19 « Diálogo del Amargo » fut ajouté à *Poema del cante jondo* en même temps que « Escena del teniente coronel de la guardia civil », probablement peu avant la publication du recueil. La dimension tragique du personnage se construit au cours de la scène, où Amargo chante et crie. Contrairement à ce qui est affirmé dans la conférence récital de *Romancero gitano* en 1932, le personnage n'a pas alors acquis sa physionomie définitive. La lecture de *Bodas de sangre*, écrit après *Poema del cante jondo* et *Romancero gitano*, mais avant la conférence récital de 1932, illustre une dimension du personnage qui est absente de « Diálogo del Amargo », la rancœur face à l'injustice sociale. Cette facette donne à Leonardo, dans *Bodas de sangre*, une certaine autonomie. Ce n'est pas seulement un miroir négatif, un antagoniste parfaitement symétrique du fiancé. Comme l'Amargo de la conférence récital, écrite peu après la pièce, Leonardo crache sur la bourgeoisie et ses richesses et accuse la fiancée de l'avoir abandonné parce qu'il est pauvre.

¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Ésa es la espina¹⁹.

20 La pièce introduit aussi un clivage dans le personnage d'Amargo, qui peut être associé tantôt à Leonardo (amant délaissé, pauvre et tourmenté) tantôt à son rival, le fiancé (homme innocent qui découvre la trahison de la fiancée, part à la recherche de Leonardo et se transforme en instrument de mort). Le bras du fiancé, comme le bras de son père et de ses frères avant lui, appartient à la lignée douloureuse des vengeurs lorquiens et se prépare à mettre à mort son ennemi. Les deux personnages en conflit sont des avatars d'Amargo, qui s'incarne, dans la tragédie, en deux figures antagonistes. La déclinaison d'Amargo dans le poème scénique « Diálogo del Amargo » et dans *Bodas de sangre* illustre donc l'élaboration différenciée du personnage selon les genres littéraires. Pourtant, Amargo le tragique et Amargo l'élégiaque suivent une trajectoire analogue. Ce qu'Inès Guégo Rivalan nomme chorégraphie peut s'apparenter, dans *Romancero gitano*, à un récitatif, autour duquel évolue un cortège de personnages.

3. Récitatif et régime lyrique du personnage : Amargo et son cortège

- 21 Alors que dans *Bodas de sangre*, les incarnations théâtrales d'Amargo conduisent à un antagonisme entre deux avatars opposés du personnage, le régime lyrique du personnage se traduit dans *Romancero gitano* par un cortège de figures qui reprennent certains aspects d'Amargo. La construction du personnage est plus répétitive que conflictuelle, et le personnage migrant contribue à tisser un univers lorquien de figures concordantes, et procède par reprises de poèmes antérieurs. Dans le genre lyrique, un conflit subsiste entre une poétique centrée sur des personnages, qui peuvent, dans la ballade, dialoguer, et prendre le pas sur le récitant, et une poétique proprement lyrique centrée sur un sujet commun à l'ensemble des poèmes. La première, largement redevable au *romancero* traditionnel, peut mettre en œuvre une pluralité de locuteurs, alors que la deuxième est centrée sur un sujet lyrique, dépositaire d'une conscience universelle, et concevable comme un fil conducteur entre les poèmes.
- 22 Or, la poésie de Lorca est traversée par une pléiade de personnages qui peuvent être décrits, observés, mais qui peuvent aussi prendre la parole dans un dialogue interne au poème, comme c'est le cas de « Romance de la luna luna », ou bien dans un poème tout entier. Leur statut de personnage est indissociable de leur statut de locuteurs, notamment dans *Romancero gitano* où est réactualisée la forme dialogique traditionnelle du *romance*.
- 23 *Romancero gitano* se veut la synthèse de ces deux poétiques, et le personnage est mis au service d'une esthétique qui unit les poèmes entre eux malgré la diversité des locuteurs. Des fils relient entre eux les personnages d'un poème à l'autre. Ainsi, la lune, protagoniste du premier poème qui se termine par l'évocation du vent – « el aire la está velando » –, apparaît objectivée, dégradée au rang d'accessoire dans le deuxième poème, « Preciosa y el aire », où elle n'apparaît que dans le premier vers, répété, comme un leitmotiv, au vers 17 : « Su luna de pergamino Preciosa tocando viene ». La lune est ici une métaphore du tambour, et peut-être de l'écriture. Le recueil apparaît ainsi dans sa complexité symphonique : des lignes mélodiques appelées à se développer ou à subsister de manière latente tissent une cohérence narrative et sensible, qui invoque la vue et l'ouïe, et secondairement les autres sens. Amargo apparaît ainsi comme un leitmotiv à travers ses différentes incarnations dans le recueil.
- 24 Les différentes variations brouillent l'identité genrée d'Amargo. Dans « Romance sonámbulo » et dans « Romance de la pena negra », deux figures féminines de l'amertume et de la déception amoureuse, l'aimante amère et Soledad Montroya s'inscrivent dans le cortège mélancolique d'Amargo :

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está mi niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,

cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

25 La mort de la jeune gitane, noyée dans le puits, est la conséquence de cette amertume respirable. Le goût et l'odorat sont un écho synesthésique du personnage. La couleur verte reprend les yeux verts d'Amargo dans le dialogue de *Poema del cante jondo*. Dans la parfaite continuité du personnage préalablement forgé, le *romance* introduit une figure féminine, qui contribue à brouiller les frontières entre les différents personnages, et à créer un *leitmotiv* de l'amertume, repris dans de nombreux poèmes du recueil. De même, Soledad Montoya, dans « Romance de la pena negra », sent monter des larmes après : « Lloras zumo de limón agrio de espera y de boca ». Tout son corps est voué à l'amertume : « Yunques ahumados sus pechos gimen canciones redondas ». Tout comme Amargo, elle chante une complainte, aussi mélodieuse que triste. Le diptyque consacré à Antonio el Camborio reprend plusieurs motifs liés à Amargo : dans « Prendimiento de Antonito el Camborio en el camino de Sevilla », sa démarche s'apparente à une danse, Antonio jette des ronds citrons sur l'eau pour la transformer en or, sa peau sent l'olive et le jasmin. Dans « Muerte de Antoñito el Camborio », un vers est repris : « Moreno de verde luna ». Figure lunaire, le personnage a une identité visuelle, la couleur verte associée à la lune et au teint olivâtre du jeune gitan. L'association du personnage à la lune et à la couleur verte s'inscrit dans le sillage des personnages associés à ces deux éléments, comme la gitane de « Romance sonámbulo », et contribue à sa féminisation. Le personnage meurt assassiné par ses cousins et demande de l'aide à « Federico García », susceptible de renvoyer au poète ou à son père, qui portait le même nom. Ce procédé, emprunté au *romance* traditionnel, permet d'authentifier le récit dans un univers référentiel réel, et préfigure d'autres poèmes consacrés à des personnages référentiels, comme « Oda a Walt Whitman » et « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías »²⁰.

26 Personnage transgénérique de l'œuvre de Lorca, Amargo est incarné par un cortège de figures concordantes, qui constitue ses différents avatars. Le personnage évolue du poème scénique où il fait son apparition pour s'étoffer en une pluralité de représentations, et acquiert, au fil des œuvres, une dimension métapoétique. La mort d'Amargo s'accompagne, dans la tragédie, de l'apparition du chœur et dans le recueil, d'un « Federico García », annonciateur du poète personnage caractéristique de *Poeta en Nueva York*. Toutes les figures qui constituent le cortège d'Amargo sont vouées à la mort. Pour désigner l'état intermédiaire entre vie et mort, *apex* ou point culminant du personnage, Lorca a recours dans « Romance del Emplazado » à la légende du roi Ferdinand IV. Selon la chronique de Ferdinand IV, écrite autour de 1340, le roi avait ordonné l'exécution des frères Carvajal. Ceux-ci avaient annoncé au Roi que lui-même mourrait dans l'espace d'un mois, et qu'il devrait rendre compte à Dieu de l'injustice qu'il avait commise²¹. Dans « Romance del Emplazado », la figure du Roi croise celle d'Amargo.

El veinticinco de junio
le dijeron a el Amargo:
Ya puedes cortar si gustas
las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,

y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos.

- 27 La forme dialogique permet une mise en abîme entre le présent de l'énonciation et celui du discours des personnages, et actualise la mort qui attend el Emplazado. La certitude de la mort, caractéristique des personnages lorquiens, se transmet au « je » initial du poème, dont rien ne permet de préciser l'identité.

¡Mi soledad sin descanso!
Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo,
no se cierran por la noche
ni miran al otro lado,
donde se aleja tranquilo
un sueño de trece barcos.

- 28 Dans « Romance del Emplazado », le régime lyrique du personnage est celui d'une crise indissociable de l'émergence d'une voix lyrique et d'une forme d'autoréférentialité. Le personnage acquiert ainsi une dimension metapoétique, spécifique de l'univers lorquien. La mort, interprétable à la fois comme crise identitaire et comme dissolution du personnage dans le récit, est au service d'une poétique de la connaissance. La mort rassemble Amargo, Antonio Torres Heredia, El Emplazado et la jeune gitane de « Romance sonámbulo », la « niña amarga ». Dans la poésie postérieure de Lorca, Whitman et l'enfant Stanton dans *Poeta en Nueva York*, Ignacio Sánchez Mejías dans l'élegie qui lui est consacrée, sont des figures promises à la mort. Le théâtre de Lorca est aussi riche de figures qui sont à la croisée de la vie et de la mort. Dans *Así que pasen cinco años*, le chat et l'enfant sont morts il y a peu lorsqu'ils apparaissent sur scène, avant de s'évanouir définitivement sous les yeux du spectateur.
- 29 De même que le théâtre de Lorca met en scène des figures féminines et masculines de l'amertume et de la douleur, comme Yerma, la mère de *Bodas de sangre*, Leonardo et le fiancé, *Romancero gitano* fait intervenir un cortège de figures masculines et féminines, interprétables comme des avatars d'Amargo, et renforce une énonciation ambivalente qui fait osciller le discours du poète personnage vers le personnage poétique. Les poèmes tendent à la confrontation entre un poète personnage et les personnages poétiques, offrant au lecteur une expérience de l'altérité, et les personnages poétiques peuvent être le résultat d'une scission identitaire, et le recueil le théâtre d'une psychomaquie. L'appel d'Antoñito el Camborio, « ¡Ay, Federico García, llama a la guardia civil! » introduit le poète dans le récit et résonne comme l'avènement d'un personnage du poète consécutif à la mort du personnage poétique. Celle-ci atteint son expression la plus radicale dans « Romance del Emplazado », avec la conscience d'une mort imminente, qui fond le point de vue du personnage et celui du sujet lyrique. Le régime lyrique du personnage est celui d'une crise indissociable de l'émergence d'une voix lyrique et d'une forme d'autoréférentialité. Le personnage acquiert dans ce poème une dimension metapoétique et marque une inflexion dans la poésie de Lorca, comme le confirment les recueils postérieurs à *Romancero gitano*.
- 30 Si le statut du personnage est relativement moins abordé dans la poésie espagnole contemporaine que dans le théâtre ou la prose fictionnelle, c'est la conséquence d'une tendance au long cours de la poésie vers l'abstraction, à l'œuvre depuis le modernisme anglo-saxon et hispanique et le symbolisme francophone, la crise du personnage – pour reprendre le titre de Robert Abichared – correspond à la crise de l'*inventio* poétique.

- 31 Dans la poésie parfois hermétique de Lorca, le personnage permet parfois à un mince fil narratif de se constituer, car le personnage est une notion contrastive : il existe à travers l'ensemble des réseaux qui le lient à d'autres personnages, et toujours par rapport à eux. Doté de caractéristiques propres qui permettent de le différencier, il est concevable, dans le régime lyrique, comme une forme d'intrus, car il remet en question la prétendue linéarité de l'énonciation lyrique.
- 32 Au croisement du symbolisme, de la récupération du folklore et de la fragmentation du sens avant-gardiste, l'œuvre de García Lorca aborde le régime lyrique du personnage et de ses migrations textuelles dans une perspective transgénérique. Amargo, figure récurrente de sa poésie et de son théâtre, constitue un personnage dénué d'individualité et se décline principalement dans *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano* et *Bodas de sangre*. Davantage qu'une incarnation, la présence mélancolique d'Amargo dit la mort et la transsubstantiation et nous conduit, en aval du texte, vers la métamorphose et la vaporisation du personnage et de la voix lyrique caractéristiques de *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit*, *Así que pasen cinco años* et *El público*.

BIBLIOGRAPHIE

- ABICHARED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- CANAVAGGIO, Jean, « García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa* », Instituto Miguel de Cervantes, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, 1983, p. 141-152.
- GARCÍA GARCÍA, Miguel Ángel, *Melancolía vertebrada: la tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, t. I-IV, Madrid, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 1996-1998.
- GÓMEZ TORRES, Ana, « La metafísica del vacío: el "teatro mental" de Rafael Alberti », Zoraida Carandell, Serge Salaün (éds.), *Rafael Alberti et les avant-gades*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 211-244.
- GUÉGO RIVALAN, Inès, « Personajes femeninos y masculinos en las tragedias andaluzas de Federico García Lorca: hacia una construcción dramática del ritmo », *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, RESAD, n° 34, 2015, p. 11-52.
- HAMBURGER, Käte, « Les formes spéciales ou mixtes », *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 259-300.
- MARINI PALMIERI, Enrique, *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- MILLÁN, María Clementa, « *Poeta en Nueva York* y *Romancero gitano*: apuntes para una verdad poética », Pedro Guerrero Ruiz (éd.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Aguaclara, 1998.

- PERAL VEGA, Emilio, « García Lorca ante el auto sacramental: entre Calderón de la Barca y Maeterlinck », *ALEC*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 157-182.
- RAMOND, Michèle, *Le passage à l'écriture : le premier livre de Lorca*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989.
- RAMOND, Michèle, *Psychotextes : la question de l'autre dans Federico García Lorca*, Toulouse, Eché, 1986.
- RICOUX, Emilie, *Shakespeare en la renovación literaria española de principios del siglo XX: el caso de García Lorca*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, « Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones », Enrique Pupo Walker (éd.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, p. 171-190.

NOTES

1. ABICHARED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 28.
2. Voir sur la notion de théâtre mental GÓMEZ TORRES, Ana, « La metafísica del vacío: el "teatro mental" de Rafael Alberti », Zoraida Carandell et Serge Salaün (éds.), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 211-244.
3. GARCÍA LORCA, Federico, « Canciones de cuna españolas », *Obras completas, t. III, Prosa*, Madrid, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 120.
4. GARCÍA LORCA, Federico, « La imagen poética de Don Luis de Góngora », *Ibid.*, p. 63.
5. Voir RAMOND, Michèle, *Psychotextes : la question de l'autre dans Federico García Lorca*, Toulouse, Eché, 1986 et *Le passage à l'écriture : le premier livre de Lorca*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989.
6. Voir GARCÍA LORCA, Federico, « Canciones de cuna españolas », *op. cit.*, p. 122.
7. GUÉGO RIVALAN, Inès, « Personajes femeninos y masculinos en las tragedias andaluzas de Federico García Lorca: hacia una construcción dramaturgica del ritmo », *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, RESAD, n° 34 (2015), p. 11-52.
8. GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 630.
9. GARCÍA LORCA, Federico, « Conferencia recital del Romancero gitano », *op. cit.*, p. 180.
10. Voir HAMBURGER, Käte, « Les formes spéciales ou mixtes », *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 259-300.
11. GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 183.
12. GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, t. II, Teatro*, p. 196. Voir aussi CANAVAGGIO, Jean, « García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa* », in Instituto Miguel de Cervantes, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, 1983, p. 141-152.
13. GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 198.
14. Voir GARCÍA GARCÍA, Miguel Ángel, *Melancolía vertebrada: la tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*, Barcelona, Anthropos, 2012.
15. Parmi les nombreux travaux récents consacrés à l'influence de leur théâtre sur Lorca, voir notamment la thèse de RICOUX, Émilie, *Shakespeare en la renovación literaria española de principios del siglo XX: el caso de García Lorca*, Universidad Complutense de Madrid, 2019, et PERAL VEGA, Emilio, « García Lorca ante el auto sacramental: entre Calderón de la Barca y Maeterlinck », *ALEC*, vol. 44, n° 2, 2019, p. 157-182.
16. GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 184.
17. « Procesión », « Fantásticos Merlines /y el Ecce Homo,/ Durandarte encantado,/ Orlando furioso », *Poema del cante jondo*, GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, t. I, Poesía, op. cit.*, p. 318.

18. On pourrait multiplier les antécédents de ces figures lunaires et se référer au Leopoldo Lugones de *Las fuerzas extrañas*. Voir MARINI PALMIERI, Enrique, *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989 et RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, « *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones », in Enrique Pupo Walker, *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, p. 171-190.

19. GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, t. II, *Teatro*, p. 437.

20. Il s'agit d'un procédé cher à Lorca. Comme le note María Clementa Millán, « Para conseguir la gran coherencia interna que domina estas creaciones neoyorquinas (frente a la dispersión propia del lenguaje surrealista utilizado), Lorca mantiene en gran parte en estas composiciones una estructura global que le había dado muy buen resultado en obras anteriores : un fondo aparentemente referencial sobre el que se alza la voz de uno o más personajes », dans MILLÁN, María Clementa, « *Poeta en Nueva York y Romancero gitano: apuntes para una verdad poética* », in Pedro Guerrero Ruiz, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Aguaclara, 1998, p. 58.

21. La mort de Ferdinand IV à 26 ans le 7 septembre 1312 est à l'origine de représentations picturales et notamment du tableau de José Casado del Alisal, *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*.

RÉSUMÉS

Les personnages de Lorca ont fait l'objet d'études de grande qualité qui portent toutes sur son théâtre et laissent de côté sa poésie. Le présent article aborde le régime lyrique des personnages lorquiens comme une forme de récitatif, et prend l'exemple d'Amargo, figure transgénérique, au croisement de l'élégiaque et du tragique, pour examiner ses incarnations dans *Poema del cante jondo*, *Bodas de sangre* et *Romancero gitano*.

Lorca's characters have been the subject of high-quality studies. All of them focus on his theater and leave aside his poetry. This article approaches the lyric regime of the Lorquian characters as a form of recitative, and takes the example of Amargo, a transgeneric figure, at the crossroads of the elegiac and the tragic, to examine his incarnations in *Poema del cante jondo*, *Bodas de sangre* and *Romancero gitano*.

INDEX

Mots-clés : García Lorca, personnage, sujet lyrique, romance, récitatif

Keywords : García Lorca, character, lyrical subject, romance, recitative

AUTEUR

ZORAIDA CARANDELL

Université de Paris Nanterre