

DE L'ÉCLOSION D'UNE « MARGUERITE » À
L'INCARNATION DE « MARGUERITE »
DANS « SANGRE DE LOS CAMPOS » (1818) :
VERS LA PREMIÈRE TENTATION DE
L'ÉCRITURE DU PACTE SATANIQUE CHEZ
FEDERICO GARCÍA LORCA

JOCELYNE AUBÉ-BOURLIGUEUX

Université de Nantes

A la fenêtre, ou dans les pots,
Fleurit la pâle marguerite,
Soupire une autre Marguerite :
Mon coeur a perdu son repos.
Jean Moréas, Remembrances, III, *Les Syrtes*, (1883-1884).

Por el teatro de Calderón se llega al Fausto, y yo creo que él mismo ya llegó con *El mágico prodigioso*, Federico García, Alocución previa a una representación del « Auto » *La Vida es sueño* de Calderón.

Dans un poème de la *Juvenilia* daté du mois de juillet 1918, intitulé « Sangre de los Campos »¹, le lecteur se trouve soudain en présence du développement littéraire en forme de précoce *langage des fleurs* de deux variétés dont l'une n'a encore jamais fait l'objet d'aucun traitement poétique (la « pasionaria »), mais dont l'autre (la « margarita ») lui est

¹ « Sangre de los Campos », n°100, 3-VII-1918, poème édité par le *Boletín de la Fundación García Lorca*, dans « Tres poemas juveniles », 1918, num. 1, Junio de 1987, pp. 17-28. Ce poème est ici extrait de *Prosas inéditas de juventud*, (=Prj.), Madrid : edición de Christopher Maurer, Cátedra, 1994, vers 13-37, pp. 349-350.

déjà connue à travers des pages en prose, elles aussi de jeunesse. Dans le cas présent, le déroulement métaphorique s'effectue en deux temps : lors d'un premier mouvement, au fil de douze vers, le moi lyrique suggère sur le mode onirique l'impossible envol de « la fleur de la passion », condamnée à ne pas éclore ; après quoi, il évoque le destin très étrange de la « marguerite », soumise quant à elle aux futurs avatars résultant de sa subite métamorphose en une féminine « Marguerite »...

Il n'échappe pas au chercheur que certaines mystérieuses retrouvailles artistiques ont en fait lieu ici avec cette même corolle blanche, déjà rencontrée en compagnie des « roses » dans un texte certainement un peu antérieur intitulé : « Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica »¹ : celle dont les pétales sont traditionnellement dotés d'une signification affective les vouant à être un à un effeuillés, du « un peu » au « pas du tout », en passant par tous les degrés du « beaucoup », « passionément », « à la folie »². Et il songe au passage où, après ce que l'on pouvait appeler une tentative de *descente cosmique*, l'écrivain alors en train de se livrer comme dans un rêve à de nouvelles expériences des sens afin de trouver sa voix poétique, serrait entre ses doigts, avec des roses écrasées lourdes de senteurs, des « marguerites » moins parfumées dont le lecteur ne savait pas au juste si elles étaient réelles, ou si elles s'effritaient sous l'effet d'un imaginaire enfiévré en proie à diverses « visions » issues de la pratique expérimentale systématique du *rêve éveillé* : « Doy un golpe en el suelo. Mis dedos estrujan las rosas y las margaritas que había en él ». Les fleurs des champs ou du jardin, en effet, ne semblaient-elles pas plutôt jaillir soudain de la mosaïque du carrelage (« En el suelo hay rosas blancas y margaritas »³), pour joncher le sol avec lequel le corps du sujet

¹ *Estados sentimentales y otras meditaciones. A. Estados sentimentales*, « Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica », *Prj, op. cit.*, pp. 184-187. ● On se souviendra en effet ici que la date correspondant à l'écriture de ces pages n'est pas déterminée (« 1917 o 1918 », dit l'auteur de l'édition), comme c'est le cas pour bon nombre des textes en prose ou en vers de la *Juvenilia*. Cf. sur ce point in *op. cit.*, p. 512.

² Un seul exemple en serait celui de la scène de l'enfant et du chat de *Así que pasen cinco años*, in *Obras Completas (= OC)*, Recopilación, Cronología, Bibliografía y Notas de Arturo Del Hoyo, Aguilar : Edición del Cincuentenario, 3 vol. Cf. ici tome II (= *OCII*), pp. 522-523. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cette édition. La traduction française, sauf indication contraire, provient de l'Édition de La Pléiade, établie par André Belamich, textes traduits par André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle, N. R. F., Gallimard, 2 vol. Cf. ici *Lorsque cinq ans seront passés*, Acte I, [scène V], tome II, pp. 395-399.

³ « Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica », *op. cit.*, p. 186.

venait de reprendre brutalement contact, à la suite de sa chute du « divan » servant de lieu privilégié à sa pratique « freudienne » ?¹

Le nouveau chemin *visionnaire* et *symphonique* emprunté, qualifié par l'auteur de « magique », semblait ainsi s'ouvrir sur un « infini » créateur mystérieux entre 1917 et 1918, tandis que le jeune artiste se lançait dans un double *voyage*² à caractère initiatique, tout en respirant voluptueusement les essences laissées par ces « roses » ou ces « marguerites » aux effluves d'âmes-fleurs lentement pressées puis écrasées³, avant de mordre à belles dents dans une « pêche » au contact sensuel⁴. Aussi bien, le poète en quête d'images essentielles issues de sensations optiques, sonores, cénesthésiques sans cesse renouvelées, et dont l'écriture puisait à la source vive de tels essais, était-il simultanément acteur et spectateur de lui-même, au moment où il rédigeait des pages s'inscrivant dans le cadre d'un véritable *rituel de passage* marqué par le franchissement d'un étrange « gué »⁵. Mais sans doute celui-ci constituera-t-il l'impossible étape de passage pour les « pasiflores », réduites à un vague songe marécageux qui semble les embourber loin de l'onde vive de quelque « ruisseau » susceptible de les régénérer, contrairement aux « marguerites ».

Sans doute peut-on signaler dès à présent que l'une et l'autre fleurs interviendront ensemble une fois de plus, quelque quinze ans après la composition de ce poème, au sein du *langage des fleurs* lorquien dont

¹ « Estado sentimental. Visión. Sinfonía mágica », *ibid.* Il dit : « Me he caído del diván ».

² Car le texte apparaît composé en deux « temps » à travers deux tentatives, pp. 186-187.

³ Le lecteur retrouve là un geste symbolique très lorquien, à cette date en relation avec la croyance en une certaine forme de transmigration spirituelle posée comme une interrogation, dans la « Mística que trata de la melancolía » : « ¿ Anidarán las almas en las flores » ? ; puis suivie de cette réflexion qui rejoint celle relative à *La vida es sueño* : « Nada se puede afirmar en este sueño y en esta ilusión de la vida, porque al llegar a los principios supremos hay velos negros de insondable », *id.*, p. 74.

⁴ Ce geste s'accompagne en effet d'une autre action qui consiste pour l'auteur, lancé sur le chemin de découvertes initiatiques d'ordre sensoriel, à mordre à belles dents un « melocotón áspero », fruit charnu et charnel dont il avait d'abord dit : « Su contacto con la carne me produce suavísimos escalofríos » (*op. cit.*, p. 185), puis : « Mis dientes se clavan en el melocotón áspero. Un espasmo recorre todo mi ser. Mi boca muerde con furia el fruto. En su carne fresca y dorada dejan mis encías manchas de sangre tibia » (*id.*, p. 186). C'est l'époque, il est vrai, où F. G. Lorca projette deux séries de compositions qui ne devaient pourtant pas voir le jour sous une forme définitivement élaborée. Il s'agit des « *Fantasías decorativas* » et des « *Eróticas* ».

⁵ Il écrit : « Los pies los tengo sobre un cojín donde hay bordadas uvas, peras y una niña vadeando un arroyo descalza. Me embriaga el olor de las flores... Mi nariz está apoyada en el cuenco de una rosa. Mis sentidos se van... Vino... No veo... Vino antiguo... Sonar de violonchelos », *id.*, p. 186.

Doña Rosita se fera pour sa part, non seulement l'écho ultime, mais l'expression emblématique, en « rosa mutabile » qu'elle sera devenue. Mais le temps aura passé. Il s'agira des années 1934-1935. Pour l'heure, après avoir évoqué l'échec icarien des « fleurs de la Passion » et d'une « douleur »¹ désormais aux couleurs assoupies d'un rêve « bleu » qui berce en elles des « papillons » privés d'ailes qui ne « volent pas » (« Las pasionarias azules, / Sangre del cañaverál, / Se adormecen en la umbría / Maciza del pastizar. / Sueñan con el agua clara / De la acequia, al sonar / De los cencerros melosos / Y la plata del trigal. / Gotas dulces del azul. / Mariposas sin volar / Las pasionarias azules, / Sangre del cañaverál»²), l'auteur des *Místicas (de la carne y el espíritu)* à cette date hanté par la dichotomie entre la chair et l'âme, persécuté par ce qu'il appelle « le calvaire charnel », soucieux de réconcilier l'érotisme avec la spiritualité, mais surtout à la recherche d'une écriture du mal capable d'en exprimer littérairement les effets à défaut de pouvoir les juguler dans la réalité vitale ou historique, fait ensuite l'éloge lyrique de ces humbles habitantes des « sentiers » que sont les petites « marguerites », finalement jugées dignes de renaître de l'autre côté de la rive où allait s'ancrer leur miraculeuse incarnation. En ce sens, dans les deux cas, le choix ici opéré par le créateur n'est pas fortuit. Car les deux fleurs

¹ Une précision d'importance, toutefois, s'impose avant de passer à l'analyse de ce poème : *El lenguaje de las flores* qui devait servir ultérieurement à Federico García Lorca n'entrera en sa possession que plus tard. Il s'agit de la *Nomenclature raisonnée des espèces, variétés et sous-variétés du genre rosier*, d'Auguste de Pronville, Paris 1818, retrouvée par Daniel Devoto (in « *Doña Rosita la soltera: Estructura y Fuentes* », *Bulletin Hispanique*, t. LXIX, 1967, n°3-4, Bordeaux, pp. 407-435). Mais en Juillet 1918, date de rédaction des vers de « Sangre de los campos », le poète de Grenade n'en est pas encore détenteur. Qu'a-t-il en fait à sa disposition comme source de référence éventuelle ? Selon son frère Francisco, sur la base des papiers retrouvés après la mort du poète, une « liste » « écrite de main féminine », contenant la signification de trente et une fleurs symboliques, peut-être de la main de Emilia LLanos Medina, la grande amie de Federico. Cf. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Alianza edit. alianza 3, pp. 360-371. Or, parmi les fleurs rajoutées à la liste initiale par « Federico » figurent précisément « la pasionaria » : « souffrance » (p. 369) et « la margarita » : « pienso en ti », p. 370. En fait, le spectateur retrouvera l'une et l'autre dans la pièce de théâtre de *Doña Rosita la Soltera*. La première, quand la Solterona 2^a dira en résumé, reprenant la signification quelque peu abstraite du code en vigueur : « El jacinto es la amargura / el dolor, la pasionaria ». Et quand au début de l'Acte I, la seconde va directement orner le chapeau de Rosita : un chapeau bleu avec des « marguerites », que la protagoniste en quête de son couvre-chef assorti à sa tenue va aussitôt refuser de mettre, prétextant qu'elle porte une robe « rose ». *Doña Rosita la Soltera*, Acte I, OC Aguilar, 1992, 3 vol. Ici OCII, p. 1354.

Nous avons dans des travaux antérieurs développé tous ces thèmes floraux.

² « Sangre de los Campos », vers 1-12, p. 349.

De l'éclosion d'une « marguerite » à l'incarnation de « Marguerite »

sélectionnées présentent un caractère éminemment symbolique. Car la première tire sa signification de la forme de ses organes, lesquels suggèrent par leur forme et caractère tropical ces pistils « passionnels » et ces fruits parfois défendus, car étroitement liés à l'appétit sexuel, tout en rappelant et en représentant traditionnellement certains des instruments de la Crucifixion, ou *Arma Christi*¹. Quant à la seconde, son nom renvoie à la perle rare dont il convient depuis toujours, selon des traditions que le poète reprend maintenant pour les exploiter à sa manière, de ne pas gaspiller inutilement la précieuse nacre irisée. Et tandis que la psyché mutilée des « passiflores » semble devoir empêcher leur floraison physique et spirituelle ultérieure, l'évolution d'un art poétique lorquien en proie aux attraits du Faustisme va s'emparer des « marguerites » pour leur modeler un corps de jeune fille qu'elles devront protéger des attaques démoniaques de certains séducteurs, en sauvant de la damnation leur âme menacée de « Marguerite », qu'elles risqueront aussitôt de perdre.

Des « marguerites-perles » « Du Sermon sur la Montagne » aux « marguerites » de l'écriture du mal dans « Sangre de los campos »

Au niveau de l'évocation qui fait l'objet de la deuxième partie du développement en vers intitulé « Sangre de los campos », il convient certainement de s'interroger sur le sens même de ce titre, ainsi que sur les raisons de la présence poétique de telles fleurs des champs, ici devenues source privilégiée d'inspiration créatrice et traitées d'un vers à l'autre sous une grande variété d'angles². Car les voici qui se présentent au lecteur avec leur aspect discrètement féminin (« tímidas » ou « sencillas »),

¹ Entre tales instrumentos de tortura figuraban, además de la Cruz, la corona de espinas, el martillo, los clavos y la pinza, el látigo y la lanza, un palo rematado por una esponja, sin olvidar una mano que abofeteó a Jesús durante su Pasión. En el siglo XVIII, dichas « Armas » iban colgando de los rosarios, a modo de recuerdos cotidianos del Calvario y del Vía Crucis. También se encuentran y se ven, en la misma época, en los crucifijos ante los cuales se rezaba cada día y que simbolizaban la salvación del alma mediante la Redención. Muchas reproducciones se hacen el eco de aquellos emblemas sagrados: así, las « *Arma Christi* » representadas, por ejemplo, en la « Pietá » de Lorenzo Mónaco (1404); y unos grabados hasta muestran a Cristo cargado de los instrumentos de su Pasión en el Árbol de la Redención. (1485). Cf. entre otras, las fuentes de las ilustraciones, in G. Dagli Orti.

² Les vers qui leur sont consacrés vont du vers 13, p. 349 au vers 33, p. 350.

fraternel (« flores hermanas »), au sein d'une nature modeste, à leur image (« humildes veredas »), bien que généreuse et féconde puisqu'elles y essaient. En outre, elles apparaissent à nos yeux avec leur caractère presque toujours pieux, voire leur aspiration à quelque vocation religieuse (« hermanas » et « creyentes »), à travers des relations complexes d'images qui, en dépit de leur apparente simplicité, établissent pourtant de mystérieuses correspondances entre les « margaritas » et le monde extérieur qui leur a permis de pousser, « sangre de las veredas ». Tout d'abord nées telles des jumelles, bientôt multipliées au sein d'une grande famille dont un certain écho conventuel n'est sans doute pas à exclure (« margaritas monjiles »), elles donnent l'impression d'être le fruit d'une reproduction abondante, parce que dispensée par une nature prodigue au long des sentes de hasard qui les irriguent d'une rouge sève, évocatrice d'une mystérieuse humanité dont elles sont curieusement aussi, en retour, le « sang » à la fois vivifié et vivificateur.

Et depuis leurs boutons peu à peu éclos, lesquels n'attirent généralement pas le regard du promeneur, elles sont cependant bientôt l'objet de toutes les attentions de l'auteur qui les observe comme les actives ouvrières d'une discrète et laborieuse ruche des prés : « que nacen en enjambres como abejas ». Après quoi, elles deviennent une sorte d'écho terrestre de la voie lactée -peut-être à cause de leur couleur venue émailler le paysage poétique comme autant de blanches gouttes stellaires rappelant l'origine mythique de la « vía láctea » : ici « estrellas de los caminos », et là « constelaciones honestas » d'un ciel des prés où elles viendraient se refléter et qu'elles parsèment de leur présence grandissante, dès lors parées de toutes les vertus maternelles. Mais ne croissent-elles pas également ainsi que de précieux bijoux, à travers l'emploi de l'adjectif rare « criselefantinas », lui-même accompagné de l'épithète « dulces » chargé d'insister sur un autre aspect de leur définition, à la manière d'un véritable trait de caractère ? Et le locuteur ne fait-il pas en outre leur éloge, en les décrivant comme autant de dons offerts dans un conte « de fées », avec leur rassurante présence et leurs silhouettes protectrices chargées de veiller sur des jeunes paysans ou des enfants campagnards en train de jouer dans les champs ? Sans doute, lorsqu'il les décrit en terme de : « Regalos de un hada buena / A los niños campesinos ». L'idée s'insinue alors chez le lecteur que celui qui prête aux marguerites un tel don d'enchantement pourrait bien faire appel à sa mémoire personnelle d'ancien petit garçon de Fuente Vaqueros, pour suggérer maintenant une dimension onirique florale propre à l'imaginaire infantile qui avait été et

restait le sien. Car le jeune Federico était, on le sait, habitué aux jeux dans les prairies d'où il évoquait la présence de ces innombrables corolles, ensuite devenues touches picturales mais également traces littéraires de toute une culture orale populaire, plus tard objet de récréation dans « Cuatro baladas amarillas »¹. Or, les motifs que véhiculent ces musiques poétiques ou ces poèmes musicaux en forme de *Suites-Chansons* composées entre 1921 et 1922, renouent directement avec l'inspiration et les thèmes du poème ici étudié. Du fait que « les ballades » présentent une couleur identique à celle du cœur « jaune » des fleurs aux pétales blancs, suggérant ainsi avec la possible trahison à venir, la sensation de quelque danger en train de planer au-dessus du paysage à l'apparence céleste, et justifiant l'intervention du « saint » locuteur, descendu pour « délivrer les filles » des griffes « des méchants galants ». Le moi lyrique qui se fait apparemment l'écho léger traditionnel de cette « chanson-ballade » semble, en effet, renouer intimement durant un instant magique avec le moi du collégien d'hier en train de fouler joyeusement aux pieds l'herbe partout couverte de ces « marguerites », bientôt devenues des jeunes filles victimes de quelque chausse-trappe amoureux.

En ce sens, arrive l'heure où dans « Sangre de los campos » elles sont individuellement présentées sous l'angle de « flor que tiene su leyenda », laquelle paraît renvoyer à l'époque « bénie » du passage Christique ici-bas (« En aquellos tiempos dulces / Que Jesús cruzó la tierra »). Et voilà alors que parées de toutes les qualités que l'on pourrait (ou que l'on aurait pu) exiger d'une femme, l'une d'elles va précisément, un beau jour, abandonner son apparence originelle pour prendre celle d'une amoureuse mythique, vouée à sa propre damnation : « Una de ellas se hizo carne, / La amante de Fausto fuera »... Comme toujours, chez García Lorca, le réseau des références est complexe et l'origine des multiples sources difficile à déceler avec précision, car tout forme à l'arrivée un faisceau de références souterraines, orales ou non. Mais pourquoi le créateur, ici sur le chemin d'une écriture personnelle du mal, fournit-il tant d'images au lecteur pour désigner de simples bouquets sylvestres ? Et pourquoi

¹ Il écrit : « *Sobre el cielo de las margaritas ando. / Yo imagino esta tarde / que soy santo. / Me pusieron la luna en las manos. / Yo la puse otra vez / en los espacios / y el Señor me premió / con la rosa y el halo. / Y ahora voy / por este campo / a librar a las niñas / de galanes malos / y dar monedas de oro / a todos los muchachos. / Sobre el cielo de las margaritas ando.* », *Primeras Canciones* (1922), « Cuatro baladas amarillas », IV, *OCI, op. cit.*, p. 258. Pour la traduction française, cf. l'Édition de La Pléiade, *Suites*, IV, *op. cit.*, vol. 1, p. 220.

présente-t-il sous autant de facettes différentes une même réalité florale ? Quelles sont à chaque fois les racines culturelles dans lesquelles est plantée la « marguerite-Marguerite » et quelle signification cette dernière revêt-elle, en sa qualité de fleur-femme ?

« No deis las cosas santas a los perros ni echéis vuestras margaritas a los puercos », avait dit Jésus-Christ dans le « Sermon sur la Montagne ». C'est là, du moins ce qu'affirme et rapporte saint Mathieu dans son *Évangile*¹, maintenant traduit en espagnol. García Lorca quant à lui le sait, puisqu'il y fait directement référence dans les vers 23-24 cités de son poème, lors de l'allusion au « passage » de « Jésus-Christ » sur la « Terre ». Car, ainsi qu'il apparaît dans la phrase rapportée du texte évangélique également repris par saint Luc, le poète andalou établit à son tour sur la base de ce précepte un lien implicite entre « les choses saintes » et « les marguerites » qui font l'objet de sa présente quête. Le conseil à valeur de Parabole ainsi véhiculé depuis une période très ancienne et qui circule en réalité partout, après avoir été d'abord diffusé à travers les sermons avant de devenir un énoncé proverbial², ne semble toutefois pas toujours bien connu au niveau de son énoncé même, dans la mesure où le terme de « marguerites » présent dans l'ancien texte biblique a été ensuite substitué en espagnol par celui de « perles », lequel s'accommode mieux au contexte évangélique, ainsi qu'à la logique de la phrase partout répandue : « No deis a los perros las cosas santas ni echéis vuestras perlas a los cerdos: no sea que las huellen con sus pies y se vuelvan contra vosotros y os despedacen »³. Et c'est donc ce mot, plus suggestif d'un précieux cadeau nacré offert « à des porcs », qui devait venir ensuite remplacer le nom de la fleur précédemment utilisé, dans le propos biblique plus tard diffusé auprès des fidèles. Cette image de « perle » est d'ailleurs aussi celle reprise dans la version française, pratiquement littérale : « Ne donnez pas aux chiens les choses saintes ; ne jetez pas vos perles aux pourceaux, de peur qu'ils ne les piétinent, puis se retournent contre vous pour vous déchirer »⁴.

¹ Matth., cap. 6, vers. 6. C'est ainsi que Bastüs reproduit la phrase dans *La Sabiduría de las Naciones* (série I. a, p. 131).

² Sharbi la propose également dans son *Gran Diccionario de Refranes*, p. 597.

³ Ainsi lit-on dans la Bible de Torres Amat. Pour sa part, le cardinal Goma, dans *Los Santos Evangelios concordados*, Barcelona, 1939, p. 141, offre cette version : « No deis lo santo a los perros, ni echéis vuestras perlas delante de los puercos... ».

⁴ *La Sainte Bible*, Version nouvelle d'après les textes originaux par les moines de Maredsous.

Il ne convient donc pas de livrer inconsidérément la connaissance à ceux qui en sont indignes. Le symbole est ici celui de la perle du langage cachée sous la coquille des mots. Quoi qu'il en soit de l'aventure ultérieure de l'image, le point de départ de celle-ci, à savoir l'Âge d'Or lourd de lait et de miel auquel renvoie l'auteur du poème, fait de la fleur une de ces « choses saintes » ou « sacrées » bientôt assimilées à la perle, qu'il ne faut donc pas brader à vil prix. L'aventure de la « marguerite » de ces vers lorquiens deviendra-t-elle, dès lors, celle de cette « perle » symbolique, comme ce sera par exemple le cas en 1981 dans le tableau de Salvador Dalí précisément intitulé « La perla » et représentant la jeune Infante Marguerite du tableau des « Ménines », décédée dans l'enfance ?¹

Il s'avère aussi que par le jeu subtil des métonymies et des glissements de sens, le mot « margarita » sera bientôt entendu comme « unión preciosa », puis « piedra preciosa ». Pour sa part, Covarrubias en atteste le sens comme celui de l'ornement, du fin collier lui-même fruit du riche produit d'une pêche dangereuse. Selon l'expression du philologue espagnol, « perla » constitue ce trésor tiré de la mer par l'homme au péril de sa vie, afin d'orner « les cous et les oreilles des femmes »². Car l'élément marin parfait, au départ, apparaît dans une triple emblématique lunaire, féminine et associée à l'élément « eau »³. Or, lorsque le créateur fait référence à « las dulces criselefantinas » (au vers 19), il utilise l'adjectif rare, recherché, comme tel soigneusement sélectionné pour venir qualifier une tendresse renvoyant aussitôt à ce cadeau d'or (en ce sens éternel) et d'ivoire (d'une blancheur pure et incorruptible) offert à une belle par son fiancé amoureux. Ainsi envisagées, les « marguerites » prennent la forme de fines ciselures, de sculptures qui les transforment en bijoux. A travers ce prisme d'une fleur-perle-pierre, la richesse sémantique et symbolique se fait donc l'écho mixte et ambigu d'une « humilité » précieuse, d'une « simplicité » de grande valeur, d'une « timidité » innocente, issues d'un don rare, respectable et à respecter, parce qu'unique en son genre. Tout mal d'origine satanique sera dès lors à éviter, tout piège de nature démoniaque à contourner, toute séduction mensongère à chasser, comme expression d'une manifestation diabolique.

¹ Salvador Dalí « La perle », 1981, Huile sur toile de 140cm-100cm. Figueras : Fundació Gala-Salvador Dalí.

² Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Le même auteur renvoie à Pline, livre XXXVII, pour plus de détails.

³ Voir sur ce point Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris : Payot, 1964.

Mais, à quelle « légende » et à quel « sang légendaire » l'auteur fait-il, en outre successivement, allusion dans ses vers ? Pour le savoir, il reste un autre registre symbolique mixte à examiner. Car la vision de la difficile conquête de l'objet convoité, réfugié au sein de sa coquille avant d'être offert à une femme, devient l'expression de l'amour et du mariage, c'est-à-dire implicitement de la vertu que « la perle » protégera de la cupidité du pêcheur : trésor inviolable dont sa propre coquille l'a rendue gardienne. Et c'est par ce biais que le lecteur en arrive à la définition lorquienne des « marguerites » « chastes » et « honnêtes », défendant leur honneur face à de mystérieuses menaces pesant généralement sur les seules femmes. Partout qualifiées de la manière la plus laudative, c'est-à-dire apparemment très éloignées du poids néfaste d'une fatalité susceptible de peser un jour sur leur destin, les petites fleurs des champs sont néanmoins vouées le plus souvent à subir le sort fatal réservé à des êtres féminins dotés d'un corps, au terme de métamorphoses ultérieures ; et une fois le passage réalisé vers l'incarnation, c'est leur seule virginité qui sera leur « perle » rare.

Alors, de Cervantès¹ à Goethe, l'exemple de la marguerite-Marguerite servira à illustrer littérairement la perspective mythique tragique de « la fleur » ensuite perdue chez la jeune fille, ou de la perversion résultant d'une séduction mensongère, voire d'un pacte satanique. Une telle « défloration » forcée aux allures de viol, à l'égal du « don d'une perle aux pourceaux » par le mari inconscient ou sadique d'un langage devenu proverbial, ne risque-t-elle pas dès lors de prendre le sens d'un autre « effeuillement », lorsque la fleur-femme victime devra verser son « sang » à travers certaines péripéties dérivant directement de sa mutation : et ce, qu'elle soit fille à marier, novice destinée à prononcer ses vœux, voire même « abbesse » d'un couvent, lorsqu'il s'agit de suivre un amant au cours de coupables aventures galantes contées au fil d'un long passé culturel ?

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, « El Curioso impertinente », Première Partie, Ch. XXXIV, Madrid : Clásicos Castellanos, III, edic. y notas de F. Rodríguez Marín.

Vers l'écho lorquien de la vieille légende de « Margarita la tornera », dans « Sangre de los campos », et la trame poétique cachée du double de « Margarethe »

On peut en effet penser que le poète fait d'abord référence à cette antique aventure médiévale, à la fois amoureuse et dévote, d'une « Marguerite », trésorière, puis tourière d'un couvent, détournée de la chasteté à laquelle l'obligeaient les vœux prononcés et que la légende véhicule désormais sous le nom de *Margarita la tornera*. Le double contexte de l'attrait pour la vie amoureuse (ici de la fleur-femme après sa transformation) et de la contrainte issue de l'existence monacale justifierait une utilisation lorquienne de ce récit très connu. Chacun se souviendra que c'était là un sujet d'interrogation constant pour l'auteur des proses de la *Juvenilia* et une source de réflexion pour le jeune voyageur de *Impresiones y Paisajes*¹. Un tel épisode, qui mêle la vocation religieuse à l'aventure galante et au drame, s'inscrirait en réalité parfaitement dans l'optique du développement poétique lorquien de « Sangre de los campos », à côté de l'histoire de l'autre « Marguerite », « celle aux yeux bleus et aux tresses blondes ».

Echo miraculeux rapporté par Gonzalo de Berceo², la légende de *Margarita la tornera* fut véhiculée par Alphonse Le Sage dans la *Cantiga* n° 94 : *Esta é como Santa Maria serviu en logar da monja que*

¹ Le lecteur n'a pas oublié que, dans un certain nombre de pages de jeunesse, la méditation de l'auteur porte précisément sur la nature et le sens de cet enfermement des religieuses qui le tourmente depuis 1916. D'où vient leur vocation ? Que fuient-elles ? se demande-t-il. Et pourquoi abandonnent-elles ainsi le monde pour s'enfermer à vie dans un monastère ? Ne se seraient-elles pas retirées à la suite de quelque drame d'amour parfois sanglant ? Il propose alors un certain nombre de réponses en termes de « fracaso amoroso », de « esencias rotas de amor y maternidad » (*OCIII, op. cit.*, p. 111). Et l'épisode de « La Cartuja » de *Impresiones y Paisajes* constitue un bon exemple de l'attitude du visiteur, face à ces problèmes. *OCIII, op. cit.*, ch. I, II, III, IV, V, pp. 19-57.

² Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Milagro XXI, *La abadessa encinta*, Clásicos Castellanos, 1, edición y notas de Antonio García Solalinde, Madrid : Espasa-Calpe, 1952, vers 500-582, pp. 120-136. On y trouve de nombreuses variantes du thème, dont la légende en question. Il sera abordé page 21, chez Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, 1, 4^e édition, Barcelona : Gustavo Gili, s. d., p. 133. Cité aussi par Rubén Darío dans « A Maestra Gonzalo de Berceo », *Prosas profanas y otros poemas*, López Estrada, 1977.

*sse foi de moesteiro*¹. Il s'agirait là de l'une des plus anciennes versions connues dans la Péninsule. Elle illustre le précepte, en forme de supplicatif : « De vergonna nos guardar... ». C'est la reprise de la tradition de Gonzalo de Berceo et de Gautier de Coincy² consistant à mettre en relief l'efficacité de la dévotion à la Mère du Christ de la part des âmes pécheresses. Ainsi est-ce le cas dans les *Cantigas de Santa Maria*. Le lecteur pourra se reporter, par exemple, à la *Cantiga* n° 7 intitulée *Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne, que adormecera ant'o seu altar chorando*³, présentant une vision commune à la majorité des collections des miracles de Marie.

Par ailleurs, les récits de religieuses qui fuient le couvent, le plus souvent par amour, abondent. La *Cantiga* n° 55 évoque une nonne qui s'échappe avec un prêtre, et la Vierge protège l'absente, puis l'enfant qu'elle a eu⁴ ; la *Cantiga* n° 285, une novice amoureuse qui, après une apparition de la Vierge, retourne à son monastère qu'elle avait abandonné⁵. Le même thème apparaît aussi à travers des variantes. Dans la *Cantiga* n° 59, une sacristine qui se proposait de quitter son couvent de Fontebrar pour l'amour d'un galant est giflée par un crucifix vengeur⁶ ; dans la *Cantiga* n° 58, la religieuse qui attend un soupirant a soudain la vision des tourments des damnés en enfer et, bien entendu, modifie son comportement⁷.

¹ Alfonso el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, editadas por Walter Mettmann, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, S. A., 1981, I, pp. 368-371. Ce texte est reproduit intégralement par Menéndez y Pelayo, in *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, II, Madrid : Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez y Pelayo, XXX, C. S. I. C., 1949, pp. 97-100.

² *De la nonnain que Nostre Dame delivra de grand blasmé et de grand paine*. Cf. Jacques Chailley, *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coincy*, Société de Musicologie, Paris, Heugel, 1959. Cf. encore Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, I, éd. cit., pp. 129-135.

³ Ed. cit., I, pp. 124-125.

⁴ *Esta é como Santa Maria serviu pola monja que se fora do moesteyro e lli criou o fillo que fezera alá andando*, éd. cit., I, pp. 257-259.

⁵ *Como Santa Maria fez aa monja que non quis por ela leixar de ss'ir con o cavaleiro que sse tornass' a sua ordin. e ao cavaleiro fez outrossi que fillasse religion*. éd. cit., II, pp. 93-96.

⁶ *Como o Crucifisso deu a palmada aa onrra de sa Madre aa monja de Fontebrar que posera de ss'ir con seu entendedor*, éd. cit., I, pp. 269-272.

⁷ *Como Santa Maria desviou aa monja que se non fosse con un cavaleiro con que se posera de ss'ir*, éd. cit., I, pp. 266-268.

Le thème réapparaît dans *La Buena Guarda y la encomienda bien guardada* de Lope de Vega (1610)¹. Voici ce qu'écrivit Menéndez y Pelayo à ce sujet :

No es propiamente comedia de santos, sino leyenda piadosa, de las más antiguas y vulgarizadas en todas las literaturas de Europa. Es la historia de la monja infiel a sus votos, que abandona el convento para seguir a su amante, pero que, en medio de todos los extravíos de la vida, su vida, conserva a Nuestra Señora y obtiene de ella el extraordinario favor de que, revistiéndose de su propia figura, ocupe su lugar en el monasterio durante su ausencia; hasta que, vuelve arrepentida y penitente y se halla con esta maravillosa duplicación de su personalidad. Esta leyenda que, a unos parecerá cándida y a otros irreverente, y que tiene quizá, como todas las de su clase, el peligro de exagerar hasta el extremo temerario la confianza en la misericordia divina aun respecto de los más grandes criminales, es de todas suertes admirablemente poética y ha sido desenvuelta infinitas veces, con más o menos tacto y habilidad por muchos autores, entre los cuales, a mi juicio, el gran poeta castellano merece la palma².

En conclusion, le critique y voit ainsi sans conteste une « encantadora leyenda dramática »³.

Parfois, dans d'autres versions, le séducteur y devient le majordome du couvent et c'est l'abbesse (non plus la trésorière) qui s'enfuit avec lui⁴. Le même thème est d'ailleurs repris par Avellaneda dans l'épisode de *Los dos felices amantes*, aux chapitres XVII-XX de son *Don Quichotte* (1614)⁵. Ceci d'après la légende des *Sermones discipuli* de Herolt (XVe siècle), Miracle 25⁶, avec les exagérations d'usage chez Avellaneda qui fait de la religieuse la tenancière d'une maison de prostitution à Badajoz et de son amant un ruffian souteneur. On sait que la traduction française

¹ *Comedias escogidas de Lope de Vega*, III, in B. A. E., Madrid : XLI, 1950, pp. 325-344.

² *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, op. cit., II, pp. 95-96.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 102. Cf. encore *ibid.*, pp. 95-106.

⁵ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Clásicos Castalia, n° 41, edición y notas de Fernando G. Salinero, Madrid, Editorial Castalia, pp. 236-280.

⁶ C'est ce qu'affirme Avellaneda lui-même au début du chapitre XXI, *ibid.*, p. 280.

de Lesage a quelque peu édulcoré le passage¹. Plus tard, on trouvera Charles Nodier, avec sa *Légende de Soeur Béatrix* (1837) et le Père Juan Arolas, avec *Beatriz la portera*². On remarquera que ce dernier auteur, qui disait tenir cette légende du Cistercien Heisterbach, est bien connu de García Lorca et cité par lui dans *Canciones de besos al estilo de Oriente*. Le prosateur n'écrit-il pas, très précisément, « Ya pasaron poetas cantando el beso, ya recostaron sus miradas sobre bocas en flor, ya suspiró el enamorado y escarnecido Arolas sus sentires... » (l'italique est nôtre)³. Cependant, il nous faut surtout retenir la reprise de la légende par Zorrilla, artiste très apprécié, on le sait par ailleurs, de García Lorca⁴.

Zorrilla utilise le thème devenu traditionnel dans une production en vers intitulée *Margarita la tornera*. L'auteur du Don Juan romantique⁵,

¹ Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, op. cit., II, p. 104. Cf. encore Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del Rey Sabio. Fuentes y desarrollo de la leyenda de Sor Beatriz*, Madrid, 1904 ; M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y Discursos de Critica Histórica y Literaria*, I, Edición Nacional cit., VI, 1941, pp. 357-364.

² *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales de Don Juan Arolas*, II, Valence, 1860, p. 244.

³ *Prj*, op. cit., p. 218.

⁴ Le premier texte publié de García Lorca, retrouvé par Marie Laffranque, et intitulé « Fantasia Simbólica » fait intervenir Zorrilla comme personnage fantomatique (« Sobre las torres cobre y bronce de la Alhambra flota el espíritu de Zorrilla », qualifié ensuite, avec « la voix de Ganivet » de « trovadores geniales », *OCIII*, p. 127. Cf. sur ce point la « Notice » de l'édition de la Pléiade, op. cit., pp. 1619-1620. L'admiration de García Lorca pour Zorrilla ne se démentira pas. Et le 14 octobre 1933, par exemple, l'auteur dira : « ... Pourquoi ne dirais-je pas que j'aime Zorrilla, que j'aime Chopin, que j'aime les valse » ..., in « Chronique d'une journée en bateau avec Federico García Lorca », « Interviews et déclarations », La Pléiade, op. cit., p. 799. Ce texte se trouve résumé dans « Crónica de un día de barco con Federico García Lorca », in « Entrevistas y Declaraciones », *OCIII*, pp. 539-542. Puis, en 1935, dans une autre entrevue intitulée : « Federico García Lorca y el Teatro de Hoy », l'auteur déclare : « ... Pero nadie llora, nadie siente lágrimas en los ojos, como se sienten cuando habla Zorrilla. Teatro poético, teatro romántico el de Zorrilla. ¡Qué Sancho García! ¡Qué Tenorio!... Ni rastro queda ya de aquello... », *OCIII*, p. 627.

⁵ L'œuvre de 1844 est alors jouée tous les ans à la Toussaint. En outre, Zorrilla avait été solennellement couronné poète national à Grenade le 21 juin 1889. Voir également de ce point de vue la comparaison faite par García Lorca entre Séville, « ville de Don Juan et de l'amour » et qui « culmine » avec Zorrilla, dans « Conferencias y Lecturas », « Cómo canta una ciudad de Noviembre a Noviembre », *OCIII*, p. 322. Dans une correspondance adressée à sa famille de Madrid, en novembre 1924, l'auteur de *Mariana Pineda* déclare : « Martínez Sierra en est enthousiasmé et, en tant qu'impresario, il dit que la pièce peut avoir autant de succès que le *Tenorio* de Zorrilla », in Correspondance, « A sa famille », [Madrid, nov. 1924], la Pléiade, op. cit., p. 1037. Voir en complément la « Notice », *ibid.*, p. 1700. Le dramaturge reprendra la comparaison entre ce drame et le *Don Juan*, dans « Los autores después del estreno, García Lorca, el Público, la Critica, y Mariana Pineda », 1927, « Entrevistas y Declaraciones », *OCIII*, p. 495.

qui s'inspire généralement de thèmes historiques ou pseudo historiques, avait en effet composé diverses légendes en vers :

A buen juez, mejor testigo, Para verdades el tiempo, y para justicias Dios, Las dos rosas, El escultor y el duque, La azucena silvestre, La leyenda de Al-Hamar, El capitán Montoya, El caballero de la buena memoria, El desafío del diablo, Justicias del Rey Don Pedro, El montero de Espinosa, etc.¹

Les deux plus fameuses sont *Margarita la tornera* et *A buen juez, mejor testigo*, dont le sujet, d'inspiration tolédane, est le suivant : Diego Martínez jure de se marier avec Inés de Vargas, devant le Christ de la Vega, dès son retour de la guerre des Flandres. Parjure après son retour avec le grade de capitaine, il est poursuivi par Inés qui l'assigne devant le Tribunal, lequel prend à témoin le Christ de la Vega. Détachant alors l'un de ses bras de la Croix, Jésus confirme de la main le bien-fondé des affirmations de la jeune fille, qui donc obtient gain de cause. On voit combien les deux récits en appellent à la même inspiration. Œuvre très populaire, de son côté, la *Margarita la tornera* de Zorrilla fut mise en musique par le fameux Ruperto Chapí. Rappelons au passage qu'il s'agit là d'un opéra ou « légende lyrique » en trois actes, sur un livret dû à la plume de Carlos Fernández Shaw² que García Lorca, mélomane et musicien, connaissait pour être non seulement une œuvre très célèbre, mais encore l'une des meilleures de Chapí.

En tout cas, le poète de Grenade ne cachait pas qu'il appréciait tout particulièrement les textes de l'auteur du *Tenorio*. Car il rejoignait à travers eux l'intérêt qui était le sien pour ces « légendes » dont il était avide depuis l'enfance. Sans doute faut-il se rappeler en effet, dans une perspective de récits plus ou moins imaginaires, bien que présentés comme vrais, ces lignes non datées, rédigées par le prosateur de *Mi*

¹ Cf., par exemple, Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, op. cit., III, pp. 221-222.

² La première fut donnée avec le plus grand succès au Théâtre Royal de Madrid le 24 février 1909. Il y eut ensuite dix-neuf représentations en moins d'un mois. Mais Chapí fut victime d'un refroidissement au théâtre et mourut de pneumonie le 25 mars suivant. José de Juan del Aguila, *Ruperto Chapí y su obra lírica*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1973, pp. 23, 133, 143, etc. ; Juan de Dios Aguilar Gómez, *Historia de la música en la Provincia de Alicante*, 2^e éd., *ibid.*, id., 1983, pp. 291-294.

pueblo et qui viennent témoigner de l'attrait très ancien du petit garçon pour les aventures romanesques d'amour et de mort :

En una de esas calles hay una reja que fue guardiana de un gran amor y que después presencié una tragedia... Mi madre, al pasar por allí me contaba la historia. Era una muchacha que estaba locamente enamorada de dos a la vez y que a los dos correspondía con su afecto. Hasta que un día uno de los amantes se enteró de lo que pasaba y en abril de un año ya lejano, la noche del viernes santo y cuando pasaba por allí la procesión de la Dolorosa, ella se asomó para verla pasar y él, abrazado a la reja donde tanto había gozado, se atravesó el corazón con un puñal... Siempre que transitaba por esa calle, aquella ventana tenía un misterio y un trágico que me hacía pensar en el fuerte enamoramiento de aquel desdichado y nobilísimo campesino¹.

L'écrivain souligne, à partir de l'évocation de tels souvenirs issus de son passé à Fuente Vaqueros, les traces significatives laissées par les narrations d'aventures malheureuses ou extraordinaires que son imagination amplifiait. Comme dans le cas de l'histoire racontée par sa grand-mère, dans « Mi primer amor », le lecteur comprend mieux le rapport ultérieur à la genèse de l'art, à partir de l'effet produit par des narrations qui devaient être ensuite pour lui source de création. Ici, il insiste sur ce qu'il appelle « leyendas vulgares », ou « Historia vulgar », au sens noble du terme² ; là, il ajoute « commentaire au chant » :

Noches de San Juan en las aldeas y poblaciones ruines ¡Quién os pudiera gozar intensamente! Quién creyera en leyendas populares y saturadas de misticismo y poesía! Corazones campesinos de pueblos por donde no ha pasado aún el ferrocarril! ¡Quién os poseyera tan salvajes, tan puros y tan sanos! Almas que no sabéis de artificios y embriagueces del amor! ¡Quién os tuviera tan blancas, tan nobles y tan sencillas! Gentes de los pueblos no envenenados aún, benditas seas. Vosotros sois la honradez misma³.

¹ « El pueblo quieto », *Prj., op. cit.*, p. 434.

² « Historia vulgar », *Prj., op. cit.*, p. 351.

³ *Ibid.*, p. 356.

De l'éclosion d'une « marguerite » à l'incarnation de « Marguerite »

Après quoi, celui qui cherche son chemin vers les lettres écrit, dans « Vida, pasión y muerte de Pedro sin gracia » :

Entrad por esta puerta y, si podéis desentrañar entre el bosque negro de las letras alguna figura humana que os conmueva, ese placer lejano y doloroso tendrá mi corazón. En los relatos, en las novelas, en los cuentos siempre surge una figura o un rasgo que nos hiera con los puñales de unas emociones subjetivas. Si entre las nieblas de la novela el lector adivina algo de lo que sintió o quiso sentir el autor, la novela o el cuento no será nada más que ese algo sentimental que taladró al alma que lo descubrió¹.

Cette relation très particulière de l'auteur à ce « bois noir » favorisant l'apparition d'un style au contact d'atmosphères inquiétantes, troubles, créatrices d'émotions fortes, à la fois source de douleur et de plaisir, explique certainement pourquoi le poète de Grenade devait faire plus tard l'éloge du « magnífico Zorrilla de los dramas y leyendas », dans sa Conférence sur Góngora².

Si l'on examine maintenant de plus près cette *Margarita la tornera* qui renoue directement avec la « pieuse légende » médiévale, laquelle compte donc parmi les plus divulguées et vulgarisées dans toutes les littératures de l'Europe, il est certain que l'on ignore quelles sont ici les sources directes de l'auteur. Menéndez y Pelayo écrit à ce sujet :

No podremos determinar en qué libro encontró Zorrilla el asunto de *Margarita la tornera*, si es que lo aprendió de los libros y no de la tradición oral, transmitida en algún sermón o plática que hubiese oído en su niñez. El mismo no lo recordaba a punto fijo. Cuando se le preguntaba sobre los orígenes de sus

¹ « Vida, pasión y muerte de Pedro sin gracia », 3 h. (1-3). Falta la hoja final u hojas finales. Sin fechar, *Prj, op. cit.*, p. 426.

² Dans « La Imagen poética de Don Luis de Góngora », *Conferencias y lecturas, OCIII*, p. 223, l'auteur distingue précisément un « Zorrilla malo » qui lui a laissé de mauvais souvenirs, à la suite de désagréables récitation d'école ; et il lui oppose le grand artiste des « dramas et leyendas », trad. *Hommages et conférences, « L'Image poétique chez Don Luis de Góngora », op. cit.*, p. 836. Dans son autre conférence sur le *Romancero Gitano*, García Lorca reviendra sur l'éloge du Zorrilla auteur de « Romances », en disant : « Zorrilla los llenó de nenúfares, sombras y campanas sumergidas », in *Lecturas, « Romancero Gitano », OCIII*, p. 341. Trad. in *Hommages et conférences, « Romancero Gitano », op. cit.*, p. 969.

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

leyendas, solía dar indicaciones vagas y aún positivamente equivocadas. No era su fuerte la erudición, ni aun aplicada a sus obras propias, que, además, afectaba mirar con cierto desdén y enfado¹.

Ladite légende relate l'histoire suivante : don Juan de Alarcón, étudiant querelleur, autre Don Juan de passage, prétend tomber amoureux de Marguerite qu'il séduit alors qu'elle est tourière au couvent. Cette dernière, emportée par l'amour qu'elle lui porte, s'enfuit en compagnie de son galant, non sans avoir déposé les clefs dont elle avait la charge aux pieds de la Vierge, en la suppliant de veiller à tout durant son absence. Après avoir été abandonnée par son prétendant *au bord du chemin*, avec les conséquences d'usage, elle rentre au couvent pour se repentir et faire pénitence. Or quelle n'est pas sa surprise en constatant, à son retour, que personne n'a remarqué sa disparition : la Vierge, qui avait pris après son départ sa forme humaine, avait joué son rôle et rempli toutes ses fonctions durant son absence. Voici par exemple ce qu'écrit de son côté, sur ce point, Angel Valbuena Prat :

Una '*menynna fremosa*' ingresa en una abadía, y por ser gran cumplidora de su orden, obtiene el cargo de tesorera. El demonio la induce a querer bien a un caballero, andando desazonada, hasta que decide fugarse con él. Al salir del convento, deja las llaves que llevaba en el cintero, en el altar de María, a la que encomienda su cargo. Después de haber tenido '*fillos e filla*', la tesorera arrepentida vuelve al convento. Nadie había notado su falta, pues la Virgen había tomado su figura y desempeñado su cargo. Cuando la comunidad se entera de tal maravilla, reconoce que es una historia '*tan fremosa que, por San Johan, nunca les fora contada*', y canta llena de júbilo: '*Salve-te, strela do mar, -Deux lume do día*'².

Pourquoi, dira-t-on, faire ainsi appel à cet étonnant récit dans le cas présent ? Parce qu'il semble bien qu'en dépit des différences dues aux variantes d'une transmission orale plus tard écrite, c'est là très

¹ *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, op. cit., II, p. 104.

² Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, I, 4^e édition, Barcelona : Gustavo Gili, s. d., p. 133. Cité aussi par Rubén Darío dans « A Maestre Gonzalo de Berceo », *Prosas profanas y otros poemas*, López Estrada, 1977.

certainement une aventure traditionnelle dont pourrait s'être inspiré le poète andalou dans son poème ; au point même d'en réutiliser le motif en filigrane pour en faire le substrat invisible de sa trame poétique, dans la relation souterraine établie avec la seconde fleur d'un langage secret très lorquien qu'est la « *pasionaria* » du texte en vers. De telles anecdotes, en réalité, évoquent des coups de foudre au féminin, tantôt imprévisibles et tantôt interdits, qui mènent successivement à leur perte telle religieuse infidèle à ses vœux, ou telle jeune fille sans expérience éduquée au couvent. Chacune d'elles, par amour coupable pour un homme maudit, paraît prête à brader sa vertu et décidée à tout abandonner pour le suivre au cours d'une fuite prenant l'allure d'un épisode faustien ; or le nom de Faust est précisément utilisé ici par la voix du locuteur. Mais c'est également l'histoire incroyable de deux victimes au même prénom floral qui suggère une ancienne dévotion sans faille à la Mère du Christ, à Notre-Dame, laquelle volait traditionnellement toujours au secours des femmes abusées et qui, une fois descendue sur Terre, attendait les pécheresses repentantes avant de remonter au Ciel : « 'Flor que tiene su leyenda' / ' En aquellos tiempos dulces / Que Jesús cruzó la Tierra' », disaient, on s'en souvient, trois vers du poème.

En ce sens, la légende bien connue de *Margarita la tornera*, comme celle de la « margarita-Margarita » du poème ne nous ferait-elle pas remonter soudain le temps artistique, en direction de cette époque reculée où existait encore l'espoir d'une spiritualité capable de favoriser certains miracles et d'appeler une bénédiction passant par une foi sincère en Marie, alors source de salut ultime face aux artifices et œuvres du diable ici-bas ? Et ne rappellerait-elle pas à dessein le vague souvenir de cette ère bénie, précisément, parce qu'existait encore l'espoir d'un salut passant par la foi en une Vierge, bien trop absente maintenant des vers lorquiens pour pouvoir venir en aide aux « margaritas mongiles »¹, selon l'expression utilisée. Comme dans le cas, en effet, du tableau rongé de la maison de la petite fille aux tresses dont il sera question dans un instant, la légende, si elle existe, ne retient pas la Mère de Celui qui est pourtant évoqué et

¹ Pour sa part l'une des héroïnes lorquiennes malheureuses nommée Trinidad, pauvre, laide et bonne, s'imprègne de telles histoires qui lui permettent de rêver : « leía historias muy románticas, de una muchacha que se murió de amores, de un bandolero que robó en una noche oscura y miedosa a una monjita tímida, dulce, y algún otro libro por el estilo, cosas todas muy peregrinas y que llegaban al fondo de ella », *Prj., op. cit.*, p. 384. « Tímida » et « dulce » reprend dans cette page exactement le vocabulaire du poème et traduit en termes « romantiques » l'idée exprimée dans le Sermon sur la Montagne, à travers le verbe « robar ».

nommé, avec la Marguerite faustienne, dans « Sangre de los campos ». Mais, où survit aujourd'hui la trace magique de ces « constellations honnêtes » (celle de La Vierge en est une), en relation avec des images conférant une âme, telles les « abeilles »¹ peut-être christiques d'un chemin en outre prometteur « d'étoiles »² ?

Car dans les pages en prose de la *Juvenilia* aussi, l'antique fonction protectrice mariale semble désormais bien lointaine des visions hasardeuses de « rapt » de jeunes nonnes retenues par le jeune écrivain. Il n'en serait pour preuve que la présence du cadre contemplé par le visiteur-narrateur chez la blonde petite fille aux tresses du texte intitulé « *Mi amiguíta rubia* »³, « un cuadro muy grande de la Virgen que estaba entre nubes de plomo y que la humedad y el polvo habían transformado en un monstruoso borrón... ». Ainsi qu'il apparaît à la lecture des différents passages, la vision retenue ici et là gomme partout la place hier tenue par la Mère du Christ dont seul est évoquée l'empreinte effacée, au fil du temps ; et ce, en relation avec d'autres images conférant une âme (miel de la spiritualité ou astre⁴ d'un chemin cosmique prometteur d'un au-delà meilleur) auxquelles le poète se référera à plusieurs reprises, dans ses autres textes en vers ou en prose.

Or, il est bien question maintenant d'utiliser le vocabulaire rappelant l'une de ces existences conventuelles ou vies monacales, soudain troublées par une aventure amoureuse au cours de laquelle aurait pu jouer la céleste solidarité nécessaire à la défense de l'âme damnée, une fois le corps avili. En outre, nul ne saurait oublier que dans un certain nombre de pages de jeunesse, la réflexion de l'auteur porte précisément sur la

¹ Innombrable, organisée, laborieuse, disciplinée, « l'abeille » ne serait restée qu'une fourmi, comme elle soumise à l'inexorabilité du destin -homme ou dieu- qui l'enchaîne, si elle n'avait des ailes, un chant, et ne sublimait en miel d'amour immortel le fragile parfum des fleurs, ici des marguerites. Cf. Proverbes 6, 8 : « Va voir l'abeille et apprends comme elle est laborieuse ». Ces petites fleurs des champs, « abeilles » auraient donc une âme florale.

² Ces vers en rejoignent d'autres, qui voient dans « la ruche » le ciel pur d'une créativité qui distille, avec le miel, le doux nectar de la spiritualité : « La colmena es una estrella casta; / pozo de ámbar que alimenta el ritmo / de las abejas. Seno de los campos / temblorosos de aromas y zumbidos », F. G. Lorca, « El canto de la miel », Noviembre de 1918. (Granada), 2^e strophe, *OCI*, p. 37.

Angel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, T. I, *op. cit.*, p.133.

³ *Autobiografía*, « *Mi amiguíta rubia* », 1 de Abril ¿ 1917?, *op. cit.*, pp. 446-450 ; publicado por Mario Hernández en su edición de Francisco Garcia Lorca, *Federico y su mundo*, pp. 25-27. La phrase citée se situe page 447.

⁴ Voir aussi le témoignage du poème « Los encuentros de un caracol aventurero », *Libro de Poemas*, Diciembre de 1918 (Granada), *OCI, op. cit.*, vv. 116 et svts, p. 12.

nature et le sens de cet enfermement des religieuses qui le tourmente depuis 1916¹. Dans les *Impresiones y Paisajes*, chacun sait qu'il s'interrogeait sans cesse sur un certain nombre de points : D'où vient la vocation ? Que furent les religieuses en s'enfermant ainsi ? N'abandonnent-elles pas le monde à la suite de drames d'amours qui les rend inconsolables et sont-elles à l'abri pour autant d'enlèvements aux conséquences parfois sanglantes ?

Heureux et « doux temps » (*Beatus ille...*) d'une félicité humaine attendue ici-bas, dès lors, que celui artistiquement repris par le poète de Grenade où Jésus dans un Sermon sur la Montagne exhortait l'homme digne à aller vers une vérité de la connaissance, afin de gagner le *Royaume*² ; c'est-à-dire tentait de dépasser ses plus vils instincts en ne flétrissant pas le bien le plus précieux qu'est la fleur féminine de la « perle », parfois jetée aux « chiens » et aux « porcs »³ lâchés sur les sentiers : « sangre de las veredas » arraché à la pudeur de la fleur, un jour incarnée pour son malheur sous des traits féminins. Heureux temps, aussi, d'un Âge d'Or aujourd'hui périmé où la Divinité, plus humaine et compréhensive, permettait à sa manière à toutes les « Marguerite-fleurs » de résister à la tentation diabolique ; puis de les secourir une fois le démon à l'œuvre, lors d'une aventure galante au cours de laquelle l'amour avait été bafoué ou trahi, en apportant une aide et un soutien miraculeux ;

¹ *Impresiones y Paisajes*, VIII, « Monasterio », pp. 107-108 ; XI, « Una visita romántica » Santa Maria de Las Huelgas », pp. 110-111 ; « La Cartuja », « Monasterio de Silos », pp. 19-59.

² Ce *Royaume des cieus* dont saint Matthieu dit, dans la parabole de la perle fine : « le Royaume des cieus est encore semblable à un marchand amateur de perles fines. Il en trouve une de grand prix, et va vendre tout ce qu'il possède pour l'acheter », Matthieu, 13, 45-46.

³ Très curieusement, un passage extrait des pages à caractère « autobiographique » de « El pueblo quieto » dit ceci : « En la plaza hay un prado donde las mujeres tienden la immaculada ropa al sol y donde los chiquillos se revuelcan como potrillos salvajes al salir de la escuela. En la primavera se cubren de margaritas, que son pasto delicioso de gallinas y lechones, y cuando el sol llena de luz y calor al pueblo, se ve invadido de una legión de niñas que hacen rondones y de niños que juegan al salto de la muerte », *Prj, op. cit.*, p. 434.

Ce « pré » de l'activité du village et des jeux, au centre même de la vie de Fuente Vaqueros, est donc présenté par le prosateur de la *Juvenilia* comme le signe d'un renouveau printanier lorsqu'il se couvre de « marguerites » des champs et qu'il sert de « délicieuse pâture » aux « poules » et « cochons de lait ». Il y a donc dans ces lignes (de 1917 ?), développées par la mémoire à la manière positive d'une renaissance, toutes les images symboliquement reprises ensuite dans « Sangre de los campos » de manière beaucoup plus conflictuelle. Et l'on songe ici aux phrases de saint Matthieu relatives à « l'herbe des champs » donnée par Dieu à l'homme qui ne doit se préoccuper que de sa « nourriture » spirituelle, Matthieu, 6, 28-34.

y compris parfois en prenant en charge les enfants nés d'une union illégitime¹. C'est sans doute un tel message lorquien qui est destiné à être délivré dans « Sangre de los campos », au moment où le poète andalou imprégné des échos de cette longue tradition orale s'apprête justement à opérer, pour sa part, le miracle esthétique conduisant à la réapparition sous d'autres traits, plus proprement faustiens, de la blonde fillette aux tresses de son passé fleuri, brutalement défleuri lors de sa dernière rencontre avec elle, ici traduite :

Il n'y a pas longtemps, je l'ai revue, ma petite amie blonde...
et j'ai failli éclater en larmes... parce que dans ses yeux, il y a déjà
l'expression de sa mère ; elle cheminait avec deux enfants, l'un
qui tétait et l'autre pieds nus la tenant par la main. Hélas, ma petite
amie blonde ! Tu seras comme ta mère. Tes filles seront comme toi.
Et quand j'y pense, je tombe dans un chaos spirituel².

De don Juan de Alarcón, peut-être double légendaire souterrain du Faust mythique, à *Margarita la tornera*, peut-être double féminin de Margarethe, il n'y a dès lors qu'un pas artistique à franchir pour l'auteur du poème, afin de faire apparaître le second motif « légendaire-mythique » en forme de double lorquien du premier. Ce pas créateur, le poète de Grenade va le franchir au vers 27 de « Sangre de los campos », en rendant possible l'éclosion esthétique de la fleur-enfant aux « nattes blondes » et aux « yeux bleus » de son propre registre personnel d'images, tout à fait original parce qu'issu d'un langage des fleurs en relation avec une petite fille qui n'appartiennent qu'à lui, en dépit des apports traditionnels. Mais sans doute, cette fois encore, faut-il craindre le pire, au moment de l'apparition féminine de *l'enfant spirituel*, métamorphosée sous l'effet d'une magie qui n'est due ici qu'aux seuls caprices et talent de l'écriture lorquienne en train de donner le vrai *fruit de la fleur*. Oui, surtout si l'on découvre que, de double en double, la « *pasionaria* » de la première moitié du poème, moins passionnellement rouge que désormais irriguée d'une sève bleue très onirique, ne semble plus lutter pour s'élever vers un ciel d'où ne redescendra pas non plus vers la terre la Vierge du passé : figure mariale disparue qui, à côté d'un Christ

¹ Une autre variante, par exemple dans la *Cantiga* n° 55 d'Alphonse Le Sage, va jusqu'à ajouter qu'un ange était venu faire office de sage-femme, lors de l'accouchement de la nonne préalablement en fuite avec un prêtre !

² Premières proses, « Mon village », « Ma petite amie blonde », *op. cit.*, p. 659.

De l'écllosion d'une « marguerite » à l'incarnation de « Marguerite »

dont le rôle terrestre est également ici remis en cause, reste à présent définitivement absente à l'heure où naît à l'incarnation la nouvelle « Marguerite » lorquienne : « La de los ojos azules y las amarillas trenzas »¹.

De l'écllosion artistique de la « Marguerite » de Goethe vouée à l'écriture du mal, chez Federico García Lorca

Voilà apparemment l'écho souterrain d'une autre « légende » ou d'un autre *romance*, « cadeau » réservé aux écoliers sages et issu de quelque *conte de fée*. Et pourtant, il apparaît qu'en réalité ce présent n'est désormais plus seulement réservé aux « enfants de la campagne », aux petits paysans à l'imagination fertile toujours avides d'histoires, comme cela avait été le cas du jeune Federico d'autrefois. Ce dernier se fait à ce stade la rumeur champêtre d'une autre histoire d'amour légendaire qui fait intervenir le mythe faustien et, avec lui, « l'amante » bien connue prénommée Marguerite ou « Margarethe » de la définition : « Celle aux yeux bleus et aux tresses blondes ».

A ce stade, le lecteur se trouve projeté, avec l'écrivain, au point de départ d'un véritable phénomène de métamorphose mythologique de nature ovidienne, quand la fleur prend poétiquement corps, âme, et devient femme. Mais est-ce bien un hasard, dans ces vers, si l'imaginaire créateur qui est celui de García Lorca plonge ainsi brutalement au coeur d'une aventure passionnelle et spirituelle unique dont l'héroïne porte justement des « tresses » couleur de soleil et possède un regard d'azur ? Car, au-delà des aspects traditionnels et germaniques du mythe de

¹ « Sangre de los Campos », *op. cit.*, vers 29-30. Dans la version primitive du Faust de Goethe, le personnage une fois rajeuni séduira, puis abandonnera Margarethe qui en mourra (version dite *Urfaust*, 1771-1775, écrite en partie en prose et qui passera en vers dans un *Fragment de Faust*, publié en 1790, puis dans le texte définitif, *Faust der Tragödie erster Teil*, 1808). Pour séduire la jeune fille, le diable ne reculera devant rien (cadeaux, bijoux, interventions d'entremetteuses et d'une « voisine compréhensive »), et celle-ci finira par céder. Mais à quel prix, si l'on sait que l'héroïne va concentrer sur elle tous les malheurs de la terre et toutes les vengeances du ciel : sa mère meurt empoisonnée par un filtre soporifique, elle est enceinte, et son frère Valentin, un soldat qui avait provoqué en duel son séducteur est tué et la maudit avant de mourir.

Goethe, il est certain que la couleur des cheveux et des yeux, comme la coiffure du personnage féminin, renoue maintenant en profondeur avec l'image centrale originelle de la petite fille aux tresses du passé lorquien le plus cher de « *Mi amiguita rubia* » : une jeune fille que ses blondes nattes comme ses yeux bleus ciel spiritualisent ici et qui incarne la pure féminité platonicienne, en même temps que la créature spiritualisée d'une créativité source et but de l'envol de l'âme. Une fillette parfaitement innocente, donc, désormais condamnée à vivre sous les traits de la femme jadis tourmentée par l'amour et qui devra lutter jusqu'à sa mort contre les pièges tendus par l'homme incarnant la séduction fatale, plus tard définitivement devenu son âme damnée ; car le prix à payer depuis les origines du mythe reste toujours l'âme elle-même, au terme d'un long martyre affectif dont le « *Sang des champs* » suggère dans ce cadre culturel le sacrifice sous la forme de substance sacrée ; voire de sève soudain répandue à l'écho de l'autre rouge goutte nécessaire à la signature du pacte d'hier, lequel fait aujourd'hui dire au poète : « *Sois sangre de las veredas. / De una sangre legendaria / Que es reliquia de la Tierra* ».

Il convient alors de faire observer que dans plusieurs « *Místicas* » de dates incertaines le prosateur insiste sur la nécessité d'établir un rapport étroit entre l'être créateur et la nature qui l'entoure, loin d'une société toujours cause de souffrance et de conflit pour l'artiste, si ce n'est pour l'homme. Cette « *simpatía* » peu à peu établie avec le reste de la création passe, quand elle existe, par une *compénétration* avec toutes les choses et par un échange total susceptible de conduire à ce qui est appelé un *état franciscain*. Cet état « *mystique* » d'une « *sympathie* » diffuse absolue, à la fois douloureuse et apaisante, semble à ce stade celui que recherche partout le jeune écrivain rêveur et romantique de la *Juvenilia*, souvent en proie à une mélancolie cultivée, comme telle extrêmement créatrice. Car celui-ci y voit la condition spirituelle la plus sublime de l'homme, à travers la possibilité de tout ressentir et de tout partager.

Dans cette dernière perspective, l'art lorquien de la première époque se doit donc de favoriser littérairement l'incessante quête de l'amour éprouvé comme une totale fraternité avec les choses créées. Et le lecteur en trouve un bon exemple maintenant, à travers les relations poétiques établies par le biais des fleurs du poème commenté : elles-mêmes devenues échos d'une nature en mutation dont l'être sensible s'efforce de capter le message secret et de traduire le *langage* caché. C'est par exemple ce qu'il fait pour la « *rose* » quand il écrit :

De l'éclosion d'une « marguerite » à l'incarnation de « Marguerite »

Muchas veces, bañado de melancolía, al acariciar una rosa con mis manos de fuego, ésta se ha deshojado y ha parecido que suspiraba. Sus pétalos han caído mustios en la fuente de hojas de oro... ¿Por qué se deshojó la rosa al sentir mis manos cálidas? Tendría escondido entre sus hojas algún resto de esencia de alma de mujer?... Anidarán las almas en las flores?...¹

Pensant peut-être à ce que Maurice Maeterlinck avait appelé « l'intelligence des fleurs », il va jusqu'à déclarer : « una rosa es superior a todos los hombres »². Et il s'interroge sur le sens d'une supériorité qui pourrait être d'origine spirituelle et ferait de la « rose » une subtile essence de femme, par l'âme, et une fleur, par l'apparence. L'auteur revient d'ailleurs sur cette idée dans une autre prose, en présentant l'autre facette de ce même point de vue : « Los espíritus sublimes están en lo que creemos sin alma y consideramos como cosa inferior. El hombre es algo muy inferior a todo lo existente. Por eso, no leemos en la naturaleza todo lo que ella dice. »³ Or, cette nature qu'il faut « lire » autrement dit que l'homme créé est lui-même matériellement composé « de todas las cosas que existen: de flores, de gusanos, de fango, de agua, de corazones que existieron y que ahora viven en nosotros »⁴; et, dans un effort pour conquérir une totale intimité avec elle, le narrateur part d'une hypothèse influencée par un certain orientalisme dont nous avons déjà montré la nature dans des travaux antérieurs.

Dans ce poème, par l'intermédiaire de ce qui peut justifier ultérieurement un tragique cheminement artistique du mal et de ses formes littéraires, il est révélé au locuteur que la « marguerite », comme la « rose » peut donc abriter un secret. Car cette fleur si discrète, dont il convient de décoder poétiquement la signification à travers la « sympathie » franciscaine sublime, lui permet de savoir qu'elle fut un beau soir susceptible de devenir enveloppe charnelle féminine spiritualisée. Toutefois, à l'inverse du mouvement exprimé dans la « Mística que trata de la melancolía »⁵, ce ne sera pas la « rose » à l'âme de femme qui cette fois mourra sous l'effet des caresses brûlantes d'une

¹ « Mística que trata de la melancolía », 10 de Mayo de ¿ 1917?, *Pr J, op. cit.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 72.

³ « Mística doliente », 6 de Octubre de 1917, *op. cit.*, p. 134. « Me parece ver huir asustadas a las pasadas almas que consideraron al hombre como lo supremo de la creación », *ibid.*

⁴ « Mística que trata de la melancolía », *op. cit.*, p. 73.

⁵ *Op. cit.*, p. 74.

main d'homme. Ce sera la « Marguerite », femme d'essence florale ayant acquis une âme, qui périra sacrifiée au terme d'un long combat d'amour pour la défense de cette dernière. La métamorphose artistique lorquienne n'est-elle pas susceptible de jouer dans les deux sens ? Et l'ascension vers l'incarnation féminine n'est-elle pas à ce prix, dans une dimension faustienne de la passion conçue au sens propre du terme ?

Dans « Sangre de los campos », l'épisode lyrique qui mêle de la sorte des propos pas simplement littéraires au thème de la damnation, à travers l'écho entrevu et annoncé de la passion féminine succombant sous l'effet d'un charme fatal, souvent cause d'abandon et parfois de mort, s'inscrit parfaitement dans l'optique complexe reliant depuis les origines, chez l'auteur andalou, l'imaginaire poétique à la méditation sur la vie et ses multiples aléas. Et il n'y a jusqu'à cette dernière, que le passage obligé par le nécessaire franchissement initiatique supposant une véritable mutation venue changer le destin de la fleur en destin humain, à l'heure où la première s'incarne dans le corps de la seconde : « celle aux yeux bleus et aux tresses blondes ». Car elle est à son tour ce joyau (« perle ») né pour être sacrifié à une chair périssable, en lutte contre l'esprit assoiffé d'éternité, à la suite d'un pacte de perdition signé à l'aide d'une goutte de ce « sang » faustien qui tache maintenant la « sente » des prés : fleur du bien vouée à devenir *fleur du mal*, ici inexorablement lancée sur la voie de sa métamorphose poétique, grâce au miracle toujours renouvelé de l'écriture lorquienne qui en fait le bijou dont un exemplaire va prendre corps et âme. L'auteur n'est-il pas dans une certaine mesure un « magicien prodigieux », à l'écho de Calderón de La Barca ?

De la séduction donjuanesque de jadis chez Alarcón ou Zorrilla à celle de son double masculin légendaire chez Goethe, et de la victime abusée qu'avait été *Margarita la tornera* à son double féminin Margarethe, le saut artistique allait dès lors être envisagé puis effectué au détour d'un vers, rendant soudain possible l'éclosion esthétique de la fleur-enfant « Marguerite », ici comme ailleurs évocatrice de la petite fille toujours et partout cachée au plus profond de l'imaginaire créateur du poète de Fuente-Vaqueros-Grenade. Car si de Don Juan à Faust, il n'y a qu'un fossé mythique à franchir, pour le locuteur du poème alors en quête de ce qu'il convient de définir comme « l'écriture du mal » ; s'il est vrai que les « marguerites » appellent la « Marguerite » et que celle-ci à son tour est attendue par son « amant » de toujours ; il est certain aussi que la silhouette à peine esquissée renoue aussitôt avec la vision centrale de la compagne des jeux d'autrefois prénommée Luisa, mystérieusement

De l'éclosion d'une « marguerite » à l'incarnation de « Marguerite »

ressurgie de la mémoire de l'hier à travers les traits de « Mi amiguita rubia », « amie » d'hier dont j'ai établi qu'elle représentait au départ le centre créateur de l'œuvre lorquienne, en constituant le point de départ d'un registre absolument personnel et original d'images récurrentes évolutives.

Or au fil du cheminement poétique engagé dès 1917, dans une lettre plus tard adressée de New York à sa famille, en septembre 1929, F. García Lorca déclara à propos des conférences qu'il devait donner ultérieurement : « Ya tengo los datos para la primera que será « La Virgen en Alfonso X el Sabio y en Gonzalo de Berceo. Voy a hablar de la deliciosa Virgen del gótico en el sitio donde hay más protestantes en el mundo ». Et il ajoute : « Mi conferencia será una apología de la fe gótica en lucha con el perfilado mundo del demonio » También haré una sobre: « La aventura en Tirso y en Cervantes »¹. Et il poursuit dans la missive suivante : « Yo estuve toda la mañana de ese día en el Museo de N. Y., que es una maravilla, tomando apuntes sobre las Vírgenes pintadas por los primitivos del siglo catorce para mi estudio sobre Gonzalo de Berceo »². Voilà *le Poeta en Nueva York* qui renoue dès lors soudain avec le propos de jeunesse du poète de Fuente-Vaqueros-Grenade. Et si la conférence n'a pas été conservée³, deux pages de notes accompagnent alors des citations de « miracles » de *Los milagros de Nuestra Señora*. C'est là, n'est-il pas vrai, un témoignage tout à fait fiable de l'intérêt toujours éprouvé par « Federico » envers les légendes d'autrefois étroitement en relation avec celles de la « Marguerite » espagnole : fleur-femme transformée en femme-fleur avec une âme qu'il lui sera difficile de ne pas perdre et dont la suite de la poésie, mais aussi du théâtre, montreront les progressifs avatars littéraires... « Ma conférence sera une apologie de la foi gothique en lutte contre le monde profilé du démon », annoncerait en ce sens l'auteur depuis les États-Unis. Le personnage nouvellement créé de l'héroïne faustienne de « Sangre de los campos » avait pour sa part révélé pour la première fois, grâce à sa subite transformation charnelle, que si le diable tentateur n'était certainement pas loin, son triomphe accru à travers le mal universellement répandu

¹ *Correspondencia A su familia* (94) [Nueva York, hacia el 21 septiembre de 1929], *Epistolario completo*, I y II, ed. de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid, Càtedra, 1997. Ici, II, p. 647.

² *Correspondencia A su familia* (98) [Nueva York, principios de noviembre de 1929], *id.*, p. 661.

³ Cf. la note 660 de l'éditeur, p. 647.

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

supposait en l'occurrence, depuis des siècles, le total retrait du monde de
« La Vierge du gothique ».