

"La Mujer lejana-La femme lointaine" de Federico García Lorca : vers les sources vives des réécritures poétiques du "chaos spirituel" d'Eros.

*"Pero mi amor por tí, mujer lejana,
Dará su rosa eterna con el tiempo".
Federico García Lorca, "El madrigal triste de los ojos azules"¹*

Jocelyne AUBE-BOURLIGUEUX
Université de Nantes
CRINI, Nantes, EA 1162
jocelyne.aube-bourligueux@univ-nantes.fr

En guise d'Introduction

Dans ce très beau sonnet de jeunesse, daté du 9 janvier 1918² et curieusement qualifié par son auteur de "sonnet sensuel"³, le moi créateur lorquien suggère l'instant en cours, ou le moment

¹ "El madrigal triste de los ojos azules", n° 130, 6-XII-1918, in *Poesía inédita de juventud*, edición de Christian, de Paepe, Madrid, Cátedra, 1994 (= *PI*), vv. 53-54, p. 453.

² "La mujer lejana", poème daté du 9-I-1918, (XIX 19); il porte le n° 24 dans l'édition citée (*PI*), pp. 96-97. Ce poème avait été initialement reproduit par Francisco García Lorca, le frère du poète, dans l'édition de son livre : *Federico y su mundo*. Ed. y Prol. de Mario, Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 164-165. On y lisait ces précisions : .."En enero de 1918, aparece un soneto que va identificado con el número 19...No hay apenas en estos textos signos de puntuación, con excepciones de interrogaciones y admiraciones. Todos los versos aparecen en línea, sin sangrar los versos iniciales de poemas o de estrofa, y todos ellos, contra su costumbre posterior, comienzan con mayúscula. Claro que a ello inclina también la forma de invocaciones enumerativas, verdaderas letanías, o retóricas enumeraciones". Le sonnet figure également dans Federico, García Lorca, *Antología comentada, I : Poesía*, selección, introducción y notas de Eutimio, Martín, Madrid, edic. de la Torre, 1988, pp. 62-63. Cf. aussi Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo, del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1954. Pour notre travail, nous avons utilisé la 22e édition (celle de 1986), en 3 vol. (= *OC*). Dans ce cas, *OCI*, p 1196.

Piero, Menarini a, pour sa part, étudié certains aspects ce poème dont il dit : « *El 9 de enero de 1918 es la fecha del primer soneto de Federico García Lorca. Lleva por título : "La mujer lejana. Soneto sensual", y ha permanecido inédito hasta 1980 en que el hermano del poeta lo incorporó a su imprescindible monografía* ». Cf. Menarini, Piero, "El primer soneto de García Lorca", in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 287-294. Dans son article, le professeur de l'Université de Bologne précise ceci : « *Me valdré, para mi análisis, del manuscrito original cuya copia debo a la amabilidad de Manuel Fernández Montesinos. El original de 'La mujer lejana. Soneto sensual' está escrito a tinta en una cuartilla (15,7x 21,5) de papel amarillento. En la parte superior derecha lleva el número romano "XIX", escrito a lápiz. En los archivos familiares está incluido en la carpeta D y su número de orden es el 23* », p. 287.

³Francisco, García Lorca écrit en outre, sur ce point : "*Titula Federico el poema "soneto sensual", y luego ha añadido en letra muy chica y antecediendo el título : "La mujer lejana" "*, in *op. cit.*, pp. 164-165.

réactualisé à travers son souvenir, d'une étrange rencontre avec une femme anonyme dont la seule beauté semble aussitôt l'emplit d'émotion et troubler ses sens. Même si le titre laisse déjà supposer l'existence d'une certaine distance, voire d'une distanciation marquée, susceptible de le faire s'écarter d'elle ou de la repousser, avant de la fuir ensuite pour de mystérieuses raisons qu'il restera à éclaircir. Au-delà, en effet, de la force d'attraction presque hypnotique que paraît exercer sur chacun de ceux qui croisent, ou croiseront son chemin, cette anonyme inspiratrice porteuse dès les premiers vers d'une ineffable séduction, la belle passante n'en laisse pas moins supposer au locuteur qui l'interpelle ici, au fil des vers, que son approche constitue en réalité un véritable danger à éviter absolument. Ainsi écoutons-nous la voix poématique lui adresser d'abord ce reproche, travesti sous le masque formel d'un apparent compliment : «Tous les mille parfums de ta bouche émanés / Sont nuées de fragrance à tuer de douceur». Avant de l'entendre lui déclarer soudain dans le second quatrain, mais est-ce là encore une fois une louange ou une critique déguisée : «[...] / Tes regards sont perdus sur des sentiers si doux [...]»⁴ ? La question mérite d'emblée d'être posée, sur la base de la lecture critique à présent proposée.

De ce point de vue, les présentations ambiguës sans doute faussement élogieuses d'un charme féminin incontestable, bien que capable d'entraîner le long de son sillage des effets pour le moins fâcheux, ne pouvaient manquer d'attirer notre attention sur la base des extraits cités. D'autant plus que certaines des références reconnaissables, introduites dans les strophes du sonnet, ne donnent pas l'impression de l'être de manière anodine ou fortuite, tant s'en faut. Au-delà, en effet, des différences de structures créatrices, ainsi que des variétés de style et d'écriture, déjà rencontrées dans les premières proses et poésies remontant chez l'artiste andalou à sa production d'abord mal connue, venue plus tard constituer la *Juvenilia*, l'apparition lyrique de cette féminité à la fois attractive et redoutable n'est pas sans renvoyer chacun d'entre nous à bon nombre d'éléments culturels précis : liés aussi bien à l'œuvre de Federico García Lorca qu'à l'existence personnelle lui ayant servi de soubassement. Car on trouve là l'empreinte tenace de divers souvenirs livresques, émanant de sa lecture première

Piero, Menarini précise quant à lui, dans son article : "*Los dos puntos que delimitan la palabra "Soneto" indican (como confirman los que encierran la fecha) que éste era el título escueto inicialmente previsto por el poeta. Posteriormente Lorca añadió, con letra más pequeña, el adjetivo "sensual", y todo el sintagma "Soneto sensual" pasó finalmente a subtítulo tras haber decidido el autor por un auténtico título "La mujer lejana". Ya desde el título asistimos a un proceso de elaboración poética animado por una progresiva concretización semántica. Una inicial indicación meramente genérica evoluciona, seguida por el atributo, en explicación temática con la escritura del título propiamente dicho. Asoma, pues, la "carga sensual y temática" de que hablaba Francisco, pero con una sugerencia, además, crítico-interpretativa que el autor nos facilita en un texto deliberadamente ambiguo. El título inicial "Soneto" y, sobre todo, el posterior "Soneto sensual" concuerda con los de la "Juvenilia" lorquiana de los años 1817-1918", in op. cit., p. 288. La "carga sensual y sentimental" évoquée ici apparaît également mentionnée dans l'ouvrage cité de Francisco, García Lorca, op. cit., p. 161.*

⁴ « La femme lointaine (Sonnet sensuel), *En Marge du Livre de Poèmes*, Pléiade, I, op. cit., pp. 123-124. Nous lisons, en effet, en Espagnol : "*Todas las mil fragancias que manan de tu boca / Son perfumadas nubes que matan de dulzura [...] / Tus miradas se pierden en los dulces senderos* », vv. 1-4 ; 5, *PI*, op. cit., p. 96. La traduction française est nôtre partout.

des ouvrages qui peuplaient les rayons de la bibliothèque familiale de Grenade; riche également des traces insistantes d'une mémoire personnelle sous-jacente, parce qu'enracinée dans la propre petite enfance de l'auteur, passée à Fuente Vaqueros son village natal.

« *La mujer lejana* » de l'intitulé paraît donc être, à deux titres au moins, parfaitement connue du locuteur et reconnaissable par lui, comme telle impossible à confondre avec une autre. Jusque dans l'absence d'un nom et d'un prénom ; quand seul l'article vient la caractériser et la définir, face à celui qui la contemple dans la perception qu'il a de son approche sensible fort avenante, pour ne pas dire envoûtante. Y compris si l'apparition suggérée est néanmoins immédiatement marquée au signe d'un salutaire 'éloignement', d'un recul devenu nécessaire, du fait que sa seule vue semble déjà constituer une sorte de barrière difficilement franchissable. Volontairement replacée avec son substantif dans le contexte de sa pure féminité, bien que mise à l'écart à côté son adjectif, « La femme lointaine » du titre se fait aussitôt l'expression d'un propos littéraire savamment calculé. Que le besoin poétique éprouvé de garder le secret à son sujet et de laisser planer le doute sur l'identité de la visiteuse, soit le résultat d'une pudique discrétion, ou le fruit d'un subtile procédé artistique, un tel désir de non dit est d'emblée parfaitement maîtrisé par l'écrivain. Lequel a décidé, en toute connaissance de cause, de ne plus regarder de trop près la silhouette qu'il interpelle ; au point d'effectuer un détour en incitant son lecteur à le suivre sur cette voie, afin de ne pas tomber sous le charme tout en lui évitant de le faire. L'adolescent muni de sa plume sait en effet pertinemment que la vision en cause constitue, partout et toujours, la source de mille maux hérités, soit de l'hier livresque dont il est à l'époque bien informé, soit de son propre passé d'homme de chair et de sang. Aussi cherche-t-il, dans les deux cas, à contourner la série d'obstacles préalables semés le long de sa route et qui pourrait lui être fatale.

Avant même de pénétrer au coeur du texte, un salutaire fossé semble ainsi avoir été creusé avec cette présence équivoque, soudain venue relier le moi du sonnet à un avant mystérieux, resté difficile à affronter sur le plan culturel et privé : passé-présent en train de ressurgir néanmoins dans la conscience blessée du forgeron d'images, désireux de susciter le retour sur la scène poétique, non sans efforts semble-t-il, de la redoutable créature de ses rêves-cauchemars désormais de retour. La protagoniste ne se trouve-t-elle pas associée à la perception floue, issue d'un gommage dès lors perceptible ou d'un détachement d'ordre physique, moral, affectif, effectué dans le temps ou l'espace, dont l'auditeur ne va d'ailleurs pas tarder à retrouver l'empreinte sonore tenace portée par la voix qui s'élève au départ? Mais il faut se demander à qui appartiennent vraiment les 'regards' voilés soudain répandus vers on ne sait quels tendres lointains, eux-mêmes beaucoup moins extérieurs qu'il n'y paraît à première vue. S'interroger également pour savoir de quelle 'bouche' se dégagent maintenant les parfums meurtriers capables de transmettre certaine invisible mort interne? Et quel 'corps' masculin se trouve ainsi menacé par l'autre sexe, au long des équivoques chemins d'un égarement venu faire appel à un complexe registre de traditions reprises et d'empreintes vitales, sur la nature desquelles il conviendra également de questionner la composition lorquienne dans la suite de cette étude.

"La mujer lejana-La femme lointaine" : une réécriture lyrique au croisement d'une convergence d'écritures et de traditions

Chacun éprouve l'impression que l'inconnue du 'sentier' de hasard (lequel n'en est certainement pas un), apparemment célébrée sur le ton de la confiance dès l'ouverture du poème, concentre cependant en elle une série de désarmantes armes destructrices promptes à agir négativement. Car la personne soudain hélée depuis le « *Soneto sensual*-Sonnet sensuel » semble d'emblée capable de jouer un rôle néfaste, en particulier dans la perspective d'un possible renvoi de celui qui croisera sa route au chaos primordial. C'est là, du moins, l'idée inquiétante dont témoignera peu après le vers du second quatrain : « Par toi Erèbe et Nuit retournent au néant »⁵. Assurément, cette ensorceleuse partenaire constitue un écueil de taille, d'autant plus périlleux qu'il apparaît mal défini au départ, puisque masqué derrière de vagues 'nuages' d'effluves impalpables, néanmoins généreusement offerts à l'odorat du passant conquis. De sorte qu'en dépit des charmes dont elle use, à l'instar des précieuses senteurs qu'elle répand pour mieux asservir sa victime masculine de rencontre, la présence anonyme ne dispense en fait aucun principe générateur d'existence, bien au contraire, auprès de celui qui affirme pour sa part, à la fin du premier quatrain : « Mon corps tel une amphore faite de nuit obscure / dispense ses essences en toi, divine folle ! ».

Au lieu de renouveler l'autre à sa propre fontaine de jouvence pourtant partout en expansion, « *La mujer lejana-La femme lointaine* » le contamine jusqu'à le transformer en objet ombreux, désormais éloigné de sa lumineuse nature première ; faisant de lui le réservoir crépusculaire à la forme mutée, chargé de répandre à son tour les subtils principes aux effets devenus néfastes qu'il détient obscurément. Or cette imagerie traditionnelle, néanmoins reprise ici de manière originale, renaît maintenant sur le papier après de récentes retrouvailles poétiques avec une série d'échos à la fois orientaux et mythologiques, connus de l'auteur andalou. C'est en effet l'époque où le jeune grenadin est lui-même un disciple de Hafiz⁶,

⁵ Le vers espagnol (6) est : « *Por ti Noche y Erebo se vuelven a la nada* », *idem*, p. 96.

⁶ Hafez de son vrai nom Khouajeh Chams ad-Din Mohammad Hafez-e Chirazi (Khādje Shams al-Dīn Muḥammad, en persan : *الدين محمد حافظ شيرازی خواجه شمس*) est un poète, philosophe, et un mystique né autour des années 1310-1337 à Chiraz (Iran) et mort à l'âge de 69 ans. Il serait le fils d'un certain Baha-ud-Din : peut-être un marchand de charbon mort quand Hafez était enfant, le laissant, ainsi que sa mère, avec des dettes. On connaît mal sa jeunesse. Ses poèmes nous apprennent qu'il aime passionnément sa ville natale où, exception faite de brefs séjours à Yazd et à Ispahan, il passa toute sa vie. Il doit son surnom de Hafez, Ḥāfīz, au mot arabe signifiant littéralement *gardien* et qui sert à désigner les personnes ayant appris par cœur l'intégralité du Coran. Il est surtout connu pour ses poèmes lyriques, les *ghazals*, qui évoquent des thèmes mystiques du soufisme en mettant en scène les plaisirs de la vie. Poète majeur, Hafez a fait des mots de ses créations les termes spirituels de son temps, ceux aussi des fêtes, de la chasse, de la rue ou du jardin. Mais ses vers sont, surtout, pleins du désir de voir le visage de l'Aimé, soit que ne font qu'aviver toutes les réalités fallacieuses du monde. L'amour occupe, dans son œuvre, une place si éminente qu'il semble effacer les frontières entre l'humain et le divin. Après de brillantes études en langue et littérature arabes et en théologie, il se mit à enseigner ces matières ainsi que l'exégèse coranique dans une *madrassa* (école) de Chīrāz. Il ne connut sa véritable renommée littéraire qu'à partir de 1368, année durant laquelle il rassembla ses poésies en un *Dīvān*. Dès lors, son talent littéraire fut apprécié non seulement à Chīrāz, où il jouissait déjà d'un certain prestige, mais dans d'autres régions de l'Iran

d'Omar Kayyâm⁷, ainsi que des auteurs gréco-latins revenus hanter son imagination créatrice première. Et tandis que d'un côté, la mise en œuvre littéraire de ce poème renoue avec les recherches alors menées à partir des quatrains *Rubâ'iyât*, jadis pratiqués par le «grandiose lyrique Nishapur», selon l'expression de Rubén Darío⁸; de l'autre, l'écriture poétique en cours de gestation s'oriente en direction d'une quête des origines, entreprise sur la base des lectures assidues d'Ovide et d'Hésiode. En ce qui concerne ce dernier, on sait par le livre de Francisco García Lorca que la *Théogonie* se trouvait sur la table de chevet de son frère, cet ouvrage faisant partie de ses lectures favorites⁹. C'est ainsi par exemple qu'une autre longue composition, également datée de janvier 1918 et intitulée «*La religión del porvenir-La religion de l'avenir*», témoignait déjà en 75 vers d'une très bonne connaissance du texte de ce dernier :

Dans le rouge jardin du cerveau d'Hésiode / Étincela soudain la céleste vision. / les muses Héliconides à sa
rencontre allèrent / Pour l'oindre de leur grâce en rameaux de Laurier, /En échansons qu'elles furent aux
passions de sa lyre. / Gloire ! Gloire ! Gloire immortelle ! / A si céleste religion, / Aujourd'hui de brume

dont les princes cherchèrent à l'attacher à leur cour en lui offrant présents et hospitalité. Les noms de quelques-uns de ces mécènes : Abou Ishâk Īndjou, et surtout Shâh Shodjâ', sont cités dans son œuvre.

⁷ Il est aujourd'hui certain que Omar Kayyam, Khayyam, al-Kayyam, ou même Jayyam ou Kayyân selon certaines variations orthographiques rencontrées, avait exercé très tôt une influence certaine sur García Lorca ; en particulier durant toute la période correspondant au passage vers l'écriture en prose ou en vers de la *Juvenilia*. De son vrai nom Ghias Ed-Din Abul Teda Omar Ebn Ibrahim Khayyâm, le célèbre mathématicien philosophe créateur de vers était né vers 1123, à Nichapûr, capitale du Khorâssân, aux frontières de l'Afghanistan, à l'ouest de la Transoxiane, à l'est de l'émirat des Bouydes, ou se trouve Ispahan la ville des roses. Il est Omar, fils d'Ibrahim et le nom de famille qu'il porte signifie en Persan 'fabricant de tentes'. Mais il est aussi cet "insigne astronome et poète de l'Inde" comme l'appelle Rubén Darío, auteur de *Rubâ'iyât* (pluriel de *Rubâ-î* ou *rubâ'î*). Ce terme désigne, on le sait, la forme strophique particulière utilisée dans des compositions brèves, en forme de courts commentaires qui ne sont pas sans faire penser ici aux haïkaïs japonais, comme aux strophes chinoises T'ang : laconiques pensées ineffables de caractère populaire, souvent anonymes et donnant à entendre de façon transparente que la morale de la fable est la vie même. Si l'on sait que ce que l'on appelle vers en persan est l'équivalent d'un distique chez nous, ce sont des stances de quatre vers; un peu comme une "*cuarteta*", où s'établit un jeu subtil du langage et de sa musique, entre le dit et le non-dit.

⁸ Si nous évoquons ici la relation artistique de F. García Lorca avec Rubén Darío, le chef de file du mouvement 'Moderniste' en Amérique latine, puis en Espagne, c'est qu'il a été prouvé par Francisco García Lorca que son frère possédait dans sa bibliothèque un exemplaire des œuvres d'Omar Khayyâm dont il est dit : "*Il s'agit de la seconde édition corrigée et amplifiée de la traduction de l'Argentin Carlos, Muzzio Sáenz-Peña, avec un prologue de Rubén Darío, une préface de Álvaro, Melián Lafinur, des illustrations de G. López Naguil et une introduction du traducteur. Le livre fut édité par Francisco Beltrán, Librairie Espagnole et Étrangère, Príncipe 16, Madrid, 1916. Elle porte la signature "F. García" et la date "Novembre-1917/23".* Grâce à la fréquentation répétée des textes contenus dans cet ouvrage, le poète de Grenade était remonté très tôt aux sources orientales premières, venues d'abord servir son inspiration précoce de créateur, puis plus tard alimenter les réflexions du penseur et du théoricien qu'il allait devenir. Et il faut signaler que dans son édition personnelle, 'Federico' avait annoté certains passages, détachant plus précisément au crayon neuf quatrains de son choix.

⁹ Francisco, García Lorca nous apporte sur ce point la précision suivante "*Tenía entonces mi hermano, casi como libro de cabecera, una edición preciosamente ilustrada de la 'Teogonía' de Hesíodo*", in *Federico y su mundo*, edic., y prólogo de Mario, Hernández, Alianza edit., Madrid, 1990, "La Universidad y sus profesores", p.100. Pour sa part, Christian, de Paepe précise : "*Entre los libros de la biblioteca de F. García Lorca figura un ejemplar (con dibujo, firma y notas autógrafos) de la Teogonía con el texto original y una versión por Luis Segaló y Estallega (Barcelona, 1910)* », in *PI, op. cit.*, p. 101.

couverte / Morte au milieu de la nuit noire. / Car l'Hélicon s'est écroulé. / Sur nos vagues chemins de douleur /
Jour n'est plus fécondé par Nuit / Comme à l'ère heureuse amoureuse / De la Théogonie.¹⁰

Quant à Omar Kayyâm, García Lorca suit alors sa trace pas à pas, après la lecture du Rubá-í n° CIV: qui disait : « J'ai joints mes lèvres aux lèvres de l'amphore avec le désir véhément de percer le secret de mon existence. En unissant ses lèvres aux miennes, elle m'a dit : 'Bois, car tu ne reviendras jamais en ce monde »¹¹.

Chaque poterie en terre cuite, moulée au tour et façonnée par les mains habiles de l'artisan-artiste, n'est-elle pas porteuse, dans cette tradition héritée « des vieux philosophes de l'Inde », d'une ancienne présence humaine, ainsi que du souvenir tenace d'un être que son destin fatal avait conduit un jour à redevenir glaise, en attente de quelque remodelage inspiré, insufflé d'un souffle neuf ? Lors de la reprise personnelle précoce, chez l'artiste andalou, d'un art populaire et musical collectif originaire d'Orient, la vision d'un baiser à l'origine d'un sentiment supérieur et éprouvé comme une véritable spiritualisation de l'amour est, sans tarder, mise en relief dans paragraphes et strophes, car « il n'est pas d'union plus sublime ni plus intense ». Là, quand « les bouches sont deux amphores célestes qui se répandent l'une dans l'autre pour former les âmes » ; ailleurs, à travers « la sensation de la palpitation angélique d'une autre vie sur nos lèvres » ; en l'instant béni où « nos âmes sont filles des baisers », parce que « dans le baiser, les yeux font l'échange des âmes »¹².

Au fil des lignes se dessinent ainsi les couleurs d'un horizon passionnel baigné des ultimes lueurs solaires, à l'heure où : « un baiser est une étoile de l'au-delà », où la femme devient « une rose de lune qui vit de baisers », et fait dire à l'homme : « Elle qui est la lune me donnera un baiser et je serai tel un rayon perdu parmi les branches pleureuses d'un arbre penché sur les eaux »¹³. Or, il convient de faire observer tout de suite que, dans les deux premiers vers du 'Sonnet sensuel', les arômes distillés au passage par l'étrange visiteuse sont bien issus d'une 'bouche' précieuse, certes réservée à l'accomplissement d'un tel rituel amoureux sublimé, mais dont l'attrait devient d'autant plus porteur de risque, que le parfum qui s'en échappe agit lentement, tel un poison mortel inoculé à tout amant potentiel par celle qui est ici qualifiée de 'divine folle' : autre caractéristique d'abord surprenante, si l'on oublie qu'elle suggère le rappel d'une autre silhouette classique bien connue dont la vue n'était jadis pas sans danger, pour quiconque posait les yeux sur elle...

Les théories qui attirent surtout le 'Federico' âgé de vingt ans, durant toute la période évoquée, sont de la sorte étroitement liées à la pensée des « vieux philosophes de l'Inde »,

¹⁰ « *La religión del porvenir-La religion de l'avenir* », n° 27 (XXII), 16-I-1918, in *Poesía inédita de juventud*, vv. 6-15, *op. cit.*, pp. 102-103.

¹¹ Nous avons pour notre part utilisé l'édition de Omar Khayyâm, *Les Quatrains Rubâ'iyât*, par Pierre Seghers, Paris, 1982.

¹² « *Canciones de besos al estilo de Oriente-Chansons de baisers dans le style oriental* », « *Voz* », in *Prosa inédita de juventud (= Prj)*, éd. de Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, « 2 de Noviembre...Mañana del 3 », pp. 218-223. Ici, cf. pp. 218-219.

¹³ *Idem*, p. 221.

ainsi qu'aux divers courants poétiques menant vers les Montagnes sacrées où siègent traditionnellement les Muses. Son intérêt, en outre, est alors grand pour diverses doctrines issues de la croyance en la métempsycose divulguées en Espagne à la fin du XIX^e siècle. D'ailleurs, l'un de ses petits-neveux, Manuel Fernandez Montesinos, a montré dans une étude que son oncle possédait dans sa bibliothèque un traité de divulgation des idées de Brahmacharin Bodhabhikshu (J. C. Chatterji)¹⁴. La tendance est donc dans l'air, qui fait dire au rédacteur de la « *Mística que trata de la melancolía*-Mystique qui traite de la mélancolie », peut-être en mai 1917 : « Nous sommes tous faits de toutes les choses qui existent : de fleurs, de boue et de terre, d'eau, et de cœurs qui existèrent et vivent maintenant en nous ».¹⁵ Oui, depuis sa jeunesse, le promeneur habitué aux excursions dans la sierra de Alfacar, au nord-est de Grenade, connaît bien le village qui tire son nom de la montagne elle-même, et dont la signification en arabe est 'potier'. L'adolescent rêveur ne pouvait donc qu'être frappé, par la lecture du quatrain n° CVII qui contenait une bien jolie histoire d'amour et de transmigration :

Je tendis la main et je saisis au hasard l'un des vases et celui-ci me dit : « Je fus un jour un tendre amant qui s'inclinait pour baiser un visage aimé ; et cette anse que tu tiens dans ta main fut un bras qui s'enlaçait autour du cou de la bien-aimée¹⁶.

Et il avait certainement été sensible très tôt au propos philosophique ainsi véhiculé, au fil de vers qui faisaient tenir cet autre discours à une poterie, plus exactement une jarre secrètement écoutée par une oreille attentive, depuis les coulisses de son mystérieux songe de destruction, dans le texte :

Et elle de dire : « Ah, ce n'est pas en vain que de la terre a été extraite la substance dont je suis faite ; car ma silhouette moulée au tour sera brisée et retournera à la terre d'où elle est issue, et elle sera foulée au pied et se transformera en poussière une fois de plus¹⁷.

Mais là ne s'arrête peut-être pas la recherche approfondie, menée en matière d'écriture et de réécriture par l'artiste soucieux de trouver son propre langage et son style singulier, lorsque l'on constate que cette "*Ánfora hecha de noche oscura*"¹⁸ vient sans doute également témoigner, à cette date, de la trace mystique de Saint Jean de la Croix, auteur du *Cantique*

¹⁴ Cf. Manuel, Fernández Montesinos, *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca (Catálogo y estudio)*, tesina para la licenciatura, Madrid, 13 de septiembre de 1985, p. 18.

¹⁵ *Místicas de la carne (y el espíritu)*-Mystiques de la chair (et de l'esprit), « *Mística que trata de la melancolía*-Mystique qui traite de la mélancolie », *Prj, op. cit.*, pp. 72-75. Cf. ici, p. 75.

¹⁶ *Les Quatrains Rubá'iyât*, par Pierre, Seghers, Paris, 1982. En Espagnol : « *Antaño, este jarrón era un pobre enamorado / que sufría ante la indiferencia de una mujer. / El asa del borde era el brazo / que ceñía el cuello de su bienamada* », *Biblioteca virtual, Educar . org*

¹⁷ Cf. aussi, traduit en Espagnol, le n° XIX : « *¡Aunque bebedor, ignoro quien te modeló, ánfora inmensa! / Solo sé que eres capaz de contener tres medidas de vino y que un día / la Muerte te romperá. Entonces me preguntaré largo tiempo por qué fuiste creada, / por qué fuiste feliz y porqué no eres más que polvo* ».

¹⁸ Dans un poème intitulé "*La noche-La nuit*", n°9 (VII), daté du 11-XII-1917, nous lisons : "*El miedo y los sueños derraman sus ánforas / Sobre tristes rutas de imposibles*", *PI, op. cit.*, p. 57. Dans un autre texte "*La leyenda de las piedras-La légende des pierres*", n° 46 (XLIII), en date du 10-III-1918 : "*Un recuerdo es una pasión / Que presta gustosa sus alas a la muerte / Para que envejezca triste al corazón. / El recuerdo es un ánfora que llevamos nosotros / Llena de muchas cosas, entre ellas : Amor*", *PI, op. cit.*, p. 170.

spirituel et de *La Nuit Obscure*. Après la découverte de pages dont s'était imprégné l'auteur des *Mystiques de la chair et de l'esprit*¹⁹, bien décidé à effectuer très tôt une véritable synthèse nouvelle et originale, parfaitement syncrétique, des sources véhiculées dans ses vers à la lueur nocturne de ses élans spirituels, ou de ses réticences personnelles éprouvées sur le plan de l'Éros. Plus tard, le conférencier qu'il deviendrait à ses heures expliquerait, de ce point de vue :

... parlant de l'histoire de la poésie espagnole, il cite deux grand poètes représentatifs des deux zones, l'imaginative et l'inspirée, Góngora et saint Jean de la Croix. Pour lui, Góngora est l'imaginatif parfait, l'équilibre verbal et le dessin concret, le maître de l'imagination logique. Il n'a pas de mystère et ne connaît pas l'insomnie. En revanche, saint Jean de la Croix est tout le contraire, envol et aspiration, soif de perspective et amour libéré. Góngora est l'académique, le terrible professeur de langue et de poésie. Mais il plane sur les plus hautes cimes terrestres. Saint Jean de la Croix sera toujours le disciple des éléments, l'inspiré sublime, l'homme qui effleure les pics des montagnes avec la plante de ses pieds et navigue dans les sphères célestes²⁰.

Visionnaire et voyant depuis l'origine, le compositeur du sonnet s'y présente dès 1918 comme celui qui s'est précisément déjà engagé en direction de cette 'inspiration-libération', d'ordre supérieur, dont témoignent les phrases citées. La voie de l'ascèse est néanmoins extrêmement pentue et pratiquement inaccessible à l'adepte Lorca, en proie à de cruels dilemmes et déchirements internes qui le torturent sans cesse.

Quoi qu'il en soit, le processus de mutation métaphorique qui donne ici au sujet l'apparence esthétique de l'objet précieux, autrefois rempli du nectar divin des premiers âges, paraît ne s'être effectué et ne l'avoir ainsi façonné littérairement que pour lui permettre de mieux répondre, désormais, aux odorantes menaces féminines ambiantes ; et ce, grâce à la diffusion d'une sombre 'essence', à son tour livrée en guise de sève ténébreuse. Nous sommes loin maintenant du reconfortant effet apporté par ce 'vin' consolateur du corps et de l'esprit qui faisait dire au moi lyrique d'un rubá-í : « Approche-toi, beauté, pour la joie de mon cœur / Eclaire-moi, je voudrais la clé d'un problème / Fais-vite, apporte-moi du vin / Bientôt, de notre argile on va faire des jarres »²¹. Pourquoi un tel échange néfaste réciproque, dans le cas présent ? Parce que c'est certainement là une manière de justifier le juste maintien de l'ordre du monde, un instant compromis par les traîtresses vapeurs exhalées de l'haleine assassine de celle dont il convient absolument de fuir les perfides attraits. Surtout, si l'on songe que du point de vue de l'image symbolique qu'ils véhiculent, ces cratères tenus en main de toute antiquité, par amants ou échansons, renvoient traditionnellement les hommes aux breuvages qui, dans une religion, un culte à mystère, ou une pratique rituelle, permettaient en principe au candidat d'accéder à quelque dimension initiatique d'ordre supérieur. C'est-à-dire les conduisaient jusqu'à l'illumination, plutôt que vers un assombrissement intérieur ; et favorisaient bientôt leur réveil salutaire : cycle d'une mort-renaissance du disciple, après

¹⁹Federico, García Lorca, *Místicas de la carne (y el espíritu)*, annoncées 'en préparation' en 1918, à la fin des *Impressions et paysages*, mais qui ne furent jamais publiées ensuite. Cf. *Prosa inédita de juventud (Prj)*, éd. de Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 61-165. Il reste une vingtaine de textes ainsi rédigés, dont la plupart ne sont pas datés et furent certainement écrits entre 1917 et 1918.

²⁰*Hommages et conférences*, « L'image poétique chez Don Luis, de Góngora », Pléiade, I, *op. cit.*, p. 839.

²¹ Omar Khayyâm, *Les Quatrains Rubâ'iyât*, par Pierre Seghers, *op. cit.*, p. 54.

l'endormissement physique et l'assoupissement spirituel synonyme d'une agonie intérieure, prometteuse d'un retour à la vie-lumière. Dans le cas présent, toutefois, l'effet semble s'être singulièrement inversé...

Qu'il s'agisse en effet du *Vin* de l'éloge persan, de l'*Amrita* ou *Amrit*²² bouddhiste, du *Soma* hindou, du *Nectar* ou de l'*Ambrosie* grecque, potions de vie uniques en leur genre depuis toujours réservées, soit aux initiés du soufisme, ou du Veda, soit aux héros ou aux divinités de l'Olympe, ces boissons privilégiées offertes à très peu d'élus ouvraient aux hommes qui y avaient goûté les portes de certains secrets, leur faisaient franchir le seuil en direction de certaines révélations occultes, livrées dans un cadre d'un contact céleste. D'un élixir à l'autre, le résultat recherché et espéré restait finalement identique : à savoir trouver un séjour de salut dans un au-delà d'immortalité, et non vivre de mort lente ici-bas. À ceci près, toutefois, que les qualités merveilleuses octroyées à de telles liqueurs, en particulier à celles dotées de grâces Olympiennes, ne concernaient que les invités du festin suprême. Malheur, en effet, à quiconque y aurait goûté sans y avoir été convié par les puissances célestes : car le prix à payer en serait la malédiction de Tantale, au demeurant souvent évoquée ultérieurement dans ses textes par le poète-dramaturge García Lorca qui savait d'expérience quels risques personnels il courait et quelle peine il encourait. Et peut-être ce dernier avait-il également en tête, à ce stade, le quatrain n° CLVI qui affirmait, dans la traduction espagnole connue de lui : « Tan imposible es incendiar el mar como convencer al hombre / de que la felicidad es peligrosa. / Sabe, empero, que el menor choque es fatal al ánfora colmada / y deja intacta el ánfora vacía ».

La difficile poursuite d'un 'dangereux bonheur' exigeait-elle de lui, à l'époque concernée, de laisser peu à peu se 'vider l'amphore' de sa propre réincarnation artistico-littéraire chaotique ? Sans doute, l'auteur andalou avait-il toujours été poétiquement et philosophiquement sensible au propos oriental, ainsi qu'aux vers porteurs des théories qui faisaient tenir cet autre discours à l'argile, écoutée depuis un mystérieux songe de destruction : « Hier, j'ai remarqué un potier / Il pétrissait, il foulait au pied son argile / et l'argile semblait lui dire : 'Jadis je fus pareille à toi. Ah ! traite-moi plus doucement' »²³.

"La mujer lejana-La femme lointaine" : ou la messagère du triomphe annoncé de 'Noche y Erebo'

Certes, le lecteur doit être conscient du fait que la destinataire sans nom vers laquelle donnent l'impression de converger, dès le début, toutes les louanges poétiques de surface, n'en est pas moins déjà présentée avec le visage flatteur d'une ennemie occulte, seulement occupée à détruire les hommes autour d'elle. Car au-delà des apparences trompeuses venues souligner le faste extérieur de ses charmes, celle à qui le moi s'adresse ici en réalité sur le ton du reproche, tel un amant prêt à la rupture ou venant de consommer la rupture, est moins vue comme la

²²L'*Amrita* ou *Amrit* (sanskrit : अमृत; panjabi : ਅੰਮ੍ਰਿਤ; tibétain : བརླུ་ཏོག་རྩི་ལྷོ་ལྷོ་, Wylie : bdud rtsi.) : est, selon les religions dharmiques, la boisson des devas, qui leur donne l'immortalité. *Amrita* ou *amrit* signifie littéralement en sanskrit "non-mort" ; de "a" privatif exprimant la négation et de "mrit" ou "mrita", mort. Le terme est généralement traduit par "nectar d'immortalité".

²³ N° XLV : « En voz baja dijo la arcilla / al alfarero que la amasaba: / "No olvides que alguna vez fui como tú. / ¡No me maltrates!". Traduct., in op. cit., p. 72.

source du bien-être d'autrui, qu'à la sombre lueur de la destruction en marche qu'elle suppose, avec les conséquences désastreuses qui s'en suivent. Dans les vers cités plus haut, les délicates fragrances exhalées par la « femme lointaine », au lieu de transporter ou d'enivrer le poète dans une perspective régénératrice, constituent au contraire une sorte de poison qui s'infiltré sournoisement dans son corps, son âme, son cœur, comme pour mieux le conduire à une lente et générale désagrégation intérieure. Le processus mortifère que cette femme incarne et met en œuvre provoque donc des ravages d'autant plus insidieux, chez son adversaire, qu'elle est plus prodigue d'offrandes rares : suaves essences florales mises au service de doux regards (*'Tus miradas se pierden en los dulces senderos'*, du vers 5) ; le tout ayant pour effet de conduire les hommes – dont cet homme là - à leur et à sa perte. En ce sens, le locuteur qui donne l'impression de les représenter tous avoue de son côté son refus d'être à son tour le véhicule de la volupté ou le transmetteur de l'existence, depuis l'ombreux refuge qu'il a fait sien. Mais pour l'heure, quel destin souhaite-t-il vraiment, dans le cadre des références culturelles au sein desquelles il s'inscrit, en sa qualité de jeune écrivain ?

Confronté à la dispersion de telles 'fragrances', issues d'une 'bouche' certes parfumée mais dont l'attrait est d'autant plus périlleux qu'il devient plus mortel, celui qui se montre dans le second vers sous la forme métaphorique et orientale d'un artistique réservoir de vie, se refuse en réalité à la véhiculer. Face à un environnement mortifère, il se présente à son interlocutrice sous la forme métaphorique d'un objet antique, susceptible de favoriser à son tour sa propre dissolution interne : 'amphore' légèrement pansue, munie d'un col à la manière d'un corps qui s'évase vers le haut, mais aussi de lèvres, d'anses-bras (à travers la variante : « Cette cruche a été comme moi un être aimant et malheureux. / Elle a souffert pour une mèche, la chevelure d'une idole / Cette anse que tu vois attachée à son col / était le bras d'un amoureux au cou d'une exquise beauté »), d'épaules et de pied²⁴. Senti comme esthétiquement précieux et lourd de substance fécondante, depuis l'origine, le vase en cause se présente néanmoins infécond, puisque 'obscurément' vidé de sa sève prometteuse 'essentielle'. Physiquement et spirituellement envahi par les ténèbres, dans un premier temps, le moi du sonnet ne peut répondre à l'appel nocturne lancé que par l'absence d'un don de soi : écho stérile au son de glas mortuaire venu répondre au vers « *Por ti Noche y Erebo se vuelven a la nada* ».

C'est sans doute sous l'effet des divers croisements culturels complexes, antérieurement mentionnés, que l'interlocuteur désireux d'assumer pleinement sa propre métamorphose esthétique, d'une référence ancienne à une autre, choisit d'offrir soudain son 'corps-amphore' de caractère lunaire, certes proche des conceptions orientales de la transmutation auxquelles il adhère alors, à cette 'bouche-amphore' solaire, plutôt retenue par les écrivains grecs. Et l'adjectif employé par lui dans la perspective de son discours n'est pas anodin, si l'on songe par exemple qu'Hésiode fait de son côté allusion à l'une de ces furies, déguisées en angéliques créatures, bien que fatalement destinées au malheur des hommes :

²⁴ Cf. Pierre, Seghers, p. 57. Et le n° L : « *Ví ayer a un alfarero trabajando. / Modelaba los flancos y las asas de un cántaro. : El barro amasado eran / cráneos de sultanes y manos de mendigos* », ainsi traduit : « *Je suis entré chez le potier. Il s'affairait près de sa roue / Il moulait des goulots et des anses de cruche / Les unes étaient des têtes de sultans / Et de pieds de mendiants les autres étaient faites* », *op. cit.*, p. 87.

Et celui qui trouve son lot dans le mariage, peut rencontrer sans doute une bonne épouse, de sain jugement; mais, même alors, il voit toute sa vie le mal compenser le bien; et s'il tombe sur une espèce folle, alors, sa vie durant, il porte en sa poitrine un chagrin qui ne quitte plus son âme ni son coeur, et son mal est sans remède²⁵.

La 'divine folle' du sonnet semble donc bien à l'image de celle à laquelle renvoie le traité de l'Antiquité : montrée du doigt et mise au banc de la société sans ménagement aucun, parce que source permanente de catastrophe. Il reste toutefois à trouver-retrouver qui se cache derrière un tel égarement de nature céleste, venu dépasser les frontières de l'humaine réalité comme pour mieux la contaminer, après des noces fatales.

"*Ánfora hecha de noche oscura*"²⁶, l'antique symbole du transfert physique comme du transport spirituel des Rubâ'iyât persans, quotidiennement utilisé chez les grecs et les romains, mais constituant aussi le réceptacle plein du nectar des dieux de l'Olympe, n'a donc été façonné ici, au tour du nouveau potier du vers, que pour ne pas s'unir à la silhouette péjorativement qualifiée de '*divina loca*'. Surtout, si l'on n'oublie pas que le mot précédé de l'article '*un*' ou '*él*' est féminin, en Espagnol. Mais de quelle 'divinité' en proie à l'égarement et proche de l'aliénation contagieuse s'agit-il en l'occurrence d'éviter soigneusement le contact? Sortie du néant cosmique qui l'a créé, cette 'amphore' (le mot est également féminin en Français) à forme humaine est en réalité destinée à y retourner sans tarder, avec celui qui s'assimile poétiquement à ce qu'elle représente dans le texte : un élément lourd de signification culturelle dont l'auteur a soudain voulu adopter les contours métaphoriques et qui, dépourvu de son rôle initiatique premier, va certainement replonger par là même dans l'univers chaotique dont il sera question dans le second quatrain, à travers les allusions mythologiques à '*Noche y Erebo*'.

Enfin, finalement absorbé par les ténèbres qui l'ont lentement envahi du dedans, le contenant autrefois formé d'argile épurée, ensuite modelé par quelque génial artisan oriental ou gréco-latin, semble devoir s'évanouir, avant de disparaître à nouveau dans le gouffre premier qui avait initialement donné naissance à une matière pourtant destinée à se reproduire et / ou à renaître de ses cendres. Ombre fugitivement surgie du rien initial, jarre de l'Abîme, voilà le poète condamné à rentrer dans le sein sans nom qui l'avait porté et obligé de renouer avec le trou béant, stérile, et informe des origines. En fait, le lecteur a l'impression que c'est plutôt une urne funéraire qui s'est soudain substituée au modèle créé servant de très longue date d'objet usuel ou cultuel et contenant des produits aussi rares que précieux. Mais pourquoi une telle transformation ici aux allures de vase funèbre, ballotté au sein d'éléments eux-mêmes

²⁵Cf. Edition utilisée de Paul, Mazon, introduction à l'édition de *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier* aux éditions des Belles Lettres, Paris, 2002 (1^{re} édition 1928) ; avec le texte grec et sa traduction. Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1928. Cf. "Japet et ses fils, Prométhée", *op. cit.*, p. 54.

²⁶Dans un poème de la Juvenilia intitulé "*La noche-La nuit*", daté du 11-XII-1917, nous lisons : "*El miedo y los sueños derraman sus ánforas / Sobre tristes rutas de imposibles*", *PI, op. cit.*, p. 57. Dans un autre texte "*La leyenda de las piedras-La légende des pierres*" (10-III-1918), "*Un recuerdo es una pasión / Que presta gustosa sus alas a la muerte / Para que envejezca triste al corazón. / El recuerdo es un ánfora que llevamos nosotros / Llena de muchas cosas, entre ellas : Amor*", *PI, op. cit.*, p. 170.

infernaux qui en ont pris les contours ? Y aurait-il là une relation secrète avec le rituel grec de la fête de la *Pithoigia*, au cours desquelles les jarres des morts enfouies dans le sol étaient ouvertes pour libérer les âmes des défunts ? Mais comment, en conséquence, justifier un tel retour en arrière d'un point de vue artistique, avec l'arrêt suivi de la sentence qui l'accompagne ?

Ainsi que l'exprime clairement le 'par toi' du faux dialogue engagé au départ, c'est bien "La femme lointaine" évoquée depuis le début du texte qui porte la responsabilité des retrouvailles anéantissantes avec l'origine, certes difficile à définir et à localiser, à laquelle se réfère la *Théogonie*. Au commencement, selon Hésiode, il y eut en effet ce que le Grec ancien nommait *Xaos* / *Khaos*, intermédiaire entre le néant et l'être contenant en germe tout ce qui existerait ensuite, visible ou invisible. Aucun dieu créateur donc, au départ : tout ce qui existe tira dans sa perspective théogonique sa substance du Chaos. Hésiode avait en effet posé aux Muses la question de fond de savoir lequel des êtres divins était venu à l'être le premier (vers 115); leur réponse fut alors : « Chaos fut le tout premier à surgir à l'être » (v. 116). Simplement nommé par elles, le surgissement-à-l'être de Celui (*chaskô*, *chasma*) dont la racine est 'cha' (signifiant ouverture, faille, ou entrebaillement), provient donc de l'émergence d'une béance depuis une différenciation fondamentale. Mais où se situe-t-elle ? Et quels sont les deux termes de celle-ci²⁷ ? Tout le problème posé est là. Car rien n'est clair dans la cosmogonie archaïque, où l'avènement capital est la séparation du Ciel et de la Terre. Chaos serait donc 'né' de la différenciation originelle d'une 'forme unique' préexistente (*morphê mia* chez Eurypide, fragment 484), laquelle devait donner Ciel et Terre. Chaos serait en ce sens la faille séparant Gaïa et Ouranos, la 'logique' cosmique mythique des légendes héritées voulant également que Terre engendre-enfante Ciel. Or pour sa part, Federico García Lorca connaissait aussi bien *Les Oiseaux* d'Aristophane que les Fragments orphiques.

Les uns disaient, le poète andalou le savait :

Au commencement, il y avait Chaos et Nuit, le noir Erèbe et le vaste Tartare, / Mais il n'y avait ni terre, ni air, ni ciel. / Alors, dans le sein sans limite de l'Erèbe, / Tout au commencement, Nuit aux ailes noires génère un œuf soulevé par le vent, / D'où naquit, dans le cours des saisons revenant en cercle, / Eros le désirable au dos étincelant de ses ailes d'or, / Semblable aux rapides tourbillons des vents. / Et lui, s'étant uni de nuit au Chaos ailé dans le vaste Tartare, / Il fit éclore notre race et la fit apparaître la première au jour.[1] / Jusqu'alors, il n'y avait pas de race des immortels, / Avant qu'Eros n'eût uni ensemble tous les éléments. / Mais à mesure qu'ils se mêlaient les uns aux autres, / Alors naquirent Ouranos, Okéanos et Gaïa, / Puis toute la lignée impérissable des dieux bienheureux.[2]

Les seconds contaient, l'écrivain grenadin ne l'ignorait pas non plus :

Ainsi au commencement est Nyx, la Nuit ténébreuse, la Primordiale. Elle est aux côtés de *Chaos*, *Tartare* et *Erèbe* ». Le tableau des Premiers Temps est ici comme chez Hésiode, non visible, non mesurable et tout à fait inconcevable dans son opacité béante. Et dans cet abîme de noirceur, Nuit revêtit la forme d'un oiseau aux ailes

²⁷Nous renvoyons ici à l'étude de Mitchell H., Miller, Jr. and Louis Pamplume, « La logique implicite de la cosmogonie d'Hésiode », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 82e Année, No. 4, Octobre-Décembre 1977, P.U.F, pp. 433-456.

sombres et déposa un *Œuf d'argent*, un Œuf "clair", non fécondé, dans le sein gigantesque des ténèbres [7] Puis, sous l'action du Temps infini, l'Œuf se brisa, laissant surgir *Phanès* [8] aux ailes d'or, un être extraordinaire, androgyne, d'une blancheur éclatante, et que l'on nomme aussi *Eros*, *Protogonos* ou *Eriképaios*[9]. Et jaillissant dans sa splendeur de l'Œuf primordial où se trouvait la "semence du Vivant", il apparut à l'univers, portant quatre têtes animales: celles du Bélier, du Taureau, du Lion; et lui-même entouré d'un Serpent. Son nom de *Phanès* rappelle que ce fut lui qui en premier éclaira le monde, en révélant ce qui était dissimulé dans l'Œuf. *Protogonos*, *le premier-né*, indique son antériorité, sa primauté en tant qu'être manifesté. Quant à *Eros*, s'unissant à *Chaos dans l'obscurité du Tartare*, et fécondant en quelque sorte les Ténèbres de sa clarté, il amène les principes de Ciel et de Terre qui étaient au fond de l'Œuf à s'unir, et de ce fait à démarrer le processus de Création. [Une autre version propose une fin différente: ce sont *Okéanos* et *Téthys* qui se trouvaient au fond de l'Œuf, et qui subirent les premiers l'influence de l'Amour] : « *Okéanos* qui coulait avec beauté, fut le premier à s'unir", "Et il prit pour femme sa soeur *Téthys*, née d'une mère commune ». (*Nyx*)²⁸

Ainsi que nous le disions, il ne fait aucun doute dans le cas présent que "La femme lointaine" est responsable du retour anéantissant de l'homme vers la 'nada' lorquienne : état d'un 'rien' initial sur le sens duquel il faut s'interroger de près, au niveau du vers cité. En effet, les traditions grecques veulent que le Vide chaotique soit :

Non le vide inexistant et négatif des physiciens ou des savants²⁹, mais plutôt un Vide qui est dans son entier puissance et 'matrice' du monde, vide par inorganisation et non par privation, vide parce qu'il est indescriptible, et non parce qu'il n'est rien »³⁰.

²⁸ *Fragments orphiques* (VI^e s. av. J.-C. - V^e s. ap. J.-C.) : O. Kern, *Orphicorum fragmenta* (en grec), Berlin, 1922. Trad. partielle des fragments orphiques : G. Colli, *La sagesse grecque* (1977), t. 1 : *Dionysos, Apollon, Éleusis, Orphée, Musée, Hyperboréens, Énigme, L'Éclat*, 1990, p. 118-319. *Fragments orphiques* (VI^e s. av. J.-C. - V^e s. ap. J.-C.) : O. Kern, *Orphicorum fragmenta* (en grec), Berlin, 1922. Luc, Brisson, Trad. partielle des fragments orphiques : *Orphée. Poèmes magiques et cosmologiques*, Les Belles Lettres, coll. « Aux sources de la tradition », 1993, 192 p.

²⁹ Il faut cependant tenir en compte que la cosmologie quantique, qui est actuellement la forme la plus élaborée de la cosmogonie scientifique, se fonde sur les théories de la relativité générale et de la physique quantique. Elle tente de mettre en équations le surgissement spontané de l'Univers à partir des fluctuations du « vide quantique ». Ce dernier ne ressemble nullement au vide traditionnel ; il est semblable à un océan virtuel sans cesse agité d'ondes d'énergie, lesquelles peuvent engendrer spontanément des paires de particules et d'antiparticules. Ces couples éphémères, s'annihilant aussitôt apparus, laissent la place à une écume bouillonnante d'énergie et perpétuellement changeante, poétiquement appelée « écume de l'espace-temps ». Au hasard des fluctuations, il peut arriver qu'une particule et son antiparticule soient suffisamment séparées pour ne plus pouvoir s'annihiler mutuellement. De la « matière » surgit alors du vide. Notre Univers tout entier pourrait être né ainsi d'une énorme fluctuation du vide, démesurément grandie sous l'effet de l'expansion.

³⁰ Pierre, Grimal, *Que Sais-je?, La Mythologie grecque*, Ch. II, "Les Grands Mythes Théogoniques", P.U.F. n° 582, 1953, rééd. pp. 19-38. La *Théogonie* par certains aspects préfigure les descriptions modernes – notamment l'origine du monde imaginée à partir d'un chaos primitif. Puisque le monde visible est apparemment ordonné (bien qu'imparfait), il semble logique de décrire l'état du monde antérieur à sa création par un terme synonyme de désordre et de confusion. Cette notion s'est révélée l'une des plus fécondes de la pensée cosmogonique. Ainsi, les *Métamorphoses* d'Ovide puisent dans le riche répertoire de la mythologie grecque, et dans les fables romaines, pour retracer les métamorphoses de l'univers depuis le chaos : « Avant la mer, la terre et le ciel qui couvre tout, la nature, dans l'univers entier, offrait un seul et même aspect ; on l'a appelé le chaos... », Ovide, *Métamorphoses*, livre Premier, trad. G. Lafaye, Les Belles Lettres, 1991. Et pourtant, Le mot *Chaos*, étant compris dans le sens d'une confusion ou d'un désordre cosmique, (dans l'acception moderne de « chaotique ») est une méprise due à une interprétation stoïcienne, jouant sur le verbe *chéô*: verser ou répandre, (des éléments répandus ensemble). Version qui sera effectivement plus tard reprise par Ovide dans le Chant I de ses

Alors, quelle explication nous est proposée dans le sonnet analysé? En relation avec ce qui précède, on peut penser que le 'néant' en question, s'il suppose bien chez l'auteur andalou une absorption absolue de nature chaotique, due à la nature même de la rencontre du locuteur avec la protagoniste du sonnet, pourra néanmoins justifier ensuite, de sa part, de nouvelles retrouvailles avec un art lyrique ressourcé : comme au fil d'un cycle cosmique menant du rien à l'apparition d'une forme artistique initialement renouvelée. Il n'en est pas moins vrai que le chemin d'un tel retour-aller est semé de mille embûches.

Au commencement, selon Hésiode qui nous sert principalement de référence ici, régnait donc ce « Χάος », Chaos, sorte d'intermédiaire indescriptible entre le néant et l'être, contenant en germe l'ensemble de ce qui existerait ensuite, visible ou invisible. En ce sens, le monde fut créé *ex vacuo*, c'est-à-dire à partir d'un état préexistant, le "vide", et non pas *ex nihilo*, à partir de rien³¹. Il n'y eut donc pas originellement de dieu créateur de l'univers, selon sa théorie : tout ce qui fut plus tard, allait tirer sa substance de là. C'est en fait à la situation évoquée que se trouve soudain confronté, pour ne pas dire assimilé, l'auteur du sonnet : un rien qui est puissance motrice du monde, bien que resté indescriptible et vide de mots pour le dire. Mais si le Chaos suppose la déroute de l'esprit humain devant le mystère de la création, celui éprouvé à ce stade du récit poétique traduit l'angoisse de l'imaginaire créateur, soudain érotiquement confronté au mystère de « *La mujer lejana* ».

Simplement nommé à ce stade du récit, le surgissement-à-l'être (*prôtista...genet*) de Chaos – Fente béante, non spatiale et non temporelle –, suppose l'apparition fulgurante et instantanée de la radiance et de l'énergie primordiale, installant dans l'ensemble de la vacuité les éléments constitutifs de l'Univers à venir ; sans pour autant qu'il y ait confusion des dits éléments. Or il est frappant, dans les strophes lorquiennes, que rien n'indique ni n'implique non plus une quelconque spatialisation de l'événement en cours, un endroit précis où pourrait se situer le lieu reconnaissable de la rencontre évoquée. Comment localiser par exemple les vers : « *Tus miradas se pierden en los dulces senderos* », « *En una noche azul y en el jardín silente / Que tú estás ensoñando con regiones brumosas* », pour ne citer que ceux-là ? ... Quant au corps, « *Ánfora hecha de noche oscura* », il semble désormais à l'écho de la Grande Nuit Primordiale, plongé-replongé dans un monde 'd'Abîme souterrain', de 'Ténèbres' et de 'Noirceur' restaurés, tombé-retombé au fond d'un 'Gouffre Infernal' en fonction du principe premier, dans ce cas inversé : "De Chaos naquirent Erèbe et la noire Nuit »³².

Métamorphoses: "Masse grossière et indigeste, où rien n'était, sinon semences discordantes et mal assorties, assemblées en une même place, éléments sans aucun lien entre eux", *ibidem*.

³¹Cette question est des plus fondamentales, la création *ex nihilo* correspondant à l'interprétation courante de la Bible dans la tradition judéo-chrétienne. Mais les premiers versets de la Genèse, le livre de Job ou le second livre des Maccabées exposent des versions légèrement différentes. Cette disparité a suscité des siècles d'exégèse. Deux interprétations des Écritures sont donc possibles : celle qui admet la préexistence d'une masse informe et vide et celle qui prétend qu'aucune matière n'existait avant la Création, doctrine aujourd'hui largement dominante dans le monde chrétien.

³²Hésiode. *Th.* 123-124.

Pour l'heure, ainsi qu'en témoigne en 75 vers le long poème déjà cité de la *Juvenilia*, daté de janvier 1918 et intitulé « La religión del porvenir-La religion de l'avenir », un bouleversement s'est opéré à l'écho de celui du 'Sonnet sensuel', qui fait s'écrier au moi lyrique, partagé entre regret et révolte : « Car l'Hélicon s'est écroulé. / Sur nos vagues chemins de douleur / Jour n'est plus fécondé par Nuit / Comme à l'ère heureuse amoureuse / De la Théogonie ». ³³ Et sa conclusion est là, comme dans notre texte qui ne le précède que de quelques jours seulement : « Chaos fut et Chaos sera ». Mais pourquoi une telle certitude et affirmation péremptoire de retour sans rémission à la matière brute originelle, à cette sorte de brouillard informe et opaque dont il sera d'ailleurs question dans le vers (10) du tercet : « *Que tú estés ensoñando con regiones brumosas* » ? Comment faire, aussi, pour rectifier le mouvement apparemment irrémédiable en marche qui permettrait néanmoins peut-être à l'auteur d'annoncer la 'lumière' d'une espérance, à la source de la disparition de toutes les craintes ; comme dans « La religion de l'avenir », où la voix avertit : « *El espantoso caos su luz tendrá* » ? Oui, mais à quelle date filtrera enfin vers Gaïa le 'Clair-Éclat' issu du Noir premier du-dessus, comme du Noir premier du-dessous de la terre, restitués l'un et l'autre à 'l'épouvantable chaos' de terreur ?

Quoi qu'il en soit de l'origine exacte des diverses sources utilisées, l'influence qui semble prédominer chez notre auteur est celle qui aurait fait de Chaos, dans les textes d'Hésiode, non pas le lieu intermédiaire entre Ciel et terre, mais l'endroit situé à l'extérieur de celui circonscrit par Eux. C'est-à-dire, l'espace sis très '*au-delà de Chaos brumeux*' et qui a pour nom Tartare : « *le Tartare ténébreux au creux le plus profond de la terre aux vastes sillons* », dit la Théogonie (vv. 119 et 814). Situé de l'autre côté de Gaïa, tout à l'autre bout d'Ouranos, c'est la partie de l'inconnu redoutée s'il en est. Ainsi, selon Homère :

... Que mon ordre ne soit enfreint par aucun dieu, par aucune déesse, tonne Zeus dans L'Iliade (VIII, 13), [...] ou bien, le saisissant, mes mains le jeteront aux ténèbres du Tartare, très loin, au plus profond du gouffre souterrain dont la porte est de fer avec un seuil de bronze, aussi bas au-dessous de l'Hadès que le ciel est distant de la terre ... [Et Hésiode de poursuivre] : [...] Car un même espace s'étend depuis la terre jusqu'au sombre Tartare. Une enclume d'airain, en tombant du ciel, roulerait neuf jours et neuf nuits, et ne parviendrait que le dixième jour à la terre ; une enclume d'airain, en tombant de la terre, roulerait également neuf jours et neuf nuits et ne parviendrait au Tartare que le dixième jour.

Dans cette perspective, Chaos apparaît comme la faille sans fond creusée entre Terre et Tartare. Son chaotique surgissement proviendrait donc de la différenciation qui sépare la Première du Second, et vice versa. Or, si *Xaos* se présente comme la brèche située au-dessous du monde qui a Terre pour centre, il semble plausible qu'il puisse engendrer Erèbe, puissance souterraine comme Nuit et sombrement assimilée aux Enfers. Procréateur d'Erèbe l'obscur, Chaos le ténébreux est également vu sous son aspect 'brumeux' (v. 814). C'est dès lors au moment de l'apparition de la cassure ainsi suggérée, et grâce à elle, que Terre (v. 117) et Tartare (v. 119) peuvent pour la première fois émerger à leur tour de la séparation en tant qu'êtres nommés, distincts. Quant à Eros, la quatrième puissance primordiale, il est cité par Hésiode juste après, au vers 120.

³³« *La religión del porvenir-La religion de l'avenir* », 16-I-1918, n°27 (XXII), *PI, op. cit.*, pp. 101-104. Cf. respect., vv. 6-15 ; 20 ; 49. pp. 101-102.

Nous fournissons à dessein ces dernières précisions, parce que dans le sonnet lorquien, il est frappant qu'une sorte de mystérieux châtement divin renvoie l'homme à sa chute coupable dans le monde infernal du Tartare, dont la représentation traditionnelle fait également une sorte de jarre à col étroit, d'où sortent les 'racines du monde'. Toujours selon Hésiode, le Tartare est dès lors un 'affreux abîme' entouré d'une barrière d'airain, où la nuit est plus sombre, et qui est battu par d'effroyables tempêtes. C'est là que la terre et la mer plongent en effet leurs racines, et là aussi que toutes choses ont leur origine, leur fin et leurs limites, même le ciel, car s'y tient, à l'entrée du palais de la Nuit, le géant Atlas, celui qui porte la sphère céleste, à titre de châtement. Le Jour et la Nuit y ont d'ailleurs également leur demeure, et y résident lorsqu'ils ne parcourent pas la terre, de même que les deux frères enfants de la Nuit, le Sommeil et la Mort, l'un ami des mortels, l'autre leur ennemi le plus abhorré. Univers terrible on l'imagine aisément que celui envisagé à ce stade, absolument invivable, puisque déployé avec ses espaces terrestres et marins autour de la bouche géante attractive, bien qu'inférieure, tel l'œil d'un cyclone au-dessus d'un vase ventru. À l'intérieur de cette autre terrifiante 'amphore', l'aède imagine en outre un régime de vents souterrains soufflant en tourbillon, lesquels ne permettent jamais à un objet jeté dans le Tartare d'en atteindre le fond, en admettant qu'il existe. En ce sens, l'être jeté là est le jouet d'une tempête éternelle au milieu des plus noires ténèbres.³⁴

Deux questions sont alors posées au lecteur, au fil des vers de notre poème. La première concerne ces parages, qualifiés de 'brumeux' selon Hésiode³⁵, et dont il faut se demander s'ils renvoient au vers du premier tercet de « La femme lointaine » : « *Que tú estés ensoñando con regiones brumosas* ». Car chacun peut le penser, du moins dans un premier temps, à l'écho du monde de faux rêve cauchemardesque auquel tente d'échapper l'artiste torturé qui répond au fléau, à sa manière poético-mythologique. La seconde interrogation est la suivante : quel crime affreux, digne du pire arrêt d'ordre supérieur, avait bien pu commettre le locuteur du sonnet, pour s'assimiler lui-même symboliquement au supplice ombreux de l'éternel condamné, jadis voué au pire châtements envisagés par la mythologie. Pourquoi était-il menacé de séjourner à jamais dans le bastion infranchissable d'où nul ne sort plus, seulement destiné aux créatures en disgrâce après la sentence des puissances au pouvoir ?

De la mort d'Eros dans "La mujer lejana-La femme lointaine".

En fait, aucun des vers du second quatrain ne prête déjà plus à confusion, en ce qui concerne le rôle néfaste joué par la protagoniste d'emblée prise à parti, au-delà des compliments de

³⁴Le texte dit : « Là sont, côte à côte, les sources, les extrémités de tout, de la terre noire, du Tartare brumeux, de la mer inféconde et du ciel étoilé, lieux affreux et moisis, qui font horreur aux dieux, abîme immense dont on n'atteindrait jamais le fond, une année entière se fut-elle écoulée depuis qu'on en aurait passé les portes : bourrasque sur bourrasque vous emporterait, cruelle, tantôt ici, tantôt là, prodige effrayant, même pour les dieux immortels. Là se dresse l'effrayante demeure de l'inférieure Nuit, qu'enveloppent de sombres nuées », *op. cit.*, p. 59.

³⁵in *Théogonie*, v. 681, *op. cit.*, p. 56. l'expression "l'ombre brumeuse" appliquée au Tartare, revient au v. 731, p. 58; puis c'est le "Tartare brumeux", au v. 737, p. 58.

surface exprimés. Surtout quand la voix de l'interlocuteur, forçant régulièrement le ton, accuse en ces termes la destinataire : « Phébé s'éteint languide, humiliée devant toi / Et la tête d'Éros éclot de fleurs de givre »³⁶. Car sur la base de ces deux nouveaux reproches, de taille, celle qui est devenue l'intermédiaire maléfique d'une série de catastrophes en cours de réalisation semble remettre une fois encore en question la cohésion interne de l'organisation première du Monde; du moins telle qu'elle avait été définie depuis le récit de l'origine des dieux, en particulier chez Homère et surtout chez Hésiode. Après avoir non seulement bouleversé l'ordre du cosmos, mais encore l'avoir inversé à partir d'un mécanisme de régression accompagné d'un phénomène d'annihilation progressif, l'un comme l'autre pratiquement impossibles à contrarier ou modifier ensuite, « La femme lointaine » met désormais en péril, dans cette strophe, la continuité de l'espèce, en niant l'idée d'affinité et d'attraction universelle, devenue plus tard en langage mythique celle d'Amour, doublé de la figure de Cupidon muni de son carquois, et de ses flèches, dont l'ombre plane d'ailleurs au-dessus du texte lorquien. Chacun se souviendra ici des commentaires de Pierre Grimal, selon lesquels :

Dans les plus vieilles théogonies littéraires, Eros est considéré comme un dieu né en même temps que la Terre et sorti directement du Chaos primitif, et c'est comme tel qu'il était adoré à Thepsies, sous la forme d'une pierre brute³⁷. Ou encore Eros naît de l'Œuf primordial, cet Œuf engendré par Nuit, et dont les deux moitiés, en se partageant, forment Terre et son couvercle, le Ciel. Eros demeurera toujours, même au temps des enjolivements 'alexandrins' de sa légende, une force fondamentale du Monde. C'est lui qui assure non seulement la continuité des espèces, mais la cohésion interne du Monde. Et sur ce thème s'est exercée la spéculation des auteurs des Cosmogonies, des philosophes et des poètes .

En ce sens, au départ, l'élan souterrain puis céleste ainsi impulsé fait d'Eros une puissance divinisée non figurée, pétrifiée, établissant ainsi des liens privilégiés avec la matière minérale, et par conséquent associée au feu, au vent, ou à la végétation, comme les plus anciennes divinités chtoniennes et naturelles. Outre cette évocation abstraite, également irréaliste (ailes), il ressort de ce qui précède que la spécificité d'Eros réside de toute éternité dans sa fonction fondamentale : à savoir incarner l'attraction fécondante irrésistible. Or, quelles que soient précisément les différentes versions évolutives, héritées des légendes créatrices originelles,

³⁶ « La femme lointaine », *PI*, vv. 5-8, *op. cit.*, p. 96. La traduction est la nôtre.

³⁷ Pierre brute d'Eros, primitivement représenté et adoré comme tel en Béotie, à cause de sa qualité de puissance fondamentale au sein du cosmos : énergie attractive inexplicable mais partout efficiente qui en fait, à l'origine, une divinité initialement non figurée sous des traits humainement reconnaissables ; même si, selon la légende ultérieure de Prométhée, procréateur du genre humain, les pierres de ce type véhiculeront une odeur humaine, en elles mystérieusement conservée. Ensuite, parce qu'une telle conception associe de la sorte Eros à une masse non inerte, malgré l'apparence externe ainsi présentée : pierre vivante venue du ciel, donc animée ou porteuse de facultés dynamiques propres aux plus anciennes divinités naturelles célestes et chtoniennes. Cette alliance confirme d'ailleurs, dans les croyances populaires, l'existence des liens ainsi établis de la matière avec la force solaire, le feu, le vent, la végétation : « pierres noires », « pierres de foudre », « *omphalos* » cosmique aussi, de la sorte opposé en tant que principe viril à « l'œuf cosmique », pour sa part principe féminin de l'univers. Et sans doute l'auteur du poème cité n'ignore-t-il rien des relations susceptibles d'unir ou non le ciel et la terre, l'âme et la matière, l'esprit et le corps, la pierre qui s'élève ou celle qui chute, à travers la cristallisation cyclique érotique complexe dotée des signes pétréens qui précèdent ; de même qu'il ne saurait nullement confondre les effets liés, soit à « la pierre brute », soit à « la pierre taillée ».

Éros y est toujours perçu comme l'animateur de chaque mouvement à son début, et en reste originellement le symbole moteur par excellence ; lui qui se trouve nécessairement au nombre des trois entités primordiales de départ, avec Gaïa et Chaos : triade dont sont sortis le cosmos et les dieux et où Eros joue le rôle de tierce force aimantée. Il suffit sur ce point de relire la théogonie des *Rhapsodies*, laquelle constitue la théologie orphique où Éros se trouve à l'origine de la création, comme il a été dit, en naissant de l'œuf cosmique issu de l'union de l'Éther et du Chaos. Sans oublier non plus de se référer au théâtre d'Aristophane, également déjà cité, où Éros ailé éclôt de l'œuf issu de la Nuit déesse des ténèbres, avant d'engendrer, avec Chaos lui-même «ailé et ténébreux», la race des oiseaux préalable à celle des Immortels. Puissance déjà assez étendue, dans la cosmogonie hésiodique, pour assurer à la fois l'union et la pérennité universelles ; voire même pour être à la source de l'apparition première de toute chose, dans la légende orphique, Eros y devenant principe d'organisation : père, mais aussi maître de la création. Pouvoir immense donc que le sien, d'un dieu primordial, étendu non seulement aux autres divinités, mais encore aux hommes, aux éléments, ainsi qu'à l'ensemble de la nature.

Pourquoi le traitement négatif qui lui est infligé dès lors, ici ? Précisément, parce que celui qui incarne depuis toujours la capacité de relier entre elles les forces dispersées, en faisant se rapprocher les êtres dans toutes les traditions rapportées (Chaos représente l'expansion ; tandis qu'Eros suppose la cohésion.), ne saurait à présent plus remplir cette fonction essentielle. L'Eros apparu chez Hésiode au vers 120 comme principe vital, même s'il ne représente pas encore l'amour sexué, suppose néanmoins l'émergence abstraite du désir-monde en train de se manifester comme fil conducteur d'assemblage et de rassemblement. D'où, dans les coulisses de la récente mémoire mythique lorquienne, les subtiles arcanes dans lesquelles s'inverse désormais le sens primitif du mouvement antérieurement observé. Quand celui qui d'abord n'engendre pas lui-même, bien qu'il constitue la tierce énergie nécessaire à la génération, avant d'être indispensable à la reproduction une fois réalisées les toutes premières apparitions nées d'un seul parent, ne joue plus aucun rôle créateur. Car, où réside à présent le pouvoir majeur, magique chez Aristophane comme chez Hésiode, indissociable de son extrême beauté ? Où est cet « Eros le désiré au dos étincelant d'ailes d'or » du premier ; et où se cache le séduisant Kallistos, « le plus beau parmi les immortels » du second ?

...Donc, avant tout fut Abîme³⁸ ; puis Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants et Amour³⁹, le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir.⁴⁰

³⁸ Hésiode, « Les premiers dieux. Terre et Ciel. Les Titans », *op. cit.*, p. 36.

³⁹ Vers 188 sqq. La place réservée à l'Amour chez Hésiode fait sans doute de lui un imitateur plus qu'un modèle, du point de vue de la tradition. Ce n'est pas lui, le poète grec qui a donné au dieu la place que celui-ci occupe immédiatement, après le Vide et la Terre., dans la *Théogonie*. C'est là du moins ce que pensent les commentateurs, estimant que le rôle qu'on lui prête dans son oeuvre ne justifie pas cette place : "dompter le cœur" des dieux et des hommes ne paraît pas, en effet, être aux yeux de l'auteur grec la première tâche urgente quand ni dieux, ni hommes n'existent encore. Ce n'est donc pas Hésiode qui a inventé cet Amour dont il méconnaît la raison d'être. Il l'a pris ailleurs, peut-être dans les traditions d'un culte plus ancien (ainsi dans des récits attribués à Orphée, telle la *Théologie* (sic) évoquée par le péripatéticien Eudème?).

Voici, en effet, ce qu'avait chanté l'auteur de la *Théogonie*, décrivant la naissance du monde dans un style d'un laconisme, certes très embarrassant. Sans apporter toujours les réponses à toutes les questions fondatrices posées, le poète grec, à l'instar des anciens penseurs, témoignait néanmoins de son savoir relatif aux versions propagées sur le sujet ; et il montrait sa connaissance de la capacité génératrice de 'Terre', y compris « sans l'aide du tendre amour ». Car la mythique « Déesse Mère » invoquée dans ce texte, plus tard épouse d'Uranus son fils, avec lequel elle donnera ensuite naissance aux Titans, Titnides, Cyclopes et Hécatonchies (monstres à cinquante têtes et cents bras), s'inscrit là dans la perspective traditionnelle de l'origine d'une série de parthénogenèses, mettant au monde d'abord sans intervention mâle : Ouranos (le Ciel), Pontos (le Flot marin) et Ouréa (les Montagnes et les hauts Sommets) 'lointaine' figure, cause de la régression absolue vers cet avant où s'était mise en marche la généalogie : Chaos engendrant Èrèbe et Nuit, qui devaient s'unir à leur tour pour mettre au monde Éther et Jour, leur opposé spatial et temporel (v. 123-125). Il suffit par exemple de garder en mémoire certains des phénomènes premiers :

Terre, d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière, Ciel Étoilé, qui devait offrir aux dieux bienheureux une assise sûre à jamais. Elle mit aussi au monde les hautes Montagnes, plaisant séjour des déesses, les Nymphes, habitantes des monts vallonnés. Elle enfanta aussi la mer inféconde aux furieux gonflements, Flot, sans l'aide du tendre amour.

Or, si celui qui se trouve au centre de l'affinité universelle ne se manifeste pas comme partenaire direct, lors de ces procréations premières, il intervient néanmoins pour agir comme l'inspirateur et le producteur de l'invisible sympathie universelle : influx inexplicable et invincible auquel nul ne saurait se soustraire, qui semble avoir poussé depuis les époques les plus reculées les éléments de la matière les uns vers les autres, pour donner toujours des variétés nouvelles, au sein de la création⁴¹. Mais il va de soi, parallèlement, que le pouvoir d'Eros est bientôt indissociable de son extrême beauté : l'un n'ayant pas sans l'autre au sens de ce qu'Aristophane appelle désir 'désiré'. Dans cette perspective, l'*Eros* Majuscule fondateur, doté de la faculté insigne de faire s'attirer, se rencontrer, se rejoindre et se diversifier tous les éléments du cosmos, comme tous les êtres, ne joue plus dans le sonnet lorsqu'en prenant corps dans le dernier vers du second quatrain, il se fait soudain l'incarnation d'un vieillard chenu, frileux et frigidité, devenu l'expression littéraire antithétique du principe harmonieux fécondant de départ. Désormais stérile, il se présente alors avec le front transi, dépourvu de sa couronne de tout temps glorieuse, pour n'être plus orné que de « fleurs de givre », à travers la néanmoins très belle

⁴⁰ Une variante de la traduction dit : « Eros, le plus beau des dieux immortels ; il défait les membres ; de tous les dieux et de tous les hommes il soumet l'esprit, dans la poitrine, et les avis de la volonté » (vv. 120-122).

⁴¹ Une telle conception de l'existence d'un lien unissant toutes les formes de la création réapparaîtra dans la *Cosmogonie* d'Empédocle. De plus, la vision de la puissance de cette force inexplicable qui rapproche, unit, mélange, multiplie, varie les espèces animales, minérales, végétales, liquides ou fluides, favorisant ainsi une jonction totalisatrice, ne cessera plus ensuite de hanter l'imagination des poètes de tous temps, comme si l'esprit humain était impuissant à envisager une création autrement qu'à l'image de la génération humaine.

vision hivernale lorquienne : « *se escarcha de flores* »⁴². Face à Nuit (Nix) que l'on représente généralement couronnée de pavots, le voilà donc quant à lui avec la tête ceinte de cristaux de glace. Aucune trace ici de l'antique fonction dynamisante 'érotique' que l'univers avait initialement nécessitée pour se mettre en mouvement dans le sens des alliances répétées.

Difficile alors d'établir une filiation ou continuité par rapport à ce qui précède, dans les héritages culturels connus, hormis peut-être au niveau de certaines représentations funéraires, lesquelles montrent parfois Eros sur les tombeaux ; espace où, comme Adonis, sa présence dans les rites funèbres symbolise néanmoins le principe de vie, du fait que toutes les extensions de son rôle et pouvoir, étendus à la nature entière, ne constituent que le développement de cet aspect originel. L'Éros sans visage qui certes n'avait pas produit de descendance, mais uniquement parce qu'il en était lui-même la cause, antérieure à toute idée d'union, n'avait donc pris forme à ce stade que pour être réduit à néant par 'La femme' du retour au chaos primordial. Difficile, oui, sauf si l'on envisage la relation lorquienne à ce que le *Banquet* de Platon appelle « duplicités d'Eros ». Par exemple quand Phèdre voit en lui le dieu le plus ancien, Agathon le plus jeune ; et qu'à travers cette divergence de point de vue, Platon fait ressortir une première duplicité, Eros étant peut-être primitivement représenté sous les traits d'un vieillard (tirant son origine de la pierre brute de Thepsies déjà citée ?). Duplicité, également, quand selon Pausanias le dieu se dédouble comme Aphrodite en une figure ouranienne (fille d'Uranus), céleste, spirituelle, et s'intéresse davantage à l'amour masculin, homosexuel ; tandis que son second visage, proche de l'Aphrodite pandémienne (fille de Zeus et de Dionné), est plutôt associé à l'Eros hétérosexuel et à l'amour physique. L'auteur du sonnet souscrirait pour sa part il est vrai à l'hypothèse formulée par Phèdre, et pencherait du côté de la version ouranienne du discours de Pausanias. Mais à travers son propos poétique, le lecteur retrouve soudain, dans le désarroi exprimé par la voix poématique, la présence d'un pouvoir érotique initialement dominateur, soudain soumis à l'impuissance et muselé par une féminité entendue dans sa maléfique manifestation totalisatrice d'Amour-Mort⁴³.

C'est l'époque, il est vrai, où de nombreux textes en prose et en vers de la *Juvenilia* présentent un peu partout l'Amour en termes mythologiques désolés, blancs et froids. Ainsi le moi se définit-il en ces termes, dans "*Canciones verdaderas-Chansons vraies* : « *Soy un Apolo viejo, / Húmedo y carcomido / Blanco donde Cupido / agotó su carcaj* »; avouant le lien à jamais

⁴²*Op. cit.*, p. 96. Ainsi, lisons nous dans « *Canciones verdaderas* » : « *Soy un Apolo viejo, / Húmedo y carcomido / Blanco donde Cupido / agotó su carcaj* », (24-10 1917), *op. cit.*, p. 34; ou dans "*Crepúsculo*" : « *Venus se muere y Eros se va marchitando* » (10-I-1918), *op. cit.*, p. 98. Nous pourrions multiplier les exemples.

⁴³ Quant à l'amour homosexuel, à travers la faveur que lui accorde Platon dans le *Banquet*, on en trouve par exemple la trace dans le sonnet CXLIV de Shakespeare (vers 1590), où le poète oppose diamétralement ses 'deux amours', homme blond et femme sombre, l'un angélique et l'autre corruptrice. Sans nommer Eros ni le dieu Amour, le poète-dramaturge anglais reprend peut-être à son compte la thèse de l'auteur grec, plus radicalement encore, puisqu'il maudit l'amour hétérosexuel. N'est-ce pas en fait la thèse défendue ici par le poète dramaturge espagnol lequel, sans condamner directement le précédent de façon aussi péremptoire, n'en oppose pas moins à son tour *Amor divinus* (fils d'Aphrodite céleste) et *Amor vulgaris* (fils d'Aphrodite pandémienne) qui permet de reproduire dans le monde physique une image de la beauté cosmique ?

distendu, dans "Crepúsculo-Crépuscule" : « *Venus se muere y Eros se va marchitando* »⁴⁴, avant de s'écrier nostalgiquement, en janvier 1918 : « *El fin es el sexo del Caos / con perfumes de esplín* » [...] / *Y nada existe, Y nada existe* »⁴⁵. Ce vers désolé sera répété comme un glas venu résonner sans cesse au fond de la conscience meurtrie de celui qui, interprétant une fois encore Hésiode à sa façon, affirme en outre dans l'actualité qui est la sienne la non répétition de l'engendrement cosmique premier, au sein du Chaos retrouvé et signifié à travers « *La religión del porvenir-La religion de l'avenir* » : « *En nuestros vagos caminos dolorosos / La Noche no fecunda al Día / Como en aquellos tiempos amorosos / De la Teogonía* ». Nous pourrions multiplier les exemples. Sans oublier que le jeune grenadin des années 1916-18, tout imprégné des écrits de l'auteur grec du VII^e siècle avant J-C, connaît déjà de longue date les avertissements divins et les menaces pesant sur l'humanité souffrante. Or, à qui revient selon lui la faute d'un tel enchaînement fatal ? Si ce n'est à celle qui, parce qu'elle ose éclipser 'Febe', voit désormais s'étendre à l'Espace dans sa totalité ses prétentions sans limites...

Or, qu'en est-il de cette divinité au rôle primordial à l'arrivée de notre poème, quand certaines joutes lyriques annoncent par ailleurs d'étranges alliances lorquiennes à venir, dans d'autres vers ; ainsi ceux qui annoncent : « *Eros y Erato dulces lucharán / Con Euribia* » ; du fait que la seconde, 'la vaste violence', déesse marine primordiale, fille de Gea et de Pontos, risque de s'opposer à l'alliance d'Amour avec la première, fille de Mnémosyne, patronne de la poésie lyrique et érotique, représentée couronnée de roses, de myrtes, et portant une lyre à la main... Pour illustrer cette descendance culturelle multiple chez l'auteur andalou, celui-ci écrit donc dans les deux vers sur lesquels s'achève le second quatrain de « La femme lointaine » : « *Febe se apaga lánguida ante tí, humiliada, / Y se escarcha de flores la cabeza de Eros*⁴⁶ ». Voilà en ce sens que surgit soudain, cette fois sans sa compagne 'au cœur de pierre' citée plus haut, la silhouette mythique initialement issue de 'la pierre brute', anciennement adorée sous le nom d'Éros⁴⁷. Face au 'désir' omnipuissant, bien qu'assez abstrait au départ, qui attire,

⁴⁴« *Canciones verdaderas* », 24-10-1917, *PI, op. cit.*, p. 34; « *Crepúsculo* », 10-I-1918, *PI, op. cit.*, p. 98.

⁴⁵« *Dúo de Violonchelo y Fagot-Duo de Violoncelle et Basson* », n° 36 (XXXI), Enero 1918, vv. 18-19, *op. cit.*, p. 133. « *La religión del porvenir-La religion de l'avenir* », 27 (XXII), 16-I-1918, vv. 16-19, p. 103.

⁴⁶*Op. cit.*, p. 96.

⁴⁷Cette « pierre brute » déjà évoquée que Pausanias vit à Thespies et qui atteste dans cette ville le culte très ancien de l'Amour. Toutefois, la question se pose de savoir si le vieux fétiche en question (dont nous retrouvons d'ailleurs la trace à plusieurs reprises chez F. García Lorca) n'avait pas lui-même reçu son nom d'Éros une fois que les poètes cosmogoniques eurent chanté et glorifié la force créatrice d'Amour et son rôle dans le monde. Cf. *Description de la Grèce* par Pausanias. *Béotie*, livre IX, ch. XXVII, « Culte et statues de l'Amour. Statues et autres monuments de Thespie. Temple d'Héraclès. Les filles de Thestios ». Il y est expliqué : « [1] De tous les dieux, l'Amour est celui pour lequel les Thespiens ont eu de toute antiquité le plus de vénération; ils en ont une très ancienne statue, qui n'est autre chose qu'une pierre toute brute. Je ne sais pas de qui les Thespiens tiennent ce culte particulier qu'ils rendent à l'Amour. Ce dieu n'est pas moins révérend chez les Pariens des bords de l'Hellespont, qui sont des Ioniens d'origine, venus de la ville d'Erythres, sont maintenant soumis aux Romains. [2] Le vulgaire s' imagine que l'Amour est le plus jeune des dieux, et qu'il est fils d'Aphrodite. Olen qui a composé pour les Grecs les hymnes les plus anciens qu'on connaisse, dit dans l'hymne à Lucine que cette déesse est la mère de l'Amour. Pamphos et Orphée, qui ont fait des vers après Olen, firent aussi des vers sur ce dieu et les Lycomidiens en entonnent dans leurs cérémonies secrètes; et le Porte-Flambeau de Déméter Éleusine m'en communiqua quelques-unes dans la conversation que j'eus avec lui; mais je ne puis en faire part au public. On

rassemble et réunit toutes les formes et espèces de la création, c'est dès lors la silhouette ébauchée de l'amour charnel qui est maintenant retenue par le poète de Grenade. Mais comment ce 'premier né entre tous', symbole ancestral de la création originelle depuis le commencement des temps, serait-il susceptible de répondre à sa fonction essentielle de force génératrice universelle, alors que le lecteur vient d'être informé du risque qu' « Erèbe et Nuit retournent au néant »? Et sous quels cieux, la figure personnifiant depuis toujours l'attrance qui envahit les êtres vivants pour les conduire à se multiplier, trouverait-elle encore l'énergie susceptible de lui permettre de surgir à nouveau du chaos d'où elle avait été extraite, au moment même où le développement poétique traduit la progression inéluctable d'un phénomène de marche arrière ?

En réalité, non seulement, l'Éros lorquien ne semble pas devoir intervenir dans le processus de la génération, comme c'était déjà initialement le cas chez Hésiode. Puisqu'il n'y jouait aucun rôle initial dans les naissances à venir, lesquelles avaient eu lieu d'abord sans lui. Mais de plus, tout donne au niveau du « sonnet sensuel » l'impression que l'écrivain ne nous fait remonter métaphoriquement vers les origines d'un cosmos érotique et ne souligne l'effet bénéfique de l'influence du Dieu, briseur de membres et de volontés, que pour mieux nous confronter à l'effet pervers que peut revêtir une telle expression mutilante, sur le corps et de l'âme de l'homme. Car dans ce texte, il s'agit essentiellement pour le moi poétique de mettre en relief la facette négative d'Éros sous la forme d'un désir inexistant, d'un amour spirituel et charnel impossible à partager, ainsi que d'une procréation inenvisageable. Et ce, soit en suggérant le nouvel englobement définitif d'Amour au sein même de cet Abîme qui, initialement, l'en avait fait surgir pour servir de trait d'union entre les éléments et engendrer plus tard, à l'infini ; soit en montrant l'improbable résurgence d'une tentation créatrice, face à « La femme » qu'il convient de rendre d'autant plus 'lointaine', qu'elle a mis à mal et réduit à rien la divinité au rôle primordial.

... « Phoebé s'éteint languide humiliée devant toi »⁴⁸, est-il également affirmé, à la manière d'un violent reproche. Face à l'apparition sans pareil, cette autre divinité céleste perd bientôt son éclat, avec l'aspect étincelant qui constitue depuis toujours le symbole même de son nom. Car *Phoibê*, Phébé ou Phoebé "La Lumineuse", et « La brillante », est une Titanide, fille d'Ouranos (le Ciel) et de Gaïa (la Terre) Elle que dans sa *Théogonie*, Hésiode appelle « Phoebé à la couronne d'or » (v. 136) ; et dont la mythologie fait l'un des trois visages de Diane ou

sait aussi qu'Hésiode ou celui qui a écrit la *Théogonie* sous son nom, a écrit que le Chaos était le plus ancien et que la Terre, le Tartare, et l'Amour vinrent ensuite. [3] »

⁴⁸L'auteur de l'édition de *Poesía inédita de juventud* note à ce propos : "*Febe : nombre mitológico de la Luna, virgen, diosa de la castidad*", *op. cit.*, p. 96. Voir sur ce point les explications fournies par Piero Menarini, *op. cit.*, p. 291. Cf. aussi *Théogonie*, vers 405 et svts, *op. cit.*, p. 46. En réalité, le nom de Phoebé est aussi celui d'Artémis, dans la tradition grecque. Ou plus exactement, il désigne l'un des trois visages de celle que la mythologie se plaît à confondre avec Diane. Soeur jumelle d'Apollon (lui même surnommé Phoebos, "Le Brillant"), elle est Diane ou Artémis, sur la terre, Séléne ou Phébé, au ciel, Hécate, aux Enfers. Une telle dénomination, dans le poème, correspond donc à l'aspect de la Déesse désormais incapable de remplacer le Soleil pour resplendir dans les cieux et répandre discrètement son aura de lumière dans les profondeurs mystérieuses de la nuit. L'appeler ainsi revient également, chez G. Lorca, à la voir sous l'angle de la virginité définitive et de l'impossible reproduction.

Artémis, sur la terre, Séléné ou Phébé, au ciel, Hécate, aux Enfers, et qui est à son tour ici progressivement envahie par la nuit : une nuit intérieure et lunaire qui, décidément, contamine tout dans ce sonnet. Si la jalousie est le motif implicite et secret du vers cité, à travers l'orgueil bafoué d'une déesse consciente d'être dépassée en beauté par une autre, à qui revient le triomphe de la victoire sur chacun des protagonistes de cette fable? À l'heure où le lecteur trouve derrière cette autre froide et pâle figure mythique de la nocturne Séléné, la présence de l'astre lorquien par excellence à l'éclat métallique argenté ? Mais, à qui imputer la faute d'un tel enchaînement fatal ?

"La mujer lejana-La femme lointaine" : ou de l'appel secret de la "Théogonie" d'Hésiode à la réécriture lorquienne du Mythe de Pandore

Parvenu à cette étape du texte lorquien, personne ne doit oublier que le jeune grenadin était imprégné des écrits de l'auteur grec du VII^e siècle avant J-C, et méditait sur les écrits de celui qui avait de longue date averti l'humanité des maux qui l'attendaient, depuis l'heure fatale où le Zeus de la *Théogonie*, qui « déjà en son cœur, méditait la ruine des mortels, tout comme en fait il devait l'achever, »⁴⁹ en vint un jour à fomenter le sombre projet de faire façonner, par Héphaïstos, cette nouvelle « merveille pour les yeux » nommée Pandore⁵⁰. Et nul ne saurait perdre de vue non plus que García Lorca connaissait de près l'autre texte d'Hésiode, intitulé *Les travaux et les jours*.⁵¹, à travers l'ouvrage posé sur sa table de nuit et qu'il consultait régulièrement. Aussi bien convient-il d'en tenir le plus grand compte, afin de compléter de l'intérieur l'éclairage culturel du poème ici commenté. Car sa protagoniste maléfique pourrait bien établir d'étroits liens avec cette beauté parmi les beautés dont la rencontre ne pouvait, depuis son apparition, qu'être sans issue...

Selon le mythe repris par le poète grec, Prométhée avait formé le projet, puis ourdi le complot hasardeux, de soustraire les hommes à la suprême volonté de Zeus, symbole de la toute puissance et de l'intelligence céleste ; et, en ce sens, il les avait également conduits sans tarder à leur perte. Car le voleur de "l'éclatante lueur"⁵², à travers son geste de révolte, n'était parvenu qu'à provoquer la colère divine après avoir dérobé, soit à la roue du soleil, soit au foyer de la forge, des étincelles de lumière, symbole par excellence du pouvoir suprême de l'esprit⁵³. De sorte qu'en représailles, le maître de l'éclair et du tonnerre, « aussitôt, en place

⁴⁹*Théogonie*, op. cit., v. 552, p. 52. Le second texte ajoute : « De ce jour aux hommes il prépara de tristes soucis », "Mythe de Pandore", *Les travaux et les jours*, v. 50, op. cit., p. 87.

⁵⁰ Dans la *Théogonie*, un chapitre consacré à "Japet et ses fils. Prométhée", évoque la création de la première femme par Héphaïstos. Hésiode reprend par ailleurs les grands aspects créateurs du "mythe de Prométhée" dans un chapitre de son ouvrage *Les travaux et les jours*. Cf. Paul, Mazon, introduction à l'édition de *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier* aux éditions des Belles Lettres, Paris, 2002 (1^{re} édition 1928) ; avec le texte grec et sa traduction."

⁵¹ *Les travaux et les jours*, « le mythe de Pandore », vers 41-105, éd. Budé, op. cit., pp. 87-89.

⁵² Le texte dit sur ce point : « Mais le brave fils de Japet sut le tromper et déroba, au creux d'une fêrulle, l'éclatante lueur du feu infatigable », *Théogonie*, v. 565-566, op. cit., p. 52.

⁵³ Zeus eut alors l'idée maléfique qui germa en lui "le jour où, l'âme en courroux, il se vit dupé par Prométhée aux pensées fourbes", in *Les travaux et les jours*, v. 48-49, op. cit., p. 87. Le second texte, *Les travaux et les*

du feu, créa un mal destiné aux humains »⁵⁴. Évoquant alors le terrible courroux du possesseur de l'éclair et du tonnerre, Hésiode allait expliquer comment ce dernier devait décider sans plus tarder de se venger, passant aussitôt commande à son forgeron (« l'illustre artisan » dit de son côté Homère dans *Illiade*) de l'instrument féminin parfait du châtiment prémédité, ensuite mené à son terme : « Avec de la terre, l'illustre boiteux modela un être tout pareil à une chaste vierge, par le pouvoir du Cronide »⁵⁵.

Chef-d'œuvre d'orfèvre, statue parfaite bientôt vivante et animée, telle se présente donc au départ la première créature féminine magiquement issue des mains d'Héphaïstos (Hèphaestus, Mulcifer ou encore Etnaeus), l'industriel ouvrier des foudres de Jupiter dans le mont Etna, en Volcanie. À partir de cet instant précis, il ne fait plus de doute dans les textes-sources que l'invention en cours de réalisation ne pourrait que constituer, une fois achevée, le don précieux bien que maudit offert aux appétits sensuels des faibles êtres terrestres, aussitôt envoûtés :

Et quand en place d'un bien, Zeus eut créé ce mal si beau, il l'amena où étaient dieux et hommes, superbement parée par la Vierge aux yeux pairs, la fille du Dieu fort; et les dieux immortels et les hommes mortels allaient s'émerveiller à la vue de ce piège, profond et sans issue, destiné aux humains⁵⁶.

Les lignes ciselées d'Hésiode dans ses deux récits montrent à l'évidence comment se tisse ainsi, dans les coulisses des établis mythologiques, la subtile machination céleste : trame ourdie avec l'aide des diverses divinités complices de la fabrication du chausse-trappe, soudain concrétisé sous la forme d'une beauté irrésistible⁵⁷. Chacun des paragraphes indique clairement de quelle manière est alors peu à peu générée, puis exposée peu après sur la scène du monde, cette créature parfaite à nulle autre pareille dont le paraître admirable s'oppose à

jours, insiste pour sa part en ces termes sur la réaction furibonde du maître suprême du Panthéon grec : « Et, courroucé, Zeus qui assemble les nuées lui dit : "Fils de Japet, qui en sais plus que tous les autres, tu ris d'avoir volé le feu et trompé mon âme, pour ton plus grand malheur, à toi, comme aux autres à naître : moi en place du feu, je leur ferai présent d'un mal, en qui tous, au fond du cœur, se complairont à entourer d'amour leur propre malheur », idem, v. 53-58, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁴ *Théogonie*, v. 569-570, *op. cit.*, p. 52. Le second texte ajoute, parlant de Zeus : « De ce jour aux hommes il prépara de tristes soucis », "Mythe de Pandore", in *Les travaux et les jours*, v. 50, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁵ *Théogonie*, v. 571-572, *op. cit.*, p. 52. Nous lisons ces autres précisions dans le deuxième texte : « Il dit et éclate de rire, le père des dieux et des hommes; et il commande à l'illustre Hèphaïstos de tremper d'eau un peu de terre sans tarder, d'y mettre la voix et les forces d'un être humain et d'en former, à l'image des déesses immortelles, un beau corps aimable de vierge... », *Les travaux et les jours*, v. 59-64, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁶ *Théogonie*, v. 585-591, *op. cit.*, p. 53. Le second texte évoque également : « Son piège ainsi creusé, aux abords abrupts et sans issue », in *Les travaux et les jours*, v. 83, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷ Nous lisons, par exemple : « La déesse aux yeux pairs, Athena, lui noua sa ceinture, après l'avoir parée d'une robe blanche, tandis que de son front ses mains faisaient tomber un voile aux milles broderies, merveille pour les yeux. Autour de sa tête elle posa un diadème d'or forgé par l'illustre Boiteux lui-même, de ses mains adroites, pour plaire à Zeus son père : il portait d'innombrables ciselures, merveilles pour les yeux, images des bêtes que par milliers nourrissent la terre et les mers; Héphaïstos en avait mis des milliers - et un charme infini illuminait le bijou - véritables merveilles, toutes semblables à des êtres vivants », *Théogonie*, v. 572-584, *op. cit.*, p. 52. Comparer ce passage avec celui qui le complète des *Travaux*, v. 70-75, *op. cit.*, p. 88.

l'être pervers, afin de mieux tromper l'adversaire⁵⁸. En fait, personne n'aurait dû ignorer à quelles fins perfides la séduisante jeune fille, extérieurement parée de tous les dons, avait néanmoins été conçue au départ comme la pire des vengeances divines ; puisque fondue au moule d'une singularité aussi enchanteresse que pernicieuse. Mais comment dépasser sur la terre l'apparence charmeuse, pour découvrir la réalité trompeuse cachée au-delà du masque ? Et quel être mortel aurait pu s'apercevoir de la supercherie et flairer le danger derrière la séduction ? Le lecteur quant à lui est d'emblée averti et sait à quoi s'en tenir, quand l'auteur grec ne mâche pas ses mots à l'heure de le mettre au courant de ses funestes intentions. Dotée d'un aspect incomparable, la féminine silhouette devra servir de paradigme négatif, aussitôt exploité d'une manière générale comme source de catastrophes ; en étant prise comme modèle permanent multiplié de désagréments, sur la base comparative de l'image qu'elle offre à côté de la plupart de ses consœurs, pourtant beaucoup moins néfastes parce que moins ensorcelantes au sens propre du terme. D'où l'énumération collective injustifiée, dans les textes grecs, des ravages communs que toutes les représentantes de l'espèce sont censées causer depuis les origines, à l'instar de leur exemple premier : « Zeus qui gronde dans les nues, pour le grand malheur des hommes mortels, a créé les femmes, que partout suivent œuvre d'angoisse, et leur a, en place d'un bien, fourni tout au contraire un mal »⁵⁹.

Généralisation éloquente de la part de l'écrivain, qui n'a rien d'un constat hâtif et veut ne laisser place à aucune exception ; hormis celle chargée de venir confirmer l'origine du malheur qui plane au-dessus des têtes masculines, désormais levées dans une attitude extatique. La calamité qui adopte ainsi le visage de la fatalité, aux traits pour leur part sans défaut aucun, bien que remplie de défauts, reste d'abord sans nom dans la *Théogonie*, sans doute faut-il le rappeler. Homère pour sa part ne la mentionne pas davantage et la laisse dans l'anonymat. Toutefois, dans *Les travaux et les jours*, cette créature soigneusement élaborée prend finalement le nom de Pandore : en Grec ancien Πανδώρα / Pandora, celle qui est parée de « tous les dons ». Or, si Pandore privée d'identité il y a selon nous, dans le '*Soneto sensual*', c'est d'abord à cause des ravages qu'elle est censée causer au moi lyrique de rencontre, en dépit de son allure tendrement innocente. C'est également par la mention de ces 'regards' étonnants, issus d'yeux dégageant une 'douce' candeur à nulle autre pareille, même si leur couleur n'est à dessein pas précisée. Mais c'est aussi parce que la 'bouche' y est devenue, en deux vers, la confluence culturelle dérivant de multiples échanges traditionnels entre les cultures persanes, latines et grecques. *Ojos y boca* de *La femme* qu'il convient absolument d'*éloigner* du fait qu'elle possède précisément l'ensemble des attraits, à la fois attrayants et traîtres, renvoyant le jeune artiste andalou vers son inspiratrice littéraire antique. Pourquoi ? Moins parce que la mystérieuse protagoniste du premier vers possède une

⁵⁸ C'est surtout dans *Les travaux et les jours* qu'est mis en relief la dualité propre au personnage, quand nous lisons : « Athéné lui apprendra ses travaux, le métier qui tisse mille couleurs; Aphrodite d'or sur son front répandra la grâce, le douloureux désir, les soucis qui brisent les membres, tandis qu'un esprit impudent, un cœur artificieux seront, sur l'ordre de Zeus mis en elle par Hermès, le Messager, tueur d'Argos », v. 65-68, *op. cit.*, p. 88; et le contraste éclate entre l'apparence et la réalité, le corps et le cœur, quand il est dit : « Pallas Athéné ajuste sur son corps toute sa parure. Et dans son sein, le messager, tueur d'Argos crée mensonges, mots trompeurs, cœur artificieux, ainsi que le veut Zeus aux lourds grondements », *id.*, v. 74-78, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁹ *Théogonie*, v. 600-603, *op. cit.*, p. 53.

'bouche' qui rappelle l'épisode dramatique de la fameuse 'caja de Pandora- boîte de Pandore', que du fait que le fameux coffret n'en était précisément pas un à l'origine. On se souvient qu'à peine Epiméthée avait-t-il accepté le présent envoyé par son frère, dans le récit mythique, que 'ce supplément' détestable auquel il avait été donné forme, autre présent empoisonné selon le texte, allait ouvrir ce cadeau maudit. Or dans la tradition de départ, il s'agit non d'un coffret, mais bien d'un 'pithos' grec (*πίθος, πίθοι*), soit d'une énorme jarre en argile, d'où se répandent sans tarder tous les maux lâchés sur la terre. Puisque l'histoire veut qu'une fois le bouchon ôté par Pandore, tous les fléaux se soient propagés à la surface du monde, à cause de la curiosité de celle qui n'avait eu cure d'obéir en suivant les conseils préalablement prodigués ; et avait, par inconscience, laissé s'envoler sur l'ensemble de la planète mille maux à l'origine de cataclysmes aux conséquences désastreuses, aussi inévitables que définitives.

D'après le texte d'Hésiode :

La race humaine vivait auparavant sur la terre à l'écart et à l'abri des peines, de la dure fatigue, des maladies douloureuses, qui apportent le trépas aux hommes. Mais la femme, enlevant de ses mains le large couvercle de la jarre pansue, les dispersa de par le monde et prépara aux hommes de tristes soucis.⁶⁰

Pandore venait de la sorte de contaminer l'univers tout entier, laissant au dernier moment le seul élément peut-être salvateur⁶¹ tout au fond, comme un rêve désormais inaccessible aux mortels à jamais meurtris et blessés, sans remède aucun pour soigner leurs plaies :

Seul l'espoir restait là, à l'intérieur de son infrangible prison, sans passer les lèvres de l'amphore, et ne s'envola pas au dehors, car Pandore avait déjà remplacé le couvercle, par le vouloir de Zeus, assembleur de nuées...⁶².

Espoir-Espérance, nul ne l'ignorera donc plus, destiné à rester finalement suspendu au col de la jarre, faute de pouvoir s'en évader, sous l'impulsion divine toute puissante. C'est-à-dire impossibilité définitive expliquant que, depuis cette date, les êtres humains seraient éternellement voués à devenir-rester les jouets vains d'une illusion des sens qui, destinée à leur ravir la vue comme l'odorat, devait leur dissimuler la réalité exacte du sort tragique désormais chargé de régir leur existence. Car l'auteur grec souligne partout dans ses textes que personne ne saurait davantage se soustraire dans le futur à cette règle qui dit : « Il n'est nul moyen d'échapper aux desseins de Zeus »⁶³.

⁶⁰ Hésiode, *Les travaux et les jours*, respect., vv. 90-95, *op. cit.*, p. 88 ; vv. 96-100, p. 89.

⁶¹ L'espérance était certainement un bien, dans le mythe primitif. Elle l'est encore, dans un certain sens, chez Hésiode : c'est parce qu'ils ignorent l'avenir et parce qu'ils peuvent toujours espérer que les hommes arrivent à supporter la vie de labeur et de misère que le Ciel leur a donnée. Mais en réalité, il ne s'agit là que d'un bien illusoire, que d'un appât par lequel les hommes sont finalement pris au piège de la vengeance divine. La conception qu'implique l'ensemble du récit hésiodique est donc complexe et nuancée.

⁶² Hésiode, *Les travaux et les jours*, *ibid.*

⁶³ Hésiode, *Les travaux et les jours*, vv. 104-105, *op. cit.*, p. 89

Par la présence artificieuse de la 'boca', redevenue la source florale d'une féminité dispensatrice des pires essences dissimulées sous leurs senteurs exquis, la voix qui s'exprime se situe ici à la confluence culturelle des multiples échanges traditionnels antiques, préalablement envisagés. Car le texte de 1918 restitue à sa mystérieuse inspiratrice lyrique tous les attraits de nature conflictuelle dont elle était au départ dotée et qui faisaient d'elle la malfaisante protagoniste mythique, par excellence. Surtout, quand l'objet des attentions poétiques dont « *La mujer* » devient la cause est, à son tour, perçue sous la forme de cette corolle parfumée visible entre toutes, au milieu des parterres épanouis. En fait, l'auteur, dans sa disgrâce, s'en empare désormais avec bonheur, en quête qu'il est déjà du langage floral lui appartenant en propre qu'il fera éclore tout au long de sa production poético-dramatique, depuis le terreau semé dans l'argile par « La femme-fleur lointaine », jusqu'à l'épanouissement dans la serre grenadine de sa *Doña Rosita la soltera- Doña Rosita la vieille fille*, si chère au cœur de l'homme de théâtre dès son arrivée sur la scène de Barcelone, en 1935... « Sur sa tête Pallas Athéné mit de ravissantes couronnes, faites de fraîches fleurs des prés » expliquait Hésiode, avant de poursuivre, dans l'autre ouvrage *Les travaux et les jours* : « ...Tout autour d'elle, les Heures aux beaux cheveux disposent en guirlande des fleurs printanières »⁶⁴. Si Pandore se faisait ainsi le support charmant de grâces destinées à mieux tromper les mortels, « La femme lointaine » n'est à son tour que le double de sa parure mensongère, aux « mille parfums » et « nuées de fragrances à tuer de douceur ». Déjà, une réponse lorquienne très personnelle se fait jour, face au texte grec... Mais revenons un peu en arrière... pour faire ressortir de l'ombre une *fillette lointaine*...

En ce qui concerne l'esquisse du visage de la féminité fascinante, perturbatrice et devenue intouchable des premières années, chez le petit villageois de Fuente Vaqueros, l'une des proses de *Mon Village* intitulée « *Mi primer amor-Mon premier amour* » est capitale et doit être mentionnée ici. Car elle ne laisse aucun doute au lecteur, quant à la projection fantasmagique angoissante exercée depuis le plus jeune âge sur l'auteur par des traits féminins. L'anonyme figure d'une petite fille morte, jadis photographiée dans un cadre conservé par sa famille, et dont son regard de 'Federico' enfant ne pouvait, affirmait-il, se détacher, avait incarné très tôt cet attrait-rejet de manière tragique, en donnant au lecteur l'impression de friser la hantise : ...

J'ai chez moi un portrait dont la vue me produit une grande peine. C'est une fillette blonde et fluette... qui a vécu il y a longtemps et qui maintenant doit être sous la terre. Il y a sur son visage un sourire si ténu et triste que l'on dirait qu'elle va pleurer. Elle a les mains croisées et sur son cœur il y a un bouquet de fleurs de saison qui aujourd'hui doit n'être plus qu'impalpable poussière. Tout le portrait est doré par la patine de l'âge, hormis le visage de la fillette qui est blanc et décoloré... Son ample et majestueuse robe est entièrement bordée d'une petite tresse noire. Près d'elle, se trouve une petite table entourée d'une frange de brandebourg, sur laquelle est posé un crucifix et de nombreux livres⁶⁵.

⁶⁴ *Théogonie*, vv. 576-577, p. 52 ; « *Les travaux et les jours* », vv. 72-73, p. 88.

⁶⁵ *Autobiografía*, « *Mi primer amor-Mon premier amour* », (mars, 22, Nuit, 1917-1918 ?), in *Prosa inédita de juventud*, op. cit., pp. 459-462. Ici, p. 459. Cf. aussi, Jocelyne Aubé-Bourligueux, *Lorca ou La Sublime Mélancolie. Morts et Vies de Federico García Lorca*, biographie. Éditions Aden, année 2008. Cf. Chapitre IV : « Mon premier amour » ou la sublimation par l'écriture du calvaire charnel, pp. 259-338. Ici, cit., pp. 262-63.

Et l'auteur d'expliquer non sans crainte rétrospective sa sombre passion secrète pour celle dont la vision, comme le souvenir obsédant, le hantaient soir après soir, disant, ici : « Dans mon âme, il n'y avait que chasteté et pureté et j'aimais sans m'en rendre compte cette femme qui était passée sur la terre tant d'années auparavant » ; et avouant, là : « Quand j'étais petit, ce portrait était mon rêve cauchemardesque durant des nuits sans fin »...⁶⁶. Il n'en est pas moins vrai que la fixation juvénile dont il est question dans ces lignes sera bientôt mise en rapport, par l'écrivain lui-même, avec l'ébauche d'une progressive et difficile transition vers l'âge adulte qui le caractérise en propre ; à savoir : ...« Ces nuits de révélations de secrets occultes et qui sont celles qui introduisent à l'adolescence »...

Enfin, finalement enfermé dans un coffre au grenier, le portrait ne cessait de l'attirer, partagé qu'il était entre l'appel de la tentation et le refus d'y céder :

« Aux heures où ma famille me laissait seul à la maison, très doucement, en prenant beaucoup de précautions comme celui qui s'apprête à commettre un grand délit, je forçais avec un fil de fer la serrure du coffre et, en déplaçant des lettres, des soieries et autres souvenirs, je cherchais le portrait ».

Parvenir enfin jusqu'à l'image, afin de s'en emparer jalousement comme après un larcin, pour la contempler à loisir, puis oser l'embrasser, supposait en effet d'enfreindre certains préceptes d'éducation, voire même de transgresser certaines lois imposées. Tout se passe donc comme si l'attirance irrésistible éprouvée envers l'inconnue de la malle était en fait intimement ressentie par l'entourage comme la violation répétée d'un tabou, ou vécue dans l'opinion d'autrui sous l'angle d'un acte sacrilège ; alors que le coupable paraît devoir faire preuve d'un courage héroïque, avant de vaincre en triomphant des mille obstacles mis quotidiennement sur sa route. Le narrateur de l'époque se dédouble bientôt en celui des *Místicas (de la carne y del espíritu)*-Mystiques (de la chair et de l'esprit), lequel fera remarquer :

« Quand la nuit fait mourir tous les sons et s'étend au-dessus de la ville, les âmes qui sont solitaires d'amour et vierges de contact charnels s'endorment et rêvent à d'autres âmes qui, à leur tour, rêvent à d'autres ; et alors l'air s'emplit de parfums d'eau et de chambres de petites filles pâles, les villes se couvrent de lumière sans couleur... »⁶⁷.

Car partout s'effectue le processus de spiritualisation du sentiment amoureux éprouvé de manière épurée, à travers l'écriture sublimée du 'calvaire charnel' ressenti et vécu comme tel. Tandis qu'allait se renforcer peu à peu l'idée exprimée en une phrase terrible, destinée à résumer le problème posé avec sa solution définitive : « Une fiancée morte est la meilleure épouse que nous puissions posséder »⁶⁸ « La femme lointaine » n'est-elle pas sur un autre plan l'une d'elles, pour diverses raisons d'ordre culturel.

⁶⁶ *Idem*, respect., p. 459 et 461.

⁶⁷ *Mystiques*, « Mystique qui traite de la douleur de penser », 13 Avril. 1 nuit. ¿1917?, in *Prj, op. cit.*, p. Citation suivante, *idem*.

⁶⁸ Federico, García Lorca, *Autres méditations*, « Paysage d'or et de passion », soir du 22 mai 1917? in *Prj, op. cit.*, pp. 202-203.

L'intérêt de telles références, de caractère autobiographique autant que littéraire, réside dans une meilleure approche du 'sonnet sensuel', par l'intermédiaire de la relation progressivement établie entre la contemplation visionnaire mentionnée dans la prose et celle évoquée au fil du poème, laquelle conduit le moi lyrique à inventer dans un avant supposé ou non « les yeux » immenses et fascinants de la femme future, ainsi que « sa bouche » attirante dont il pressent la tendre promesse chez la petite fille, au-delà des points de suspension du passage : « ...Les yeux de cette femme devaient être grands comme des soleils et sa bouche un trésor de douceur »...Inquiétant conditionnel en Espagnol ('*serían*'), pourtant, que celui utilisé alors dans la phrase citée ; car il traduit chez le poète inspiré qui entend l'appel de la Muse, au-delà de celui de '*la mujer*' à venir, l'hypothétique survie ultérieure de tels instruments de séduction, guettés par une inéluctable fin. Une strophe d'un poème de 1917, également parmi les premiers rédigés et intitulé « *Canción (Ensueño y confusión-Chanson (Rêverie et confusion))* », confirmera ce point de vue avec les vers :

« *Sobre tu cuerpo había penas y rosas, / Tus ojos eran la muerte y el mar / ¡Tu boca ! Tus labios, tu nuca, tu cuello.../ Y yo como la sombra de un antiguo Omar* »...*Más ¡Ay ! que la muerte llegó y el dolor* »...

Le moi lyrique élégiaque qui mentionne ici le prénom de quelque ancien calife, s'approprie en fait implicitement celui de O. Khayyam, face au spectacle mortuaire d'une femme que la relation lorquienne à la musique rend encore plus funèbre : « *Se llora por una carne vista a lo Berlioz* »⁶⁹. On trouve par ailleurs, dans d'autres textes de dates incertaines du grenadin, des traces multiples de ces bouches « *de rosa y de aire de rosal* » qui sont celles de « *femmes-fleurs* » impossibles du rêve, de créatures aussi inaccessibles que parfumées qui flottent souvent dans le souvenir d'enfance, ou le songe adolescent. Telles de délicats pétales odorants, leurs lèvres fraîches laissent dans l'âme du poète, au réveil, de divins souvenirs impalpables. Ainsi, dans la « *Mística que trata del dolor de pensar-Mystique* qui traite de la douleur de penser », nous l'entendons dire, par exemple :

Les femmes que nous embrassons dans nos songes sont pures lumières blanches et bleues et tièdeurs d'après-midi de printemps...Elles sont subtiles comme les ailes des insectes et leurs yeux sont source profonde...Les femmes qui sont nôtres durant le mystère de la nuit sont charnellement impossibles, avec des lèvres de miel et de fleurs des champs.

...femmes-abeilles aériennes légères, ou femmes-corolles aux délicates tiges-tailles, qu'il serait vain de prétendre posséder sans les flétrir, voire même illusoire de vouloir retenir ne serait-ce qu'un instant au-dessus de sa couche ». Nul doute que García Lorca n'ait plongé à ce stade, avec délice en telle compagnie, au coeur d'un tel décor de l'aube du monde, où étaient et sont encore susceptibles de s'effectuer mille transformations, où éclosent partout des boutons précieux auxquels il prêtera à son tour de mystérieuses vertus secrètes, soit en relation avec la théorie de la transmigration des âmes à laquelle il adhère pendant un temps, soit à travers de printanières ouvertures en direction de son propre '*Langage des fleurs*', lui-même sur la voie de sa genèse créatrice : « Une rose est supérieure à tous les hommes »,

⁶⁹ « *Canción (Ensueño y confusión-Chanson (Rêverie et confusion))* », PI, estrofa 3 et v. 24, *op. cit.*, pp. 25-26.

devait dire l'auteur de la « Mística que trata de la melancolía-Mystique qui traite de la mélancolie »⁷⁰; et il posait alors la question : « Les âmes nicheraient-elles dans les fleurs ? ». Oui, l'essence des 'roses' serait-elle dans son esprit issue de l'âme des femmes-fleurs qui laissent parfois échapper certains soupirs, ou se pâment languides dans la main des hommes qui caressent leurs pétales ?

"La mujer lejana-La femme lointaine" : ou le mystérieux fil conducteur secret de l'adolescence lorquienne

Sans doute la tentation est-elle grande, au moment d'aborder le dernier point de l'étude menée, d'aller chercher la solution de cette inexplicable relation de cause à effet, entre l'attrait amoureux et la désagrégation intérieure de celui qui en fait l'objet de la part de « La femme lointaine », dans d'autres rapports que ceux proprement textuels, établis dans le '*sonnet sensuel*' avec son anonyme protagoniste par le 'je' sujet. L'impression de destruction ressentie de quatrain en tercet pourrait, par exemple, être perçue comme la simple conséquence d'une première passion non réciproque, mal vécue et en tant que telle incapable d'apporter à l'homme de chair, doublé de l'homme de lettres, la plénitude attendue par le corps, le cœur, et surtout l'âme. Peut-être, oui...Car l'on sait que quelques allusions de la Correspondance précoce, suivis de témoignages plus tardifs, auraient pu ou pouvaient laisser entendre que certaine demoiselle andalouse très musicienne était venue très tôt troubler l'esprit, plus que les sens, du jeune homme⁷¹. Et pourtant, au-delà de l'anecdote qui ne doit pas retenir outre mesure notre attention de chercheur, la véritable clé du conflit poétique à présent développé se trouve certainement ailleurs que dans un premier conflit affectif, au demeurant sans issue étant donné les tendances lorquiennes de départ, clairement manifestes dans tous ses écrits.

Non, l'explication profonde de l'attitude créatrice ainsi distanciée du moi lyrique, face aux promesses voluptueusement mensongères proposées par la beauté du texte, ne se trouve certainement pas seulement dans cette première 'passion' malheureuse, tenue en échec après lui avoir été très tôt attribuée. Même si la jeune fille aux yeux célestes qui avait très certainement inspiré quelques uns de ses poèmes de la *Juvenilia* avait précisément établi, avec le pianiste d'alors, un lien instrumental assez étroit : la jolie cordouane, de son côté, interprétait en effet très bien du Chopin. Alors, où chercher la raison cachée de l'attitude

⁷⁰ *Mystiques (de la chair et de l'esprit)*, "Mystique qui traite de la mélancolie", in *Prosa inédita de juventud*, éd. de Christopher, Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, p. 74.

⁷¹ Ian, Gibson, dans son dernier ouvrage *Lorca y el mundo gay*, développe le thème de la rencontre entre 'Federico' et María Luisa Natera, selon lui, son amour juvénile des années 1916-17, rencontré dans la station balnéaire de Lanjarón, où la mère du poète de Grenade prenait les eaux, comme celle de la jeune fille, pour soigner l'une comme l'autre des maladies chroniques. Admiratif devant son regard bleu et son talent pour le piano, le jeune andalou était resté fasciné, au dire des témoins, par la vision de cette demoiselle de famille très aisée de Cordoue qu'il revit sur plusieurs étés, malgré une réticence affichée des parents face au métier de 'poète' envisagé par García Lorca. Toute la correspondance qui aurait été échangée entre les deux adolescents fut ensuite détruite, par le mari de María Luisa, Enrique Hitos, sans doute dans le souci de ne pas rappeler l'ancienne amitié amoureuse avec celui, qui durant le début du franquisme, avait été qualifié de 'rouge', puis 'fusillé comme tel'. Cf. Ian, Gibson, « *Caballo azul de mi locura* », *Lorca y el mundo gay*, Booket (8 juin 2010).

d'attraction-rejet exercée par « La femme lointaine » et manifeste dans les vers cités ? La cause n'en aurait-elle pas plutôt sommeillé, à cette première époque, dans un autre secret préalable enfoui dans la conscience créatrice, lui-même en relation directe avec une double rupture d'ordre musical, par deux fois contrainte et forcée ? Et le motif inavoué ne serait-il pas passée par le seul vrai fil conducteur, pianistique, susceptible de relier l'écrivain aux mois durant lesquels il avait du changer de rapport sentimental avec les femmes, comme de rapport artistique avec la musique, après avoir vu sa vocation initiale contrariée ?

Certes, le piège réside toujours dans le risque qui consiste, pour la critique, à voir la seule présence du Federico en proie à des tourments d'ordre sexuel, chez celui qui tient la plume et dont l'imagination se montre d'emblée mélancoliquement féconde, à plusieurs titres. Car, bien plus qu'un adolescent souvent perturbé en quête de son identité propre et de sa véritable personnalité créatrice, le grenadin de dix-neuf ou vingt ans nous apparaît dès le départ sous l'angle d'un authentique prosateur-poète, aussi soucieux de trouver très tôt sa voix singulière qu'avidé d'acquérir un style qui n'appartienne qu'à lui. En ce sens, au regard de l'investigation, le García Lorca de 1918-1919 semble être l'inventeur infatigable, sans cesse lancé à l'assaut de nouvelles formes littéraires, ainsi qu'à la conquête d'horizons métaphoriques neufs. De telle sorte que l'auteur n'hésite pas à faire souvent appel aux ressources culturelles d'un passé à la fois personnel et collectif, peuplé d'antiques chimères qu'il fait siennes : soit parce que celles-ci l'obsèdent ou le hantent précisément, sur le plan vital ; soit du fait que les sources culturelles multiples auxquelles puise le moi lyrique s'y associent étroitement, riches de visions fondatrices indissociables de sa propre personnalité, donc susceptibles d'alimenter quotidiennement les pages ainsi revivifiées, en cours de réalisation. C'est pourquoi, il conviendrait d'aller débusquer les origines non avouées de l'impossible rencontre développée au long des strophes de ce sonnet dans l'au-delà d'une labyrinthique mémoire sans cesse revitalisée, héritée d'un passé à plusieurs niveaux. Obscur grenier peuplé des propres souvenirs d'un hier privé, revenu prendre appui sur le soubassement d'une mémoire plus large, fécondée par nombre d'expériences traditionnelles, toutes marquées au signe funeste d'une série d'obstacles semés au long d'un chemin générateur d'art.

Si « *la mujer lejana* » renoue d'étroits liens créateurs avec la superbe, mais funeste créature mythique vers laquelle elle renvoie ici de manière originale, c'est certainement qu'elle devient le véhicule privilégié des maux généralisés qui affligent et tourmentent des hommes définitivement condamnés à se taire, ou du moins à souffrir sans jamais avoir le droit se plaindre. Mais quelle est, dira-t-on, la raison d'un tel silence autrefois exigé par la puissance suprême ? À cette question, Hésiode répondait sans détour en invoquant quelque mystérieuse punition imposée, après celles déjà connues :

"Mais des tristesses, en revanche, errent innombrables au milieu des hommes : la terre est pleine de maux, la mer en est pleine ! Les maladies, les unes de jour, les autres de nuit, à leur guise visitent les hommes⁷², apportant la souffrance aux mortels - en silence, car Zeus leur a refusé la parole"⁷³.

⁷² Hésiode, *Les travaux et les jours*, op. cit., p. 89. Ce vers 93 est lui-même emprunté à l'Odyssée : "*Car les hommes vieillissent vite dans la misère*", cité in op. cit., note 2, p. 89.

Aux précédentes punitions en vigueur succède donc cet autre châtiment, assorti des conséquences issues d'une nouvelle sentence émanant du maître de l'Olympe : à savoir, tout accepter et supporter sans rien dire, jusqu'à l'inacceptable. Décision céleste irrévocable de l'obligation de subir le pire en se taisant, imposée de génération en génération, et dont le lecteur retrouve la trace non effacée à travers l'expression finalement retenue dans le premier tercet par García Lorca. Quand, dans un vers, il avoue non seulement en avoir fait ou en faire encore l'expérience, mais encore suggère qu'il se voit contraint à son tour de subir le mauvais traitement jupitérien sans souffler mot, dans l'attente d'une heure, l'heure de son succès créateur qui tarde à venir : « Par une nuit d'azur au jardin silencé »⁷⁴. Car le locuteur tenté de résister, désireux de se défendre du mutisme ambiant, en se situant-resituant soudain dans un décor bleuté de ciel de la Véga grenadine ou de soir à Chiraz, se trouve-retrouve subitement entouré d'une atmosphère onirique où les notes d'un ancien 'piano' reviennent curieusement le hanter.

De cette teinte dans laquelle baigne le paysage, nuance irréelle retenue parmi toutes les autres parce que propice à mille rêveries poétiques, sont en effet imprégnées les soirées pour leur part inoubliables de la tradition persane dont le conférencier grenadin allait évoquer ensuite la filiation artistique. Ainsi, lorsqu'au cours du célèbre exposé intitulé « *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé 'cante jondo'* », donnée au Centre Artistique de Grenade le 19 février 1922, soit trois ans plus tard, le conférencier en lui devait ajouter cette déclaration capitale, une fois effectué le rapprochement entre les différentes sources d'inspiration qui étaient – et resteraient - les siennes :

⁷³ Hésiode, *Les travaux et les jours*, v. 100-105, p. 89.

⁷⁴ Le vers finalement choisi par G. Lorca, après certaines recherches est : "*En una noche azul y en el jardín silente*". Piero, Menarini signale en ces termes l'importance des changements effectués à ce stade : "*Tenemos, por otra parte, sustituciones muy significativas : el primer verso del primer terceto fue primero : "Una noche azul en que mi alma sea luna"*". Le poète corrigea ensuite avec la variante : "*En una noche azul en que mi alma sea la luna*". Après quoi, toujours selon le critique italien, « *pasó a ser el inexpresivo y casi amanerado verso definitivo* », in *op. cit.*, p. 288. Vers alors 'inexpressif' et 'maniéré', au dire du critique, dont le point de vue est discutable. Le silence forcé du 'jardin' a donc remplacé le rêve 'lunaire' du poète certainement très influencé par un orientalisme qui lui fera évoquer plus tard les nuits "bleues" de Chiraz du poète persan Hafiz, "*la infinita noche azul de Siraz*" (*Homenajes y Conferencias-Hommages et Conférences, "El cante jondo" (primitivo canto andaluz). Chant primitif andalou, appelé 'cante jondo'*), in *Obras Completas*, edic. del cincuentenario, T. III, 1986, p. 212 ; in *Pléiade I, op. cit.*, p. 821-22, En ce qui concerne, par ailleurs, la vision du "jardin" dans les textes de "*Impresiones y Paisajes*", Michèle, Ramond a analysé leur "position symbolique de passage", dans son étude sur "*Le stade du jardin*". Elle écrit, par exemple, ces lignes qui mettent en relation des images et des sentiments qui sont également celles et ceux que nous rencontrons dans le sonnet lorquien : "On considérera seulement la méditation introductive. Le jardin y est traité comme un lieu spirituel, il fait revivre l'esprit de la femme qui nous poursuit, il sert de révélateur aux visions spirituelles de notre monde intérieur, il est quelque chose de supérieur, un amoncellement d'âmes, une coupe immense de mille essences religieuses, un tabernacle de passions, une grandiose cathédrale pour de très beaux péchés », in *Le passage à l'écriture*, 2 "le stade du jardin" (texte 8 : 'Jardins'), *L'Édition dans le monde hispanique*, Grenoble, Université de Grenoble, 1992. *Le passage à l'écriture. Le premier livre de Lorca*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Collection "Hespérides", 1989, pp. 154-155.

Mais, là où l'affinité est évidente et où l'on trouve des coïncidences nullement surprenantes ni étranges, c'est dans les sublimes Gacelas amoureuses de Hafiz, poète national de Perse qui chanta le vin, les belles femmes, les pierres mystérieuses et la nuit bleue infinie de Chiraz.

Or, azuréens aussi se présentent dans le souvenir ou l'imagination picturale du correspondant les ciels nocturnes des environs de Fuente Vaqueros, vastes panoramas offerts au regard du promeneur toujours émerveillé venu, hier comme aujourd'hui, les admirer pour en parler dans ses lettres :

... Voici quelques jours il s'est levé une lune vert-mauve brume au-dessus de la brume bleue de la sierra Nevada...C'est surtout à la tombée du soir que l'on vit en pleine fantaisie, dans un songe à demi effacé...Je ne peux te dire le prodige de cette Véga et de ce petit village blanc parmi les peupliers sombres...Je doute qu'en Inde il y ait des nuits si chargées d'odeur et si délirantes...⁷⁵.

'La India', toujours elle, qui continue de hanter l'imaginaire lyrique...

Si le lecteur est frappé par le fait qu'il retrouve, dans les lignes qui précèdent, une atmosphère propice à quelque vague rêvasserie, proche de celle suggérée dans le vers du sonnet de 1918 (« *Que tú estés ensoñando con regiones brumosas* »), il découvre également que le créateur andalou établit partout des ponts avec le lien secret ancestral, autant que privé, unissant la chanson ou la musique au cadre naturel où il vit, comme pour mieux s'y intégrer, ainsi que le montre le sonnet analysé. Un autre bon exemple d'une telle fusion en serait la relation étroite qu'il entretient avec l'art pianistique de Debussy, dont il dit dans son autre conférence :

Mais c'est dans le merveilleux prélude intitulé La Porte du vin et dans la vaporeuse et tendre soirée de Grenade qu'est révélée avec le plus d'exactitude l'influence très marquée du 'cante jondo'. À mon avis, tous les thèmes émotionnels de la nuit grenadine y sont accusés, les lointains bleutés de la Véga, la sierra qui salue la Méditerranée tremblante, les énormes pointes du brouillard plantées dans le lointain, l'admirable 'rubato' de la ville et les jeux hallucinants de l'eau souterraine.⁷⁶

À cette date, l'auditeur comprendra que l'auteur continue de vouloir l'entraîner vers un véritable univers magique, semé de subtiles correspondances visuelles et auditives, de délicates références sonores et scènes colorées issues d'un mystérieux ailleurs, dont chaque déclaration de l'homme et de l'écrivain tente de reconstituer d'étape en étape le complexe itinéraire spatio-temporel. Cependant qu'affluent aux rives de ses paroles comme de ses textes les effluves antiques, respirés à travers une expérience écrite ou orale, vitale ou non, mais chargée de favoriser chez l'intervenant inspiré certaines retrouvailles artistiques, tout à fait singulières et originales, avec ce qu'il avait d'abord appelé « *l'esprit millénaire de l'Andalousie* ». Or chacun sait que, parmi elles, les notes perdues du piano récemment abandonné joueraient un grand rôle depuis l'origine ; ainsi que viennent en témoigner les strophes finales du 'sonnet' de 1918. Et tandis qu'avec l'instrument vaguement et lointainement envisagé de retour, la voix du premier tercet s'efforce d'instaurer une sorte de fausse connivence de nature musicale au féminin, survient la référence explicite au *leit motiv*

⁷⁵ *Correspondance* À Adolfo Salazar, Pléiade I, *op. cit.*, p. 998.

⁷⁶ *Hommages et conférences*, « Chant primitif andalou appelé "cante jondo" », Pléiade I, *op. cit.*, p. 813.

de la très célèbre *zarzuela* bien connue de l'auteur, intitulée *La canción del olvido*⁷⁷... titre à double sens, s'il en est...*La Canción del Olvido* !...

...Oui, 'Chanson' par excellence d'un 'Oubli' Majuscule, suscitant une exclamation qui ne l'est pas moins, selon l'orthographe et la ponctuation choisies. C'est donc bien là, grâce à cette mention d'une tradition très espagnole omniprésente néanmoins réécrite pour les besoins de la cause, l'intervention du propos lorquien expérimental implicite, l'empreinte lyrique entre vie et couplet populaire glissée au détour des vers, dans le cadre de la genèse d'une première composition d'inspiration syncrétique, enracinées dans un substrat culturel doublement révélateur de quelque mémoire en fuite, ou déjà depuis longtemps disparue. Mais de quel 'Oubli' Majeur s'agit-il ici de 'flétrir' le rappel douloureux sur le clavier muet, au-delà même de celui, obstinément refusé, dont « La femme lointaine » est à ce stade le prétexte final et l'enjeu dernier ? Si l'on se rappelle le déchirement interne ressenti par l'adolescent 'Federico', d'abord partagé entre la précoce vocation musicale qu'il pensait initialement faire sienne, et la tentation poétique qui finirait par l'emporter après l'interdiction paternelle de poursuivre une carrière de compositeur-concertiste talentueux, les deux derniers tercets s'éclairent d'une teinte nostalgique nouvelle, certes à base de 'bleu' onirique désormais empreint d'un inquiétant silence. Un bref retour en arrière s'impose de ce point de vue...

...Sur la plaza del Campillo à Grenade se trouvait le café Alameda, centre de rencontre d'une clientèle hétérogène, pour ne pas dire hétéroclite, venue en famille du théâtre Cervantès afin d'écouter religieusement un « quintette avec piano et corde qui, chaque soir jusqu'à minuit, donnait des concerts de musique classique ». Or, tout au fond de ce café, masqué par le rideau servant d'arrière-plan décoré à l'orchestre de chambre, se trouvait le fameux *rinconcillo*, ou *petit recoin*, dont le diminutif cachait discrètement l'activité, pourtant majuscule, menée au sein de ce lieu de rassemblement nocturne pas comme les autres. Car il convient de rappeler que c'est d'abord en sa qualité de pianiste que Federico García Lorca en fréquentait assidûment les coulisses; s'y rendant chaque soir pour y retrouver ceux de ses amis qu'il admirait et avec lesquels il échangeait idées et suggestions, avant de s'asseoir au piano dès le départ de l'orchestre, afin de régaler son auditoire jusqu'à l'aube du *Clair de lune*, ainsi que des sonates de Beethoven dont chacun s'entendait à dire qu'il les livrait magistralement à son public. Alliant depuis son plus jeune âge la prouesse technique à la plus exquise sensibilité, celui qui allait pourtant devenir bientôt le grand poète de Grenade restait encore et surtout le prodige musical de sa ville : cette ville dans laquelle don Fernando de los Ríos, professeur de droit à l'université et plus tard l'un des fondateurs de la République espagnole, l'avait entendu jouer « divinement », dira-t-il, de passage au Centre artistique et littéraire dont il était alors président et que notre compositeur-interprète avait intégré en 1915. Mais cette ville, également et surtout, où Manuel de Falla, désigné à l'intérieur du cercle comme autre « membre honoraire du Recoin » avec don Fernando, avait aussitôt remarqué son talent et affirmé un peu plus tard « qu'il eût été aussi grand musicien que grand poète », sans le

⁷⁷ Il s'agit d'une référence explicite au *leit motiv* de la très célèbre *zarzuela* « *La canción del olvido* », du maestro J. Serrano, avec livret de F. Romero y G. Fernández Shaw, étrennée au Teatro Liceo de Valencia le 17 novembre 1916. Cette 'chanson de l'oubli' avait connu un énorme et durable succès.

changement de vocation imposé par les réticences familiales, en particulier par la résistance obstinée de son père à le voir partir pour Paris afin d'y poursuivre ses études d'harmonie et de composition.

Non, don Federico García Rodríguez, un esprit pourtant très libéral, ne voulait pas que son fils se transformât en auteur d'opéras raté, à l'image de son premier vieux maître de musique, don Antonio de Segura. De sorte qu'il lui avait opposé un refus formel et définitif, à l'heure de prendre une décision jugée irréaliste. Alors ce même fils, de 1914 à 1917 habité, voire hanté par la musique, et dans l'attente de l'instant fulgurant de sa première grande rencontre avec la poésie, était à l'oreille de tous, '*el músico*', qu'aucun de ses proches et familiers n'imaginait vraiment se muer soudain en l'écrivain génial, au sens du *duende*, que nous connaissons ensuite. Et pourtant, au plus profond de son être secret blessé, dans l'espace de la déchirure invisible qui laissait ouverte la plaie creusée entre sa passion pour la musique et l'appel insistant de la littérature, son art nouveau tout de proses et de vers était en gestation, obscurément généré avec l'aide insidieuse d'une étrange et inquiétante compagne qui ne le quittait plus et avait pour nom « Mélancolie »...

La même année, au mois de mai 1918, un courrier adressé par le correspondant au poète sévillan Adriano del Valle y Rossi lui avait en effet révélé la réalité d'un conflit affectif, pourtant inavouable, intimement en relation avec son attitude envers la « femme lointaine » des deux premiers quatrains, devenue celle définitivement inaccessible des deux derniers tercets :

Je suis un pauvre garçon passionné et silencieux qui, à peu près comme le merveilleux Verlaine, porte en lui un lys impossible à arroser ; et j'offre aux yeux stupides de ceux qui me regardent une rose très rouge à la nuance sexuelle de pivoine d'avril, qui n'est pas la vérité de mon cœur.⁷⁸

L'expéditeur confiait là d'emblée, à son destinataire, l'origine secrète de son tourment quotidien, loin des reflets d'un semblant illusoire ; et il lui avouait l'existence de la lutte constante menée pour être authentiquement lui-même, au-delà des contradictions internes susceptibles de le déchirer : « Dans un siècle de zeppelins et de morts stupides, je sanglote devant mon piano en rêvant aux brumes de Haendel et je fais des vers bien à moi, pour chanter aussi bien le Christ que Bouddha et Mahomet et Pan »⁷⁹. En ce sens, le responsable de ces paragraphes n'avait pas hésité à se présenter sous son vrai jour d'écrivain plurifacétique puisant à toutes sortes de sources culturelles, tout en se montrant conscient de la complexité de sa quête affective, elle-même associée aux recherches menées par lui sur le plan existentiel et artistique à la fin de la Grande Guerre.

Toutefois, dans la lettre citée, non seulement le trouble mal défini affectant le correspondant s'inscrivait au sein d'un rapport unissant, d'une manière très étroite, une affection éclosée dans l'âme à une souffrance insidieuse torturant la chair, dont le résultat semblait à l'arrivée

⁷⁸ *Correspondance*, À Adriano del Valle y Rossi, (1), [Grenade, mai 1918 (et non 4 juin)], I, *op. cit.*, p. 984.

⁷⁹ *Idem*, p. 986.

éminemment fructueux, mais encore la mystérieuse maladie en cause portait un nom qui la rendrait reconnaissable entre toutes, quand nous lisons :

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'oindre d'amour pour toutes les choses.⁸⁰

Saurait-on être plus clair et plus explicite ?

À partir des confessions livrées dans cette missive, comme autant de clés de lecture à utiliser ensuite, chacun pouvait deviner entre les lignes la présence non dissimulée d'un malaise réel, par ailleurs rencontré dans nombre des définitions traditionnelles de la mélancolie. Présent sous la forme d'un mal-être ou d'un mal de vivre venu traverser l'espace et le temps, on en retrouve d'ailleurs la trace constante dans toute la littérature médicale et philosophique, depuis l'Antiquité. Sur ce point, la suite de la confidence précisait : « Il y a en nous, cher Adriano, un désir de vouloir ne pas souffrir et de bonté innée, mais la force extérieure de la tentation et l'écrasante tragédie de la physiologie se chargent de le détruire »⁸¹.

De sorte que face à ces aveux nul n'aurait su douter que celui qui tenait la plume, en outre désireux de rechercher les causes de sa propre dualité et d'en analyser les fâcheuses conséquences sur tous les plans, avait commencé à souligner les ravages d'une guerre insidieuse, constamment menée au quotidien dans son existence comme dans ses vers contre ses véritables tendances sexuelles cachées. De ce point de vue, « La femme lointaine » quelle qu'elle fût était devenue sous toutes ses formes la silhouette définitivement inaccessible des deux derniers tercets. La silhouette en voie d'effacement progressif peut-être destinée, toutefois, à renaître un beau soir de la métamorphose de la fatale créature première, une fois celle-ci esthétiquement sublimée sous les traits de la figure obsédante issue de la Mélancolie créatrice. L'être lorquien n'apparaît-il partagé, à cet ultime stade du texte, entre le nostalgique regret des notes perdues sur le clavier de l'instrument de la veille, et l'élan impétueux vers la musique reconquise à travers les mots-chants du lendemain.

Il ne saurait cependant échapper à personne que l'auteur du courrier se place aussitôt, avec Elle, sous le double parrainage majeur de la Musique et de la Poésie, également orthographiées avec des Majuscules. Or, la Première semble constituer le havre jadis accueillant d'une paix désormais bien compromise, en ce sens curieusement mise en exergue dans l'en-tête de la missive, avec cette '*Pax*' latine érigée telle un rempart faussement protecteur contre l'adversité. Tandis que le correspondant reste dans l'attente de trouver un jour prochain le sésame permettant d'ouvrir la grande porte donnant sur le royaume de la Seconde. Dans cette perspective, la '*Melancholia*' lorquienne omniprésente offre d'emblée ici

⁸⁰ *Idem*, p. 985.

⁸¹ *Ibidem*.

deux facettes artistiques, à la fois duelles et complémentaires, devenues très tôt inséparables. Quelle réponse apporter, dès lors, à la question de savoir de qui était réellement tombé amoureux, à dix ans, le jeune homme nommé Federico García Lorca, lequel avouera avoir montré à son destinataire, en la circonstance, un peu de son « reliquaire intérieur » ? Plutôt que de quelque jeune fille réelle aperçue au passage, ne serait-ce pas précisément de cette même « vierge blanche et bleue », précocement convertie en rêve inaccessible de pure beauté céleste ? Car entrevue soudain telle une sorte de silhouette mariale et contemplée sous ses traits enchanteurs de femme intouchable, uniquement admirée de très loin avant d'être destinée à hanter nombre de ses poèmes sous des traits obsédants ? D'où l'hypothèse formulée de la métamorphose finale de « La femme lointaine » fatale et traditionnellement source de perversion, en femme virginale, peut-être à l'origine de tous les rachats ultérieurs.

Depuis la première vocation lorquienne née aux sons des accords égrenés sur le clavier d'un piano lunaire, jusqu'à l'attrance seconde pour des strophes harmonieuses quant à elles rythmées de rimes et d'assonances, la voie initialement royale bien que rapidement barrée du jeune prodige du *Rinconcillo* donne ainsi l'impression au lecteur d'avoir été initialement semée des contacts secrets avec des passantes-âmes invisibles : assaillantes lancées sur leur sentier d'errance et de hasard, très avides de trouver enfin leur double, au fil d'une quête du Beau soucieuse de perfection vers le Bien, à la manière de celle jadis évoquée dans *Le Banquet* de Platon, autre livre de chevet de l'auteur. Dans le cas évoqué, en prose puis en vers, le sort du correspondant comme du poète semble pour sa part s'inscrire d'emblée dans le cadre d'un tel cheminement, aussi aventureux que périlleux, réservé aux seuls êtres irrésistiblement attirés par la spectrale silhouette féminine dotée d'une séduction bien particulière. D'ailleurs, l'auteur avoue se compter lui-même au nombre de ces poètes maudits, de ces adeptes voués depuis le début de leur périple terrestre à se joindre au cortège de la chaste déesse ; quant à elle bien décidée à les entraîner pour toujours dans son sillage créateur ; mais à quel prix ? Celui du sacrifice imposé qui correspond aux évocations des deux derniers tercets du sonnet ici expliqué. C'est en effet au sein du 'jardin' du moi, désormais plongé dans le silence absolu, que le locuteur baigné des lueurs d'un songe en voie d'éclosion va s'adresser à sa mystérieuse interlocutrice d'alors, pour émettre son étrange souhait à valeur oraculaire d'accomplissement, exprimé en six vers :

Par une nuit d'azur au jardin silencé / Où tu serais le rêve en des régions brumeuses, / Un piano flétrissant la
Chanson de l'Oubli. / Mon baiser étoilé effleurera ton front / La source de mon âme t'arrosera de roses / Et le
piano vibrant fera sonner son chant⁸²

Dans le contexte spatio-temporel mystérieux d'un non-dit nocturne de caractère onirique, c'est là en effet d'abord une évocation visionnaire envisagée au conditionnel hypothétique ; elle-même suivie d'une adresse formulée au futur d'une réalisation, afin de traduire l'expression d'un vœu spirituel d'amour-accord parfait, soudain en train de prendre forme dans la pensée créatrice. Sublimée, spiritualisée, comme telle infiniment 'éloignée' de son modèle antérieur, celle à qui est dédiée cette fin de poème permettra que se produise le miracle jusque là très difficile à obtenir harmoniquement, mais rendu effectif par la

⁸²« La mujer lejana-La femme lointaine », Pléiade I, *op. cit.*, vv. 9-14.

réapparition du clavier aux notes aussi mélodieuses que le son de la 'voix' des accords qui s'en échapperont alors. L'explication de cet étonnant phénomène, plutôt inattendu, tient certainement au fait que le pari poétique en cause substitue à la femme-Pandore, d'une sensualité précédemment refusée et rejetée, celle de la femme-Mélancolie lorquienne source d'art, car passante inaccessible auparavant en train d'errer dans les lignes du correspondant-écrivain. D'un côté, la voix du poème reste celle du prosateur en proie au songe vague des *Místicas (de la carne y del espíritu)*-Mystiques (de la chair et de l'esprit) qui écrivait un peu plus tôt, dans la «*Mística que trata de la melancolía*»-"Mystique qui traite de la mélancolie":

La mélancolie s'empare des esprits passionnés et, dans un baiser avec l'imagination, donne forme à l'abattement et aux larmes spirituelles qui s'écoulent des yeux de quelque femme, du son d'une fontaine, ou à travers le parfum des roses⁸³.

De l'autre, le musicien en lui n'en finit pas d'exprimer ses regrets de concertiste frustré, voire même muselé, manifestant sa douleur instrumentale mal contenue, de page en page:

En ces instants saturés de pensées, je voudrais être piano pour dire mes amertumes [...] Et si en ces instants là un piano énonçait quelque vals de Chopin, mon âme aurait le brillant de la lune un soir de pleine lune⁸⁴.

Sensation d'agonie langagière que celle-ci, ressentie au point de pousser par exemple celui qui tient la plume à ajouter, dans la «*Mística que trata del dolor de pensar*»-Mystique qui traite de la douleur de penser » :

Si je ne pense pas durant quelques minutes, quand je passe devant mon piano, celui-ci m'appelle d'un élan du cœur, et moi, comme dans une vague bulle songeuse, je lui parle passionnément, et c'est alors que toutes mes pensées me torturent. Je vois ce que jamais je ne verrais sans l'aide de mon piano, et mon cœur se transporte tout au bout de mes doigts, pour tacher d'un sang très rouge le clavier... Ses veines saignent des amours et sons d'âmes tristes et nocturnes et son bois d'un noir rougeâtre a des parfums de treille, de cèdre et de bois de santal. Mon cœur est lumière ; mon âme-air... Le piano pleure la sonate « Au clair de lune »... « Qui m'appelle ? » « Quels yeux bleus vois-je » ?...

Question sans réponse, désignant peut-être les sphères azurées de l'idéal contemplé par le voyant, peu à peu détaché de la beauté périlleuse, jadis à l'image de celle devenue très évanescence du sonnet ; ou évocateurs du regard d'une enfant céleste aux pupilles purifiées, dont seul l'effacement corporel permettrait au locuteur de concrétiser le projet fou de redevenir, à son tour, source sensible émettrice d'une sonate ou d'une symphonie composée au-delà des mots, depuis les touches sonore de sa vive passion-souffrance créatrice. La clé de l'écriture lorquienne à venir y est sans doute la même que dans le 'Sonnet sensuel' étudié, une fois effectué le dépassement d'une féminité ne présentant plus qu'un caractère salvateur. Et l'on peut rapprocher de telles déclarations, souvent en forme de témoignages désolés d'impuissance créatrice de départ, des vers d'un poème de la *Juvenilia*, intitulé « *Brume du cœur* », laquelle, d'abord voilée, avait fini par se dissiper quelque deux ans auparavant pour

⁸³*Místicas (de la carne y del espíritu)*, "Mystique qui traite de la mélancolie", in *Prosa inédita de juventud*, éd. de Christopher, Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, p. 73. Textes non traduit en Français. La traduction est nôtre dans tous les cas.

⁸⁴*Ibidem, ibid.*

laisser le moi sujet découvrir, un certain soir, sa vérité intime cachée soudain révélée, en relation avec ses lectures premières :

Un jour s'est ouverte l'histoire cruelle dans mon âme. / Ce fut en un triste après-midi d'automne. / Où tu remplis tristement d'un bleu fatal / la coupe de mon idéal. / Mon cœur attristé entra dans le calme de son parc. / Mes jours s'écoulèrent pâles et froids. / La femme blonde s'enfuit de moi / Parmi des nuées couleurs de rubis. / Depuis lors jamais ne la revis. / Son cœur se cache en de sombres pianos. / Quand dans les paysages brouillés de brouillard, / parmi de blancs tons de somnolence, / Je médite en silence mon absence, / sans résistance ni clémence, / Mon corps s'endort et mon âme chemine. / Un jour s'est ouverte l'histoire cruelle dans mon âme. / Cœur, cœur, cœur, / Prison sanglante de l'illusion, / Pleine lune d'une unique passion, / Seule et figée parmi les branches au calme de son parc. / Je souffre en foulant la terre comme Omar-al-Kayam. / Il y a en elle les spectres d'un hier / toujours en souffrance de la femme / Que jamais ils ne possédèrent. / [...] Le jour s'en est allé lentement et les roses sont tombées / Sur mon âme endolorie, / Fleurs bénies de ma vie, / De leurs fragrance revêtue. / Divines roses en mon âme apparues. / La mort survient en ses manteaux désolés. / Cœur, cœur blessé !, / Couvre-toi du givre de l'oubli, / Meurs en tes parcs cachés ! / La mort passera par tes parcs enneigés[...] Un jour s'est ouverte l'histoire cruelle dans mon âme. / Cœur, cœur, cœur, / Sanglote au calme de tes parcs ⁸⁵.

Du 'jardin' au 'parc' et de 'la femme blonde' à 'La femme lointaine' dont l'enjeu mystérieux semble être pour l'auteur, dans les deux cas, les possibles retrouvailles ou non avec son 'piano', la distance à franchir est grande et suppose un difficile passage de caractère initiatique. D'un astre ('étoile') à une planète ('pleine lune'), et de 'roses' affectives chutées en 'roses' spirituelles susceptibles de renaître de leur propre flétrissure, comme la musique elle-même, le saut du fossé à combler est également fort périlleux. Il en est de même pour le transfert de l'écriture musicale vers l'écriture littéraire ; et de la mort symbolique en direction de la renaissance susceptible d'engendrer l'art tel qu'il est désiré et attendu. De sorte que tout donne au lecteur l'impression de passer, chez le moi lyrique juvénile, par un nécessaire ressourcement de l'âme du musicien-poète en celle du poète-musicien, chacun d'eux aspirant lors des étapes franchies aux cimes du processus sublimant. Aussi bien, les différents modèles auxquels le créateur andalou emboîte d'abord le pas, afin de dépasser le seuil redouté, le font renouer avec ses traditions culturelles favorites, originelles.

Pour Conclure...

...« ¡Ave rosas, estrellas solemnes! » ...« Amigas de poetas / y de mi corazón, / ¡ave rosas, estrellas / de luminosa Sión! », s'écriera l'auteur de « La prière des roses » de 1918⁸⁶, sur le chemin de Sion ; ajoutant : ¡Ay!, *incensarios carnales del alma, / chopinescas romanzas de olor, / sollozad por mis besos oculto, / que mi boca a vosotras os dio* » ; « *Ellas son las mujeres entre todas las flores* ».

Immédiat est alors le lien subtil réunissant secrètement la 'rose-étoile' à la 'rose romance' de Chopin, en train de chanter la 'rose-femme' de la douleur dont la relation au culte marial, en blanc et bleu, rappelle secrètement la mélancolique déclaration du courrier cité plus haut : « *flor mariana celeste y sedante, / flor que es vida y azul fontana / del amor juvenil y*

⁸⁵ "Bruma del corazón-Brume du coeur", N° 10, 12-XII-1917, *PI, op. cit.*, pp. 63-64.

⁸⁶ *En marge du Livre de Poèmes*, « La prière de roses », Pléiade I, *op. cit.*, pp. 111-114.

arrogante / que en su cáliz sus ansias aclara »⁸⁷. Mais, héritier de l'Antiquité qu'il se veut également, l'auteur andalou sème ses pages et ses strophes de références gréco-latines qui y résonnent très tôt de leur écho mythologique. Ainsi est-il avéré qu'il n'ignore pas que la *rose* avait toujours joué un rôle essentiel dans la culture grecque et que l'île de Rhodes par exemple, appelée "*l'île des roses*", était également célèbre par ses arcades fleuries. Ne rappelle-t-il pas en ce sens, à sa manière, par deux autres vers, la métamorphose du sang de Vénus : "*Vous êtes près du marbre / son sang qui les colore*"? Car García Lorca sait que les fleurs citées y étaient consacrées à Athéna, la déesse originaire de l'île, ainsi qu'à Aphrodite, dont l'hémorragie était venue colorer les blanches corolles d'Adonis blessé à mort, après qu'elle se fût piquée aux épines pointues pour le rejoindre :

*Vosotras junto al mármol / la sangre sois de él, / pero si fueseis olores/ del vergel / en que los faunos moran, / tenéis en vuestro ser / una esencia divina : / flor de fauno y de virgen cristiana, / flor de Venus furiosa y tonante*⁸⁸.

Vers qui seront repris sous une variante, dans "*La balada de las tres rosas-La ballade des trois roses*", de 1919, lorsque l'auteur fournira au lecteur cette seconde vision froide et statique de la "*rose blanche*", soudain figée et privée de son sang : "*Et Vénus reste exsangue / La neige est frissonnante. / Marmoréen Un romance animé au jardin* », tandis que se déploient, au sein du décor glacé le cygne de Léda : « Et le grand cygne étend ses deux immenses ailes »⁸⁹ S'agit-il ailleurs de roses se détachant sur un fond d'azur spiritualisé ? Dans le cadre des quatrains Rubâ'iyât, ou des poèmes de célébration du monde oriental, qui ne penserait alors, par exemple, aux splendides roseraies de Chiraz, ou d'Ispahan, sur lesquelles les voyageurs et les artistes s'émerveillent à la belle saison : tel Hafîz, qui chante entre autres lieux magiques « la roseraie de l'Iram », l'une des plus célèbres avec ses arbustes fleuris ? Car il s'agit là du lieu paradisiaque, au milieu des jardins de Chah Chodja, le prince héritier, fils du sultan Mobâriz, qui sera lui-même poète, ami des arts, et recevra le chantre persan dans son palais jusqu'à sa disgrâce. Cette roseraie fait d'ailleurs aussi l'objet de la fascination des autres poètes inspirés, lesquels disent l'émerveillement que provoque en eux "*Ispahan, cité des roses, cité pensive et magnifique*", selon l'expression d'Henry Corbin. De sorte que les arceaux, aussi colorés qu'odorants recouverts de rosiers grimpants de Chiraz et d'Ispahan, vont d'emblée trouver chez le grenadin Lorca, leur écho précoce ; à commencer par ces lignes :

Divin et spirituel Omar de Nishapur, toi tu as vu les hommes en train de lutter amarrés à l'hier comme au demain, et tu as vu proclamer le triomphe de l'aujourd'hui ! Toi, tu as contemplé le monde et sa mer de confusion et tu as dit, admirable : Aujourd'hui! Aujourd'hui! Apportez-moi du vin et les lèvres de l'aimée. Les roses sont les fleurs des fleurs, en elles est le vin du parfum. Aujourd'hui, aujourd'hui. Déjà vient la nuit, mais j'allume ma torche de vin et de passion⁹⁰.

⁸⁷ *Idem*, v. 1 ; vv. 7-10, p. 111 ; p. 112.

⁸⁸ *Idem*, vv. 34-37, p. 112.

⁸⁹ "*La balada de las tres rosas-La ballade des trois roses*", datée du 23-VII-1919, *idem*, *op. cit.*, p. 519.

⁹⁰ *Apuntes sobre literatura y filosofía*, "Comentarios a Omar Kayyam, publié en *Letras* (Granada), le 30 oct.1917, et réimprimé par Ian, Gibson dans "Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam", *CHA*, 433-

Dans le *Sonnet sensuel*, comme dans la prose de « Mon premier amour », tous deux moments littéraires cruciaux de l'existence de l'homme de chair et de plume à la croisée des chemins de l'art, Federico García Lorca constamment en train de puiser aux sources de la culture persane, gréco-latine, ou du Folklore et de la tradition orale héritée, semble voir se refléter l'image périlleuse de « La femme lointaine », déjà annoncée par celle de la fillette de « Mon premier amour » et, avec elle, du souvenir préalablement conflictuel de sa jeunesse. Dans le premier cas, la silhouette de l'enfant défunte devient très tôt la source féconde susceptible d'alimenter son imaginaire infantile avide de fiction. Et c'est avec l'introduction du verbe 'contar', ainsi que le terme utilisé de 'cuento' que le prosateur vient bientôt suggérer que les histoires vraies progressivement brodées au cours de ses rencontres privilégiées avec un univers devenu tragiquement merveilleux, surgissent initialement de l'impossible dialogue entrepris avec la fillette-ange-fée d'un rêve irréalisable, bien que très fécond de point de vue de son activité poétique :

[...] ...Et je me figurais que cette jeune fille parlait avec moi et me racontait les contes les plus étranges et les plus magnifiques que personne n'aurait ni n'avait jamais su raconter. Ma fantaisie d'enfant débordait, se répandait, et voilà que la demoiselle me faisait la conversation et je cachais le portrait, parce que j'avais l'impression qu'elle remuait ses yeux et que j'avais peur d'être enchanté.⁹¹

Complètement envahi par sa présence à effet duel, l'écrivain sent alors que c'est la dimension imaginaire de son être qui s'empare désormais du visage et de la silhouette avec lesquels il communique chaque jour davantage, subjugué, pour ne pas dire *médusé*, tel Persée jadis confronté au regard de la Gorgone, dans des circonstances évidemment bien différentes. Et le lecteur songe par exemple à ces vers, écrits très tôt sous l'effet de l'angoisse causée par la force hypnotique de la force dominatrice, dans « La grande ballade du vin » :

Sur les chemins tristes quand vous regardez la lune / La sphinge douloureuse voudra vous fasciner. /
Qu'advientra-t-il de vous si vous regardez ses visages ? / Qu'advientra-t-il de vous si vous devenez des amants /
Elle qui en a autant que de sable la mer...? ⁹²

434, pp. 40-42, in *Prj*, op. cit., pp. 492-495. L'auteur s'y fait appeler, au niveau de sa signature dans la presse : Abu-Abd-Alah. Et sans doute le prosateur médite-t-il, dans la perspective de la réflexion sur l'éternité qui est également la sienne au fil de ces pages en prose, sur le sens de cet autre Rubá-í N°XI qui incitait à l'ivresse d'un printemps où éclosent précisément, d'année en année, les fleurs de l'amour : « *Bois du vin, qui est la vie éternelle et l'unique chose qui te reste de ta jeunesse passée. Nous sommes à la saison des roses, du vin et des joyeux compagnons...Sois heureux un instant...Cet instant est ta vie* ». Au-delà de la prise de conscience du temps qui fuit, la fleur nommée 'rose' offre on le sait dans la tradition orientale un aspect ornemental et décoratif concret, allié à de nombreuses représentations symboliques ou allégoriques : expression de la vie et de l'amour, d'un souvenir heureux ou douloureux, d'une peine de cœur, voire même écho de la mort violente et véhicule, en compagnie d'autres espèces florales, de certaines théories de la réincarnation. Ainsi, quand Omar Khayyâm explique, dans le Rubá-í N° LXXXIX : "*Partout où l'on verra une rose ou un lit de tulipe, là aura été répandu le rouge sang d'un roi ; chaque violette qui surgit de la terre, est un grain de beauté qui a orné un jour la joue de la bien-aimée* ».

⁹¹ *Autobiografía*, « *Mi primer amor-Mon premier amour* », (mars, 22, Nuit, 1917-1918 ?), *Prosa inédita de juventud*, op. cit. p. 460.

⁹² « La grande ballade du vin », *Symphonie, Optimisme* », n° 47, (XL), 14-III-1918, *PI*, op. cit., vv. 28-32, p. 473.

Ainsi partagé entre l'appel irrésistible entendu et la crainte de rester pétrifié, le poète boit à l'eau vive d'un petit visage ensorceleur au sens propre du terme, tout en sachant qu'il en est à jamais séparé par la distance créée au fil de sa disparition précoce. Nécessité dès lors due à une irrémédiable impossibilité de fait, grâce à laquelle naissent peut-être ces autres vers inspirés au 'conteur', devenu le chantre de l'idéal féminin sublimé, donc inaccessible, dans le «Madrigal triste des yeux bleus » :

Tu es si enfant que mes amertumes / Tu les écoutes, en souriant, distraite, / La bouche ouverte et le regard / Caché dans ta propre pensée, / Comme si ma passion pleine de nuit / était miroir d'argent très clair, / Comme si mon récit trouble et profond / était tiré de quelque antique conte ⁹³.

Mais à l'arrivée du mouvement ainsi engagé, le charme agit néanmoins, comme si la vision de départ poursuivait sans cesse le moi lyrique, muni quant lui de son 'miroir' lunaire venu lui refléter cette vérité personnelle : « *una novia que murió es la mejor esposa que podemos poseer* » ; laquelle lui permet d'écrire en solitaire, de s'exprimer sur le papier du fond de sa ténébreuse désolation affective, soir après soir cultivée jusqu'à l'obtention de la créature spiritualisée souhaitée :

Mon madrigal jamais ne le saurez, / Yeux bleus que je ne veux point regarder / Mais qui sans être regardés donnent la mort / Avec le poignard bleu de leur souvenir. / Une main vous fermera sans savoir / Ma tristesse de coeur malade⁹⁴.

Toutefois, en ce qui concerne « La femme lointaine », l'effet perturbateur est d'autant plus intense et redouté que cette dernière renvoie bientôt l'adolescent à l'image de la créature fatale qui, loin d'être désormais une fillette au charme relativement inoffensif, présente tous les aspects de la féminité achevée et aboutie, accompagnée de tout ce que celle-ci comporte de dangereux pour le passant qui la croise sur sa route, telle la Sphynge tant redoutée et redoutable, au croisement des routes de son existence future. Déjà, il est vrai, la distanciation esthétique en cours, agissant sous l'effet de la mélancolie cratrice, effectue la transformation vers la vision et l'appréhension de la créature de plus en plus désincarnée qui allait ensuite se substituer à elle, jusqu'à la remplacer : « *Mais mon amour pour toi, femme lointaine, / Donnera sa rose éternelle avec le temps* ». Le lecteur pressent alors qu'il y a là, chez l'auteur du 'sonnet sensuel' de 1918 - lequel porte précisément le même titre que dans le vers cité -, une première prise de conscience de l'indispensable et nécessaire victoire à venir de l'être créateur sur le mystère oedipien de l'oeuvre d'art musicale, poétique, ou dramatique. Et c'est dans le nouveau *Langage des fleurs* d'un avenir projeté vers l'avant, devenu le sien, qu'éclot soudain les corolles parfaites d'une créativité spiritualisée, au contact d'une féminité éthérée, libératrice. Au moment où, loin de la Pandore à jamais éloignée du rôle néfaste jadis joué par elle dans le mythe ancestral, une autre présence 'étoilée' permettra enfin

⁹³ «Madrigal triste de los ojos azules-Madrigal triste des yeux bleus », daté du 6-XII-1918, *PI, op. cit.*, vv. 11-19, pp.451-131.

⁹⁴ *Idem, PI, op. cit.*, vv. 11-19, pp.451-131.

à l'auteur andalou, au poète de Grenade, de faire à nouveau jaillir des 'roses' sonores, sur le clavier d'un piano restauré dans toute son éclatante sonorité.