

UNE ÉTONNANTE AVENTURE POÉTIQUE DE GARCÍA LORCA AU SEIN D'UN MYSTÉRIEUX UNIVERS VIRTUEL : « EN EL JARDÍN DE LAS TORONJAS DE LUNA », « EN EL BOSQUE DE LAS TORONJAS DE LUNA »

JOCELYNE AUBÉ-BOURLIGUEUX

Université de Nantes

« Estoy pasando un estío febril y amargo, solicitado por una muchedumbre de poemas que me hacen la vida imposible; por eso he decidido dedicar mi atención a mi jardín de las toronjas de luna y dejar los otros para más tarde ».

De Federico García Lorca, Carta,

A José de Ciria y Escalante (3), *Epistolario Completo*.

A Eliane et Jean-Marie Lavaud,

En Hommage de reconnaissance et d'amitié.

Au début de l'automne 1921, le correspondant Federico García Lorca témoignait dans son courrier de son désir de fouler artistiquement une terre à la fois différente et inconnue, non défrichée par le poète, bien que confusément entrevue dans son imaginaire créateur en termes de « Pays de Nulle part »¹. C'était là une région encore à découvrir, peut-être située au

¹ L'auteur de la lettre explique : « Los valles del Dauro y del Genil en esta época otoñal son las únicas sendas de este mundo que nos llevarían al país de Ninguna Parte, que debe estar entre aquellas nieblas de rumor », Carta A Melchor Fernández Almagro (3) [Granada, ¿primera semana de noviembre, 1921?], in Federico García Lorca, *Epistolario completo I*, 1910-1926, al cuidado de Christopher Maurer, Madrid., Cátedra, 1997, p. 131. Voir aussi note 365. Dans cette lettre, le

détour de quelque méandre de la vallée du Darro ou du Genil, « parmi ces brumes de rumeurs » dont il souhaiterait ensuite explorer minutieusement en prose et en vers les hiéroglyphes, sibyllins au sens où ils constituent certainement, du moins le voyant le pressent-il alors, des signes mortels à déchiffrer². L'année suivante, durant l'été 1922, au cours d'un échange de lettres avec le même destinataire, Melchor Fernández Almagro, le vacancier grenadin allait effectivement faire part à son interlocuteur de la mise en oeuvre d'un grand projet visionnaire, qu'il sentait pouvoir déboucher sur un « accouchement » prochain³, en forme de « Grande Vie de l'eau ». Il s'agirait des *Meditaciones y alegorías del agua*⁴ dont la réalisation ne fut finalement jamais vraiment menée à bien.

Puis, en juillet 1923, l'écrivain devait s'orienter vers une nouvelle manière de recherche destinée cette fois à le conduire, non plus à « des analyses extrêmement minutieuses du cercle concentrique, du reflet, de la musique ivre et sans mélange, du silence que produisent les cours d'eau », mais plutôt en direction d'un autre décor, essentiellement végétal celui-là,

correspondant ajoute : « Yo no soy ni triste ni alegre; estoy dentro del otoño », *ibid.* Pour l'édition française, Cf. : Correspondance A Melchor Fernández Almagro, [Grenade, automne 1921], in *Oeuvres complètes*, éd. d'André Belamich, 2 vol., Paris, Gallimard, 1990 (La Pléiade). Cf. ici, I, p. 1004.

² Déjà, dans les vers d'une *Suite* [de vuelta], ou *Suite del regreso*, et une composition intitulée « Casi elegía », en date du 6 août 1921, la voix poématique exprimait autrement cette idée dans les vers : « Tanta prisa // ¿ Para qué? / Para tomar la barca / que va a ninguna parte », in *Obras completas*, recopilación cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid., Aguilar (1954-1986). Cuarta reimpresión, 1992, edición del cincuentenario, 3 vol. (= OC, I, II, III). Cf. ici, Otros poemas sueltos, *OCI, op. cit.*, p. 1083. Sauf avis contraire, toutes les traductions françaises qui précèdent ou suivent sont reprises des *Oeuvres complètes*, édition d'André Belamich, 2 vol., Paris, Gallimard, 1990 (La Pléiade). Cf. ici, Trad. : « Tant de hâte, / A quoi bon? / Pour rendre la barque / qui ne mène nulle part », « Presque-élégie ». Appendices des « Suites », *Notes et variantes*, t. I, *op. cit.*, p. 1347. Comme le révèlent ces vers et ceux qui suivent, la voix poématique exprimait dans les strophes du poème cité l'idée que la Mort attendait peut-être le moi lyrique lancé sur le chemin de sa quête oraculaire, une fois celui-ci parvenu au terme de son itinéraire initiatique.

³ « Estos días me siento embarazado. He visto un libro admirable que está por hacer y que quisiera hacerlo yo », explique-t-il par exemple dans sa missive, A Melchor Fernández Almagro (7) [Granada, finales de julio o comienzos de agosto, 1922], *op. cit.*, p. 155-56. Cf. aussi cf. note 447 à cause de la date de cette lettre. En effet, celle portée dans le texte en français dont la référence suit est fautive, comme le prouve cette même correspondance originale. Trad., Correspondance A Melchor Fernández Almagro [Grenade, août 1921] (sic). *op. cit.*, p. 1002-1003.

⁴ *Meditaciones y alegorías del agua*, Incompleta, *OCI, op. cit.*. Il n'en reste que deux textes en prose, in [Prólogo], p. 879-883; et deux poèmes : « Corriente lenta », *id.*, p. 885. « [El remanso tiene lotos], *id.* p. 886. Trad., Méditations et allégories de l'eau, *En marge des Suites, op. cit.*, « Prologue », p. 306-308. « Rivière lente », et « Rêves de la Rivière », *id.*, p. 309.

censé lui permettre de s'aventurer pour la première fois « Dans le jardin des cédrats de lune »⁵, ou « Dans le bois des cédrats de lune »⁶. Et sans doute, ces deux titres qui se réfèrent de leur côté à deux versions pas complètement abouties d'un même ensemble également resté inachevé⁷, bien que lui aussi destiné à compléter les *Suites*, sont-ils déjà fascinants pour l'imagination au niveau du vocabulaire choisi : si l'on songe que « jardin » ou « bosque », après « río » ou « agua », apparaissent — ou plus exactement réapparaissent — en cette circonstance précise, comme deux images récurrentes privilégiées du registre médiumnique permettant de favoriser le décryptage du monde attendu par l'auteur.

Dans le cadre de la constante évolution littéraire qui caractérise l'oeuvre lorquienne, le lecteur peut dès lors supposer que le « jardin » ou le « bois » présidant à la nouvelle genèse entreprise viendront alternativement en refléter la mutation secrète, chez le prosateur-poète toujours engagé sur la voie d'une plus grande perfection formelle. Un traitement particulier du double espace ici retenu est donc certainement en cours, pour conduire peu à peu l'homme de plume jusqu'à l'élaboration ordonnée d'un monde poétique soigneusement aménagé. Il est en outre fort probable qu'au fil du cheminement souterrain ainsi entrepris, le développement métaphorique accompagnant la progression de l'écriture conduira le chercheur à voir, dans le processus en marche, le mouvement venu caractériser une quête d'un autre ordre. Mais laquelle ?

Depuis la forêt obscure symbolisant dans les contes la peur de l'homme devant la nature sauvage et menaçante, jusqu'à l'enceinte protégée de Claros (île de la Mer Egée consacrée à Apollon où, selon la tradition, n'entrait jamais aucune bête venimeuse), en passant par le bois sacré de Némée et surtout de Dodone, en Epire (endroit par excellence réservé, dans l'Antiquité, aux révélations divines, quand les chênes consacrés à Zeus rendaient des oracles à travers le bruissement de leurs feuilles), les références culturelles sont certes multiples dans la mémoire lorquienne. Mais du fait que chacun des lieux cités établit simultanément un rapport implicite avec la conscience créatrice, l'un et l'autre invitent

⁵ Dans le jardin des cédrats de lune », « Prologue », La Pléiade, I, *op. cit.*, pp. 272-273. Cf. aussi *Notes et variantes, id.*, pp. 1316-1329. Pour la version espagnole, cf. : « En el jardín de las toronjas de luna », *OCI, op. cit.*, p. 889-897.

⁶ Dans Le Bois des cédrats de lune », « Prologue », *op. cit.*, p. 278-279. Pour la version espagnole, cf. : « En el bosque de las toronjas de luna », « Prólogo », *OCI, op. cit.*, p. 901-902.

⁷ Pour plus de précisions sur la composition et la genèse de cette « Suite » inachevée, se reporter à l'édition de André Belamich, *Notes et variantes, op. cit.*, p. 1315-1316.

également le futur lecteur — comme cela se produit souvent chez le poète de Grenade —, à le suivre durant le nouveau pèlerinage effectué aux sources de lui-même et de son écriture. Or, à quel monde encore vierge ces décors renvoient-ils et à quelles recherches entreprises relient-ils ? La question doit d'emblée être posée, si l'on envisage que le charme indicible émanant des deux titres proposés n'en dissimule pas moins, au-delà de l'évocation pittoresque en cause, de mystérieuses contrées virtuelles restées inexplorées, à découvrir pour les cultiver, lors d'un périple hors du commun à tous les sens du terme, par deux fois entrepris.

Tandis qu'au départ d'un tel mouvement, la relecture de chaque intitulé semble déjà annoncer un probable envol onirique en direction d'un pays de féerie au nom magique, caché dans les profondeurs de la mémoire lyrique nourrie de berceuses andalouses, l'écho visuel et sonore produit par la répétition du terme de « toronjas », toujours associé à celui de « luna », laisse de son côté supposer quelque échappée onirique d'une fantaisie gourmande vers un univers exotique lointain succulent, aux contours de pleine-lune jaune et au goût acidulé d'énorme citron confit. Dans un premier temps, cette seule évocation à la saveur d'enfance prolongée, par ailleurs prometteuse du jeu d'une fantaisie en proie à des envies sucrées, paraît ainsi faire resurgir derrière l'écrivain le petit garçon rêveur et gourmand d'autrefois, lancé sur le sentier de la redécouverte de son ancien verger planté d'arbres fruitiers étranges. En ce sens, elle donne l'impression de favoriser une investigation remontant vers le passé de l'ancien écolier de Fuente Vaqueros, avide de ces confiseries et confitures qu'il aimait tant, comme tel désireux de rouvrir ce *placard* du moi-collégien glouton dans lequel Francisco García Lorca devait dire ensuite que se cachaient les pots de marmelade et de fruits au sirop, en vain soustraits par les familiers à l'appétit féroce de son frère⁸.

En dépit des reflets séduisants d'un tel mirage par ailleurs très grenadin⁹, peut-être entretenu à dessein auprès des éventuels lecteurs, il

⁸ Cf. Francisco García Lorca, *in Federico y su mundo*. Ed. y Prol. de Mario Hernández, Madrid., Alianza Editorial, 1980. p. 53. Nous renvoyons également le lecteur à l'article de Bernard Sesé : « Les valeurs de la bouche dans l'univers imaginaire de Federico García Lorca », *in Les Langues Neo-Latines*, n° 182, oct. 1967, p. 29 et svtes.

⁹ Celui dont nous parlons est celui qui associera dans l'allocation de F. G. Lorca s'adressant aux Argentins, en 1934, les « faisans » et les « cédratiers » de Tucumán (« un Tucumán ahogado por amarillos bosques de toronjas ») : c'est-à-dire le spectre trompeur d'une parfaite harmonie cosmique, illusoirement uni au faux rêve de liberté entretenu par les habitants de Grenade et lié, dans l'esprit du dramaturge mais aussi de la Tante de Doña Rosita, au mensonge collectif relatif au départ, puis au

semble pourtant que l'itinéraire choisi diverge de celui-là, quand l'expérimentation *lunaire* mise en oeuvre à cette date écarte le public supposé que nous sommes de cet alléchant paradis d'hier à retrouver, et quand nous entendons l'artiste déclarer sans plus tarder : « Pobre y tranquilo, quiero visitar el mundo extático donde viven todas mis posibilidades y paisajes perdidos »¹⁰. L'analyse de cette phrase résumant ses intentions profondes, dans l'introduction au sous-titre de « Poème extatique », permet en effet de comprendre que si les deux adjectifs utilisés traduisent aussitôt de sa part une grande volonté de dépouillement et de sérénité propices à la quête initiatique engagée — car c'est bien de cela qu'il s'agira à chaque fois —, celle-ci suppose également une rigoureuse préparation personnelle, préalable à une expédition au sein d'un « monde » visionnaire dont la réalité, donc l'approche sensible, semblent d'ores et déjà dangereusement compromises.

Nous allons d'abord retrouver là les deux adjectifs présents dans le courrier de jeunesse échangé par « Federico » avec Adriano del Valle¹¹, autrement repris dans le « Prologue » des *Impressions et Paysages* de 1918¹², où il était avoué : « Este pobre libro llega a tus manos, lector mío, lleno de humildad »¹³. « Humilité », ici, et « Pauvreté », là, exigées depuis le début par le musicien-prosateur soucieux de donner le jour à un « livre » considéré comme le point de départ et l'aboutissement d'un acte d'écriture marqué au sceau d'un renoncement de nature ascétique. Attitude venue vanter le dénuement cultivé jour après jour dans le « jardin » du moi, car favorisant une véritable mise à nu de celui qui veut prendre ensuite *virtuellement* de multiples formes, dans sa poursuite incessante d'une *éternité* de l'art conquise au-delà de *toutes* les transformations successives ; mais voeu en outre formulé par la voix poématique, laquelle éprouvait dès cette date le besoin de signifier

retour improbable du Fiancé (« y tú te vas libre [...] por aquellos bosques de toronjas »...). Cf. respect. : « Alocuciones argentinas », I, *OC III, op. cit.*, p. 466-467 ; et *Doña Rosita la soltera*, Acte II, *OC II, op. cit.*, p. 985.

¹⁰ Se reporter au sous-titre : « Poème extatique », « Dans Le Bois des cédrats de lune », *op. cit.*, p. 278. Cf. aussi celui de : « Poema extático », « En el bosque de las toronjas de luna », *op. cit.*, p. 901.

¹¹ Carta a Adriano del Valle (1), [Granada, mayo 1918], in Federico García Lorca, *Epistolario completo*, I, 1910-1926, al cuidado de Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 48. L'auteur écrit, se voulant « très pauvre » : « ... y, sin embargo, en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre, muy escondido ».

¹² *Impressions et Paysages*, « Prologue », La Pléiade, *op. cit.*, p. 669.

¹³ *Impresiones y Paisajes*. « Prólogo », *OCIII, op. cit.*, p. 6.

métaphoriquement sa volonté « d'être » partout et toujours autre chose, comme dans les vers de « Oración » où s'élevait précisément cette « Prière » : « Que yo sólo anhelo ser alma, / Ser crepusculo, aurora, ser flor, / Ser muy bueno, muy niño, muy pobre, / Ser mañana, ser miel, ser amor [...] / Que no me entienda nadie. / ¿Para qué? / Versos que no sean versos / Quiero hacer »¹⁴. En fait, le mécanisme imaginaire consistant chez le locuteur à rechercher ainsi le passage par des métamorphoses répétées pour mieux parvenir à *l'essentiel*, afin de « faire des vers qui ne soient pas des vers », disait déjà, à sa manière, l'angoisse juvénile éprouvée face à de très hasardeuses éventualités de réalisation, ou de non réalisation de la personnalité artistique, plus tard exprimées en termes de « posibilidades » et de « paisajes perdidos » dans le texte ici commenté. De plus, le chemin suivi trahissait de la sorte la présence latente du besoin de sonder, pour écrire différemment, des paragraphes restés impénétrables, lors d'un *transport* d'un autre genre *hors du monde sensible*, comme sous l'action et l'intensité d'une sorte de *sentiment mystique*.

D'un côté, la volonté maintenant traduite par le « visiteur » lancé dans une aventure à caractère héroïco-lyrique unique en son genre permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle, pénétrer *Dans le bois des cédrats de lune* reviendrait à fixer enfin les contours flous de l'un de ces « paysages » en fuite, possiblement promis à ses regards, mais qui avaient cependant dû leur échapper précédemment pour de mystérieuses raisons. D'un autre côté, le rituel mis en oeuvre avant l'appel « extatique » laisse envisager que l'expérience tentée consisterait à explorer, pas à pas, le sous-bois gisant dans les tréfonds inextricables de la personnalité littéraire en devenir. Contrairement à l'itinéraire mené quelque temps plus tôt le long de la rivière et qui avait débouché sur les pages incomplètes mentionnées des « Meditaciones y alegorías del agua », ce n'est donc plus un parcours à ciel ouvert qu'il s'agira d'effectuer au fil des pages conservées. Non, mais bien une sorte de descente périlleuse en soi-même présentant le caractère d'une véritable mise à l'épreuve et favorisant le franchissement de limites oniriques encore jamais atteintes. Car il faudra pénétrer jusqu'aux coulisses d'un théâtre d'ombres, secrètement observées en train d'errer au hasard d'un labyrinthe de probabilités, et auxquelles la voyance lorquienne envisage de donner bientôt leur chance de naître — ou de renaître — au niveau du verbe « vivre », tout en les

¹⁴ « Oración », n° 70 (64), 14 o 19-V-1918, in *Poesía inédita de juventud* (= PI), edición de Christian de Paepe, Madrid. Cátedra, 1994, p. 268.

faisant siennes au fur et à mesure de leur éventuelle apparition. De telles présences fantasmatiques ne lui appartiennent-elles pas en puissance, d'après ses déclarations d'intention ? Et ne font-elles pas de sa part l'objet d'un songe d'appropriation, au niveau du possessif de première personne « mes », venu accompagner les deux substantifs retenus ?

Il ressort toutefois de l'emploi du premier d'entre eux que le vœu ainsi émis de s'enfoncer dans le « bois », afin de faire peut-être ensuite le tour du « jardin des cédrats de lune », suggère initialement le retour à une volonté artistique en forme de *pouvoir être*, ou traduit une attente de voir les lieux ignorés *pouvoir se dessiner*, les événements imprévus *pouvoir se produire* et les fantômes flous *pouvoir se manifester*. En outre, il s'agit de partir à la rencontre, moins que jamais banale, de la totalité de ces *possibles* que dissimulent encore des « paysage » dits « perdus » dans l'inconscient créateur. C'est donc à plus d'un titre que le projet en cours suppose une plongée-découverte au sein d'un univers vraisemblable, prometteur de « toutes » les surprises, plutôt que des retrouvailles proprement dites avec une histoire personnelle un jour effectivement vécue. Un tel « vécu » fait dès lors allusion à l'expérience telle qu'elle sera ensuite ressentie et rapportée par le sujet, sans souci véritable de la réalité, ou non, des faits. Ces remarques permettent sans doute de mieux comprendre que tout en renouant de manière souterraine avec des tentatives antérieures de démultiplication — manifestes dans le souhait exprimé « d'être un et des milliers », dès le « Prologue » des *Impressions et Paysages*¹⁵ —, les lignes servant d'introduction au « voyage » initiatique qui va suivre introduisent le lecteur au seuil d'une genèse étonnante, puisque nourrie d'une série d'intentions poétiques sans aucun effet actuel.

Qu'il s'agisse en effet pour l'auteur de ces pages de se projeter *extatiquement* vers un hypothétique demain de lui-même, afin d'anticiper

¹⁵ Car c'est là que le prosateur qui s'adresse de façon apparemment anodine au « lecteur ami », afin de solliciter son indulgence conformément à la tradition classique, va lui livrer ce qui constitue selon nous, non seulement le secret de son art futur, non seulement la vérité ultérieure de son écriture en voie d'apparition, mais encore la grande clé de lecture de toute son oeuvre : à savoir le projet d'une poésie en forme de métamorphose permanente, elle-même fruit d'une transformation incessante de la personnalité artistique, lorsqu'il explique : « ... es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas, es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices. Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo. En la eternidad tendremos el premio de no haber tenido horizontes », « Prólogo », *op. cit.*, p. 5. Dans l'édition française, cf. « Prologue », *op. cit.*, p. 670.

sur l'avenir et de connaître de façon prémonitoire les moyens, pas assez efficacement mis en oeuvre, dont il pourra éventuellement disposer ensuite ; ou qu'il soit question à l'inverse, grâce au même état de transport, de régresser jusqu'à un hier de décors inutilisés, servant d'incertaines toiles de fond à des silhouettes de personnes non rencontrées, dans des lieux demeurés inconnus et à des moments non vécus d'un passé à jamais révolu, l'un et l'autre mouvement l'entraîneront, en dehors de l'espace et du temps, dans une permanente confrontation de lui-même avec de nouvelles virtualités passées ou futures de son être profond, d'avance considérées comme la source vive de la régénération attendue par l'écrivain qui fera ensuite la confidence qui suit, dans la « Canción del muchacho de siete corazones » : « He vivido los paisajes de otras gentes. / Mis secretos / alrededor de la garganta, / ¡ sin darme cuenta!, iban abiertos »¹⁶.

A l'heure matinale où le *voyageur* se dit prêt à traverser le miroir¹⁷ pour gagner le royaume extraordinaire, au sens propre du terme, des probabilités infinies, il vient ainsi témoigner de sa ferme intention d'accéder enfin, par la seule voie de l'exploration intérieure, à une dimension encore non dévoilée de son être lyrique. C'est là pense-t-il un domaine préservé, aussi riche d'un ensemble de potentialités pas encore ou mal exploitées, que prometteur de modalités expressives latentes, d'images en germes incloses, de procédés rythmiques et langagier restés sans application ni effet ; et c'est là aussi un champ à « semer » dans l'espoir d'en récolter toutes les pousses d'un renouveau à venir, durant la revisitation oraculaire qui motive son départ imminent et lui fait ajouter : « Quiero entrar, frío pero agudo, en el jardín de las simientes no florecidas y de las teorías¹⁸ ciegas, en busca del amor que no tuve pero que era mío »¹⁹.

¹⁶ « En el bosque de las toronjas de luna », *Poemas sueltos*, « Canción del muchacho de siete corazones », *op. cit.*, p. 917. Cf. « Chanson du garçon à sept coeurs », *Suites*, « Dans le bois... », *op. cit.*, p. 289.

¹⁷ Il explique, ici : « Sobre un espejo de plata encuentro, mucho antes que amanezca, el maletín y la ropa que debo usar por las extrañísimas tierras y jardines teóricos » (« En el bosque... »), *op. cit.*, p. 901 ; et là : « Sobre un espejo de plata encuentro, mucho antes que amanezca, el maletín con la ropa que debo usar por las extraña tierra a que me dirijo » (« En el jardín... »), *op. cit.*, p. 889.

¹⁸ Mario Hernández rappelle qu'ici, comme dans « Canciones », F. G. Lorca utilise le mot « théorie » dans son sens étymologique de « procession religieuse », in Carta A José de Ciria y Escalante (2) y a Melchor Fernández Almagro, [Asquerosa, ¿30? Julio 1923], *Epistolario completo I*, *op. cit.*, p. 196-97. Voir note 571.

¹⁹ « En el bosque de las toronjas de luna », *op. cit.*, p. 901.

Le sens du verbe, comme le temps présent en vigueur dans ce passage, signifient clairement que la décision est prise, la détermination grande, et que rien ne semble devoir arrêter le processus poétique destiné à conduire le rêveur du « bois », jusqu'au « jardin » symbolique dont le souvenir s'est mystérieusement perdu mais dans lequel il doit impérativement retourner parce qu'il estime y avoir laissé une partie, peut-être morte, peut-être simplement inaccomplie, de lui-même. Le lecteur est alors renvoyé à ce cadre appartenant en propre au rêve dont Ernest Aeppli considère quant à lui qu'il est « un symbole onirique et fermé positif », puisque par excellence « le lieu de la croissance et de la culture des phénomènes de la vie intérieure », ajoutant : « On ne pénètre dans le jardin que par une porte étroite. Le rêveur est fréquemment obligé de chercher d'abord cette porte en faisant le tour »²⁰.

Or, il s'avèrera ensuite que la pièce en vers intitulée « Las tres brujas desengañadoras » ouvrira effectivement, par le biais de son sous-titre (« En las puertas del jardín ») ces battants destinés à favoriser l'entrée du poète au cœur de sa dimension sylvestre secrète, « porte » plus tard refermée quand le dernier texte intitulé « Amanecer y Repique! » y mettra fin, à travers la mention : (« Fuera del jardín »)²¹. Mais les « Trois sorcières de la désillusion »²² — dont la troisième prononcera de façon hypnotique ces paroles sibyllines : Bruja Tercera : « Reino de la semilla / y la tiniebla extática. » [...] Teorías. Altas torres / sin cimientos ni piedras » [...] « !Reino de la semilla / y la tiniebla extática! »²³, sans que l'on sache au juste s'il s'agit d'une formule d'envoûtement ou de

²⁰ Ernest Aeppli, *Les rêves et leur interprétation*, trad. de Jean Heyun, edit. Payot, 1986, p. 298.

²¹ « Las tres brujas desengañadoras », « En el bosque de las toronjas de luna », *OCI, op. cit.*, pp. 904-905. « ¡Amanecer y Repique! », *id.*, p. 923. Dans le poème sans titre : [Detrás de la puerta rien], la voix poématique pressent déjà la menace d'une telle rencontre, quand elle découvre les gardiennes en forme de « têtes de mort », chargées de l'interroger sur son identité : « (Detrás de la puerta rien / dos calaveras con alas) », « ¿Quién es? / ¿Voy al bosque inexpugnable / de las toronjas de luna », *op. cit.*, p. 893). Cette fois, pourtant l'entrée ne lui sera pas refusée, même si le danger de tout semble l'attendre de l'autre côté des vantaux largement ouverts : « (Se ha deshojado la puerta. / Tres anchas risas, sin dientes, / devoran mi fresca risa) », « En el jardín de las toronjas de luna », *Poemas sueltos*, respect. vv. 1-5; 8-10, *op. cit.*, p. 893.

²² « Les trois sorcières de la désillusion ». A la porte du jardin, *Suites*, « Dans le bois des cédrats de lune », *op. cit.*, p. 280-81. Voir en complément les explications fournies dans *Notes et variantes*, *id.*, respect. p. 1320-1321 et 1328-1329. Cf. aussi : « Carillon de l'aube! », *Hors du jardin, op. cit.*, p. 293. Cf. encore [Derrière la porte rien], « Dans le jardin des cédrats de lune », *op. cit.*, p. 278.

²³ « En el bosque de las toronjas de luna », « Las Tres brujas desengañadoras », respect. vv. 11-12; 15-16; 23-3-24, *op. cit.*, p. 904-905. *Idem* dans l'édition française.

conjunction de quelque sort —, sont apparemment là pour assurer l'accueil du candidat sur le chemin d'un désabusement passant par « le monde extatique » en forme de « jardin des théories aveugles et graines qui n'ont pas fleuri », conformément au vœu préalable qui avait été le sien.

De ce point de vue, il faut toutefois se poser la question du rôle exact joué par une telle issue, favorisant tantôt l'entrée, tantôt la sortie du visiteur du bois-jardin en quête de « l'amour » enfin connu à l'abri des regards indiscrets : ce mot magique recélant un trésor dont il se sait privé mais qui doit certainement s'y cacher avant d'éclore. On peut en effet se demander si l'image de la « porte », qui se veut l'expression symbolique d'une évolution psychique assez longue parvenue à une richesse interne, représente à ce stade la voie d'accès au seul domaine des sentiments. Car dans un jardin-allégorie du soi où les chants religieux des mystiques cherchent et louent ardemment, pour leur part, le centre le plus intime de l'âme, peut-être est-il davantage question d'une ascèse, d'une rencontre *cordiale* au sens spirituel. Quoi qu'il en soit, la phrase citée du « Prologue » laisse penser que « l'acuité » requise, à côté d'une « froideur » jugée tout aussi indispensable pour accéder à un maximum de détachement sensible et affectif préalable, n'aura pour rôle ici que d'aider l'auteur de l'expérience à refuser l'émotion croissante — peut-être plurielle — qui risque de l'envahir et de faire échouer l'entreprise. Et les divers préambules, préparatifs et réactions que celle-ci suscite, à l'heure de la vérité, montrent à quel point les risques encourus sont grands : « Una emoción aguda y elegiaca por las cosas que no han sido, buenas y malas, grandes y pequeñas, invade los parajes de mis ojos casi ocultos por unas gafas de luz violeta, una emoción amarga que me hace caminar hacia este jardín que se estremece en las altísimas llanuras del aire »²⁴.

Cet aveu de dernière heure traduit la force de la lutte engagée chez le poète contre la tentation d'un emportement excessif « pour les choses qui n'ont pas été », ou d'un élan funèbre jugé contraire à la lucidité exigée dans la phrase : « Yo tranquilo pero melancólico, hago los últimos preparativos, embargado por sutílisimas emociones de alas y círculos concéntricos »²⁵. Apparemment, il redoute l'emprise des effets esthétiques découlant de ses précédentes excursions sur les ondes, lors de la contemplation extatique d'un miroir à son tour source de fascination et de

²⁴ « En el jardín de las toronjas de luna », *op. cit.*, p. 889-890. « Dans le jardin des cédrats de lune », *op. cit.*, p. 273.

²⁵ *Id.*, p. 889.

passage. Le succès de l'aventure prévue, lourde de « *mélancoliques* » promesses créatrices brillant de lueurs mauves, semble donc devoir tenir d'abord à l'équilibre difficile de son héros, lequel finira par tenir ce discours laconique distancié, juste avant de franchir la frontière du « bois » : « Yo empando sereno este viaje y desde luego me lavo las manos : contaré lo que vea, pero no me pidáis que explique nada »²⁶. S'agirait-il alors d'assurer à ce nouveau Pilate, grâce à une totale clairvoyance propice au silencieux décryptement solitaire, la victoire définitive sur l'éphémérité et sur la passion, une fois effectué le passage à travers une cloison de verre ouvrant sur un cosmos figé que ne saurait plus venir troubler aucun souffle aux « subtiles émotions d'ailes », ni briser aucun rythme aux courbures de « cercles concentriques »²⁷? On peut le penser ; toutefois le combat s'annonce rude comme le prouve la phrase à chaque fois reprise, aussi lancinante que la crainte qu'elle reflète d'une probable défaite : « Antes de marchar siento un dolor agudo en el corazón »²⁸.

Il est donc bien question d'une investigation périlleuse de redécouverte et de restitution, aux allures d'escapade vertigineuse vers une multitude de situations, soit jamais réalisées, soit restées à l'état d'échec, soit purement « Théoriques », c'est-à-dire appartenant toutes d'une manière ou d'une autre au domaine de la seule spéculation. Et sans doute convient-il de noter qu'avec « les jardins des Théories », comme « des Théories aveugles », l'écrivain joue d'emblée sur le double registre du vocabulaire virtuel et religieux. Quelle connaissance idéale poursuit-il ou craint-il d'affronter, les yeux fermés ; et quelle *théorique procession* cherche-t-il à voir défiler ou à éviter ? Quel « amour » impossible, enfin générateur de vie une fois connu, espère-t-il trouver au terme de sa propre « visite » de lui-même ? Nul ne saurait le dire, au départ. Cependant la lecture de chacune des deux versions, conservées en l'état, laisse entendre que si le découvreur s'apprête effectivement à fixer sur le papier des visions définitives, l'étrange forme de descente aux abysses à laquelle il nous

²⁶ « En el bosque de las toronjas de luna », *op. cit.*, p. 901. « Dans le bois des cédrats de lune », *op. cit.*, p. 279.

²⁷ Sobre la ausencia de « viento » y de « ritmo », cf. « Pórtico », « Tan-tané, le poème de « En el jardín de las toronjas de luna » : « El aire se había muerto, estaba inmóvil y arrugado » ; y « Reflexión », texte de « En el bosque de las toronjas de luna » : « Hombre que vas y vienes, huye el viento y el viento... », in *op. cit.*, respectivement p. 891 et p. 903. Cf. « Pan-Pan-Pan », « Portique », Dans le jardin..., *op. cit.*, p. 274. « Réflexion », Dans le bois..., *op. cit.*, p. 279.

²⁸ « En el jardín de las toronjas de luna », *op. cit.*, p. 890 ; « En el bosque de las toronjas de luna », *op. cit.*, p. 902. Pour la trad., cf. *ibidem*.

convie maintenant, à sa suite, présente simultanément un caractère prometteur et mortel.

Dans une missive adressée à José de Ciria y Escalante et Melchor Fernández Almagro, en juillet 1923, Federico García Lorca explique parallèlement à ses deux correspondants quel est à cette date son projet de fond et en quoi consiste exactement son intention formelle. Il se livre alors à ce commentaire : « Mi 'jardín' es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido; el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido »²⁹. Ces lignes de l'expéditeur contribuent à donner une grande cohérence d'ensemble aux pages que l'auteur de la *Suite* est en train de composer durant cette période. Car, tandis que le terme de « possibilités » vient y résonner à l'écho virtuel — et pluriel — de celles guettées « Dans le bois des cédrats de lune », « le jardin des théories qui passèrent sans être vues » renoue de son côté, en profondeur, avec le décor vraisemblable offert au regard onirique, selon toutes probabilités peuplé de ces cortèges « aveugles » encore non entrevus, bien que supposés en train de défilier à l'intérieur des « jardins théoriques » eux-mêmes recherchés au seuil du « Prologue ». Sans oublier que la phrase : « le jardin de ce qui n'est pas, mais qui aurait pu être et qui (parfois) aurait dû être », renvoie à son tour le lecteur vers ces « paysages perdus », à retrouver absolument ou à reconstruire par l'imaginaire artistique sans les connaître, ainsi que vers cet « amour » ignoré dont le visiteur de l'ombre dirait qu'il ne l'avait pas vécu, mais qu'il lui appartenait néanmoins en puissance et qu'il entendait bien le faire sien, au cours de la double traversée initiatique destinée à engendrer, d'une manière totalement renouvelée, l'acte d'écriture.

Or, comme le montre par ailleurs la lecture des poèmes qui accompagnent les deux proses alors en voie de rédaction et en constituent

²⁹ A José de Ciria y Escalante (2) y Melchor Fernández Almagro, [Asquerosa, ¿30? julio 1923], Epistolario, *op. cit.*, p. 196. cf. note 567. Ainsi que le précise en outre García Lorca dans sa missive : « He terminado un poema, « El jardín de las toronjas de luna », y estoy dispuesto a trabajar todo el verano sobre él, pues tengo una ilusión infinita de que sea como lo he visto. Puede decirse que lo he hecho de una manera febril, pues he trabajado veinte días con sus veinte noches, pero no ha sido más que para fijarlo. Los paisajes en este poema son absolutamente inmóviles, sin viento ni ritmo alguno. Yo notaba que mis versos huían entre mis manos, que mi poesía era fugitiva y viva. Como reacción a este sentimiento, mi poema actual es extático y sonámbulo », *ibid.* L'un des poèmes accompagnant le texte « En el bosque de las toronjas de luna » porte précisément le titre de : « Cancioncilla del niño que no nació ». Poemas sueltos, *op. cit.*, p. 918. Dans « Encuentro », « Ella » dit à « Yo » : « El ramaje se espesa, vete pronto. / ¡Ninguno de los dos hemos nacido! » / Flor de sol. / Flor de río., Poemas sueltos, *op. cit.*, p. 921.

une sorte d'illustration en vers, l'épistolier tiendra parole, s'efforçant de respecter fidèlement les engagements virtuellement pris envers lui-même. Ainsi, en ce qui concerne par exemple « le jardin des théories » annoncées, un morceau intitulé « Avenida » les montrera en train de « danser » dans la forêt, sans voir ni « être vues », puisque jouant à colin-maillard telles de « blancs » fantômes revenus évoluer dans quelque représentation de Goya :

Las blancas Teorías / con los ojos vendados / danzaban por el bosque. / Lentas como cisnes / y amargas como adelfas. / Pasaron sin ser vistas / por los ojos del hombre, / como de noche pasan / inéditos los ríos. / Como por el silencio / un rumor nuevo y único. / Alguna entre su túnica / lleva una gris mirada / pero de moribundo. / Otras / agitan largos ramos / de palabras confusas. / No viven y están vivas. / Van por el bosque extático. / ¡ Enjambre de sonámbulas / (Lentas como cisnes / y amargas como adelfas)³⁰.

Et sans doute faut-il remarquer que si les vers : « Elles vivent sans vivre / dans le bois extatique. / Essaim de somnambule »³¹, se font directement l'écho du sous-titre du « Prologue » (« *Poème extatique* »), ainsi que des déclarations préliminaires déjà citées, elles répondent également à la volonté initiale du voyageur sur le départ, lequel expliquait son choix en ces termes : « Pude haber ido al país de los muertos, pero prefiero ir al país de lo que no vive, que no es lo mismo »³². Car c'est précisément en allant « au pays de ce qui ne vit pas » qu'il envisageait l'éventualité d'une ultime possibilité de retour à la vie artistique de telles ombres « *moribondes* », « Lentes comme des cygnes, / amères comme le laurier(-rose) »³³.

Au détour des allées du monde de l'incrédé, s'ébauchent non loin de là les frêles esquisses des « enfants qui ne sont pas nés », apparaissant soudain dans l'encadrement d'un « arc » dont le *Poète à New York* ferait quelques années plus tard l'un des intermédiaires d'un rituel de passage en direction d'une autre dimension tout aussi impossible à définir et à situer. Cet arceau s'ouvre maintenant sur un horizon « de lunes noires / sur la mer sans mouvement » qui, sans représenter véritablement « le pays des

³⁰ « En el bosque de las toronjas de luna », « Avenida », *Poemas sueltos*, op. cit., p. 910.

³¹ « Dans le bois des cédrats de lune », *Suites*, « Avenue », vv. 17-19, op. cit., p. 284-285.

³² « En el bosque de las toronjas de luna », « Prólogo », op. cit., p. 902.

³³ « Avenue », vv. 4-5, idem.

morts » — mais comment le faire exister d'une autre manière ? — n'en est pas moins peuplé de créatures agoniques venues, si ce n'est revenues, hanter partout la mémoire du « père » en puissance, un procréateur certes toujours en train de leur échapper, mais avec lequel allait ensuite s'engager par exemple le suivant dialogue, dans « Arco de lunas » : « Mis hijos que no han nacido / me persiguen. / ¡ Padre, no corras; espera; / el más chico viene muerto ' / Se cuelgan de mis pupilas. / Canta el gallo. El mar, hecho piedra, ríe / su última risa de olas. / ¡ Padre, no corras!... »³⁴.

Et voici que durant ce qui ressemble plutôt à un séjour aux limbes où le géniteur potentiel voit se profiler, accrochés qu'ils sont à son regard lui aussi somnambule, les petits spectres non engendrés en proie à leur infinie douleur sans remède, le visiteur des ténèbres a recours au seul effet poétique capable de faire s'élever dans la « Cancioncilla del niño que no nació » la protestation mouillée de larmes de l'un d'eux : « ¡ Me habéis dejado sobre una flor / de oscuros sollozos de agua! / [...] Yo dormía tranquilo. / ¿ Quién taladró mi sueño? / Mi madre tiene ya / la cabellera blanca. / ¡ Me habéis dejado sobre una flor / de oscuros sollozos de agua! »³⁵. Comme ses jeunes frères en attente de naître qu'il n'a pas eus, la soif de vivre qui l'anime vainement reste sans effet actuel, la promesse d'être qu'il constitue demeurant depuis toujours frustrée; mais, même abandonné à son triste « *sommeil* » aquatique, l'occasion lui est ainsi poétiquement fournie de pouvoir émerger un instant de son cauchemar de naissance avortée, pour protester de sa faible voix sanglotante avant de retomber, sans jamais plus en sortir, dans son état léthal.

Au moment de « se mettre en route », quoi qu'il en soit, celui qui s'attend à affronter de tels spectacles dit ignorer la durée réelle de son absence, hésitant apparemment entre « un long voyage » et « un bref mais dramatique voyage »³⁶. Il sait cependant qu'il s'agira pour lui de partir sans escorte, après s'y être longuement préparé et avoir rompu avec le monde rassurant qui l'entourait, en « prenant congé » d'autrui lors d'une séparation acceptée, indispensable à son évasion solitaire. Conscient

³⁴ « En el bosque de las toronjas de luna », *Poemas sueltos*, *op. cit.*, p. 915. Cf. : « Arc de lunes », *op. cit.*, p. 288.

³⁵ Idem, « Cancioncilla del niño que no nació », *op. cit.*, p. 918. f. « Petite chanson de l'enfant qui n'est pas né », « Dans le jardin... », *Suites*, *op. cit.*, p. 290.

³⁶ Il explique, ici : « Me voy para un largo viaje », « En el bosque... », *op. cit.*, p. 901 ; « Dans le bois... », *op. cit.*, p. 278. Et là : « Me he despedido de los amigos que más quiero » para emprender un corto pero dramático viaje », « En el jardín... », *op. cit.*, p. 278 ; « Dans le jardin... », *op. cit.*, p. 272.

du danger possible représenté par l'expédition prévue « Dans le bois » ou « Dans le jardin » où planent certainement mille dangers pressentis de nature « lunaire », il a en quelque sorte fait ses adieux aux êtres chers, comme si cette nécessaire séparation préméditée devait favoriser sa difficile fuite en direction de contrées inconnues, ou bientôt connues de lui seul, et que le prosateur-poète-correspondant qualifie partout de « *très étranges* », avec l'utilisation de superlatifs³⁷.

« Extrañísimas », oui. C'est là le moins que l'on puisse dire, si l'on se souvient que jusqu'à son retour ce dernier ne cessera en effet d'accumuler les visions les plus inattendues susceptibles de répondre au projet inédit, résumé en des termes eux-même très surprenants dans la lettre conjointement envoyée à José de Ciria y Escalante et Melchor Fernández Almagro durant l'été 1923. Nous traduirons ici le contenu de ce qu'il avait ainsi formulé, juste avant de s'enfoncer « Dans le bois des cédrats de lune » : « Pauvre et tranquille, je veux visiter le monde extatique où vivent toutes mes virtualités et mes paysages perdus, je veux entrer froid, mais lucide, dans le jardin des graines qui n'ont pas fleuri et des Théories aveugles, en quête de l'amour que je n'ai pas eu mais qui était à moi »³⁸.

Car voici que ce « jardin » semé des germes de toutes les probabilités va s'offrir à sa capacité de double vue ; « El jardín » qui fait s'écrier au locuteur en proie à des hallucinations spéculaires, soudain doté d'une sorte de don d'ubiquité accompagné d'une faculté de démultiplication surprenante : « Jamás nació ¡jamás! / Pero pudo brotar. / Cada segundo se / profundiza y renueva. / Cada segundo abre / nuevas sendas distintas. / ; Por aquí! ; Por allí! / Mi cuerpo multiplicado / atravesando pueblos / o dormido en el mar ». Curieusement, aussi, celui qui embrasse alors des yeux le panorama constitué non seulement de toutes les potentialités du paysage qu'il a devant lui, mais encore de la totalité de ses propres formes potentielles enfin révélées, découvre avec surprise qu'en accédant à un tel

³⁷ « Dans le bois des cédrats de lune », il sera question de « las extrañísimas tierras y jardines teóricos », *op. cit.*, p. 901 ; « Dans le jardin des cédrats de lune », l'auteur évoquera « la extraña tierra a que me dirijo », *op. cit.*, p. 889. Et dans une autre lettre adressée A José de Ciria y Escalante, le correspondant émettra ce souhait : « Yo te ruego que hagas este poema de la vieja Amarilis para que yo pueda terminar y pulir mi jardín extrañísimo de toronjas de luna », [Asquerosa, ¿ primera decena de agosto? 1923], *Epistolario, op. cit.*, p. 198. Cf. *Correspondance*, A José de Ciria y Escalante (Asquerosa, 30 juillet 1923), *op. cit.*, p. 1023.

³⁸ *Correspondance* A José Ciria de Escalante et Melchor Fernández Almagro, [Asquerosa, juillet 1923], T. 1, *op. cit.*, p. 1021.

défilé d'images il se voit enfin, mille et un, tel qu'il s'était cherché ; y compris quand seule la loi du *pouvoir être* régit l'univers poétique en cause, selon les prévisions faites : « Aquí contemplo todo / lo que pudo haber sido, Dios o mendigo, / agua o roja margarita. / [...] » Como un mapa imposible / el jardín de lo posible / Cada segundo se / profundiza y renueva / Jamás nació ¡jamás! / Pero pudo brotar »³⁹.

Ce même « jardin frémissant dans les très hautes plaines de l'air », dont le candidat au voyage avait pensé qu'il l'entraînerait de manière vertigineuse vers des scènes de non vie aux allure de vie restituée, est à nouveau celui qui se présente au regard depuis des « ponts suspendus »⁴⁰, quand le titre « Los puentes colgantes » s'ouvre à son tour sur le survol infini de possibles croisements de possibles routes à franchir, comme une sorte d'écho du destin incertain de « la grande foule » figée au carrefour du peut-être de toutes les incertitudes et de tous les hasards :

¡Oh qué gran muchedumbre / invisible y renovada / la que viene a este jardín / a descansar para siempre! [...] / Comprendo que no existe / el camino derecho. / Sólo un gran laberinto / de encrucijadas múltiples. // Constantemente crean / nuestros pies al andar / inmensos abanicos / de senderos en germen. / ¡Oh jardín de las blancas / teorías! ¡ Oh jardín / de lo que no soy pero / pude y debí haber sido!⁴¹.

En fait, tout n'est-il pas question de séquences en « Perspective »⁴²? C'est là, du moins, le sens des apparitions végétales entrevues dans le texte précisément intitulé « Perspectiva », où l'auteur de l'expérience en cours explique :

Dentro de mis ojos / se abre el canto hermético / de las simientes que / no florecieron. / Todas sueñan un fin / irreal y distinto. / (El trigo sueña enormes / flores amarillentas). / Todas sueñan extrañas / aventuras de sombra. / Frutos inaccesibles / y vientos amaestrados. / Ninguna se conoce. / Ciegas y descarriadas,

³⁹ « El jardín », « En el bosque de las toronjas de luna », *Poemas sueltos*, respect. vv. 1-10, 17-20, 25-30, *op. cit.*, p. 908-909.

⁴⁰ « Les ponts suspendus », *Suites*, « Dans le bois... », respect., strophes 1, 3; 4; 5, *op. cit.*, p. 286.

⁴¹ « Los puentes colgantes », *idem*, p. 913.

⁴² « Perspective », *Suites*, « Dans le bois... », *op. cit.*, p. 281-82.

Une étonnante aventure poétique de Federico García Lorca

/ les duelen sus perfumes / enclaustrados por siempre. / Cada semilla piensa / un árbol genealógico / que cubre todo el cielo / de tallos y racimos. / Por el aire se extienden / vegetaciones increíbles. / Ramas negras y grandes. / Rosas color ceniza. / La luna casi ahogada de flores y ramajes / se defiende con sus rayos / como un pulpo de plata⁴³.

Cette fois, c'est le propre regard du voyant-musicien qui fait éclore, « dans le jardin » lyrique », « des graines qui n'ont pas fleuri ». Mais c'est en outre sous l'effet de cette fécondation visuelle du poète-jardinier qui la cultive, que se produit enfin la *floraison* attendue ; comme si le miracle créateur avait lieu par la seule action d'un mécanisme onirique complexe, lui-même capable de favoriser le déroulement du rêve d'existence au cœur des hypothétiques semences sur la voie de leur germination éventuelle. D'épanouissements soudain entrevus par l'artiste, en finalités prêtées par lui aux « graines » elles-même, une fois celles-ci reflétées dans ses pupilles qui sondent l'abîme du possible, le non-être végétal prend donc vie grâce au songe qui l'engendre, ce songe devenant aussitôt le sien d'autres formes successives à venir et d'autres développements ultérieurs inconnus. En ce sens, les perceptions générées au fil des vers parent peu à peu chaque pousse future de toutes les formes, couleurs, et parfums jusque là restés inaccessibles, à son espèce, à son existence supposée, ainsi qu'à l'aventure hasardeuse de son improbable évolution.

Dans une perspective identique, la « Canción del jardinero inmóvil » fait du locuteur-« jardinier » extatique l'oracle sibyllin chargé de révéler l'envers des apparences passées inaperçues :

Lo que no sospechaste / vive y tiembla en el aire. [...] / Van y vienen cargados / sin que los mire nadie. / Vienen rotos pero vírgenes / y hechos semilla salen. [...] / Al tesoro del día apenas si tocáis / Lo que no sospechaste / vive y tiembla en el aire. / El jardín se enlazaba / por sus perfumes estancados / Cada hoja soñaba / un sueño diferente [...] ⁴⁴.

⁴³ « Perspectiva », *idem*, p. 906-907.

⁴⁴ « Canción del jardinero inmóvil », « En el bosque ... », respect. vv. 1-2, 5-8, 13-17, 19-26, *op. cit.*, p. 911-912. « Chanson du jardinier immobile », *op. cit.*, p. 285-86.

Mais il faut observer que tandis que « chaque feuille songeait un songe différent », ce dernier passait par cette même prunelle aux aguets qui, dans la « Situation »⁴⁵ (« Situación ») imaginée entre le moi poétique et son double de troisième personne, sert désormais de miroir susceptible de réfléchir l'image hivernale, à l'infini reflétées, d'autres bois-forêts statiques : « El » : « Te esperaba », « Yo » : « La ganzúa del Sueño / me abrió tu mansión. / Vive / lo que no vivió nunca / ni vivirá. / Mis ojos, / llenos de escarcha, copian / blancos bosques inmóviles »⁴⁶.

Et que l'on ne s'étonne pas, au retour, de se trouver partout en présence de tels « paysages immobiles » :

He terminado un poema, « El jardín de las toronjas de luna », y estoy dispuesto a trabajar todo el verano sobre él, pues tengo una ilusión infinita de que sea como lo he visto. Puede decirse que lo he hecho de una manera febril, pues he trabajado veinte días con sus veinte noches, pero no ha sido más que para fijarlo. Los paisajes en este poema son absolutamente inmóviles, sin viento ni ritmo alguno. Yo notaba que mis versos huían entre mis manos, que mi poesía era fugitiva y viva. Como reacción a este sentimiento, mi poema actual es extático y sonámbulo [...] Cada palabra del poema era una mariposa y he tenido que ir cazándolas una a una,

avait en effet ajouté le correspondant à l'adresse de José de Ciria y Escalante et Melchor Fernández Almagro⁴⁷.

Ainsi que l'explique clairement l'auteur de ces lignes, avec certains termes mis en italiques⁴⁸, son voyage initiatique de « *vingt jours et vingt nuits* » se prolonge au-delà de lui-même. Avant, pendant, et après, en effet, il est question pour lui de lutter contre ce qu'il appelle et ressent durant cette période créatrice comme la « fuite » en avant des vers « vivants » dont l'écrivain sent qu'ils lui échappent à chaque instant. En ce sens, l'effort partout entrepris tendra à inverser ce mouvement pour « fixer », au sein de ce « jardin », des « papillons » issus d'un songe

⁴⁵ « Situation », « Dans le jardin... », *op. cit.*, p. 275.

⁴⁶ « En el jardín de las toronjas de luna », « Situación », *Poemas sueltos*, *op. cit.*, p. 897.

⁴⁷ Carta a José de Ciria y Escalante et Melchor Fernández Almagro. *op. cit.*, p. 196-197. *Correspondance*, idem.

⁴⁸ En particulier « fijarlo », « viva », et « jardín ». Il faut remarquer que dans sa correspondance, García Lorca n'utilise pas le terme de « bosque ».

en forme de mots⁴⁹ qu'il conviendra de ne pas laisser voler sans contrôle, mais dont il faudra au contraire retenir l'élan, figer les ailes, arrêter le cours éphémère, jusqu'à les faire régresser à l'état de chrysalide, les enfermer dans leur cocon de soie, voire même les transformer à nouveau en chenille ou en ver⁵⁰ d'un avant de l'évolution détenteur, selon lui, de toutes les possibilités d'être. Un tel « jardin » nocturne, également plein « d'oiseaux somnambules »⁵¹ aux yeux de celui qui ne l'est pas moins, en vient donc à constituer une sorte de schéma poétique en devenir, un projet de l'incrédé dans lequel l'image se cherche, comme la couleur et le rythme susceptibles d'exprimer l'apparition d'un art à jamais cristallisé, où le temps s'efface au sein d'un espace indéterminé et d'un destin inexistant, l'un et l'autre étant malgré tout porteurs de toutes les promesses d'existence future.

A travers ce prisme miroitant des seuls reflets de la réalité spectrale auquel renvoie un tel pèlerinage aux sources lorquien, il est certain que le débat préalablement engagé à propos de l'éventuelle « Rencontre » d'un « *amour* » revendiqué comme un dû, bien que jamais obtenu, ne trouve pas davantage de solution. C'est là le sens des vers de « Encuentro », dans lesquels l'auditeur assiste à ce dialogue entre deux partenaires potentiels : « Yo » : « ¿Eras tú? Tienes el pecho / iluminado y no te he visto ». « Ella » : « ¡Cúantas veces te han rozado / las cintas de mi vestido! ». « Yo » : « Sin abrir, oigo en tu garganta / las blancas voces de mis hijos ». « Ella » : « Tus hijos flotan en mis ojos como diamantes amarillos ». [...] « Yo » : « En mi pecho se agita sonámbula / una sierpe de besos antiguos. ». « Ella » : « Los instantes abiertos clavaban sus raíces sobre mis suspiros ». « Yo » : « Enlazados por la misma brisa / frente a frente ¡ no nos conocimos! ». « Ella » : « El ramaje se espesa, vete pronto. / ¡Ninguno de los dos hemos nacido! / Flor

⁴⁹ Dans « Situación », le dialogue établi entre le moi poétique et son double de troisième personne dit ceci : « El » : « ¿Cómo pasaste el río / de mariposas de agua? ». « Yo » : « Con la ganzúa del Sueño / y a pesar tuyo ». « El » : « Dame / tus labios ». « Yo » : « ¡Imposible! / ¿ Mi jardín de palabras? ». « El » : « ¿ Tiemblos? Mira tu mundo », *op. cit.*, p. 896. Cf. « Tour », p. 275-277.

⁵⁰ Celui-là même dont la « première » sorcière du poème « Las tres brujas desengañadoras », chante en ces termes les mérites : « ¡Ay la flauta del sapo / y la luz del gusano! », ou : « Flauta del sapo. / Luz del gusano », *op. cit.*, p. 904. Cf. « Les trois sorcières de la désillusion », A la porte du jardin, *Suites*, « Dans le bois des cédrats de lune », *op. cit.*, p. 280-81.

⁵¹ « Recuerdo viejas muchedumbres, / Noches ciegas y pájaros sonámbulos », écrit-il dans « Situación », p. 894. Cf. « Dans le jardin »..., « Situation », *op. cit.*, p. 275.

de sol. / Flor de río »⁵². Semblant d'échange sans fin, si l'on songe qu'il incarne dans sa négation absolue d'impossibles prolongations, la « *quête de l'amour que je n'ai pas eu mais qui était à moi* » au départ exigée par le locuteur. Comment, en effet, s'aimer sans s'être « rencontrés », se « connaître » sans s'être « vus », et se découvrir mutuellement sans être « nés » ?

A l'issue de cette aventure créatrice virtuelle hors du commun, il n'est pas moins vrai que chacune des séquences propres à l'univers « des cédrats de lune » relie secrètement les pièces en vers aux deux « Prologue », mais aussi aux lettres citées, dans lesquelles le correspondant tentait de témoigner du caractère indicible de son expérience initiatique. Or, l'expérimentateur qui relate d'un côté : « Los ojos de todas las criaturas golpean como puntos fosfóricos sobre la pared del porvenir. Lo de atrás se queda lleno de maleza amarilla, huertos sin frutos y ríos sin agua. Pero yo, por un momento, contemplando ese paraje abandonado e infinito, he visto planos de vida inédita, múltiples y superpuestos como los cangilones de una noria sin fín »⁵³ est, de l'autre, l'expéditeur d'un courrier de date incertaine, adressé à Regino Saínez de la Maza et qui dévoilait ceci :

Ahora he descubierto una cosa terrible (no se lo digas a nadie). **Yo no he nacido todavía.** El otro día estaba observando atentamente mi pasado (estaba sentado en la poltrona de mi abuelo) y ninguna de las horas muertas me pertenecía porque no era Yo el que las había vivido, ni las horas de amor, ni las horas de odio, ni las horas de inspiración. Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos para siempre en el desván del tiempo; y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, unos sobre otros, esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección. Fue este momento terrible de miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del tiempo, y por un instante lo comprendí todo. Yo vivo en prestado, lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver si nazco. Mi alma está absolutamente sin abrir ⁵⁴.

⁵² « En el bosque de las toronjas de luna », « Encuentro », *op. cit.*, p. 921. « Dans le bois des cédrats de lune », « Rencontre », *op. cit.*, p. 291.

⁵³ « En el jardín de las toronjas de luna », « Prólogo », *op. cit.*, p. 890. « Dans le jardin des cédrats de lune », « Prologue », *op. cit.*, p. 273.

⁵⁴ Carta A Regino Saínez de la Maza, Granada, 16 [¿septiembre? ¿1922?]. *Epistolario*, p. 1578. *Correspondance* A Regino Saínez de la Maza [Grenade, été 1921?]. La Pléiade, p. 995.

Peut-être est-ce dès lors cette « découverte terrible » préalable faite par l'épistolier brutalement mis en situation de « non naissance », donc de dépossession vitale, puis brutalement confronté à des milliers de facettes superposées de lui-même masquant un « intérieur postiche », qui allait ensuite motiver l'enquête personnelle en direction de « toutes les possibilités » contenues « dans le grenier du temps et l'entrepôt de l'avenir », avant de justifier l'écriture problématique des deux morceaux commentés, restés inachevés. Et peut-être est-ce l'impression éprouvée de demeurer extérieur à lui-même et à sa propre vie, alliée au constat de sa propre multiplicité potentielle et de son intériorité vide de ses autres strates cachées, qui devaient inciter le futur initié à s'en aller chercher ainsi la « clé » destinée à lui permettre de « tout comprendre » sur son « âme inéclose », afin de la faire éclore à son tour. Mais au terme du scabreux voyage entrepris, celle-ci ne lui avait-elle pas été livrée par sa seule détentrice allégorique, elle-même unique réponse possible à la quête initiatique lorquienne, à savoir la marâtre cause de terreur en laquelle « Federico » découvre le visage de celle qu'il appelle : « Madame la Mort ? ».

