

**D'UNE POÉSIE DE « FOLLAS NOVAS » DE
ROSALÍA DE CASTRO À UN POÈME DE LA
JUVENILIA DE F. G. LORCA : OU QUAND LA VOIX
POÉMATIQUE ANDALOUSE SE FAIT L'ÉCHO
COMPLICE ÉLÉGIAQUE DE LA DOULEUR
CRÉATRICE GALICIENNE**

« ¡Qué haré, Rosalía, frente a España rota
Sino como tú limpiar su sudor!
¡Qué sino limpiarle sangre que le brota
Del hundido pecho ya sin corazón! »
Federico García Lorca, « Salutación elegiaca a Rosalía de Castro » (29-III-1919)¹

« Et mort tomba Federico
---du sang au front, du plomb dans les entrailles---
... Apprenez que le crime a eu lieu à Grenade
---pauvre Grenade !---, sa Grenade... »
A. Machado, A Federico García Lorca, *Poésies de la guerre* (1936-1939), XII.²

« ¡Oh Cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina!
¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas! »
Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, « Crucifixión »³

In Memoriam

JOCELYNE AUBÉ-BOURLIGUEUX

Université de Nantes

¹ Federico García Lorca, « Salutación elegiaca a Rosalía de Castro » n°145, 29-III-1919, in *Poesía inédita de juventud*, edic., de Christian de Paepe, prefacio de Marie Laffranque, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1994, v. 65-68, p. 515.

² Antonio Machado, A Federico García Lorca, *Champs de Castille, Poésies de la guerre* (1936-1939), XII, Préface de Claude Esteban, trad. de Sylvie Léger et Bernard Sesé, Paris, N. R. F., 1973, « Le Crime eut lieu à Grenade », I, « Le Crime », p. 249.

³ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, « Crucifixión ».

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

Il est un lien littéraire bien connu unissant Federico García Lorca à la Galice, à travers les six poèmes galiciens —*Seis poemas galegos*— écrits en 1935, à l'occasion d'un voyage du poète andalou à Saint Jacques de Compostelle. A travers eux, mais aussi par l'intermédiaire de la langue galicienne dans laquelle ils sont écrits, se trouvent complétées à cette date des relations d'ordre culturel et spirituel, déjà bien établies avec cette partie de l'Espagne que le poète de Grenade avait depuis longtemps adoptée et faite sienne. En particulier, grâce à la figure poétique de la femme qui en incarnait à ses yeux l'authenticité et la vérité créatrice : Rosalía de Castro.

Mais c'est sans doute par l'intermédiaire de la mélancolie et de sa perception aiguë chez les deux écrivains, que s'établit alors plus que jamais la relation cordiale et artistique de l'auteur avec cette province, quand la voix qui s'élève au sein des textes y chante par exemple, sur un ton élégiaque, un jeune garçon mort dans le texte intitulé « Noiturno do adoescente morto » :

Imos silandeiros orela do vado / pra ver ô adoescente afogado /
Imos silandeiros veiriña do ar, / antes que ise río o leve pro mar. [...] /
¡Vinde mozos loiros do monte e do prado / pra ver ô adoescente
afogado! / ¡Vinde xente escura do cume e do val / antes que irse río o
leve pro mar! [...] Ay, cómo cantaban os albres do Sil / sobre a verde
lúa, coma un tamboril! / ¡Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar / porque
xa ise río m'o leva pra o mar!

où le lecteur retrouve l'image du « noyé », à travers le fantasme poétique et vital lorquien issu de l'obsession de la « noyade ». Et surtout, quand le locuteur dédie tout un poème à son amie décédée, au fil d'une berceuse « Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta » :

¡Érguete, miña amiga, / que xa cantan os galos do día! / ¡Érguete,
miña amada, / porque o vento muxe, como unha vaca! / Os arados van
e vên dende Santiago a Belén. / Dende Belén a Santiago/ un anxó ven
en un barco. / Un barco de prata fina / que trai a door de Galicia. /
Galicia deitada e queda / transida de tristes herbas. / Herbas que
cobren teu leito / e a negra fonte dos teus cabelos. / Cabelos que van
ao mar / onde as nubens teñen seu nídio pombal. / ¡Érguete, miña
amiga, / que xa cantan os galos do día! / ¡Érguete, miña amada, /
porque o vento muxe, como unha vaca!

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

Dans les deux cas, en outre, le thème de la mort dans l'eau se fait, au fil de ces vers de García Lorca, l'écho héraclitéen personnel du fragment bien connu (91), relatif au bain dans le fleuve, lui-même passé au filtre de la strophe de Jorge Manrique des « Coplas por la muerte de su padre » qui disait : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir ».

En fait, il ne s'agira pas ici de commenter dans le détail l'un de ces textes, plus connus ou déjà objets d'études préalables ; pas plus que d'expliquer l'autre beau morceau en vers de la première époque, dédié à l'apôtre Saint Jacques : « Santiago (Balada ingenua) 25 de julio de 1918 (Fuente Vaqueros Grenade) »¹. Tout en faisant observer que plus d'une vision contenue au sein de ce poème évoque également l'autre motif préalable d'un « gué », lieu de ce « combat du gué » traditionnel (orela do vado chez Rosalía de Castro, ou « cauce » dans les vers qui suivent), signe d'un hypothétique passage réussi ou non vers la rive d'en face, bien que traité à la manière très lorquienne de l'échec spirituel :

En la noche ha pasado Santiago / su camino de luz en el cielo.
/ Lo comentan los niños jugando / con el agua de un cauce
sereno [...] / ¿Qué sería que el río paróse? / Eran ángeles los
caballeros. / La tristeza que tiene mi alma, / por el blanco camino la
dejo, / para ver si encuentran los niños / y en el agua la vayan
hundiendo / para ver si en la noche estrellada / a muy lejos la llevan
los vientos.

Il sera plutôt question d'évoquer ici une filiation d'images expressives de la douleur de vivre, de la tristesse d'être, de la peur de ne plus aimer ou de mourir, de la Galice à l'Andalousie, en passant par Antonio Machado pour arriver jusqu'à García Lorca et à un poème de la *Juvenilia* qui a attiré mon attention à l'occasion de ce Colloque, jamais étudié de près, ni examiné dans la perspective ici proposée. Il s'agit de

¹ *Libro de Poemas*, « Santiago (Balada ingenua) 25 de julio de 1918 (Fuente Vaqueros Grenade) », *Obras Completas* (= OC), Recopilación, Cronología, Bibliografía y Notas de Arturo Del Hoyo, Edición del Cincuentenario, Aguilar, 3 vol. Cf. ici tome I (= OCI), pp. 42-46. 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 : « Saint-Jacques, *Ballade ingénue*, 25 juillet 1918, Fuente Vaqueros-Grenade », tome I, pp. 33-36. Les citations qui suivent en sont extraites.

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

« Salutación elegíaca a Rosalía de Castro », en date du 29-III-1919. Pourquoi un tel choix ? Tout d'abord, parce que c'est l'époque où l'auteur avait avoué sa rencontre définitive avec la Mélancolie créatrice Majuscule, « humeur » qui l'inspire dès l'époque d'une correspondance adressée à Adriano del Valle en 1919, où il expliquait à son destinataire :

Yo creo que todo lo que nos rodea está lleno de almas que pasaron, que son las que provocan nuestros dolores y que son las que nos entran en el reino donde vive esta virgen blanca y azul que se llama Melancolía... o sea, el reino de la Poesía (no concibo más poesía que la lírica). En él entré hace ya mucho tiempo... tenía diez años y me enamoré... después me sumergí del todo al profesar la religión única de la Música y vestirme con los mantos de pasión que Ella presta a los que la aman. Después entré en el reino de la Poesía, y acabé de unirme de amor hacia todas las cosas.¹

Ensuite, parce que c'est également la période où l'auteur s'adonne à l'écriture des proses à caractère mystique, avec les « Mystiques de la chair et de l'esprit », lesquelles vont le conduire vers la théorie du sublime et de l'œuvre « géniale », engendrée dans la douleur et l'angoisse existentielle : une souffrance et une inquiétude permanentes, soigneusement entretenues aussi, dont témoigneront ensuite nombre de ses compositions, dont celle ici retenue. Enfin, conséquence directe de ce qui précède, parce que dans les pages en prose et en vers écrites alors, comme c'est le cas dans ce chant à caractère funèbre, la voix poématique tente d'atteindre « l'état franciscain » absolu de « sympathie » avec l'autre ; c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, la « faculté

¹ Federico García Lorca, *Epistolario Completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds). Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer. Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew A. Anderson. Carta a Adriano del Valle, [Granada] Hoy [septiembre 1918] La lettre citée se trouve pp. 47-51. Cf. *Correspondance*, à Adriano del Valle, aujourd'hui 19 *Correspondance*, [septembre 1920], dans l'édition en Français, Pléiade I, *op. cit.*, pp. 989-991. Trad., : « Je crois que tout ce qui nous entoure est plein d'âmes qui passèrent : ce sont elles qui provoquent nos douleurs et ce sont elles qui entrent dans le royaume de cette vierge blanche et bleue nommée Mélancolie... c'est-à-dire le destin de la poésie (je ne conçois de poésie que lyrique). Il y a bien longtemps que j'y ai pénétré... j'avais dix ans et je suis tombé amoureux... Ensuite je me suis enfoncé tout à fait en professant la religion unique de la Musique, et en revêtant les voiles de passion qu'Elle prête à ceux qui l'aiment. Ensuite je suis entré dans le royaume de la Poésie, j'ai achevé de m'joindre d'amour pour toutes les choses ».

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

mystique » de sentir et de partager la souffrance d'autrui en profondeur. C'est là en effet, selon le jeune poète, la condition spirituelle par excellence qui fait de l'artiste un être digne de ce nom, dans le partage et la communion avec le monde et les autres, à travers la quête d'une fraternité universelle : fraternité dans la douleur, dans la mort et dans la prolongation du souvenir de l'être poétique disparu, à travers la voix qui s'élève pour lui rendre à la fois hommage et vie. La voix, féminine, précieusement retenue, sera donc d'abord celle de Rosalía de Castro que Marie-Claire Zimmermann appelle si joliment, tout en lui conférant sa caractéristique essentielle dans une perspective de créativité : « la voix rare de la lointaine Galice ». Voix retrouvée dans son rôle fréquent d'inspiratrice, pour ne pas dire d'initiatrice, pour ces autres créateurs masculins que furent parfois à son écho, Antonio Machado et García Lorca. La poétesse Galicienne n'était-elle pas elle-même la source vive de cette « mémoire poétique de l'épine » dont chacun des moi lyriques machadien et lorquien mélancoliques allaient ensuite faire les porte-parole artistiques ?

UN EXEMPLE DE LA MÉLANCOLIQUE « PASSION » POÉTIQUE TRANSMISE PAR ROSALÍA DE CASTRO, « LA VOIX RARE DE LA LOINTAINE GALICE »

L'exemple ici choisi montre que la poésie populaire traditionnelle espagnole possède son héritage culturel en forme « d'épine » ou de « clou » d'une crucifixion affective sans cesse vécue et recommencée. L'un des meilleurs exemples de ces vers relatifs à la peine d'amour, transmis de bouche à oreille, et destinés à traduire esthétiquement le paradoxe christique de l'amour impossible à travers des énoncés contradictoires, nous est fourni dans un très beau poème publié par Rosalía de Castro, à la fin du XIX^e siècle et extrait de *Follas novas*.¹

¹ Rosalía de Castro, *Follas novas*, 1880. Cf. *Poesía completa*, Espasa-Calpe, Austral, 1986-1987, 2 vol. J'emprunte effectivement ce titre à la belle expression à Marie-Claire Zimmermann, *Littératures espagnoles, Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Dunod, Paris, 1995, « Trois voix sous la Restauration », Rosalía de Castro, 2. « la voix rare de la lointaine Galice », pp. 16-18.

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

Dans ce texte écrit en Galicien, pour donner à travers la poésie vernaculaire plus de relief encore à l'expression d'une passion profondément enracinée dans une langue et une culture traditionnelles, la voix poématique qui s'élève soudain exprime l'essence du conflit poétique engendré depuis son propre chemin de croix de femme crucifiée par l'amour humain. Et pour traduire l'idée du calvaire enduré, la locutrice y utilise l'image de l'un des instruments du martyr bien connu dans la symbolique chrétienne, depuis la mise en Croix du Christ, à savoir le « clou », afin d'en faire maintenant, non plus seulement l'une des « Arma christi » traditionnellement liées au supplice du Golgotha, mais plutôt une puissante arme poétique mise au service du souvenir de la souffrance humaine et de l'expression lyrique de la passion terrestre par une femme qui est amour et chante l'amour en termes de mémoire du « cœur ». Alors qu'au Moyen Âge, on montrait en effet quatre clous sur la Croix, trois clous seulement apparurent ensuite sur les représentations, une fois que fut prise l'habitude de peindre ou de sculpter le Christ crucifié avec les pieds superposés. Parmi ces instruments de torture figuraient, outre la Croix elle-même, la couronne d'épines, le marteau, les clous et la pince, le fouet et la lance, un bâton garni d'une éponge, sans oublier une main qui gifla Jésus au cours de sa Passion. Au XVIII^e, de telles « Armes » étaient attachées aux chapelets comme breloques destinées à rappeler le Chemin de Croix ; on les trouve aussi à la même époque sur les crucifix qui devinrent ainsi des symboles de délivrance. Beaucoup de reproductions se font l'écho de ces symboles : telles les « Arma Christi » représentées dans la « Pietà » de Lorenzo Monaco (1404) ; en outre, des gravures montrent le Christ chargé des instruments de sa Passion sur l'Arbre de la Rédemption. (1485).

En suivant le développement du poème, il apparaît que le « clou » à la pointe acérée s'était fiché dans le « cœur » de la locutrice qui s'exprime à la première personne (« Unha vez tiven un cravo / cravado n'ou corazón »)¹, sans qu'au départ la cause de la mystérieuse torture causée fût véritablement connue (« y eu non m'acordo xa si era aquel cravo / d'ouro, de ferro ou d'amor »)². Et le lecteur retrouve certainement là un écho personnel lointain venu résonner du mythe de Daphné, dans les *Métamorphoses* d'Ovide : Daphné, nymphe du fleuve, victime on s'en souvient d'une vengeance de Cupidon à l'égard d'Apollon. A l'instant

¹ « Una vez tuve un clavo / clavado en el corazón ».

² « Y yo no me acuerdo ya si era aquel clavo / de oro, de hierro o de amor ».

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

fatal où l'archer va décocher au dieu une flèche d'or qui fait naître l'amour et embrase l'être, envoyant à Daphné une flèche de plomb qui rendra l'amour impossible et éteindra les sens. La nymphe commence alors à fuir le dieu follement épris lancé à sa poursuite ; et au moment où il s'approche enfin d'elle et va la saisir de son embrassement, Daphné se transforme en laurier (en grec, daphné), dont Apollon désormais portera la couronne et ornera ensuite tous ses attributs de poète-musicien. Or précisément, cette flèche-pointe-cloutée du poème, désormais de « fer » comme l'Âge du même nom après la disparition de l'Âge d'Or de bonheur, de concorde et d'amour, semble héritière de cette tradition, au-delà de l'amnésie ultérieure de la locutrice. Vrille meurtrière pour le corps et l'esprit, donc, qui fut dans ce cas précis à ce point source de torture (« Soyó sei que me fixo un mal tan fondo, / que tanto m'atormentou »)¹, que la plainte poétique l'assimile à une douleur insurmontable, venue renouer avec celle de certains témoins de la marche au Calvaire dont Marie-Madeleine (« que eu dia e noite sin cesar choraba / cal chorou Madalena n'a Pasion »)².

A ce stade toutefois, la perspective chrétienne a remplacé la vision mythologique ; et à la requête désespérée adressée par la Nymphe au dieu ailé, jadis porteur du carquois rempli des terribles traits destructeurs, s'est substituée dans l'aujourd'hui de la religiosité galicienne la supplique adressée à « Dieu, Notre-Seigneur ». Et l'auteur introduit alors, à travers le personnage biblique, le thème du « don des larmes » devenues selon les Textes une source de grâce et de salut. Marie-Madeleine pleure souvent, pour être précis à trois reprises dans les Évangiles. Une première fois lors de sa rencontre avec Jésus : « Et se tenant en arrière, à ses pieds, pleurant, elle se mit à lui arroser les pieds de ses larmes. Elle les essuyait avec ses cheveux, les couvrait de baisers, les oignait de parfum » (Luc 7,38) ; puis dans le passage relatant la mort de son frère Lazare : « Lorsqu'il la vit pleurer et pleurer aussi les juifs qui l'avaient accompagnée, Jésus frémit en son esprit et se troubla. » (Jean 11,33) ; enfin, au matin de la Résurrection :

Marie restait là dehors, à pleurer près du tombeau. Elle se penche vers l'intérieur, toute en larmes, et elle voit deux anges en blanc... ceux-ci lui disent : 'Femme pourquoi pleures-tu ?' Elle leur dit :

¹ « Sólo sé que me produxo un mal tan fondo, / que tanto me atormentó ».

² « Que yo día y noche sin cesar lloraba / como lloró Magdalena en la Pasión ».

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

‘parce qu’on a enlevé mon Seigneur, et je ne sais pas où on l’a mis.’
Ayant dit cela elle se retourna, et elle voit Jésus qui se tenait là, mais
elle ne savait pas que c’était Jésus. Jésus lui dit : ‘Femme, pourquoi
pleures-tu ?’ (Jean 20,11-15).

Trois moments de la vie de Marie-Madeleine, trois occasions de verser des larmes pour trois motifs bien différents : d’abord larmes de désespoir devant la constatation d’une vie que rien ne vient combler, suivies de celles du « renoncement aux vanités mondaines », du regret et du repentir. Mais, dans le troisième cas, il s’agit effectivement, comme le rappelle ici Rosalía de Castro, de celles de la souffrance éprouvée lors de la Passion et la Crucifixion à laquelle Marie-Madeleine reste étroitement associée. C’est le procès, la flagellation, le portement de croix, sa présence au pied de la croix ou encore la déposition de la croix et la mise au tombeau. Ce temps vécu comme le plus douloureux est aussi le plus propice à provoquer l’écoulement des larmes chez la pécheresse devenue « la bien aimée » de celui qui est ainsi conduit au supplice. Ici la douleur a changé de sujet, Marie-Madeleine ne pleure plus sur elle-même mais elle pleure sur le Christ qu’elle voit souffrir et mourir ; avant d’être dotée, comme un certain nombre d’autres Saints du « don des larmes » du partage et de la fraternité.

Ainsi que le montre l’analyse linéaire, les vers de l’auteur galicien sont quant à eux ceux où le mal d’amour devenu trop intolérable justifie en dernier ressort la supplique naguère adressée au Ciel, afin de permettre à la personne poématique d’extirper sans délai la racine même du tourment physique et moral qui la ronge : (« Señor, que todo o podedes / —pedinlle unha vez a Dios— / daime valor pra arrincar d’un golpe / cravo de tal condición »). Or, celle-ci explique avoir un jour été, à son tour, écoutée et entendue ; quand le vœu exprimé au plus profond du moi de l’être fut donc en fin de compte exaucé, à force d’oraisons (« E doum’o Dios arrinquei-n-o »)¹. Et pourtant, à partir du moment où fut retiré de sa chair et de sa pensée l’instrument permanent de son propre supplice, c’est-à-dire une fois extraite de la vive blessure la vraie cause de la peine obscure qui la faisait « pleurer » —l’andalou García Lorca eût parlé pour sa part de « Pena Negra », avec elle disparut simultanément la mémoire d’une passion humaine vécue et soufferte qui ne laissait plus

¹ « Y diómelo Dios y me lo arranqué ».

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

qu'incertitude et vide (« mais... ¿Qué pensara? ... Depois xa non sentin máis tormentos / nin soupen qu'era delor »¹).

A travers le jeu poétique de l'affirmation contradictoire dont le « clou » se fait à présent l'instrument poétique ambigu, voici finalement exprimée l'idée que l'amour vrai certes fait mal s'il n'est pas payé de retour, mais que ce mal d'amour, parce qu'il plonge ses vivantes radicelles au plus profond de chacun d'entre nous lui donne par là même conscience de vivre, tout en conférant un sens à son séjour terrestre. Alors que si la blessure un beau soir ne saigne plus, c'est là le signe tangible qu'avec la disparition du chagrin, s'est aussi effacé le souvenir d'une peine à jamais privée de sa signification originelle. Trou de mémoire, à la place du trou laissé dans l'âme par la pointe « arrachée », plaie qui allait pouvoir cicatriser, se refermant par là même sur le regret de l'absence même de la douleur absente, qui fait dire à la voix pleine de regrets : (« soupen só que non sei que me faltaba / en donde o cravo faltou, / e seica... seica... tiven soidades / d'aquela pena...;Bon Dios! »)².

Aussi bien, le vide laissé par l'extraction du « clou » prend-il ici l'aspect d'une amnésie de la sensibilité qui dépossède en quelque sorte l'individu de lui-même, l'aliénant et lui ôtant d'une certaine manière son identité affective. C'est là le mystérieux paradoxe poétique, à l'arrivée sans solution aucune, proposé dans cette composition où Rosalía de Castro se fait elle-même l'écho lyrique d'une longue tradition orale populaire collective.

Comment ne pas rappeler dès lors, au souvenir de cette « passion soufferte » au sens étymologique du terme, l'autre évocation de la « peine » sans fond ni limite, incurable quant à elle, du poème fameux du *Romancero gitano*. Quand des vers du « Romance de la pena negra »³ chantent la douleur abyssmale de Soledad Montoya à travers ce cri : « ¡Qué pena tan grande! Corro / mi casa como una loca, / mis dos trenzas por el suelo, / de la cocina a la alcoba. / ¡Qué pena! Me estoy poniendo / de azabache, carne y ropa ». Et quand le lecteur découvre que la figure féminine est dorénavant aliénée, la protagoniste étant jusqu'à la folie la proie d'une passion fatale : car non seulement « Solitude » balaie le sol

¹ « pero...¿Quién lo pensara? ...Después / ya no sentí más tormentos / ni supe lo que era dolor ».

² « Supe tan sólo que no sé qué me faltaba / en donde el clavo faltó ».

³ Federico García Lorca, *Romancero gitano*, 1924-1927, VII, « Romance de la pena negra », A José Navarro Pardo, *OCI, op. cit.*, p. 409.

de ses deux « tresses », comme si elle voulait y ancrer les fils-racines de ses noirs cheveux, mais encore elle s'est teinte de la tête aux pieds, de l'extérieur et de l'intérieur, de la couleur sombre de la bile « noire », c'est-à-dire de la nuance de « jais » de la mélancolie absolue. Ceci, selon la définition hippocratique du Problème XXX¹, en interaction avec la « géniale » créativité.

Ainsi que l'ont montré les travaux des Professeurs Jackie Pigeaud² et Yvonne David-Peyre³, le concept est omniprésent dans l'histoire de la culture, sous sa double forme de « maladie » et « indice de tempérament »⁴ ; puisqu'il met en relief l'existence d'une « humeur bile noire » et qu'il sert durant des siècles de refuge à certaines névroses qu'il contribue aussi à véhiculer. Considérée comme maladie, la mélancolie établit la relation étroite entre des sentiments spécifiques et une humeur particulière : tristesse et crainte, d'un côté ; bile noire, de l'autre. En effet, la définition traditionnelle vient de l'aphorisme d'Hippocrate selon lequel : « Si tristesse et crainte durent longtemps, un tel état est mélancolique »⁵.

Les deux chercheurs français cités rappellent que l'importance de cet énoncé, devenu adage, est visible bien au-delà des définitions du concept, sous l'angle du « mal-être » ou du « mal de vivre » qui traverse le temps et l'espace ; et dont on retrouve la trace tenace dans la tradition de la littérature médicale ou philosophique depuis l'Antiquité. Mais l'un comme l'autre soulignent, en particulier, que Le Problème XXX —texte d'une importance capitale pour l'histoire de la culture—, affirme que les plus talentueux poètes et artistes, les plus grands penseurs et philosophes, les plus fins stratèges ou politiques, sont mélancoliques ; et que ce texte s'efforce de trouver, pour justification, une explication physiologique. Or, il ne fait pas de doute qu'à chaque fois qu'il y eut une réflexion sur le

¹ Aristote, *Problèmes*, traduction par Barthélémy Saint Hilaire, 2 vol., Paris, 1875.

² Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme*, Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique, Collection d'études anciennes publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1981, 583 pages. Cette citation est extraite de *La mélancolie*, définition de la mélancolie, p. 122.

³ Cf. la thèse de Yvonne David-Peyre, *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique (XVIe et XVIIe siècles)*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1971, 513 pp.

⁴ Yvonne David-Peyre, « Le concept de mélancolie », avant-propos à *La mélancolie dans la relation de l'Âme et du Corps, Littérature, Médecine et Société*, Université de Nantes, n° 1, 1979, I-V.

⁵ Hippocrate, *Aphorismes*, 6ème section, § 23, IV L 568.

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

rôle du corps et de la complexion humaine, à l'intérieur de celle portant sur les manifestations créatrices, le problème fut reposé de savoir quels liens souterrains invisibles étaient susceptibles d'unir « génie » et « folie ». Les questions restées sans réponses du Problème XXX furent à nouveau soulevées dans l'Histoire de la Littérature, de la Philosophie, et de la Médecine : Cicéron, Sénèque, Galène, Duarte de Portugal, Alain Chartier, Huarte de San Juan, mais également, Pinel, Esquirol, Moreau de Tours et beaucoup d'autres, sans doute, après eux¹.

S'il est vrai qu'en tant que maladie, la mélancolie pose le problème des relations de l'âme et du corps², en union étroite avec la créativité et la genèse des textes, il ressort clairement des deux exemples cités de Rosalía de Castro et Federico García Lorca que l'art a su tirer profit de la souffrance pour faire un poème. En outre, si selon la définition proposée : « ... La maladie de l'âme vient de ce que nous avons un corps », cette formule peut parfaitement trouver sa propre illustration esthétique dans les vers écrits en Galicien et dans ceux du « romance ». Car dans chacun des cas évoqué, il s'agit de suggérer la *tristitia*, le *taedium vitae*, avec l'humeur noire qui les génère et les accompagne, après avoir été entrevus et analysés par des médecins, des poètes, des philosophes, d'Hippocrate à Lucrèce, et de Cicéron à Sénèque. Et il est aussi question chez les deux artistes d'exprimer l'angoisse de vivre, de traduire le malaise existentiel, à partir de la lutte entre Eros et Thanatos ; et de dire jusqu'à quel paroxysme peut conduire « la maladie d'amour », vécue comme manie, manque, errance ou absence, depuis Platon ; si ce n'est comme « passion », sur le modèle du Stoïcisme³.

En poursuivant ce chemin littéraire, à partir du fil conducteur de la bile noire, il n'y aura dès lors qu'un pas culturel à franchir, depuis l'image du « clou » poétique de la mélancolique Rosalía de Castro, jusqu'à « l'épine » ovidienne et christique chez l'hypocondriaque Antonio Machado ; car lui-même se qualifiera de la sorte avec l'adjectif qu'il s'attribuera ensuite de « hipocondríaco ». Dans le texte bien connu qui porte le numéro XI de *Soledades, Galerías y otros Poemas*, sa voix

¹ Y. David-Peyre, « Le concept de mélancolie », avant-propos à *La mélancolie dans la relation de l'Âme et du Corps*, *op. cit.* p. I.

² J. Pigeaud écrit sur ce point : « A la question de savoir si la mélancolie est une maladie de la relation de l'âme et du corps, nous devons répondre qu'elle est maladie de la relation de l'âme et du corps ; et c'est encore ce qui contribue à son histoire exceptionnelle », *op. cit.*, p. 125.

³ J. Pigeaud, *op. cit.* p. 10. A propos de Platon, l'auteur cite en note, *Timée*, 86b.

sévellane exprimera en effet, l'idée précédemment véhiculée qu'un cœur inhabité par « l'épine d'une passion » n'en est plus un. Et c'est à travers un écho du lyrisme collectif d'origine folklorique que le locuteur-promeneur au long du sentier, chantera : « En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón »¹. Ces vers, extraits de la seconde strophe du célèbre poème publié en 1907, reprennent on le voit exactement le motif antérieur, avec une variante au niveau de l'image choisie. Au « clou » de la Crucifixion a désormais succédé « l'épine » de la Couronne christique, laquelle n'est pas non plus sans rappeler l'une des « Arma christi » : élément du supplice qui ceignait le front du Sauveur sur le chemin du Calvaire. Et tandis que le « voyageur » (« viajero a lo largo del camino ») poursuit sa route solitaire et que tombe peu à peu le soir, dans le cadre de l'évolution spatio-temporelle propre au poème machadien, nous entendons le moi créateur reprendre à la manière d'un refrain ancré au fond d'une lointaine mémoire, ces vers constituant la dernière strophe : « Mi cantar vuelve a plañir: / Aguda espina dorada. / Quién te pudiera sentir en el corazón clavada »². L'inspiration traditionnelle, le lecteur le voit, est la même dans les deux cas, en dépit de la différence de traitement littéraire.

QUAND LA VOIX DU LOCUTEUR FEDERICO GARCÍA LORCA VIENT RESTAURER, RAVIVER ET PROLONGER LA VOIX POÉMATIQUE DE LA DÉFUNTE ROSALÍA DE CASTRO

Cette même voix féminine qui s'élève depuis la lointaine Galice, avant d'être ensuite prolongée par celles de don Antonio Machado et de Federico García Lorca, auteurs respectifs des *Solitudes* (*Soledades*) y de *Champs de Castille* (*Campos de Castilla*), ou à présent de la Juvenilia, peut être également entendue comme la vive source de la première créativité lorquienne. Il s'agira donc, à travers le choix du poème qui suit,

¹ Antonio Machado, *Champs de Castille, précédé de Solitudes, Galeries et autres poèmes (1899-1907), et suivi de Poésies de la guerre*, Préface de Cl. Esteban. Traduction de S. Léger et B. Sesé, Poésie/Gallimard, N.R.F., 1937 : « Dedans mon coeur était clouée / l'épine d'une passion ; / un jour j'ai pu me l'arracher : / je ne sens plus mon coeur », pp. 34-35.

² *Ibid.*, Trad., « Mon chant recommence à pleurer : / « Epine pointue et dorée, / ah ! si je pouvais te sentir dedans mon coeur clouée ».

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

de témoigner de la rencontre privilégiée de deux artistes, désormais définitivement séparés par la mort, bien que plus que jamais réunis dans le temps et l'espace, grâce au souhait du poète de Grenade de restaurer l'idéal humain et artistique commun qui avait fait de chacun d'eux des êtres capable de donner le meilleur d'eux-mêmes dans leur vie, comme dans leur œuvre. Et ceci, au fil des strophes d'un texte de jeunesse en vers, lequel nous permettra de suivre au départ le chemin poétique original qui fait de l'auteur andalou le maillon central d'une longue chaîne de transmission humaine issue de la culture hispanique la plus ancienne et la plus authentique, au-delà des frontières géographiques, des différences linguistiques et des particularismes locaux.

Car de quoi s'agit-il pour lui, dans le cas évoqué à présent, si ce n'est certes d'honorer après sa disparition le poète de Saint Jacques de Compostelle, mais aussi et surtout de lui rendre provisoirement sa parole perdue, de ranimer sa voix provinciale disparue en lui conférant un son et un accent nouveau, à partir de son propre cri lyrique provincial aux accents andalous. Et ce, grâce à une expression émotionnelle et linguistique restaurée qui, sans être absolument celle de Rosalía de Castro, ne lui en restitue pas moins l'essentiel de sa vérité originelle ? Or, le phénomène de restitution d'une parole perdue dont nous parlons se produit précisément dans la (« *Salutación elegiaca a Rosalía de Castro* »), « *Salutation élegiaque a Rosalía de Castro* », née à Santiago de Compostela en 1837 et morte à Padrón en 1885¹ ; quand, dans l'ensemble rédigé durant le mois de mars 1919, le triste chant admiratif adressé à l'interlocutrice défunte par le locuteur soucieux de s'associer à sa manière à son départ, va bien au-delà du simple hommage posthume au talent reconnu de la poétesse.

Tout se passe comme si l'amicale dette de reconnaissance envers l'écrivain née en Galice se devait également de passer ici par la voix de l'écrivain né en Andalousie, lequel revendique lui aussi son origine provinciale comme source première menant de l'existence vécue à l'écriture. Mais tout donne l'impression en outre, chez ce dernier, de justifier une autre forme de quête vitale et créatrice, à partir d'une même mélancolie éprouvée face à la difficulté d'être et sous le poids de l'angoisse existentielle que la réalité de la mort de l'autre, que l'on aimait et estimait infiniment, vient encore douloureusement renforcer et rendre

¹ « *Salutación elegiaca a Rosalía de Castro* », n° 145, 29-III-1919, in *Pl. op. cit.*, pp. 512-516.

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

insupportable. De sorte l'approche minutieuse des vers permet de mettre en relief, à cette occasion, la rencontre privilégiée soudaine des deux locuteurs de première personne en un seul, dorénavant pour toujours séparés, bien que plus que jamais réunis dans le temps et l'espace poématiques par le son vibrant d'une commune souffrance dont la poésie de Federico et de Rosalía se faisait hier le reflet, et se fait aujourd'hui l'expression identique. D'emblée la voix élégiaque s'élève, que nous écoutons monter de loin au sein d'un paysage devenu sans limites, afin de dire l'horreur d'une mort que cherche pourtant à dépasser partout l'élan funèbre lorquien, à travers une parole désolée qui se voudrait, se veut, consolatrice ; et peut-être surtout à partir d'un geste symbolique solidaire permettant de restaurer dans toute son intégrité le visage, puis la silhouette, de la femme-enfant meurtrie, détruite. Mais écoutons-la plutôt, en train de redessiner les contours tragiquement fleuris du destin fatal que la créativité se doit d'essayer de sublimer :

Desde las entrañas de la Andalucía, / Mojados con sangre de mi corazón, / Te mando a Galicia, dulce Rosalía, / Claveles atados con rayos de sol. [...] Caigan los claveles en tu calavera, / Manchando su blanco marfil de pasión, / Y hagan el efecto de una cabellera / Con trenzas de sangre nevada de olor¹.

Il convient aussitôt de remarquer le choix d'images qui se font l'expression métaphorique d'un premier langage des fleurs en voie d'élaboration ; néanmoins déjà très personnel et complètement « andalou », avec ces « œillets » de toutes les passions propres à « l'âme latine »² charnellement enracinés dans le sein d'une terre natale bien différente de celle qui leur servira ensuite d'ultime destination mortuaire. A l'occasion de cet envoi poétique très étonnant, l'expéditeur du présent unique en son genre expliquera en effet un peu plus loin, dans les cinquième et sixième strophes ce qui fait sa spécificité :

El clavel resume a Andalucía: / Es cerebro, seno, rayo, corazón. / El sol lo engendró en un mediodía / Sobre el ronco treno de un viejo bordón / El clavel es alma de esta tierra fuerte, cubierta de olivos, palmeras, y al son / Que el mediterráneo sobre el campo vierte, / El

¹ *Idem*, Vers : 1-4 ; et 9-12, *op. cit.*, p. 512.

² *Id.*, v. 19-28, p. 513.

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

clavel asoma rojo entre el verdor, / Cual copa imposible que beba la
muerte / Levantando el alma latina hacia Dios.

Saurait-il y avoir fleur plus essentielle, plus emblématique et plus culturellement représentative ?

Mais il convient aussitôt d'observer que le bouquet unique en son genre ainsi constitué prend avant tout la valeur d'une humaine offrande fraternelle, quand les rouges messagers du moi lyrique élégiaque se chargent de la signification rayonnante de lumineux symboles floraux marqués au sceau de l'amitié la plus solide, comme telle capable de résister dans le temps et l'espace à la perte irréparable de l'être qui n'est plus. C'est dès lors du fond de ses racines premières, de l'ami à l'amie, qu'en la circonstance García Lorca souhaite honorer la mémoire de Rosalía de Castro ; à travers le don par excellence du symbole même de sa terre, adressé à celle qui avait si bien su exprimer la quintessence de la sienne, d'image en image et de vers en vers : champs ou mer, arbres ou troupeaux, crachin ou brume ?

Toutefois, il ne saurait nous échapper que la couronne mortuaire ainsi tressée des rouges fleurs « mouillées de sang », parce qu'issues des vives gouttes jaillies du propre « cœur » de l'homme, devient soudain par l'effet d'une étrange métamorphose onirique, pour ne pas dire fantasmatique, coiffure féminine aux contours bien reconnaissables ; car voici que s'ébauchent soudain au regard du lecteur les « tresses sanglantes » venues redonner une douloureuse forme poétique à la chevelure obsédante de petite fille morte dont mes travaux antérieurs ont montré le labyrinthe et tentaculaire réseau métaphorique souterrain dans l'œuvre lorquienne. En ce sens, ces tiges et pétales aux reflets pourpres semblent se vouloir l'expression tellurique consolante de quelque ancien malheur enfantin mis au service du malheur d'une femme : femme-enfant en proie à sa détresse persistante et sans issue, une détresse qu'elle avait tant chantée, avec de si beaux, simples et émouvants accents. Aussi bien, les fleurs ainsi lancées de l'Andalousie en direction de la Galice, depuis les strophes du poème retenu, cherchent-elles et trouvent-elles le souffle permettant leur envol cosmique : « oeillets attachés de rayons de soleil », « flammes » ou encore « astres » destinés à éclairer de leur rougeoyante lumière la « nuit obscure » du « panthéon ».

Il n'échappe à personne, de ce point de vue, qu'en dépit de la peine exprimée à l'issue de la séparation définitive, ce sont là des fleurs soudain

porteuses d'une ultime espérance, car irriguées d'une sève andalouse plus que jamais cordiale, comme telle capable de favoriser quelque transformation inattendue de dernière heure.

Et c'est alors que sans oublier la réalité cruelle de la mort, partout soulignée sous l'angle multiplié du spectacle destructeur qu'elle offre au regard du voyant, les « œillets » rayonnants de l'imaginaire artistique peuvent véhiculer couleur et parfum de vie, en suggérant d'emblée l'effet ultime de métamorphoses en cours dont le poète de Grenade a le secret. Puisqu'ils contribuent à faire du personnage de Rosalía une autre petite fille aux tresses, adolescente encore prolongée comme telle après son ultime mise à l'épreuve et son passage de l'autre côté de l'existence terrestre. Comme si la coiffure de cette nouvelle victime innocente, soudain dotée de cheveux-fleurs carmins formant autour de sa tête des nattes fraîchement repoussées, venaient entourer d'une jeunesse nouvelle son blanc front glacé, dans l'univers visionnaire d'une souffrance jamais oubliée ni achevée... Or il faut bien voir que l'offrande au sens propre du terme singulière ainsi proposée, renoue en profondeur avec un registre fantasmatique lorquien pour la première fois rencontré quelque deux ans plus tôt, dans la prose de jeunesse intitulée « *Mi amiguita rubia* »¹, texte peut-être de 1917, appartenant à la « *Autobiografía* » et qui avait précocement esquissé la frêle silhouette littéraire d'un malheur au féminin, appelé à devenir récurrent de page en page, jusqu'au dernier jour.

Nous rappellerons donc ici, pour mémoire, que dans les premières ébauches de pages aux allures d'essais dont il est question, le lecteur voit réapparaître des êtres autrefois familiers sous la plume de l'apprenti écrivain qui cherche alors à transformer son passé en Autobiographie, accrochant chacune de ses phrases aux émotions anciennes qu'il sent remonter en lui, aux échos lointains qui lui parviennent à nouveau, aux sensations qui affluent tout à coup pour venir affleurer à la surface, ainsi qu'aux ombres des personnes naguère connues et aimée ; certaines d'entre elles semblaient s'être à jamais endormies dans le grenier de sa mémoire antérieure, où va les chercher l'auteur qui désire néanmoins les réveiller à ce moment crucial de son évolution humaine et artistique, afin de leur redonner vie, grâce à ce qui deviendra littérature. Or, parmi de fluctuantes

¹ « *Mi amiguita rubia* », *Autobiografía*, 9 hoj. Fechado : 1 de Abril ¿1917? *Prosa inédita de juventud*, = *Prj*, edic. De Christopher Maurer, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1994, pp. 446-450. Trad., in *Premières Proses*, « Mon village », « Ma petite amie blonde », *La Pléiade* I, pp. 656-659.

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

réapparitions, voici que resurgit un beau soir celle, d'abord floue, d'une mystérieuse enfant, sans âge, sans nom, et sans visage, seulement reconnaissable à sa chevelure et sa peau, toutes deux marquées au signe de l'astre du jour. Je l'avais appelée dans mes travaux et je l'appellerai simplement, une fois encore, « la petite fille aux tresses » : « En el pueblo vivía una niña rubia y tostada por el sol. En su boca tenía sangre y brillo de luna y sus ojos eran muy chiquitos con puntitos de oro y verdor. Dos largas trenzas que le llegaban a los pies, un vestido rojo con motas blancas y una flor en el pelo [...] ». Car elle reste l'enfant de naguère et l'amie jamais oubliée de Fuente Vaqueros avec sa figure soudain redessinée de lignes éclairées d'une aura maléfique, sur lesquelles se fixe ensuite, après le regard extérieur, le regard intérieur ; quand le jeune homme que l'auteur est devenu la contemple dans une perspective elle-même plus sombre et nocturne, envisageant le pire de manière métaphorique, à travers ce qui prend déjà la direction d'un lent et fatal destin « lunaire ». Avant que la plume ne s'arrête aussitôt sur l'évocation de la chevelure pour s'y attarder un instant —toute une éternité—, en suivant le mouvement qui glisse le long de ses longs cheveux nattés, ornés d'une « fleur » de la vive couleur de sa robe : un œillet rouge ? Sans nul doute, bien que non nommé.

C'est dans ces lignes de Mon village —dont l'écriture ponctuée de points de suspension donne dès l'abord l'impression de lutter contre des émotions difficiles à contrôler, ou de répondre à un effort pénible, comme si l'acte de se souvenir était malaisé et comme si faire appel à la mémoire relevait d'un travail forcé de l'imaginaire poétique—, que le peintre-poète allait ainsi introduire, dès l'âge de dix-neuf ans environ, l'image clé de voûte de son écriture qui lui servira ensuite jusqu'au bout de fil d'Ariane-Luisa, une fois que lecteur aura finalement appris qu'elle porte ce prénom. A partir de la genèse du portrait correspondant à ce moment précis, l'enfant de Fuente Vaqueros, la fillette blonde aux cheveux tressés de la noce dorénavant à jamais interdite, servira ensuite de lien fantasmatique essentiel à toute l'œuvre lorquienne ; nous en retrouverons partout l'écho artistique insistant, à travers la vision de tresses conductrices que la Parque Atropos pourra toujours décider de couper, selon son caprice, avec le cordon de la vie. Et pour ne prendre qu'un exemple parmi beaucoup d'autres, il existe celui issu de la vision finale

de Doña Rosita la soltera, à son tour visionnairement contemplée avec des « tresses de cendre » par le dramaturge, en 1935¹.

Il convient de la sorte, dès le départ, de faire prendre conscience au lecteur d'aujourd'hui du rôle très particulier joué par l'auteur de ce poème ; quand son travail d'écriture consiste ici à signifier de manière originale la destinée tragique de la femme, poétesse galicienne de surcroît, dont l'auteur andalou non seulement connaît les heurs et malheurs passés, mais encore veut supporter le fardeau en les faisant siens, en continuant à les partager au-delà du temps et de l'espace de son anéantissement final. De sorte qu'il effectue de vers en vers le rappel vital de ce qu'il traduit en terme de « passion », entendue au sens premier et christique du terme de la souffrance d'amour : un amour toujours difficile, voire impossible à trouver sur le plan humain ou divin, comme l'a montré le rapide déchiffrement du poème de Follas novas et comme en témoigne son propre quatrain qui suit (v. 5-8) : « Que este ramo llegue a tu sepultura / Tal como una llama de las que el Señor, / Para iluminarlos en su noche oscura, / A los doce Apóstoles un día envió ». Bouquet céleste que celui des douze œillets rouges, donc, envolés vers sa dernière demeure à la manière des spirituelles langues de feu jadis posées sur la tête des « Apôtres » de Jésus le jour de la Pentecôte, et qui viendront éclairer l'obscurité physique et spirituelle du tombeau en se posant à leur tour sur le crâne de la défunte Rosalía. Or, chacun sait —et le poète de Grenade mieux que personne qui partageait ses interrogations— que celle-ci avait vécu dans l'angoisse métaphysique, confrontée en permanence au questionnement relatif au mystère de l'existence et au salut ultérieur de l'âme. En ce sens, le locuteur fait appel au souvenir culturel de la tradition du Siècle d'Or et de « La Nuit Obscure » de Saint Jean de la Croix, avec toute la distance qui le sépare spirituellement des strophes 6 et 7 du poème bien connu où est présente l'image des « cheveux » : « En mi pecho florido / que entero para él sólo se guardaba, / allí quedó dormido, / y yo le regalaba, / y el ventalle de cedros aire daba / El aire de la almena, / cuando yo sus cabellos esparcía, / con su mano serena / en mi cuello hería / y todos mis sentidos suspendía. ». Les rouges fleurs-nattes tressées ne viennent-elles pas se substituer maintenant, dans

¹ Nous renvoyons le lecteur à l'article : Jocelyne Aubé-Bourligueux, « Des 'tresses de cendre' de *Doña Rosita la soltera* ou de l'ultime regard 'terrifiant' porté par Federico García Lorca sur 'l'art comestible' de Salvador Dalí », *Cauces, Revue d'études hispaniques*, n°5, par Anselm-Scende L., « Dossier : Sur l'image de Dalí », Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, pp. 167-184.

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

la « nuit noire » qui règne, aux rouges lueurs de l'espérance traditionnellement représentée par la venue du Saint-Esprit ?

Fleurs d'un langage néanmoins de régénérescence, mais d'une autre manière, les « oeillets » lorquiens agissent comme une onde bienfaisante au commencement d'un nouveau jour, solidaire témoignage en forme de gouttes matinales venues de loin apporter leur tribut : « Llevan el rocío de mi madrugada. / Pondrán en tu cráneo vacío mi amor / Y en tus huesos tristes rumor de Granada, / Llenando de estrellas la noche cerrada / Que como ceniza de sombra quemada / Cubre la covacha de tu panteón ». Rosée féconde perlée à l'aube d'un sentiment neuf offert à titre de ressourcement, cette eau vive « d'amour » filtrée vers la tombe depuis chaque pétale devient, dès lors, le signe par excellence d'un ruissellement de jouvence ; lequel se fait aussi l'écho sonore du poète de Grenade et de sa ville : cité du permanent miracle des rivières et des ruisseaux, des fontaines et des sources, des canaux et des citernes. Toutefois, dans l'ombre métaphorique de plus en plus envahissante au sein de l'écriture, cette ondée florale bénéfique résonne aussi du reflet scintillant des astres nocturne, venus briller pour combler « le vide » laissé par la mort, en suggérant le remplacement d'un ciel absent. Seul l'art, tel le Phénix, pourra en fait renaître de ses « cendres ». Alors, à ce stade, le lecteur entend d'avance la voix du Conférencier qui, en octobre 1926, allait rappeler une évidence « étoilée » devant l'auditoire de « l'Ateneo », dans son « Homenaje a Pedro Soto de Rojas », avant de la reprendre presque dans les mêmes termes dans son allocution sur « Granada. Paraíso cerrado a muchos » :

Grenade ne peut sortir de chez elle. Elle n'est pas comme les villes posées au bord de la mer ou des grands fleuves, qui voyagent et reviennent enrichies de ce qu'elles ont vu ; Grenade solitaire et pure, se fait toute petite, borne son âme extraordinaire et n'a plus d'autres débouchés que son haut port naturel d'étoiles¹.

Mais il écoute également soudain monter en lui la voix oraculaire du futur *Poète à New York* qui, beaucoup plus tard dira, au vu du cauchemar issu de la « Ciudad sin sueño », progressivement en train de l'envahir :

¹ *Hommages et Conférences*, « Hommage à Pedro Soto de Rojas », *op. cit.*, p. 861. *Ibid.*, cf. « Grenade (Paradis fermé à beaucoup) », *op. cit.*, p. 868.

« Ya lo he dicho. / No duerme nadie. / Pero si alguien por la noche
exceso de musgo en las sienas, / abrid los escotillones para que vea la
luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros »¹.

Sans doute la voix poématique lorquienne a-t-elle capté, mieux qu'une autre, la relation impalpable établie par la voix créatrice de Rosalía de Castro, par son attention portée au monde des sensations partout cherchées, retrouvées, et traduites ; par son écoute de l'univers des bruits, sons ou échos, entendus, écoutés, et dits dans ses vers. Mais sans doute son oreille a-t-elle su percevoir aussi —plus encore peut-être—, les notes jaillies des musiques folkloriques et des chansons populaires qui font, de chaque côté, l'âme d'un peuple et du poète qui en est issu. Un écrivain comme Federico García Lorca —dont on sait qu'il avait été musicien avant de devenir écrivain et qu'il revendiquait avec fierté à la fois ses origines rurales et ses premières années d'enfance villageoises— ne pouvait pas oublier, à travers l'autre artiste auquel il adresse ici ses strophes émues, la vie souterraine de cette Galice toujours attachée à ses traditions, à ses instruments, à ses mélodies, à ses danses, à tout cet enracinement culturel qui avait à son tour constitué le lieu par excellence de la genèse de l'écriture de son amie qui s'en faisait le porte-parole vital. C'est pourquoi, l'auteur qui est déjà en quête des sources du Flamenco et les recherchera en compagnie du « Maître Falla » et sera plus tard le conférencier de *El Cante Jondo. Primitivo canto andaluz* (février 1922) poursuit : « Ya ves, Rosalía, que mando a tus mares / Lo que en este campo es estrella-flor. / Mándame tú en cambio rubor de pinares, / Ruido de rebaño que vuelve a sus lares, / Y el panal meloso de gaitas y cantares / Que se oye en tus campos al primer albor »². Présent spirituel à caractère céleste, dès lors, que celui de ce bouquet de « fleurs étoiles » envoyé vers les « mers » lointaines des rivages Atlantiques et Cantabriques, depuis la « campagne » où les tiges qui le constituent ont poussé, attirées par un rêve d'eau salée absente ; mais aussi offre généreuse qui se veut le prélude à de nouveaux et multiples échanges colorés, odorants, sonores, à partir de paysages essentiels saisis, captés et transmis, de l'expéditeur au destinataire, avec sa faune et sa végétation. Et le mouvement s'instaure dans le texte entre « te mando » et « mándame » : envoi fraternel marqué

¹ *Poeta en Nueva York*, III Calles y Sueños, « Ciudad sin sueño », (*Nocturno de Brookling Bridge*) OCL, pp. 480-481. *Poète à New York*, III. Rues et Rêves. « Ville sans sommeil », *Nocturne de Brookling Bridge op. cit.*, pp. 526-527.

² Vers : 29-34, p. 513.

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

au sceau d'une réciproque solidarité et fraternité attendue au-delà de la mort.

En ce sens, le locuteur utilise pour sa part le vocabulaire de l'eau, de la rosée fertile qui perle à l'aube, tout en retrouvant chez Rosalía celui de l'onde salvatrice émanant de la fontaine originelle ; il suggère donc la douceur du « miel » d'un âge d'Or soudain recouvert, allié à la pureté de la « cire » dont le rôle spirituel est bien connu. Et, s'adressant à celle qui n'est plus, il la décrit comme le chancre béni imprégné des effluves naturels remontés des images mélodieuses, parfumées, ou encore teintées de la verdure « moussue » de sa terre humide : « Divina cantora de esquila pausada / Que en lira de arroyos sus versos cantó » [...] / « Eres flor de monte, voz de recentales, / Musgo de la acequia, miel de los panales, / Nieve de la umbría, cirio de pasión » [...] / « Quiero que me cuentes tu vieja tonada, / A la vera tibia del hogar sentada, / Sintiendo en la noche sonar el ciclón »¹. Celui qui glisse ici sa voix dans celle de Rosalía de Castro est alors âgé de vingt-et-un ans ; il est l'ancien petit paysan de Fuente Vaqueros qui saura rester jusqu'au bout l'homme toujours en train de revendiquer ses origines rurales, continuant à affirmer en 1934, lors de l'interview avec le journaliste José Luna :

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo la capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. Este amor a la tierra me hizo conocer la primera manifestación artística².

Et pourtant, cette même écriture à la résonance au départ très locale, donc susceptible de révéler chez l'auteur de Galice la marche des troupeaux, les pluies, brumes et « brouillards » dont la sensibilité féminine avait senti et recueilli les gouttes à la manière d'une ondée d'eau vive (« Eres niebla en dulces tardes otoñales »)³, semble devoir être lue

¹ *Ibid.*, respectivement : v. 70-71 ; 76-78 ; 85-87, pp. 515-516.

² *Entrevistas y declaraciones*, XXX, « La vida de García Lorca poeta » « El amor a la tierra », OCIII, *op. cit.*, pp. 599-600.

³ « *Salutación elegiaca...* », v. 75, p. 515.

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX

ensuite à travers une vision plus large. N'était-ce pas là, en effet, aux yeux de l'auteur de ces strophes, le but poursuivi et à atteindre par celle qui, dans *En las orillas del Sar*, en 1884, avait souhaité s'exprimer en Castillan, passant ainsi de l'écriture dans sa langue vernaculaire à la poésie rédigée dans la langue nationale ? :

El abrir tus libros es mirarte el alma. / [...] El abrir tus libros es
abrir a España, / Una España llena de herrumbre y dolor, / Una
España herida por astral espada. / Y hoy surge Castilla aún más
encarnada, / Pues toda la sangre piadosa empapó. [...] ¡Qué haré,
Rosalía, frente a España rota / Sino como tú limpiar su sudor! / ¡Qué
sino limpiarle sangre que le brota! / Del hundido pecho ya sin
corazón¹.

De ce point de vue, c'est donc l'image de « l'Espagne », tout entière contenue à l'intérieur d'« Une Espagne », qui est maintenant retenue par le poète andalou ; mais d'« Une Espagne blessée », d'une « Espagne brisée », atteinte dans ses forces vives. Les visions renées sous sa plume, comme elles l'avaient été sous la plume de l'autre poète, sont saisies une fois encore dans la totalité de sa souffrance agonique, partagée avec celle de son peuple, si ce n'est de tout le peuple espagnol, à l'époque de la Conquête et de la Colonisation : « Dolor de una raza cuya sangre limpia / Llevara en sus venas Cristóbal Colón ». Comment le moi grenadin qui devait se faire au fil de ses ouvrages l'expression dramatique même de la douleur universelle, aurait-il pu ne pas ressentir celle qui « suait » et « saignait » à travers chacun des poèmes de Rosalía de Castro, à la manière d'un corps torturé ?

Car le locuteur trouve en elle, à partir de son propre tempérament mélancolique, l'écho d'une créativité livrée au sentiment qui en est l'essence (« Mas tú, Rosalía, llena de tristeza », l'inquiétude de vivre, pourtant chaleureusement partagée grâce au don de soi (« Eres un suspiro hecho carne y amor ») ; et il la voit sous les traits de l'être avide de témoigner du malheur des autres êtres, parce qu'elle est attentive aux difficultés chaque jour rencontrées par ses compatriotes, toujours obligés de lutter pour l'obtention du pain quotidien : « Dolor de las madres que van por los sembrados / Van dejando espigas de desilusión, / Dolor de los niños siempre abandonados, / Dolor de los campos secos y alumbrados /

¹ *Ibid.*, vers : 43 ; 52-56 ; et 65-68.

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

Por la negra antorcha de la emigración»¹. Il y décèle donc aussi l'attention portée aux autres à partir des problèmes sociaux, la constante préoccupation de l'esprit inassouvi, comme l'âme du poète galicien qu'il ne pouvait que rejoindre au sein de son combat cordial : « Mas tú, Rosalía, llena de tristeza, / Surges del torrente con vago dulzor / Y elevas al cielo tu pobre cabeza / Como el lirio blanco del huerto español »². A ses yeux qui continuent de la regarder lutter, jour après jour, son amie poète reste ainsi dotée de la faculté de ressentir toutes les difficultés d'autrui, pour les partager à l'infini. Et il est tout à fait significatif qu'il fasse soudain appel au langage des larmes, au « don des larmes » dont j'ai expliqué par ailleurs qu'il était aussi une caractéristique lorquienne, dans le but d'exprimer plus directement le drame existentiel ancré au tréfonds de la conscience meurtrie, face à l'absence d'amour, au manque de certitude, voire à la non-réponse apportée aux interrogations humaines et métaphysiques : « Quiero que con estos claveles sangrientos / Llegue a tu sepulcro mi llanto y mi voz, / ¡Oh hermana en tristeza de Juan el Sedito! / Que a Cristo una noche sin luz encontré »³. Voilà alors que reviennent au fil de l'élégie les éclatants « œillets » consolateurs, porteurs de la parole de l'amitié fidèle et des pleurs andalous, eau vive précieusement conservée à la manière du témoignage le plus authentique.

A partir de la résonance en profondeur ainsi peu à peu créée de l'un à l'autre poète, sur la base d'une solidarité ressentie dans la crainte omniprésente de disparaître à jamais, et au nom d'une complicité éprouvée au sein de la solitude absolue désormais apportée par chaque aube nouvelle, le lecteur voit finalement se dessiner littérairement le « nous » de l'alliance fraternelle. Car c'est là, à l'arrivée du mouvement engagé, la seule personne du verbe encore capable de réunir, au cœur de leur douloureuse humanité commune, grâce à une vision plurielle collective, le poète andalou et le poète galicien : « Quiero que en tu dulce y quieta cabaña / Hagamos un rato los dos oración / Por nuestros abuelos y por nuestra España, / Por los ya dormidos fuera de su entraña, / Por toda la gente sin pan que sufrió »⁴.

Qu'est-ce en effet que la poésie, hormis cette communauté de voix lyriques susceptibles de résonner ensemble, en vibrant en chœur jusqu'à

¹ *Ibid.*, vers : 74, p. 515 ; 47-51, p. 514.

² *Ibid.*, vers : 39-42, p. 514.

³ *Ibid.*, vers : 79-82.

⁴ « Salutación elegiaca a Rosalía de Castro », v. 93-96, p. 516.

se réveiller, communiquer, se prolonger l'une l'autre et l'une dans l'autre à travers le temps et l'espace ? Or, c'est ce miracle de l'acte cordial qui est en train de se produire ici, avec le poème étudié, de l'Andalousie à la Galice et de la personnalité vivante de Federico García Lorca à la personnalité disparue de Rosalía de Castro. Lorsque l'auteur andalou renoue d'une manière très personnelle avec les accents, le son, le timbre de la locutrice désormais silencieuse, mais dont la voix poématique devenue muette peut renaître à partir de la sienne, s'il s'y glisse et s'en empare en disant avec ses propres mots et images la terre qui les rassemble, d'une province vers une province. Alors se tisse la chaîne poétique du bouquet d'œillet signifiant langagier d'une fraternité florale qui, de strophe en strophe, les fait se rejoindre, du « je » au « tu », puis du « tu » au « nous » ; jusqu'au moment où est formulé l'aveu relatif à la vraie nature du calvaire intimement vécu et partagé par les deux artistes :

Quiero que lloremos la melancolía / que sobre nosotros el cielo
dejó, / Pues vamos cargados con cruz de poesía / Y nadie que lleva
esta cruz descansa. / Junto a los cipreses que rompen el cielo / Saludo
a los sauces que tiene Padrón¹ / Quiero que con estos claveles
sangrientos / Llegue a tu sepulcro mi llanto y mi voz².

Face au manque ressenti lors de la disparition de la « douce Rosalie », le poète rappelle la nécessité de la « mélancolie » créatrice source de larmes, implicitement signe à ses yeux du génie inscrit au sein d'une communauté fraternelle ; aussi, il s'associe à travers le « nous » à cette collectivité lyrique d'une douleur dans laquelle il voit imprimée la marque indélébile d'une fatalité d'ordre supérieure ; enfin, il en partage le sort, conscient qu'il est d'appartenir comme elle à la congrégation des poètes maudits dont la « croix » vient aussitôt rappeler la souffrance en forme de « clou » ou « d'épine », lancé sur la voie d'une « poésie » qui fera à son tour de lui un être de « passion » soufferte, au sens propre du terme. C'est donc en martyr christique sur le chemin d'un nouveau calvaire que Federico García Lorca se saisit de sa plume pour faire acte de mémoire et s'unir de cœur et d'âme à tous les poètes qui, à l'image de Rosalía de Castro, de don Antonio Machado, et de lui-même, ne sauraient plus

¹ Rosalía de Castro y était morte en 1885.

² *Ibid.*, v. 93-96, p. 516.

D'une poésie de « Follas Novas » à un poème de la *Juvenilia*...

jamais connaître aucun répit créateur. Car, dès ses premiers écrits de jeunesse, l'expérience populaire et artistique d'autrui lui a appris que sous l'effet du « clou » ou de quelque épine, « personne n'a connu le repos, qui porte cette croix ».