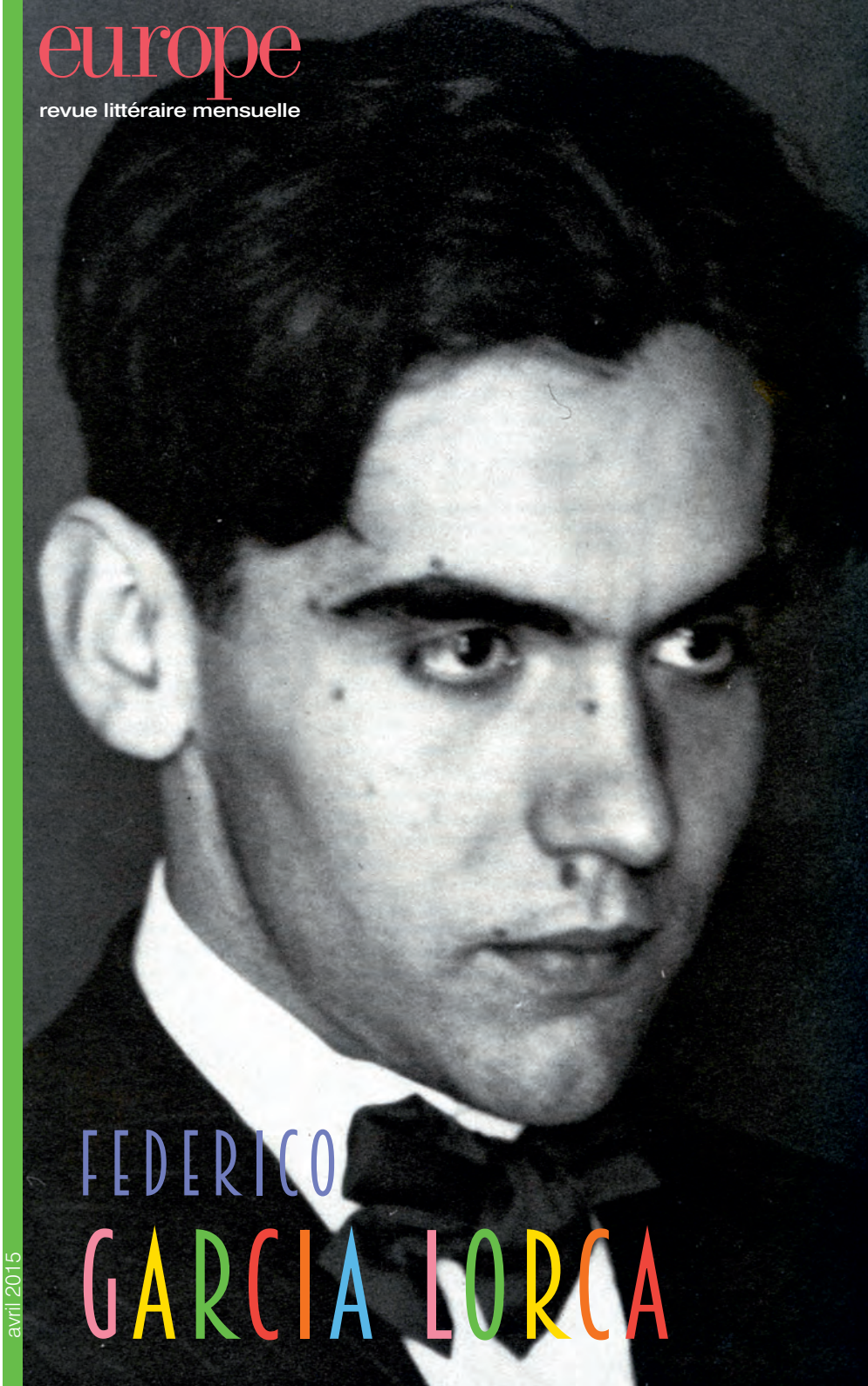
europe
revue littéraire mensuelle



FEDERICO GARCIA LORCA

avril 2015

Prononcer le nom de **Lorca** *en France, aujourd'hui, quel que soit le public alentour, suscite une adhésion immédiate, une sorte de complicité admirative et, si l'entretien se prolonge, bien des gens ne se servent plus du nom mais, plus familièrement, du seul prénom, Federico. Lorca est sans doute l'écrivain espagnol le plus célèbre du XX^e^ siècle, mais il s'agit aussi d'un personnage mythique et l'on se demande parfois si son assassinat en août 1936, lors de la répression fasciste à Grenade, n'occupe pas autant les imaginaires que la connaissance approfondie d'une œuvre doublement et indissolublement liée à la poésie et au théâtre.*
*C'est à Lorca poète et dramaturge que ce numéro d'*Europe *est consacré. Des perspectives panoramiques se conjuguent à des plans rapprochés pour revisiter l'ensemble de son œuvre. On redécouvrira aussi, dans une traduction nouvelle, l'un de ses plus beaux recueils de poèmes, le* Divan du Tamarit.
Et ce n'est pas sans émotion qu'on lira les magnifiques réflexions et témoignages de poètes qui l'ont connu ou qui, appartenant à des générations postérieures, sont des guides lumineux pour cheminer sur les pas du poète andalou. Parmi eux, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Lezama Lima, José Ángel Valente, ou encore Pablo Neruda qui écrivait en 1937 :
« Federico García Lorca ! Il était populaire comme une guitare, gai, mélancolique, profond et clair comme un enfant, comme le peuple. On aurait eu beau chercher et chercher encore, pas à pas, dans tous les coins, qui sacrifier comme on sacrifie un symbole, en rien ni en personne on n'aurait trouvé mieux qu'en cet être choisi l'incarnation profonde du peuple espagnol… Sans doute il est mort, sacrifié comme un lis, comme une guitare sauvage, il gît sous la terre que ses assassins ont poussée du pied sur ses blessures, mais sa race se défend comme ses chants, debout et chantant, cependant que sortent de son âme des tourbillons de sang, et il en sera ainsi pour jamais dans la mémoire des hommes. »

Marie-Claire Zimmermann, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pablo Neruda, Ian Gibson, José Lezama Lima, Clara Janés, Michèle Ramond, Henry Gil, Jaime Siles, Zoraida Carandell, Federico García Lorca, Laurence Breysse-Chanet, José Ángel Valente, Virginia Trueba Mira, Thomas Le Colleter, Stephen G.H. Roberts, Albert Bensoussan, Jocelyne Aubé-Bourligueux, Catherine Flepp, Monique Martinez Thomas.

DIRES & DÉBATS

Philippe Denis

CAHIER DE CRÉATION

Nuno Júdice • Inge Müller • Nouri Al-Jarrah • Olga Orozco
Léon Robel • Hélène Sanguinetti

CHRONIQUES

M 01694 - 1032 - F: 20,00 € - RD

îledeFrance CNL Centre national du livre

Étranger : 20 € Le numéro France : 20 €

2015-IV 727 139. 3

93e année — N° 1032 / Avril 2015

SOMMAIRE

FEDERICO GARCÍA LORCA

Marie-Claire ZIMMERMANN	**3**	Sur le seuil.
Vicente ALEIXANDRE	**15**	Évocation de Federico García Lorca.
Luis CERNUDA	**18**	Un fleuve.
Pablo NERUDA	**25**	L'ange de ce moment de notre langue.
Ian GIBSON	**30**	Une rencontre décisive.
José LEZAMA LIMA	**34**	Allégresse de toujours face à la maison maudite.
Clara JANÉS	**41**	Mon Federico García Lorca.

◆

Michèle RAMOND	**47**	*Romancero gitan*, toujours.
Henry GIL	**66**	Paganisme et christianisme dans *Poème du Cante jondo* et *Romancero gitan*.
Jaime SILES	**87**	Tradition et historicité.
Zoraida CARANDELL	**95**	L'éclipse obscure de *Poète à New York*.
Federico GARCÍA LORCA	**110**	*Divan du Tamarit*.
Laurence BREYSSE-CHANET	**126**	Ailes de mousse et murailles.
José Ángel VALENTE	**135**	Lorca et le cavalier seul.
Virginia TRUEBA MIRA	**143**	Le tréfonds lointain de l'œuvre de Lorca.

◆

Thomas LE COLLETER	**159**	« Ombres profondes de la mélancolie ».
Stephen G. H. ROBERTS	**170**	Federico García Lorca et le cinéma.

◆

Albert BENSOUSSAN	**187**	Au désert des cœurs.
Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX	**201**	Autour de quelques mystères relatifs au *Maléfice de la phalène*.
Catherine FLEPP	**213**	Un théâtre de la cruauté.
Monique MARTINEZ THOMAS	**231**	Le théâtre de Lorca au XXIe siècle.

DIRES & DÉBATS

Alain MASCAROU	**251**	Débusquer l'infini dans l'infime.
Philippe DENIS	**254**	Des provisions de nuages.
Philippe DENIS	**265**	Pierres d'attente.

CAHIER DE CRÉATION

Nuno JÚDICE **267** Manuel de notions essentielles.
Inge MÜLLER **272** Masques.
Nouri AL-JARRAH **275** Le prince dort et l'expédition attend.
Olga OROZCO **281** Le bleu incandescent.
Léon ROBEL **287** On a le droit de choisir son soleil.
Hélène SANGUINETTI **291** Aujourd'hui.

CHRONIQUES

La machine à écrire

Jacques LÈBRE **295** Problématiques de l'attention.
Jérôme ROGER **301** Le *Péguy* de Romain Rolland.

Les 4 vents de la poésie

Olivier BARBARANT **308** Relire Holan.

Le théâtre

Karim HAOUADEG **314** Politique-fiction.

Le cinéma

Raphaël BASSAN **318** Au miroir du faux.

La musique

Béatrice DIDIER **321** Un simple divertissement ?

Les arts

Jean-Baptiste PARA **325** Le bois gravé du temps.

NOTES DE LECTURE

327

POÉSIE

Yannis RITSOS : *La Marche de l'océan*, par Michel Ménaché.
Shuntarô TANIKAWA : *L'Ignare*, par Michel Ménaché.
Javed AKHTAR : *D'autres mondes*, par Lionel Ray.
Paol KEINEG : *Mauvaises langues*, par Bernard Demandre.
Jean PORTANTE : *Le travail de la baleine. Poèmes 1983-2013*, par Marie-Claire Bancquart.
Emmanuel LAUGIER : *Crâniennes*, par Richard Blin.
Christophe GROSSI : *Ricordi*, par Serge Martin.
Yves PRIÉ : *Les Veilles du scribe*, par Michel Ménaché.
Mathilde VISCHER : *Lisières*, par Françoise Delorme.
Maram Al-MASRI : *L'amour au temps de l'insurrection et de la guerre. Anthologie de la poésie syrienne d'aujourd'hui*, par Michel Ménaché.

ROMANS, NOUVELLES, RÉCITS

Bernardim RIBEIRO : *Le Livre des nostalgies*, par Pierre Rivas.
Madame de LAFAYETTE : *Œuvres complètes*, par Matthieu Gosztola.
Marie-Hélène LAFON : *Joseph*, par Jean Pastureau.
Christa WOLF : *Mon nouveau siècle. Un jour dans l'année (2001-2011)*, par Yves Boudier.
Christa WOLF : *Lire, écrire, vivre*, par Jean Guégan.
Gérard FARASSE : *L'Égyptienne couchée*, par Maryse Vassevière.
Éric NONN : *Là-bas, ils ne tuent pas les oiseaux dans le ciel*, par Christian Petr.
Elena FERRANTE : *L'Amie prodigieuse*, par Max Alhau.
Joseph CHENERAILLE : *La Bête ravissante en forme de loup*, par Alain Mascarou.
Anne MOUNIC : *Le Dit du corbeau et autres nouvelles*, par Michèle Duclos.
Guido CREPAX : *Conte Dracula* suivi de *Frankenstein*, par Roger Bozzetto.

ESSAIS, DIVERS

Le Groenland retrouvé. La « Relation du Groenland » d'Isaac de La Peyrère,
par Francine Markovits.
Laurent QUINTON : *Digérer la défaite. Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale (1940-1953)*, par Bruno Curatolo.
Pierre LECŒUR, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, par François Souvay.
Philippe GARDY : *Paysages du poème. Six poètes d'oc entre XX^e^ et XXI^e^ siècle*,
par Jean-Claude Forêt.
Daniel ARANJO (dir.), *Jean-Max Tixier (1935-2009) écrivain pluriel*,
par Myriam Jacquemier.
Claude SCHVALBERG (dir.) : *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*,
par Henri Béhar.

Notre couverture : Federico García Lorca, Grenade, 1917. (D.R.)
© Europe, 2015

SUR LE SEUIL

Prononcer le nom de Lorca en France, aujourd'hui, en 2015, quel que soit le public alentour, suscite une adhésion immédiate, une sorte de complicité admirative et, si l'entretien se prolonge, bien des gens ne se servent plus du nom mais, plus familièrement, du seul prénom, Federico. Lorca est sans doute l'écrivain espagnol le plus célèbre du XX^{e} siècle, mais il s'agit aussi d'un personnage mythique et l'on se demande parfois si son assassinat en août 1936, lors de la répression fasciste à Grenade, n'occupe pas autant les imaginaires que la connaissance approfondie d'une œuvre doublement et indissolublement liée à la poésie et au théâtre.

En août-septembre 1980, un numéro d'*Europe* avait été consacré à Federico García Lorca, la couverture comportant un dessin du poète, une double tête, celle d'un Pierrot blanc aux yeux grands ouverts, avec collerette et chapeau pointu et celle d'un jeune homme en pointillé et aux yeux clos, les deux bouches étant fort proches, ce qui peut être lu comme l'image d'une dualité du moi ou bien comme la représentation d'un rêve, celui de l'autre. Entre les articles eux-mêmes des dessins de Lorca avaient été harmonieusement placés. Ce numéro, que Charles Marcilly avait remarquablement coordonné, n'a pas pris une seule ride et sa relecture est un régal. Mais, trente-cinq ans après sa publication, il nous fallait renouveler notre langage sur l'écrivain, aborder les recueils et les pièces qui avaient si bien inspiré les critiques, en utilisant d'autres biais, en attirant aussi l'attention sur des aspects moins abordés ou ignorés, car le passage du temps nous permet de mieux évaluer la durabilité des textes. Nous avons donc sollicité de nouveaux critiques. Seule Michèle Ramond appartenait à l'ancienne équipe, mais il ne pouvait, selon nous, être question d'aborder ce travail collectif sans celle dont les livres et les

articles ont nourri et enrichi notre vision de l'œuvre lorquienne. Enfin, si de grands spécialistes de Lorca n'ont pas tous participé à ce numéro, en revanche ils sont cités dans plusieurs articles et figurent dans la bibliographie générale qui, elle non plus, ne saurait être exhaustive.

❖

Une chronologie de Federico García Lorca s'imposait dès le départ ; celle du numéro de 1980 était très substantielle. Nous ne fournirons pas ici de chronologie aussi détaillée, car plusieurs livres essentiels qui figurent dans la bibliographie générale nous éclairent sur la vie, l'homosexualité, la mort du poète. Il nous a paru plus judicieux de tracer un bref itinéraire lorquien en signalant les dates de publication des recueils, ainsi que celles de la représentation des pièces de théâtre.

Federico García Lorca est né le 5 juin 1898 à Fuentevaqueros près de Grenade ; des problèmes de santé le contraignent à faire ses études sur place dans un collège local. Il apprend très tôt la guitare et le piano. Étudiant à la Faculté des Lettres et de Droit de l'Université de Grenade, il effectue plusieurs voyages universitaires en Espagne. En 1918, il publie son premier livre, *Impressions et paysages* ; l'année suivante, il s'installe à Madrid, à la Résidence des étudiants, où il restera jusqu'en 1928, tout en effectuant de fréquents séjours à Grenade. En 1920, sa première pièce, *Maléfice de la phalène*, est jouée à Madrid. En 1921, paraît *Livre de poèmes*, qui rassemble des textes écrits entre 1918 et 1920. En 1922, il participe avec Manuel de Falla à l'organisation à Grenade du « Festival du Cante Jondo », jugé par tous d'une exceptionnelle qualité. Lorca entreprend alors l'écriture de plusieurs pièces de théâtre. En 1926, il prononce une conférence devenue célèbre sur « L'image poétique chez don Luis de Góngora ». En 1927, il séjourne en Catalogne dans la famille de Salvador Dalí. Une nouvelle pièce, *Mariana Pineda*, est créée à Barcelone, puis à Madrid par la compagnie de la grande actrice Margarita Xirgu. C'est en 1928 qu'est publié *Romancero gitan* : le recueil est chaleureusement accueilli, mais les avant-gardistes le critiquent, dont Salvador Dalí et Luis Buñuel. En 1929, avec d'autres écrivains de sa génération, Lorca signe un manifeste d'opposition à la politique du dictateur Primo de Rivera. En juin 1929, il part pour New York où il restera jusqu'en février 1930. Il ne cesse d'écrire, mais traverse une douloureuse crise intérieure. En mars 1930, il est invité à Cuba, où il prononce plusieurs conférences ; il vit ce séjour comme un véritable enchantement. En décembre 1930, *La Savetière prodigieuse* est montée à Madrid par la

compagnie de Margarita Xirgu. Le 14 avril 1931 la deuxième République espagnole est proclamée ; Lorca participe aux réjouissances populaires à Madrid. En mai 1931 est publié à Madrid *Poème du Cante Jondo*. En 1932, le poète accompagne à travers toute l'Espagne le Théâtre universitaire *La Barraca*, qu'il a fondé avec Eduardo Ugarte, donnant des représentations des grands auteurs du Siècle d'or espagnol. En 1933 deux pièces de Lorca sont créées au théâtre, *Noces de sang* (8 mars) et *Amour de don Perlimplin et de Belisa en son jardin* (5 avril). Le 1er mai, il signe un Manifeste des intellectuels de gauche contre le nazisme. Entre septembre 1933 et mars 1934, Lorca fait un long voyage en Amérique du sud (Argentine, Uruguay, Brésil) où il est accueilli triomphalement. Le 13 août 1934, l'un de ses grands amis, le torero Ignacio Sánchez Mejías meurt à la suite d'une blessure dans les arènes de Manzanares : Lorca compose aussitôt *Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías*, qui sera publié le 12 mars 1935. Créée le 29 décembre 1934 à Madrid par la compagnie de Margarita Xirgu, *Yerma* est un triomphe. Le 6 novembre 1935, Lorca signe un Manifeste contre l'invasion de l'Éthiopie par Mussolini. Le 22 novembre 1935, la compagnie de Margarita Xirgu crée *Noces de sang* à Barcelone et, le 12 décembre 1935, *Doña Rosita ou le langage des fleurs*. Le 23 février 1936, après la victoire du Front populaire, Lorca signe le Manifeste de l'Union universelle de la Paix. Le 19 juin, il termine la rédaction de *La Maison de Bernarda Alba* ; en juillet, il dépose le manuscrit de *Poète à New York* sur le bureau de José Bergamín. Le 12 juillet, il fait la lecture d'une pièce qui surprend ses amis, *Le Public*, dont il remet le manuscrit à Rafael Martínez Nadal le 16 juillet, avant de quitter Madrid pour Grenade. Le soulèvement du Général Franco déclenche une vague de violence dans les rues de Grenade. Des menaces contre lui-même et sa famille amènent Lorca à se réfugier chez des amis phalangistes, les frères Rosales. Le 16 août, malgré l'intervention des Rosales, Lorca est arrêté ; le même jour, son beau-frère, maire socialiste de Grenade, est fusillé. À l'aube du 19 août, Federico García Lorca est abattu dans le ravin de Viznar. Son corps n'a jamais été retrouvé.

❖

Venons-en maintenant au contenu de ce numéro de la revue. Qui mieux que les poètes peut parler des poètes ? Habités par cette certitude, nous avons fait figurer en guise d'ouverture, des textes écrits par des poètes contemporains de Lorca qui l'avaient connu, admiré, écouté, parfois avec

une sorte de stupéfaction lors de ses lectures de poèmes, qui avaient aussi été frappés par son allégresse inséparable de sa mélancolie, d'où les pages de Vicente Aleixandre sur ce mélange en lui de joie intense et de douleur sans fond ; d'où aussi celles de Luis Cernuda qui remarque le charme, la vivacité et la tristesse de Lorca, une parfaite incarnation de l'homme espagnol, selon lui, tandis que Pablo Neruda se souvient de « la séduction magique » et des terribles craintes de ce grand poète « doux et prophétique ». Neruda ajoute : « Sa personne était magique et brune et portait bonheur ». Un texte qui date originairement de 1961, écrit par le poète et romancier cubain José Lezama Lima, a été choisi pour la beauté de son commentaire sur la poésie de Lorca.

Un autre grand poète espagnol contemporain, José Ángel Valente, est ici convoqué parce que, dans une étude novatrice, il s'est interrogé sur les rapports qui s'établissent chez Lorca entre le surgissement ponctuel des symboles et l'élaboration des mythes. L'analyse raffinée de l'image du « cavalier seul » nous amène ainsi au cœur de la création poétique lorquienne. Dans l'article qu'elle a écrit pour la revue *Europe*, Virginia Trueba Mira est partie en quête du tréfonds de l'œuvre de Lorca, en se fondant sur la lecture de Valente. C'est avec brio qu'elle analyse la réflexion du poète sur la recherche de la vérité cachée par les voix officielles, sur la géographie lorquienne, en particulier sur les lieux où l'on ne parvient jamais, sur l'enfant mort qui renvoie à la perception d'un impossible futur.

Il était essentiel de s'adresser à des poètes espagnols d'aujourd'hui, d'où la présence dans ce numéro d'*Europe* d'un texte d'une grande poétesse, Clara Janés, et d'un article d'un poète fort connu et traduit en plusieurs langues, Jaime Siles. La première évoque de riches et passionnants dialogues avec des amis de Lorca, tandis que le second nous fait découvrir la source possible de deux poèmes de *Romancero gitan*.

Dans un entretien qu'il nous a accordé, Ian Gibson explique les différentes étapes de sa recherche biographique et évoque en particulier des enquêtes sur la mort du poète. L'on ne saurait assez insister sur l'importance des travaux de Gibson, dont plusieurs ouvrages ont été traduits en français.

La poésie de Lorca fait l'objet d'un substantiel ensemble d'études. *Romancero gitan* est sans doute le recueil le plus lu, celui dont on connaît par cœur les vers fascinants et qui n'a pas fini de faire rêver les jeunes lecteurs aussi bien que les chercheurs chevronnés. Michèle Ramond a écrit des pages éblouissantes sur *Romancero gitan.* Le *Poème du Chant profond*, abordé en même temps que *Romancero gitan* par Henry Gil, a rarement suscité des analyses d'une telle profondeur, qui amènent à

percevoir l'absence de transcendance dans le traitement des symboles religieux par Lorca. Zoraida Carandell propose une très belle étude du difficile *Poète à New York*, un recueil d'une violente modernité dont elle analyse avec rigueur les images citadines. On relira en écho les magnifiques travaux d'Eutimio Martín et d'Andrew A. Anderson. *Divan du Tamarit* avait déjà été traduit. Laurence Breysse-Chanet en offre une nouvelle version intégrale et consacre un texte à ce recueil d'une sombre beauté, brûlant de douleur et de désir.

D'autres arts passionnaient Lorca : ils ont nourri son œuvre poétique et dramaturgique, la musique en particulier dont Thomas Le Colleter, un jeune et brillant chercheur, présente ici le rôle dans l'œuvre de Lorca. L'on découvre une présence de Beethoven dans plusieurs poèmes et surtout la perception d'une mélancolie commune aux deux artistes, de leur incapacité d'être comblés, qui parvient au plus haut degré d'expression artistique.

Le cinéma ne pouvait manquer d'attirer le jeune Lorca, qui a écrit d'ailleurs un scénario de film. L'excellent hispaniste qu'est notre ami anglais Stephen Roberts rappelle initialement que Lorca fut toujours avide d'explorer les autres formes artistiques : la peinture, le théâtre de marionnettes et le cinéma. Retenant les définitions de la métaphore proposées par Lorca dans sa conférence sur Góngora, Roberts montre comment, et surtout au théâtre, particulièrement dans *Le Public*, les techniques propres au cinéma ont pu influer sur la composition de l'image lorquienne lorsque s'opèrent des métamorphoses humaines et des changements d'identité.

Les pages suivantes sont consacrées au théâtre de Lorca dont on constate à quel point il est connu du public français. Ainsi, à Paris en septembre 2014 le Théâtre 13 jouait-il *Yerma* et *La Maison de Bernarda Alba* entrera cette année au répertoire de la Comédie-Française. Les Français amateurs de théâtre ne connaissent pas forcément toute l'œuvre de Lorca, mais les représentations auxquelles ils ont assisté les ont durablement marqués et ils se souviennent de cette passion qui dévore et brûle les personnages lorquiens pour les mener inévitablement à une mort violente.

Albert Bensoussan, qui est à la fois romancier, essayiste et grand traducteur, nous fait parcourir tout l'itinéraire de Lorca dramaturge, depuis le spectacle de marionnettes jusqu'aux tragédies, *Noces de sang*, *Yerma* et surtout *La Maison de Bernarda Alba*. La scène est devant nous, lecteurs, nous la visualisons car, comme par magie, l'écriture d'Albert Bensoussan fait de nous des spectateurs, en nous révélant les contours historiques des personnages et de l'action, tout en montrant la permanence du désir et de la frustration, ressorts d'un théâtre durablement vivant.

Mais il importait aussi de parler d'une œuvre lorquienne moins connue : Jocelyne Bourligueux [1] nous présente la première pièce de Lorca, *Le Maléfice de la phalène*, qui suscita un terrible chahut au soir de la première et qui fut retirée de l'affiche au bout de quelques jours. Grâce à une analyse totalement novatrice, nous découvrons la mise en place d'un axe créateur, le rapport amour-mort, et nous lisons autrement les images poétiques de cette étonnante histoire d'insectes.

La contribution de Catherine Flepp porte sur une pièce écrite entre 1935 et 1936 : *Comédie sans titre*, où Lorca se propose d'aborder de nouveaux sujets, sociaux et politiques, et surtout de réinventer l'acte théâtral, en s'interrogeant en particulier sur le rôle du public à qui il convient d'imposer un tout autre théâtre. L'analyse approfondie de Catherine Flepp s'accompagne d'une féconde mise en parallèle avec l'œuvre d'Antonin Artaud.

Enfin, l'article de Monique Martinez-Thomas, qui n'est aucunement une conclusion, mais une stimulante ouverture sur le théâtre de Lorca au XXIe siècle, nous séduit singulièrement parce qu'il émane de quelqu'un qui, non seulement enseigne le théâtre, mais travaille sur la mise en scène et a déjà monté des pièces de Lorca avec ses étudiants. Monique Martinez-Thomas pratique une approche « dispositive » et elle parvient ainsi à placer le spectateur, autrement dit le récepteur, au cœur de sa réflexion, donc à comprendre pourquoi les textes de Lorca agissent sur notre imaginaire, défiant ainsi le passage du temps.

❖

Il va de soi que nous ne pouvions pas aborder tous les recueils et toutes les pièces de Lorca. L'œuvre reste toujours à explorer. Il ne faudra pas manquer de s'attacher ultérieurement à l'étude des *Sonnets de l'amour obscur* et aussi à celle du très célèbre *Chant funèbre pour Ignacio Sánchez Mejías*. Mais, à l'issue de cette préface qui n'est qu'un prélude à la lecture des articles, il nous a paru bon de nous risquer à proposer à notre tour une ébauche de lecture d'un mouvement de ce *Llanto*. Dont acte.

Mort le 13 août 1934, le torero Ignacio Sánchez Mejías était un grand ami des poètes, un homme cultivé pour qui Lorca écrivit durant l'automne de cette même année cette déploration ou chant funèbre dont il fit la première lecture publique le 4 novembre. Certes, le *planctus* remonte à

1. On recommandera ici la lecture du livre remarquable de Jocelyne Bourligueux, *Lorca ou la sublime mélancolie*, Aden, 2008.

l'Antiquité et les *Coplas* écrites par Jorge Manrique au XV^e^ siècle après la mort de son père sont fort connues, encore aujourd'hui, en Espagne, mais l'on n'essaiera pas ici de confronter *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* à d'éventuelles sources. L'on s'interrogera simplement sur la relation qu'entretient le deuil dans ce poème de Lorca avec l'adoption du langage poétique, plus précisément sur le rapport entre la mort et la survivance exclusive des mots.

Considérons d'abord la composition du *Chant funèbre*. En un premier temps est évoquée cette tragédie que fut la dernière corrida d'Ignacio, la blessure, puis la gangrène avec une insistance particulière sur un vers anaphorique (vingt-cinq occurrences) et trois exclamations finales : « A las cinco de la tarde » (« À cinq heures du soir »), qui rappellent l'heure fatidique de la corrida. Si l'octosyllabe dit l'heure, le vers principal qui raconte l'événement est l'hendécasyllabe, ce terme désignant pour les Espagnols un vers dont le dernier accent tonique est placé sur la dixième syllabe métrique. Mais, dans le deuxième mouvement, le locuteur qui parle à la première personne du singulier adopte à nouveau l'octosyllabe pour clamer son horreur du sang répandu et rendre hommage à cet Ignacio qui alliait beauté et intelligence. En un troisième temps, qui consiste en treize quatrains, le poète adopte un autre rythme, celui de l'alexandrin, pour mieux prendre conscience de la mort de ce corps exposé à la vue de tous. Le moi comprend que personne ne lui montrera comment il peut parvenir au chant de deuil, le *llanto.* Il s'adresse alors à Ignacio pour l'inciter à disparaître, « Vete Ignacio » (« Va-t'en, Ignacio ») et c'est tout naturellement que s'inscrit alors le quatrième et dernier mouvement du *Chant funèbre* : « Alma ausente ».

ÂME ABSENTE

Tu n'es plus rien pour le figuier ni le taureau,
pour les chevaux ni les fourmis de ta maison.
Tu n'es plus rien pour le soir ni l'enfant
parce que tu es mort à tout jamais.

Tu n'es plus rien pour le dos de la pierre,
rien pour le satin noir où ton corps se défait.
Tu n'es plus rien pour ton souvenir même
parce que tu es mort à tout jamais.

L'automne reviendra avec ses conques,
raisins de brume et montagnes en groupes,

mais nul ne voudra plus revoir tes yeux
parce que tu es mort à tout jamais.

Parce que tu es mort à tout jamais,
comme le sont tous les morts de la Terre,
comme le sont tous les morts qu'on oublie
en un monceau de chiens éteints.

Nul ne te connaît plus. Non. Mais moi je te chante.
Je chante pour demain ton profil et ta grâce
et la maturité de ton savoir insigne.
Ton appétit de mort et le goût de sa bouche.
La tristesse qu'avaient ta joie et ta vaillance.

Il tardera longtemps à naître, s'il naît un jour,
un Andalou si clair, si riche d'aventure.
Je dis son élégance avec des mots qui pleurent
comme une brise triste parmi les oliviers. [2]

Deux rythmes sont adoptés par Lorca dans ce texte : les quatre premiers quatrains sont écrits en hendécasyllabes, suivis d'un espace blanc qui marque un arrêt, un silence du locuteur, puis surgit l'alexandrin qui s'impose dans un quintil et un quatrain final.

De quoi s'agit-il alors ? Dès le départ, le moi s'adresse à Ignacio, qu'il tutoie ; il ne cherche aucune échappatoire, il rejette toute consolation, car il a le devoir de notifier une implacable vérité, à savoir que les vivants oublient radicalement les morts, pour la simple raison que les morts ont disparu de manière définitive. Le langage poétique se fonde sur la répétition car il s'agit de convaincre, d'où l'usage, dans les deux premiers quatrains, de quatre anaphores situées aux vers impairs : « No te conoce », que Belamich traduit par « Tu n'es plus rien ». Le poète nomme à la fois les animaux, les végétaux, les choses, les êtres qui ne penseront plus à Ignacio ; il se sert donc de la prosopopée, mais sous une forme très dépouillée, car les substantifs n'ont aucun rôle actif : le figuier, le taureau, les chevaux, les fourmis, le soir, l'enfant… Aucune grandiloquence ne pointe ici ; chaque quatrain s'inscrit sous le signe de la négativité avec ce « No » initial qui est la première syllabe du vers et les cinq

2. Nous citons ici la traduction faite par André Belamich pour l'édition de « La Pléiade », tome 1, p. 591.

occurrences de « ni » dans les deux premiers quatrains. Les éléments les plus familiers, ceux du quotidien — « les fourmis de ta maison », le satin noir qui enveloppe le cadavre — et le souvenir du mort se sont tous anéantis avec lui.

Cependant, comme il y avait un risque de monotonie, l'anaphore « No te conoce » (« Tu n'es plus rien ») disparaît du troisième quatrain : celui-ci compte une seule phrase, d'où l'adoption d'un rythme plus lent, plus élégiaque où s'insinue la mélancolie de l'automne avec ses formes incertaines, mais ici s'inscrit l'impossibilité d'échanger un regard avec le défunt : « pero nadie querrá mirar tus ojos » qui signifie « mais personne ne voudra regarder tes yeux », que Belamich traduit de manière pertinente par « mais nul ne voudra plus » car « nadie » et « nul » ont en commun le phonème « n » de la négativité. Ce faisceau d'éléments ou d'êtres désormais étrangers à Ignacio a une cause, qui est tout simplement le fait d'être « mort à tout jamais », comme le dit Belamich, mais l'on pourrait aussi traduire par « car tu es mort pour toujours » dans la mesure où cette expression intensifie et éternise l'aspect définitif du fait de mourir. Dans les trois quatrains, le vers 4 est une épiphore qui martèle durement cette vérité qu'il faut intégrer au discours poétique : « porque te has muerto para siempre ». Le premier vers du quatrième quatrain reprend cette épiphore ; il s'agit là, non plus d'une explication qui commençait par une lettre minuscule, « porque », mais d'une affirmation plus forte, introduite par une majuscule, « Porque », exclusivement née de la poétisation. L'on atteint une sorte d'acmé, car si ce vers est un hendécasyllabe comme tous les autres, il faut accepter l'hiatus entre « te » et « has » au lieu de la synalèphe et introduire la diérèse entre « i » et « e » dans « siempre ». Mais l'on pourrait également dire que ce vers est un ennéasyllabe, un vers mutilé par rapport à ceux qui suivent pour désigner précisément cette perte définitive qu'est la mort. La mort d'Ignacio ne diffère en rien de celle de tous les autres hommes sur terre (on remarque la majuscule du mot « Terre », traduction de « Tierra ») ; il y a là une stricte égalité dans la mort, qui est d'abord le fait d'être totalement oublié, d'où la terrible image finale de ce quatrième quatrain, littérale et non métaphorique, du « monceau de chiens éteints ». L'homme, comme la bête, n'est qu'immanence et sa disparition ne mène qu'à l'oubli.

L'édition espagnole du *Llanto* comporte alors un espace blanc qui implique le silence du récitant, juste avant le passage à un autre moment, très différent, qui a exigé un changement de vers, le passage à l'alexandrin. La nouvelle strophe qui s'inscrit est un quintil dont le premier vers est une

jointure capitale où s'opèrent à la fois la confirmation de l'oubli et le choix décisif du poète : « Nul ne te connaît plus. Non. Mais moi je te chante. » (« No te conoce nadie. No. Pero yo te canto. ») L'anaphore présente dans les deux premiers quatrains, « No te conoce nadie », constitue le premier hémistiche de l'alexandrin, puis surgit un monosyllabe, « No », suivi d'un point qui, marquant une insolite cassure du rythme, confirme définitivement la dure vérité à laquelle a abouti le locuteur. Le deuxième hémistiche comporte une contre-vérité introduite par « pero », qui s'oppose radicalement à l'oubli : « Pero yo te canto », dans la mesure où le moi décide de chanter poétiquement Ignacio. Les quatre vers qui en découlent sont une réaffirmation du moi sujet du verbe : « Je chante » (« Yo canto »), la notification du poète au travail qui fait maintenant l'éloge d'Ignacio, évoquant sa belle allure, son intelligence, sa culture, son attrait pour la mort, sa tristesse et sa gaîté.

Dans le dernier quatrain, le poète met en valeur le personnage qu'il juge unique, par l'amorce d'une hyperbole, mais il rappelle aussi qu'Ignacio était andalou, élégant et aventureux. Comme on le sait, le torero n'était pas homosexuel et ce poème n'est pas un chant amoureux. Nous y voyons plutôt la célébration d'une parfaite masculinité qui allierait vaillance et raffinement.

Les deux derniers vers reprennent l'anaphore « Yo canto » (« Je dis ») et le locuteur, sans employer les mots « poète », « poésie » ou « poème », se réfère à l'essentiel, c'est-à-dire aux mots, « con palabras », car ce sont les mots par eux-mêmes qui ont le pouvoir d'incarner la douleur du deuil. Belamich dit : « Avec des mots qui pleurent », mais le verbe lorquien est « gimen », qui signifie « gémissent ». Or, il ne s'agit pas ici des yeux, puisque c'est la bouche qui émet les mots, donc le signifiant sonore.

Et l'on parvient au dernier vers qu'évoque Marcelle Auclair, citée par Clara Janés dans l'article qui figure dans ce numéro : « y recuerdo una brisa triste por los olivos », que Belamich traduit ainsi : « comme une brise triste parmi les oliviers ». Mais ne faudrait-il pas tenir compte de l'insistance du moi sur ce verbe qui implique le souvenir, donc le contraire de l'oubli, si fortement désigné dans le poème ? En ce cas, l'on pourrait proposer : « et je me souviens d'une brise triste parmi les oliviers ». Le moi-poète se rappelle un paysage, une olivaie, ou plus exactement des oliviers, ainsi qu'un vent léger — une brise (« brisa ») qualifiée de « triste » —, celui-ci symbolisant, comme dans la mythologie gréco-latine, le mouvement, la circulation de l'air, la propagation du message, ce qu'exprime poétiquement le bruissement du feuillage des arbres. S'agit-

il d'un souvenir précis et même daté ? Ou bien n'est-ce pas là un de ces paysages si courants en Andalousie qu'ils en deviennent le symbole ? Faut-il se contenter d'une seule lecture ? L'image finale peut être perçue comme une représentation métalangagière, une transposition de la création poétique destinée à être transmise par un vent messager, mais aussi comme l'affirmation du pouvoir de la mémoire chez le poète vivant — car lui seul se souvient —, ce qui laisserait entendre que la poésie est pour Lorca le seul pari possible contre l'oubli radical qui succède à la mort.

Marie-Claire ZIMMERMANN