

**A LA CROISEE DES CHEMINS DE LA CULTURE ANTIQUE ET DE LA
TRADITION ANDALOUSE : LES RENCONTRES DE FEDERICO GARCIA
LORCA AVEC LA SIBYLLE-SPHINX.**

*"Así pájaro esfinge das tu alma
de ave fenix al limbo".*

"Pájarita de papel", Julio de 1920.

Libro de Pæmas ¹.

Au Professeur Jackie Pigeaud.
En Hommage de ma gratitude
pour l'enseignement *hippocratique* reçu.

*Joceline AUBÉ-BOURLIGUEUX**

*« Porte fermée. / Et un troupeau / de cœurs qui attendent! / A l'intérieur on entend
pleurer / D'une manière déchirante. / Plainte d'un crâne qui espérait / un baiser d'or. /
Porte fermée. / (Au dehors un vent sombre et des étoiles troubles). »*

Cette brève composition, portant curieusement le titre de « Sibylle »², fait partie de celles écrites « *En Marge du Poème du cante jondo* », cycle lui-même commencé par Federico García Lorca dès l'été 1921, avant d'être prolongé par la grande Fête musicale

* Université de Nantes

¹ *Obras completas*, recopilación cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar (1954-1986), Cuarta reimpression, 1992, edición del cincuentenario, 3 vol. (= *OC, I, II, III*). Cf. ici, « Pájarita de papel », Julio de 1920, *Libro de Pæmas*, *OCI, op. cit.*, p. 18. Trad., : « *C'est ainsi, oiseau sphinx, que tu rends ton âme / d'oiseau-phénix aux limbes* », « *Cocotte en papier* », Juillet 1920, *Livre de poèmes*, dernière strophe. Sauf avis contraire, toutes les traductions qui suivent sont reprises des *Œuvres complètes*, édition d'André Belamich, 2 vol., Paris, Gallimard, 1990 (La Pléiade). Cf. ici, t. 1, *op. cit.*, p. 58.

² « Sibylle », « *En Marge du Poème du cante jondo* », *La Pléiade*, t. 1, *op. cit.*, p. 169-170. Cf. : « *Puerta cerrada. / ¡ Y un rebaño / de corazones / que aguarda! / Dentro se oye llorar / de una manera desgarrada. / Llanto de una calavera / que esperara un beso de oro* ». / *Puerta cerrada. / (Fuera, viento sombrío / y estrellas turbias)* », « Sibila », Verso, *Otros poemas sueltos*, *OCI*, p. 1109.

du *chant profond* en juin 1922, puis de trouver sa forme définitive et de s'achever sur une publication, le 23 mai 1931, soit dix ans après avoir été composé.

A côté de ces vers quelque peu étranges, un autre petit texte sans date intitulé « Elle » et figurant dans le même ensemble, dit ceci : « *La Sibylle / est à la croisée des chemins. / (Le ciel se rapproche.) / Arrive une brise pleine de bruits idéaux. / (O procession / de questions!)* ». Enfin, un extrait d'un morceau appelé « Novembre » — comme le mois durant lequel il vit le jour, en 1920 —, et qui se situe quant à lui dans le *Livre de Poèmes*³ sorti un an plus tard de l'imprimerie, soit en 1921, contient cette évocation : « *Le soir était fané. / ô soir captif des nuages, sphinx aveugle! [...] / ô soir, / Soir de l'ancien baiser! / Lointaine obsession de mon ombre / Sans un rayon d'or!* »⁴.

Pourquoi partir plus précisément de ces poésies, ou fragments, et pourquoi les rassembler au départ de cet exposé ? Parce que nous pensons que de tels exemples permettront de montrer, dans le cadre de ce Colloque, que s'insinue de bonne heure au sein de la créativité lorquienne, pour continuer à la hanter sous différentes formes culturellement métamorphosées sans plus vraiment la quitter, la mystérieuse silhouette de la *Sibylla* de l'Antiquité. Mais aussi parce que la comparaison d'abord établie entre les différents passages retenus, puis leur confrontation avec d'autres citations et œuvres, sera l'occasion de mettre en relief les modifications subies par le modèle grec d'hier, chez le Poète de Grenade grand connaisseur et chantre du *cante jondo*. Qu'il soit question, en effet, d'évoquer l'activité oraculaire de la prophétesse fille d'Apollon à Delphes (*Delphica*), ou qu'il s'agisse de véhiculer le souvenir de la devineresse originaire d'Erythréa (*Erythraea*) qui avait émigré à Cumes (*Cumana*), pour ne prendre que les figures les plus connues parmi les quelques dix ou douze *sibylles* (dont la *Persica*, la *Libyca*, la *Cimmeria*, la *Samia*, la *Hellespontica*, la *Phrygia*, ou encore la *Tyburnina*), autrefois dénombrées, le message à déchiffrer transmis par l'écrivain andalou aura désormais changé de nature et de sens sous l'emprise d'une autre figure mythique venue l'interroger. Il conviendra donc de faire percevoir qu'au fil des pages en vers ou en prose rédigées par lui, chacune des descendantes du culte originel devait prendre sous sa plume différents visages rencontrés au carrefour d'une mémoire collective, susceptible non seulement d'enrichir, mais encore de renouveler de manière très originale, la perspective classique traditionnellement héritée.

Dans le premier cas cité, il peut tout d'abord sembler étonnant de retrouver, derrière le titre renvoyant le lecteur à la silhouette à la fois inquiétante et bien connue de la prêtresse d'Apollon, l'évocation d'un mystère *sibyllin* en forme de « *Porte fermée* »

³ *Livre de Poèmes* (1921), La Pléiade, T.I, *op. cit.*, p. 5-108. En ce qui concerne les explications relatives à la genèse des pièces et aux problèmes de publication de cet ouvrage, nous renvoyons le lecteur aux explications de André Belamich, in *Notice, Notes et variantes, ibid.*, p. 1199-1224. Dans l'édition espagnole, cf. *Libro de Poemas*, 1921, *OCI, op. cit.*, p. 5-150.

⁴ *Livre de Poèmes*, « Novembre », Novembre 1920, respect. v. 18-20, 36-39, *op. cit.*, p. 52-53.

devant laquelle se presse, sans espoir aucun d'être un jour reçu ni de voir s'entrouvrir l'huis définitivement clos, une multitude anonyme de « *cœurs* » avides laissés pour compte. Surtout si l'on songe que de l'autre côté de l'invisible frontière ici franchie grâce à la seule voyance du chantre inspiré, gît « *un crâne* » devenu non seulement l'objet d'une sorte de culte mortuaire à la signification ignorée, mais encore la source vive d'une douleur inextinguible. Celle-ci n'est-elle pas toujours auditivement perceptible, à travers la « *Plainte* » majuscule qui s'élève pour ne plus s'éteindre, traversant de part en part les vantaux à jamais sellés au sceau d'une impossible révélation affective ? Et ne dévoile-t-elle pas d'une manière « *déchirante* » le son prolongé du drame caché dans le temps et l'espace, le cri blessé continuellement jailli d'un espoir vain d'Amour émanant d'un ailleurs mystérieux ? Sans doute, quand ce « *baiser d'or* » toujours « *espéré* », bien que jamais connu par l'être solitaire lancé jusqu'au bout de lui-même sur la voie sans issue d'une quête amoureuse non partagée, vient exprimer en termes d'absence symbolique le refus signifié à — et par — « *un troupeau / de cœurs qui attendent* » ?

En fait, nul ne saurait dire à quelle référence précise renvoie la vision métaphorique ainsi retenue, au-delà de l'impression éprouvée de l'accomplissement d'une fatalité antique à nouveau venue peser de tout son poids, quand a été une fois pour toutes refusé au maudit de la Terre ce gage du métal précieux sans laquelle le sentiment n'en finit pas d'agoniser, ici-bas comme dans l'autre monde, ici ressenti comme le pire des enfers. Et nul ne pourrait non plus affirmer que plane par exemple sur le climat d'ensemble de ce passage le souvenir tragique de Cassandre⁵, aimée d'Apollon qui lui avait accordé le don de prophétie avant de décréditer ses prédictions, puis de la faire passer pour folle : elle qui une fois cloîtrée pour avoir annoncé des revers à Priam ou à Pâris, voire des catastrophes imminentes à toute la ville de Troie, multipliait en vain des avertissements causes de ses pleurs redoublés, tout en prophérant des cris poussés tels des hurlements, face au discrédit croissant auquel elle se heurtait et qui finirait par justifier sa mort violente, avec ses deux enfants. Les *pleurs déchirants* ne résonnent-ils pas du son d'une même malédiction « sibylline » ?

Non, il n'y a certes nulle preuve permettant de favoriser une interprétation; cependant il est sûr que l'élégie de la passion soufferte, ainsi exhalée au présent depuis

⁵ Cassandre, fille de Priam et d'Hécube. Lorsque le dieu se repentit de l'avoir ainsi favorisée par amour, sans pouvoir ensuite lui ôter le don de prédire, il la condamna à ne plus jamais être crue par ceux qui l'entendraient émettre des pronostics contraires. Enfermée dans une tour, elle ne cessa plus de déplorer les malheurs de sa patrie. Mais tous riaient désormais de ses menaces, y compris lorsqu'elle apprit et révéla le départ de Pâris pour la Grèce. Elle s'opposa donc sans succès à l'entrée du cheval de Troie dans la ville. Réfugiée dans le temple de Pallas-Minerve, la nuit même de la prise de la cité, elle fut outragée par Ajax. Après quoi, Agamemnon l'emmena en Grèce, touché par son chagrin. C'est en vain qu'elle lui prédit le sort qui allait lui échoir. Clytemnestre la fit ensuite massacrer, avec les deux jumeaux que Cassandre avait eus de son époux.

l'ancien centre du siège de la pensée, fait à ce stade de la partie supérieure restée impérissable du squelette, la caisse de résonance privilégiée d'une souffrance sans remède éternellement renouvelée, et le creuset alchimique en train de distiller soir après soir l'essence d'une peine à l'infini prolongée au-delà des limites de la mort physique, depuis l'obscur royaume des ombres où avaient coutume d'errer durant cent ans, dit-on, sur le bord du cours d'eau où elles tendaient désespérément les bras vers l'autre rive inaccessible, celles privées de sépulture et impitoyablement repoussées par le nocher de l'Hadès. La « *porte* » serait-elle dès lors une réminiscence lointaine de l'entrée du Tartare, au confluent de l'Achéron, fleuve de l'Affliction et du Cocyte, fleuve des Gémissements?

Curieusement, en effet, c'est le troisième extrait repris plus haut qui semble établir un obscur lien souterrain avec l'activité funeste du nautonier des Enfers, à travers l'absence soulignée par le locuteur, d'« *un rayon d'or* ». L'hypothèse pourrait alors être avancée de la possible résurgence de quelque lointain *surgeon*, poussé au pied du buisson lyrique puis muté par l'imaginaire créateur, du fameux « *rameau d'or* »⁶ consacré à Proserpine, détaché d'un arbre fatidique car nécessaire au passage dans la barque de Charon et que la Sibylle de Cumès avait jadis dû fournir au pieux Enée en guise de *sauf-conduit*, avant d'amadouer Cerbère lors de la descente du héros dans le monde souterrain⁷. Incontestablement, son absence fait maintenant défaut à celui dont la traversée nocturne donne l'impression d'avoir été retardée *sine die* et dont « *l'ombre obsédante* » erre sous la forme d'une sorte de hantise, fruit d'un éloignement ressenti comme inéluctable. Peut-être faut-il voir là une référence symbolique à l'antique tribut porté dans la bouche, comme prix du passage vers le royaume des « *ombres* » d'où étaient exclues celles, en peine, qui ne remplissaient pas les conditions requises. Mais en même temps, ce « *Soir de l'ancien baiser!* » mélancoliquement regretté renvoie à son tour vers l'image plus haut développée du « *baiser d'or* », rappelant ce même voyage guidé par la Sibylle jusqu'aux Champs de l'Affliction peuplés par les amants malheureux que leur douleur avait conduits à se donner la mort. Et l'idée germe peu à peu d'un possible, bien que complexe cheminement culturel labyrinthique de « *Sibila* » à « *Noviembre* » - ou inversement -, grâce au saut ainsi effectué en direction d'une ombreuse survie de la mémoire de l'échec amoureux, elle-même véhicule de la nostalgie causée par l'absence de l'union totale obtenue au cours de l'échange d'un « *baiser* » authentique : « *beso de oro* » d'un vieux rêve non réalisé de salut, résonnant du souvenir d'un « *rayo de oro* » désigné par prophétesse de Cumès comme celui qui, dans la forêt touffue, avait brillé de tous ses feux au-dessus du

⁶ Cf. sur ce point : James George Frazer, *The Golden bough. A Study in Magic and Religion*, Londres, Macmillan, 12 vol., 1911-1915. Edition française : *Le Rameau d'or*, Paris, Robert Laffont, 1983.

⁷ Héraclite d'Ephèse, *Fragment 93*. Cf. *Heraclitus, the cosmic fragments*, par C. G. Kirk, Cambridge, 1954.

feuillage désigné par la divinité, quand deux colombes, oiseaux de Vénus, s'y étaient posés. Or, précisément, ce registre d'une voyance d'abord évocatrice de l'envoi de quelque émanation lumineuse précédant la découverte d'une branche indispensable au bon déroulement de l'itinéraire initiatique, semble avoir ici été remplacé par l'envoi d'un « rayon » émanant d'une justice céleste en marche ; car, à l'arrivée d'un mouvement inéluctable, la voix qui se sait dépourvue du Sésame indispensable à la poursuite de sa quête, gémit du cri des infortunés à jamais privés de l'accès à leur lieu de repos.

Sur la seule foi du titre espagnol « *Sibila* », il serait certes difficile de décider qu'il convient d'orienter l'interprétation du poème dans le sens étymologique auquel il invite, ce nom signifiant en grec dorien « *volonté de Jupiter* ». Y compris quand tout, depuis l'expression fatale venue caractériser l'atmosphère poétique de ce texte, jusqu'au climat tragique prégnant rencontré au détour de chaque vers, laisse initialement deviner que se manifeste une sentence d'ordre supérieur, comme celle traditionnellement dictée à la pytonisse dans la transe dont la divinité guidait, parfois jusqu'à la mort, les transports frénétiques. Lucain ne témoigne-t-il pas de la « *fin tragique de la consultations* »⁸ ? Mais le rapprochement des textes permet néanmoins de penser qu'au lieu du rayonnement feuillu à l'éclat solaire de métal parfait - diffusant chaleur, amour et connaissance -, agit maintenant l'arme capable de substituer à l'enseignement de l'initiateur apollinien le décret émis par l'autre ténébreuse puissance vengeresse qu'est le foudroyant maître de l'Olympe. En ce sens, d'une poésie à l'autre, une même force contraire semble agir de « *l'intérieur* » : c'est-à-dire depuis les coulisses d'un univers infernal impossible à nommer ou à situer, devenu la scène d'un mystère insondable que seule quelque explication sibylline - car c'est là selon nous la véritable signification prise par l'ensemble de ces vers -, parviendra éventuellement à éclaircir.

Le lecteur peut certes douter de l'efficacité du résultat obtenu, étant donné le climat énigmatique maintenu dans le premier cas, et l'atmosphère peu favorable à la révélation visuelle (« *Sphinx aveugle* ») ou sonore (« *Vain grelot. / Soir écroulé / Sur des bûchers de silence* »)⁹, présidant au rite sacrificiel mis en œuvre dans le second. Pourtant, s'exerce ici et là un ministère étroitement en relation avec l'art antique de pressentir certains événements passés ou futurs, de dénoncer la menace de calamités à venir, ou

⁸ Lucain explique par exemple, dans le chapitre de *La Guerre Civile* intitulé : « Appius consulte l'oracle de Delphes » : « *Les prêtresses de Cirrha ne se plaignent pas que la voix leur soit refusée et jouissent de la trêve du temple. Car si un Dieu descend dans quelque poitrine, une mort prématurée est le châtement de la récompense de l'avoir reçu* », *La Pharsale*, Texte établi et traduit par A. Bourgery et M. Ponchant, édition Les Belles Lettres, Classiques Guillaume Budé, Paris, 1974, 5^e tirage, T. II, Livre V, p. 64-236. L'expression qui précède est contenue dans les v. 115-120, *idem*. Cf. aussi note 2, p. 138. Sur l'oracle de Delphes et la bibliographie des cultes delphiens, cf. *Histoire Grecque* de Glotz et Cohen, T. I, p. 508.

⁹ *Livre de Poèmes*, « Novembre », respect. v. 20, 40-42, *op. cit.*, p. 52-53. Cf. : « *Cascabel vacío. / Tarde desmoronada / sobre piras de silencio* », *Libro de Poemas*, "Noviembre", *ibid.*

encore de prédire le pire, en fonction d'un arrêt céleste à notifier sans délai, grâce à la médiation nécessaire. Or précisément l'artiste, poète de surcroît, compte plus qu'un autre au nombre de ces intercesseurs privilégiés : lui qui paraît avoir été doté d'un regard et d'une oreille susceptibles de voir et d'entendre au-delà de la « *Porte fermée* » et qui tente de déchiffrer le message du soir « *fané* » ; lui qui, intitulé « *sibyllin* » oblige, s'est transformé en médium dans le but de transmettre à autrui le sens du ténébreux discours véhiculé par « *un vent sombre* » ; lui, enfin, dont la voix poématique cherche partout à décoder pour l'auditoire le langage confus « *des étoiles troubles* ». Peut-être le restent-elles pour mieux brouiller les pistes crépusculaires en « *Noviembre* », et maintenir prisonnier des « *nuages* » le « *soir captif* » recelant une parole prophétique encore contenue, à libérer absolument.

« *Le dieu dont l'oracle est à Delphes, ne parle pas, ne dissimule pas, il signifie* » (*donne des signes*), disait autrefois Héraclite¹⁰, faisant de son côté allusion à l'office de la prêtresse (anciennement Pytho), juchée sur son « *trépied de Phebe* »¹¹ et vaticinant dans les vapeurs qui montaient du sein de la terre, tandis qu'une confrérie sacerdotale issue de la famille des Thrakides s'efforçait d'interpréter les obscurs signes de possession émis par la devineresse, au cours de la cérémonie rituelle. Il convient sans doute de se demander ce que *signifient* dès lors, du point de vue des signes émis, les manifestations énigmatiques ainsi offertes à la perspicacité du Poète de Grenade, lequel en 1919 dans « *l'Invocation au laurier* » convoquait déjà le dieu inspirateur, par lui appelé « *ô grand sacerdote au savoir ancien!* » et dont il n'aurait cure d'oublier un an plus tard — comme en témoignera la vision proposée du « *soir écroulé* » —, qu'il avertissait jadis de son arrivée dans le temple en le faisant trembler sur ses fondements, à l'heure où grondait quelque orage dans un ciel sillonné d'éclairs. Il convient toutefois de noter que tout aussi sibylline se présente déjà la réponse attendue, face au constat désolé du musicien-poète : « *Arbre qui produis des fruits de silence, / Maître des baisers, mage des orchestres, / Au feuillage issu de Daphné la rose, / La sève d'Apollon circule dans tes veines [...] / Tous tes frères me parlent dans la forêt. / Toi seul, tu méprises ma chanson, sévère* »¹². A travers le « *baiser d'or* » absent du poème « *Sibila* », et le « *rayon d'or* » manquant de « *Noviembre* », la communication aurait-elle donc été interrompue parce que continue obstinément à se taire le « *Maître des baisers* » porteur du rameau sacré dont on sait qu'il servait à protéger de la foudre dans

¹⁰ Héraclite d'Ephèse, Fragment 93.

¹¹ Lucain, *La Pharsale*, II, Livre V, *op. cit.*, v. 183.

¹² *Livre de Poèmes*, « *Invocation au laurier* », 1919, A Pepe Cienfuegos, T. I, *op. cit.*, respect. v. 54, 50-57, p. 99. Cf. : « *Oh gran sacerdote del saber antiguo! / Oh mudo solemne cerrado a las quejas! / Todos tus hermanos del bosque me hablan, / solo tú, severo, mi canción desprecias!* », « *Invocación al laurel* », 1919, *OCL*, *op. cit.*, p. 137.

l'Antiquité, et dont la Pythie mâchait ou brûlait les feuilles connues pour leurs qualités divinatoires, avant de prophétiser?

Dans le second exemple pris au départ, le lien implicite esquissé entre ce « Elle » sans nom de l'intitulé et le véritable personnage que recouvre sa complexe définition artistique, au fil des huit vers constitutifs de la *Suite*, devrait d'emblée sauter aux yeux. Car *Celle* qui se présente ainsi à l'intersection des routes de la créativité lorquienne est désignée à la fois comme « *La Sibylle* » - donc à son tour comme l'héritière célèbre d'une tradition prophétique autrefois en vigueur, tout en revêtant les traits dissimulés du Sphinx, ou plutôt d'une Sphinge, puisqu'à l'image de son antique modèle grec, elle « *est à la croisée des chemins* », attendant apparemment le voyageur de pied ferme pour l'interroger au passage, ainsi qu'il ressort de l'exclamation : « (*O procession / de questions!*) ».

Le rappel n'est pas inutile, sur ce dernier point, du travail d'écriture effectué par « *La Phebade* » de Cumes¹³ dont les oracles étaient inspirés comme ceux de la Pythie de Delphes par le dieu Apollon lors du délire sacré¹⁴ et qui avait abordé le thème dans l'un de ses trois derniers « livres », d'abord conservé au temple Capitolin à Rome, puis dévoré par le feu en 83 avant J-C. Après l'interprétation des présages, des catastrophes, des monstres, on se souviendra en effet qu'il y était traité des sacrifices et des « *processions* » dont l'auteur donne l'impression de retrouver ici la trace, pour la suivre et la prolonger à sa façon. Car, au-delà de l'existence d'une telle filiation antique seulement mémorisée comme "Elle" non identifiée, s'établit grâce à la fusion effectuée avec *le monstre* moitié lion-moitié femme, cette fois non directement désigné, un autre écho implicite avec le vers de "Noviembre" dans lequel l'exclamation "*sphinx sans yeux*" introduisait à son tour, en 1920, le souvenir de *l'aveuglement* bien connu qui avait finalement succédé à la rencontre entre Œdipe et l'énigmatique silhouette au sourire mystérieux dont il lui avait fallu affronter le questionnement, au péril de sa vie.

Les deux morceaux situés « *En Marge du Poème du cante jondo* », ainsi que celui emprunté au « *Livre de Poèmes* », permettent donc au lecteur d'assister à l'élaboration d'un registre artistique venu relier souterrainement trois formes poétiques dont l'expression très laconique n'a d'égal que le riche syncrétisme culturel, et que leur climat fatal commun semble mener en direction d'un monde antique reconnaissable, bien que culturellement renouvelé dans une perspective de créativité « *sibylline* ». Car de subtiles trames y sont maintenant tissées par une écriture métaphorique apte à faire s'entremêler les divers écheveaux déroulés, soit depuis la tradition de la prêtresse inspirée dite « *pleine de Phœbus* »¹⁵, comme telle chargée du discours augural indéchiffrable, soit

¹³ Cf. Lucain, *La Pharsale*, II, Livre V, *op. cit.*, v. 182-185.

¹⁴ *Idem*, v. 161-199.

¹⁵ *Ibid.*

depuis la mythique et terrifiante présence dévoratrice postée au carrefour du questionnement sans réponse. Toutefois, il y a lieu de se demander si cette créature doublement redoutable, qu'il convient de fuir à tout prix dans les textes lorquiens quand le destin les met sur le chemin du moi lyrique, n'émerge pas en outre ici d'une série de réminiscences proprement espagnoles, elle-mêmes traditionnelles.

Pour sa part, le Federico García Lorca auteur de la conférence intitulée « Importance artistique et historique du Chant primitif andalou appelé '*cante jondo*' », prononcée au Centre Artistique de Grenade dans la soirée du 19 février 1922, devait s'expliquer sur la manière de recevoir et de percevoir un message oral collectif entendu, non seulement comme moyen permettant de communiquer avec le divin, mais encore comme instrument de poésie visionnaire. Ou du moins allait-il inviter son public d'un soir à en rechercher, pour ne pas dire à en retrouver l'écho ancestral, dans les compositions populaires transmises au hasard des chemins sous la forme de brefs couplets, d'ailleurs appelés « *coplas* », presque toujours constitués d'un quatrain et mis en musique. Il déclarerait alors sur ce point :

« Qu'elles viennent du cœur de la montagne, des bois d'orangers sévillans ou des harmonieuses côtes méditerranéennes, les coplas ont un fond commun : l'Amour et la Mort [...] mais un Amour et une Mort vus par les yeux de la Sybille, ce personnage si oriental, vrai sphinx de l'Andalousie. Au fond de tous les poèmes palpite la question, la terrible question sans réponse. Le peuple andalou met les bras en croix, les yeux fixés sur les étoiles, et attend vainement le signe du salut. C'est un geste pathétique, mais vrai. Le poème pose un profond problème émotif, sans réalité possible, ou bien le résout par la Mort, qui est la question des questions ¹⁶».

A cette étape de sa vie et de son œuvre (il a alors vingt-quatre ans), c'est le conférencier soucieux d'insister sur l'existence d'une riche réalité culturelle puisant aux sources vives du folklore espagnol dans son ensemble, qui fait soudain réapparaître l'ancien oracle au centre du décor andalou servant, dans ce cas, de toile de fond au chansonnier dont il est imprégné. Voici que son commentaire fait resurgir sur une scène à la fois poétique et musicale la *Sibylla*, ou *Cumana vates* de la Mythologie Greco-Latine, symbolisant l'être humain élevé jusqu'à une condition transnaturelle susceptible

¹⁶ *Hommages et conférences*, « Chant primitif andalou appelé « *cante jondo* », La Pléiade, t. 1, *op. cit.*, p. 815. En Espagnol, cf. : « *Ya vengán del corazón de la sierra, ya vengán del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común : el Amor y la Muerte... pero un amor y una muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía. En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la señal salvadora. Es este gesto patético, pero verdadero. El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas* », *Prosa, Conferencias*, « El Cante jondo, Primitivo canto andaluz », II, *OCIII*, *op. cit.*, p. 205-206.

de lui permettre d'entrer en contact de manière privilégiée avec Phébus-Apollon, au titre « d'épouse du Dieu » nécessairement chaste et toujours solitaire. Mais voici, également, que désireux de souligner la spécificité d'un art ancestral qu'il estime parvenu à son sommet, « tant au point de vue de la stylisation que du climat ou de la justesse émotive »¹⁷, l'orateur met soudain l'accent sur le rôle essentiel qu'y joue l'ancien monstre de Thèbes, devenu « vrai sphinx de l'Andalousie ». Et voici que se profile le spectre aussi indistinct que fatal revenu hanter de sa menace ailée le paysage « étoilé » servant de cadre céleste à quelque tragédie en cours, laquelle vient résonner des avertissements prémonitoires échappés des voix d'un chœur antique quand s'éparpillent à nouveau, dans l'air du soir, tercets et quatrains anonymes issus « d'un fond commun ».

Afin de mieux faire percevoir la nature à la fois extraordinaire et singulière du phénomène en cause, le discours lorquien fait aussitôt converger les regards de ses auditeurs en direction de l'univers scintillant qui les entoure : cosmos sans cesse scruté par des êtres qui leur ressemblent et que surveillent pourtant d'autres « yeux », partout et toujours aux aguets. Dans cette perspective d'un message astral en forme de hiéroglyphes à décrypter, les spectateurs qu'ils deviennent à leur tour se voient soudain sous la surveillance étroite d'une Sibylle-Sphinge plus que jamais énigmatique, d'autant plus redoutable qu'elle a hérité d'une double charge mythique et possède désormais la faculté mixte qui lui permet, selon son caprice, d'avertir ou de questionner, de deviner ou de faire parler, si ce n'est de se réfugier dans son mutisme tout en exigeant d'autrui des réponses qu'elle-même ne fournit jamais. Apparition lyrique incongrue et dérangement, celle qui rôde au détour de ces lignes, comme des refrains populaires, apparaît donc comme la suprême gardienne d'un art originellement « *oriental* », unique en son genre.

Le poète de Grenade sait alors lui donner corps, à travers une approche qu'il fait sienne lorsqu'il lui confère en une prodigieuse synthèse supérieure, au fil des paroles et des notes enregistrées depuis l'enfance sur les portées de sa mémoire, le don prémonitoire exigé des oracles de l'Antiquité et la capacité interrogatrice requise de la puissance souveraine au visage muet et au sourire indicible. Ne devient-elle pas ainsi, dans le domaine poético-musical, la créature hybride capable d'embrasser l'horizon de son regard omniscient, tout en intervenant à l'intersection des labyrinthiques sentiers d'un destin humain resté, quant à lui, aussi impénétrable que semé sur son passage *d'Amour et de Mort* ? Sans doute. Et à ce stade, la Tradition d'hier renaît renouvelée et revivifiée, quand la devinette insoluble maintenant deux fois posée à l'être sur le sens de

¹⁷ *Hommages et conférences, idem*, p. 815. Cf. : « *No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional* », *id*, p. 205.

son existence, se situe au carrefour culturel d'une Espagne où le sentier de créativité rejoint parfois celui de la vie, quand « *L'andalou crie vers les étoiles* ».

Cette phrase du conférencier, à l'appui de la citation qui précède, permet également de mettre en relief la grande cohérence qui régit la genèse de l'écriture lorquienne en prose ou en vers, sans cesse confrontée à la réapparition du « *personnage* » composite venu incarner le poids d'un sort universel dont le décret finit toujours par vous rattraper. Il est par exemple une *Suite*, extraite de « La Forêt des Horloges », intitulée « L'heure Sphinge » et datée de 1922, dans laquelle la voix s'élève pour constater : « *Dans ton jardin s'ouvrent / les étoiles maudites. / Nous naissons sous tes cornes / pour mourir. / Heure froide !* »¹⁸. Sa lecture fait comprendre que si c'est bien du Temps qu'il s'agit dans ce cas d'évoquer l'effet destructeur silencieux, la Parque cruelle chargée de couper le fil, quand arrive le moment auquel nul n'échappe, est celle là même qui surveille la Voie Lactée depuis son gîte lunaire (« *cornu* »), comme pour mieux assigner « *le peuple andalou* » : ce peuple dont on sait maintenant qu'il a « *les yeux fixés sur les étoiles* » et qu'il « *attend vainement le signe du salut* », en fixant des cieux inéluctablement marqués au signe d'astres « *maudits* ».

Une telle omniprésence d'une Sibylle mêlée d'un sphinx féminin constamment en proie à de nouvelles métamorphoses, explique d'ailleurs qu'une autre pièce - au titre également éloquent de « Elle » - commence par les vers : « *Le véritable sphinx / c'est l'horloge.* »¹⁹. En effet, derrière l'anonyme référence d'un tel intitulé vient se profiler l'autre facette cachée, bien que partout à l'état de veille, de l'ennemie jurée au désir insatiable renouant insidieusement avec la tradition culturelle poético-musicale qui faisait « *de la Sybille, ce personnage si oriental, vrai sphinx de l'Andalousie* », la voyante à l'œil vigilant - ici cyclopéen - chargée de décompter un à un les jours restant à vivre. Et quand sonne l'instant fatal où la tyranne monstrueuse, dotée du pouvoir de décider du devenir d'un peuple extatique, arrive munie de sa faux impitoyable, ne vient-elle pas en même temps sectionner parfois, l'un après l'autre, les éléments poétiques d'un langage floral soudain décimé? ... « *Et les mots comme des serpes / Fauchaient l'âme des fleurs* », devait dire, par exemple, le locuteur de « *Novembre* »²⁰.

¹⁸ « La Forêt des Horloges », « L'heure Sphinge », *Suites*, v. 1-4, *op. cit.*, p. 263. Cf. aussi : « *En tu jardín se abren / las estrellas malditas. / Nacemos bajo tus cuernos / y morimos. ¡ Hora fría !* », « La hora esfinge », *La Selva de los relojes, Poemas sueltos*, in *OCL*, *op. cit.*, p. 836.

¹⁹ « La Forêt des Horloges », « Elle », *Suites*, v. 1-2, *op. cit.*, p. 261. Il faut expliquer que le mot « *reloj* » est masculin en Espagnol, d'où « *El* » du titre. En Français, « *montre* » étant féminin, la traduction donne « *Elle* ». Cf. : « *La verdadera esfinge / es el reloj* », « *El* », *op. cit.*, p. 832.

²⁰ Nous ferons observer sur ce point que ces vers de « *Novembre* » montrent que l'action sibylline de la formulation oraculaire a un effet mortel sur les champs d'une élaboration poétique sur la voie d'un possible *Langage des fleurs*, ici anéanti. Cf. v. 12-13, *op. cit.*, p. 52. Le texte espagnol dit : « *Y las palabras como guadañas / segaban el alma de las flores* », *op. cit.*, p. 69.

Mais il faut ajouter que la réflexion contenue dans le poème « L'heure Sphinge », laquelle se fait jour en ces termes : « Heure froide ! / Tu opposes un plafond de pierre / aux papillons lyriques. / Assise dans le bleu, / tu coupes, tu rognés les ailes. / Un... deux... trois coups. / L'heure a sonné dans la forêt. [...] »²¹, confère finalement au mot "sphinx" la plénitude de sa valeur sémantique. Car il s'avère qu'en Espagnol "la esfinge" désigne non seulement la créature fabuleuse bien connue, postée à quelque intersection pour interroger puis engloutir sa victime, mais encore le papillon de nuit appelé "Sphinx à tête de mort", à cause du dessin ornant le haut de la tête et qui, d'après la superstition populaire, est censé porter malheur. Par le jeu complexe des différentes significations du mot, ainsi que du langage métaphorique utilisé dans ce cas, le poète de Grenade semble dès lors faire à ce niveau, d'une Dernière Heure subitement venue sonner le glas de l'existence, celle de la victoire finale de la Sybille-Démone de la Mort qui s'attaque tantôt au passant aveugle, incapable d'accéder à sa vérité intérieure et irrémédiablement condamné à la chute ou à la mutilation, tantôt à l'insecte prisonnier d'une crysalide symbolisant la recherche artistique d'un "papillon lyrique" à l'éclosion fortement compromise, pour ne pas dire avortée.

Désireux quant à lui de montrer la particularité du « chant profond » d'un point de vue spatio-temporel, le conférencier devait déclarer : « En revanche le 'cante jondo' chante toujours dans la nuit. Il n'a ni matin, ni après midi, ni montagnes, ni plaines. Il n'a que la nuit, une vaste nuit profondément étoilée »²², avant de poursuivre : « Le vent est un personnage qui apparaît aux derniers moments de la passion comme un géant occupé à faire crouler les étoiles et à projeter des nébuleuses, mais nulle part comme dans nos poèmes populaires je ne l'ai vu si bien parler et consoler »²³. Or, de « Sibila » à « Ella », en passant par « Noviembre », semble effectivement s'esquisser le cheminement intrinsèque susceptible de relier l'esthétique lorquienne, tant dans le domaine de la stylisation que du climat évoqué ou de la justesse émotive, à l'essence même d'une manière de créativité andalouse par lui ensuite définie dans toute sa spécificité. D'abord, parce que la voix poématique y met déjà en œuvre, mais surtout y signifie mieux que personne, le combat indéchiffrable de la Mort contre l'Amour, jusqu'à la victoire prévue de la Première. Ensuite, parce que le locuteur y témoigne du

²¹ « La hora esfinge » : « ¡Hora fría! / Pones en techo de piedra / a las mariposas líricas / y, sentada en el azul, / cortas alas / y limitas / Una...dos... y tres. / Sonó la hora en la selva », *op. cit.*, p. 816.

²² « Importance historique et artistique du Chant primitif andalou appelé «'Cante jondo' », *op. cit.*, respect. p. 815 et p. 817. Cf. : « En cambio el cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada », *OIII, op. cit.*, p. 207.

²³ *La Pléiade, op. cit.*, p. 819. f. : « El viento es personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas, pero en ningún poema popular he visto que hable y consuele como en los nuestros », *op. cit.*, p. 209.

triomphe final de Celle dont les artifices nécessitent dans l'ombre la participation de ces forces cosmiques, parfois déchaînées, qui accompagnent depuis les origines aussi bien le discours chaotique vaticiné par la Pythie lors des consultations sacrées, que la difficile libération de passions souterraines sans issues.

Chacun se souviendra que, dans l'Antiquité, l'on appelait divination artificielle un pronostic ou une induction fondée sur des signes extérieurs, liés avec des événements à venir ; et divination naturelle, celle qui présageait les choses par un mouvement purement intérieur, et une impulsion de l'esprit indépendamment de tout repère extérieur. D'une part, on croyait que la divinité présidant à la marche des faits manifestait d'avance sa volonté par des phénomènes sensibles, dans le ciel et l'air, parmi les astres ou sur terre, chez les animaux comme à travers les plantes. D'autre part, on attribuait à l'âme, non sans raison toujours, le don de prévoyance naturelle, en la considérant comme la gardienne intérieure du corps, capable de se détacher parfois de ses liens pour venir, soit dans l'extase, soit dans les songes, dévoiler à l'homme les secrets de l'avenir.

Dans les différents exemples choisis, suscitant chez l'auteur la résurgence d'une variante de « *copla* » andalouse, le lecteur éprouve bien la sensation que la voix poématique renoue en profondeur avec une situation singulière s'inscrivant plutôt dans le premier cas de figure évoqué d'une divination artificielle ; car son expression artistique suppose simultanément qu'une clé reste à trouver pour expliquer l'inexplicable et que sera donc nécessaire la lecture préalable de certains hiéroglyphes. C'est le cas par l'intermédiaire de la parenthèse, ici : « (*Au dehors un vent sombre et des étoiles troubles.*) », là : « (*Le ciel se rapproche.*) », précédant elle-même le vers : « *Arrive une brise pleine de bruits idéaux* » ; ailleurs : « *Les verts cyprès gardaient leur âme / Ridée par le vent [...] / Les rythmes s'incurvaient / Et s'incurvait la brise* »²⁴. Voici en effet que se produisent les avertissements cosmiques préluant au difficile décryptage affectif, ou plus largement prémonitoire ; qu'ont lieu les signes avertisseurs de la calamité passionnelle imminente, ou de tout autre fléau annoncé ; que sont interprétés les présages et écoutés les sons précurseurs permettant de prédire l'arrivée de la catastrophe pressentie à travers diverses manifestations célestes, si ce n'est concrétisée par ce que le conférencier appellerait quant à lui « *l'étrange matérialisation du vent* », traduite en « *admirable réalité poétique* »²⁵. Le succès semble toutefois dépendre d'une

²⁴ « Novembre », respect. v. 9-11, 27-28, *op. cit.*, p. 52 et p. 53. Cf. « Noviembre » : « *Los verdes cipreses / guardaban su alma / arrugada por el viento, / y las palabras como guadañas / segaban almas de flores* », *OCI, op. cit.*, p. 69.

²⁵ *Id.*, p. 819. Cf. : « *La extraña materialización del viento* » " « *como admirable realidad poética* », *id.*, p. 209. Les vers cités rejoignent donc cette ligne créatrice de textes où règne, au dire du conférencier, un « *magnifique panthéisme* », lequel passe à son tour par une série d'interrogations sans cesse lancées à « *l'air, la terre, la mer, la lune, des choses aussi simples que le romarin, la violette et l'oiseau* » (*ibid.*).

lente conquête d'ordre médiumnique destinée à favoriser, chez le musicien-prosateur-poète, l'accès à un dévoilement progressivement source d'une nécessaire connaissance de soi, elle-même indispensable aux progrès de son écriture.

Or, dans le cas de Federico García Lorca, cette approche à caractère initiatique dont nous parlons s'inscrit au sein d'une pratique de voyance ouverte à tous les déchiffrements que lui imposent des formes andalouses traditionnelles, dans lesquelles règnent sans partage, dès le départ, les deux ombres antiques occupées à masquer plus qu'à dévoiler les signes avant coureurs, mais parfois aussi les effets ultimes, d'une crise œdipienne au dénouement sibyllin inéluctable. Le poème déjà cité de 1922 exprimera la quintessence de ce débat en forme de cercle fermé, à travers le pressentiment que rien ne trouvera sa solution tant que le questionnement oraculaire restera vain, c'est-à-dire jusqu'à cette *heure* inconnue, elle-même *Sphinge*, où : « *Edipe naîtra d'une pupille. / Elle a pour limite au Nord, le miroir [...]* »²⁶. Car partout « Elle » est là qui observe, en attendant le moment de rendre effectif aux yeux aveugles de tous le verdict tant redouté : ce « Elle » doté des « *yeux de la Sybille [...], vrai sphinx de l'Andalousie* ». En ce sens, la genèse littéraire en cours donne l'impression de mettre en œuvre, grâce au recours secret de l'auteur à quelque processus divinatoire qu'il convient de faire sien, une série de recherches de décryptement des signes, poursuivie bien au-delà du *Livre de Poèmes*²⁷, après avoir été entreprises dans les pièces restées longtemps méconnues d'une première œuvre poétique publiée seulement en 1994, sous le titre précisément éloquent de *Poésie inédite de jeunesse*²⁸.

Un exemple en serait une composition de 1918, appartenant à ce dernier recueil et intitulée « Rive »²⁹, dans laquelle la voix poématique s'adresse en ces termes aux arbres

Car, ainsi qu'il le rappellera à son auditoire, s'il est vrai que « *Tous les objets extérieurs y prennent une personnalité aiguë et s'y modèlent au point de participer activement à l'action lyrique* » (*ibid*), il est certain également que « *C'est un chant sans paysage, concentré sur lui-même et terrible au milieu de l'ombre ; il lance ses flèches d'or qui se plantent dans notre cœur. Au milieu de l'ombre, c'est comme un formidable archer bleu dont le carquois ne s'épuise jamais* » (*ibid*). Secret en ce sens susceptible d'être partagé par tout un peuple, mais en possession duquel se trouve d'abord celui qui, Eros ou Sagittaire chargé de décocher les dards célestes nécessaires à l'élan d'une créativité dynamique, sera plus qu'un autre capable, non seulement de favoriser par la connaissance qu'il a de son art la transformation de celui-ci vers sa forme la plus spiritualisée, mais encore d'inscrire son itinéraire poétique au sein d'un élan panthéiste d'intégration progressive à la vie universelle.

²⁶ « Elle », « La Forêt des Horloges », *Suites*, v. 1-4, *op. cit.*, p. 263. Cf. : « *Edipo nacerá de una pupila. / Limita al Norte / con el espejo* », « El », *La Selva de los relojes, Poemas sueltos*, in *OCI, op. cit.*, p. 832.

²⁷ *Le Livre de Poèmes*, (*Libro de Poemas*), publié le 15 juin 1921, est composé de soixante-huit pièces dont l'élaboration s'échelonne sur plus de trois ans (mais certains poèmes anciens avaient été postdatés), environ d'avril 1918 à décembre 1920.

²⁸ *Poésie inédite de jeunesse*, en Espagnol : *Poesía inédita de juventud* (= *PI*), edición de Christian de Paepe, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1994.

²⁹ *PI*, « Rive », « Ribera », n°105 (82), 17-VII-1918, p. 364-366.

musiciens, jadis plantés au centre du paradis de l'enfance : « *Peupliers de l'eau dormante verte, / violoncelles en fleurs / Animés par le vent. / Sibyllins mystères,(a) / avec la lune sur vos seins* »³⁰. Car leurs silhouettes familières, autrefois complices on le sait des confidences du petit garçon de Fuente-Vaqueros³¹, continuent à susciter le travail d'un imaginaire capable de capter les moindres mouvements issus de leurs mille métamorphoses, afin d'en trouver la mélodieuse et lumineuse vérité cachée de l'autre côté des apparences trompeuses³². Comme il ressort du monologue-dialogue intérieur, une fois encore établi avec un cosmos à l'origine d'une obscure révélation langagière, tout contribue à faire des végétaux cités les acteurs principaux d'une cérémonie à caractère antique qui ne livrera son message ambigu qu'au poète devin; car le texte métaphorique en est resté très difficile à décoder, par l'effet du souffle de l'air ou du mirage de l'astre nocturne luisant dans les feuillages reflétés dans la nappe glauque. Tel un prêtre ou un prophète de jadis interprétant le bruit des feuilles dans la forêt des chênes de Dodone, en Epire, à l'heure où se faisait entendre la volonté de Zeus, le jeune mage d'hier, habitué pour sa part à communiquer avec les « *chopos* » et « *álamos* » de son passé andalou, cherche à rétablir l'écoute privilégiée qui avait été celle de son *jardin intérieur*.

Ainsi placés au sein d'un décor signifiant, pour être lus par le témoin privilégié du spectacle à décrypter qu'ils lui présentent, les arbres ne lui parlent donc qu'en fonction de leur double définition-qualification de « *sibilinos* » et « *misteriosos* ». Or, ces

³⁰ « *Chopos del remanso verde, / Florecidos violonchelos / Animados por el viento. / Sibilinos misteriosos, / Con la luna en vuestros senos* », v. 15-19, *ibid.*

³¹ Lors d'une entrevue réalisée avec un journaliste nommé José R. Luna, le 10 mars 1934, à Buenos Aires, Federico García Lorca devait rapporter un souvenir marquant de son enfance. Une après-midi où, comme tant d'autres, il conversait avec les éléments naturels et insectes rencontrés dans son « *patio* » de Fuente Vaqueros, « arbres » « fourmis », ou « pierres » avec lesquels il avait l'habitude de dialoguer, il entendit avec stupéfaction les « *chopos* » s'adresser mélodieusement à lui : « *Dans le jardin de ma maison il y avait des peupliers noirs. Un soir, l'idée me vint que les peupliers chantaient. Le vent, en passant à travers leurs branches, produisait un bruit aux tons changeants qui me fit l'effet d'une musique. Et je passais des heures à accompagner de ma voix la chanson des peupliers... Un autre soir, je tombai en arrêt, stupéfait. Quelqu'un prononçait mon nom, en séparant les syllabes, comme s'il épelait : 'Fe...de...ri...co...' Je regardai autour de moi et ne vis personne. Cependant, dans mes oreilles, mon nom continuait à résonner. Au bout d'un long moment, j'en découvris la cause : C'étaient les branches d'un vieux peuplier qui, en se froissant, produisaient un bruit monotone, plaintif, qui me parut être mon nom...* », *Interviews et déclarations*, « La vie de García Lorca, poète », 10 mars 1934, *La Pléiade*, II, *op. cit.*, p. 853-54.

³² Il s'agit là, on le voit, de la mise en œuvre d'une genèse de l'écriture issue d'une mémoire à la fois personnelle (celle des jeux de l'enfant d'hier) et collective (celle de la culture ancestrale héritée), grâce à laquelle la création métaphorique, tout en conférant une énergie spirituelle particulière à des éléments de la nature, les dote en outre d'une rare faculté de refléter un second plan poétique beaucoup plus voilé, à entrevoir afin d'en transmettre les contours fluctuants.

adjectifs trahissent au regard pénétrant de l'artiste, par-delà troncs et branches, la présence par eux faussement occultée de la *lunaire* menace aux contours aussi tentateurs que maléfiques ; en particulier avec ses « *seins* » de femme-lion à la poitrine généreuse et au visage impénétrable, malgré tout reconnaissable sous les traits de l'autre silhouette propre au *cante jondo*, chargé de solutionner un beau soir à sa manière « *la terrible question sans réponse* » qui « *palpite* » « *Au fond de tous les poèmes* ».

A l'unisson de telles formes, dérivées d'une monstruosité d'autant plus dangereuse qu'elle reste plus indistincte pour un non initié, devaient résonner d'autres instruments d'une partition difficile à interpréter, quand des vers du *Livre de Poèmes* diraient à leur tour : « *La Quiétude faite Sphinx / Se rit de la Mort / Qui chante mélancolique / Dans un groupe / de Cyprès lointains* »³³. Par ce biais, un lien souterrain allait progressivement s'établir au fil des textes avec diverses espèces d'arbres quant à eux capables de dénoncer, à leur manière discrètement élégiaque, le risque sous-jacent représenté lors de la rencontre avec la puissance souveraine au visage extérieurement muet de Sphinx égyptien, plutôt que grec, que nulle inquiétude ni effroi ne saurait plus devoir altérer à l'entrée des nécropoles géantes. N'est-ce pas là pourtant, au sein de l'atmosphère apparemment tranquille créée afin de favoriser une illusion savamment entretenue, suggérer le piège d'une sérénité mensongère ? Surtout, quand celle-ci dissimule mal un rictus éloquent qui n'aurait artistiquement pour but que de mieux souligner comment l'Ennemie sait tromper l'adversaire, une fois écarté le mystère de « la Mort », et revêtue l'angoisse qu'elle engendre du masque de la vérité intérieure conquise.

Si la mise en garde paraît à ce point utile ici, c'est bien que le chausse-trappe destiné à se refermer sur le voyageur inconscient fonctionne sans faille au détour de chaque vers, comme il donne l'impression d'agir à chacune des étapes - et des intersections - franchies par celui dont le cri ne cesse de s'élever pour témoigner de la résurgence du péril personnel et collectif encouru. Car partout se cache, invisible et fuyante mais vigilante, la créature à l'allure hybride qui détient la clé qu'elle refuse de livrer, en se livrant aux jeux d'apparences les plus divers ainsi qu'aux changements les plus inattendus. A côté d'autres exemples poétiques³⁴, le lecteur se rend compte que

³³ *Livre de Poèmes*, « Patio humide », 1920, La Pléiade, I, v. 9-13, *op. cit.*, p. 71. Cf. : « *La Quietud hecha esfinge / se rie de la Muerte / que canta melancólica / en un grupo / de lejanos cipreses* », *Libro de Poemas*, « Patio húmedo », 1920, OCI, *op. cit.*, p. 95.

³⁴ Telles ces « *Ames expulsées de l'éternité* » (« *Almas expulsadas de la eternidad* »), d'une pièce intitulée « La légende des pierres » (« La leyenda de las piedras »), appartenant à la *PI*. Cf. n° 46, (XLIII), 10-III-1918, p. 161-171. A noter que l'on y trouve déjà les prémices de la recherche littéraire en cours, aussi bien à travers les interrogations à caractère intime, face à la Nature pleine de tout un trésor caché, qu'avec la présence de la chaîne de montagnes vue comme une « sphinge »-sibylle venue proposer au voyageur de résoudre l'énigme d'un « grand sentiment », tout en lui interdisant, par son silence, de décrypter le sens du message émanant « d'une douleur éternelle », quand nous lisons : « *Todos los*

certains passages d'un morceau au titre provisoire de [« Que personne ne connaisse jamais mon secret »]³⁵, daté de mai 1918, font planer sur les strophes le fantôme fugace de l'anonyme « ombre » tant redoutée, venue hanter les parages propices à une quête oraculaire, dans le cadre de l'écriture lorquienne dite de la première époque. Le mouvement s'opère quand, après avoir initialement refusé tout épanchement lyrique d'ordre privé³⁶ le locuteur s'interroge néanmoins sur la nature de son étrange émoi printanier³⁷, avant de pressentir l'arrivée de la fuyante « Elle », peu après reconnue et nommée comme l'ennemie jurée qui ne lui laisse déjà plus aucun répit créateur au cours du combat incessant qu'elle impose à l'éros mélancolique³⁸ et dont le regard vient le paralyser jusqu'à le laisser parfois sans voix :

« J'ai vu un étrange profil dans une ombre qui passe. [...] / Ce sont ses yeux qui me tuent.[...] / Ah!, mais j'entends de vagues pas! / Qui donc frappe dans mon dos? / Ah!, mon Dieu! Va-t'en!, Viens-t'en!, / Ombre opaque qui me couvres/ Ah! Ses yeux! C'était Elle...mais.../ Lune rose, attend, attend. [...] / Ah! mon Dieu!, mais c'est la mort! / Quelle tristesse désolée! »³⁹.

En réalité, la fascination poétique exercée par un tel regard assassin - qui rappelle par ailleurs celui, très présent au sein de l'œuvre lorquienne, de la Gorgone de la Mythologie, et produit littérairement le même effet paralysant -, plonge peut-être davantage encore ses racines culturelles dans le « fond commun » constitué par le combat que le conférencier présenterait ensuite comme celui de « l'Amour et la Mort... mais un Amour et une Mort vus par les yeux de la Sybille ». Double mystère sibyllin, donc, à résoudre une fois de plus dans l'attente d'une impossible découverte - ou connaissance - affective dont le mystère reste entier et qui favorisera les réflexions suivantes, dans un « Nocturne » de 1919 : « Tu ne sauras point, / Mon beau sphinx de

matices de un gran sentimiento / Están en la sierra. Se ven palpar. / Pero ella es esfinge de un dolor eterno », v. 115-117, *op. cit.*, p. 165.

³⁵« Que nadie sepa nunca mi secreto »], n°64 (58), 7-V-1918, *PI, op. cit.*, p. 240-242.

³⁶ L'auteur déclare aussitôt : « *Que personne ne connaisse jamais mon secret. / Le secret de mon cœur* », v. 1-2, *op. cit.*, p. 240. Cf. : « *Que nadie sepa nunca mi secreto. / El secreto de mi corazón* ».

³⁷ Il se demande à lui-même : « *Que peut bien avoir mon cœur, en ce clair matin ? / Ah! je sens qu'il ne bat plus ! / Que l'on m'y plante une serre* », v. 35-37, *op. cit.*, p. 241. Cf. : « *¿Qué tendrá mi corazón en esta mañana clara? / ¡Ay, que siento que no late! / Que me clavan una garra* ».

³⁸ A travers l'aveu : « *Quelle mélancolie si douce que celle d'aimer / D'un amour impossible et dolent* », est traduit tout l'enjeu du combat mené par l'artiste contre la mélancolie qui se doit, quoi qu'il advienne, de rester productive. Cf. : « *¡Qué amargura tan dulce es querer / Con amor imposible y doliente!* », v. 9-10, *op. cit.*, p. 240.

³⁹ *Idem*, respect. v. 34, 39, 41-42, 43-46; 51-52, p. 241-242. Cf. : « *He visto un raro perfil en una sombra que pasa. [...] / Son sus ojos que me matan. [...] / ¡Ay, que siento vagos pasos! / ¡Quién es quien toca a mi espalda ? / ¡Ay, Dios mío!, ¡vete!, ¡vente!, / Sombra opaca que me tapas. / ¡Ah! ¡Sus ojos! Era Ella...pero.../ Luna rosa, aguarda, aguarda, [...] / ¡Ah! Dios mío!, que es la muerte! / Qué tristeza desolada!* ».

neige, / Avec quelle ardeur / Je t'aurais chéri / Au petit matin, Lorsqu'il pleut si fort / Que sur l'arbre sec / Se défait le nid! »⁴⁰.

De leur côté, certains vers extraits d'une « Ballade triste »⁴¹, renouent obscurément avec le titre cité de « Elle » et des recherches artistiques depuis l'origine menées en direction d'une tradition orale andalouse capable de signifier partout le mystère de l'amour impossible, car confronté à « l'énigme toujours vivante de la mort ».⁴² Nous y trouvons réunis à l'imparfait, ce temps servant de fil conducteur à la mémoire créatrice : l'appel fantasmatique réitéré de la Visiteuse postée au carrefour culturel de la genèse en cours (« *Le 'Elle' des ballades me plongeait / En des songeries claires* ») ; le constat d'échec du moi lyrique œdipien alors innocent, partout confronté à la devinette onirique posée par la Sphinge messagère d'un rêve illusoire trop longtemps entretenu (« *Elle était pour moi une énigme, / Un astre bleu sur ma poitrine vierge* » (a) ; l'évocation, également en forme de hiéroglyphes à décrypter, de la Sibylle-Chimère livrant bataille à un autre Poète-Bellérophon, lui-même monté sur son coursier ailé et lancé sur le chemin de la difficile victoire (« *La femme indéchiffrable des ballades / Où Pégase volait* ») ; ainsi que la question, au présent parce que restée sans réponse, à résoudre par le locuteur, et présentée sur le ton du refrain de quelque chanson : « *Quelle est celle qui cueille les œillets / Et les roses de Mai ?* »⁴³.

Aussi bien, si la voix poématique hésite encore dans ces couplets aux allures de comptines de cour de récréation⁴⁴, à révéler l'identité fluctuante de l'anonyme silhouette dissimulée derrière le pronom personnel « *ella* », - laquelle n'apparaît sous diverses formes, à sa vue ou à son oreille, que pour mieux disparaître aussitôt -, il n'en est pas moins vrai que le personnage à la fois familier et insaisissable, objet de l'interrogation : « *Est-ce la même que dans les rondes / Avec tristesse nous nommons / Notre étoile, la*

⁴⁰ Livre de Poèmes, « Nocturne », 1919, v. 24-31, *op. cit.*, p. 104. Cf. : « *Tú no sabrás nunca, / esfinge de nieve, / lo mucho que yo / te hubiera querido / esas madrugadas / cuando tanto llueve / y en la rama seca / se deshace el nido* », Libro de Poemas, « Aire de Nocturno », 1919, OCI, *op. cit.*, p. 27-28.

⁴¹ Livre de Poèmes, « Ballade triste », Petit poème, Avril 1918, Grenade, *op. cit.*, p. 22-23. Libro de Poemas, « Balada triste », Pequeño poema, Abril de 1918, (Granada), OCI, *op. cit.*, p. 27-28.

⁴² Hommages et Conférences, « Importance historique et artistique du Chant primitif andalou appelé 'Cante jondo' », *op. cit.*, p. 815.

⁴³ « Ballade triste », respect. : v. 23-24, 15-16, 25-26, *op. cit.*, p. 22, v. 41-42, 55-56, 35-36, *op. cit.*, p. 23. Cf. « Balada triste », respect. : « *el ella del romance me sumía en ensoñares claros* », *op. cit.*, p. 28 ; « *Ella era entonces para mí el enigma, / estrella azul sobre mi pecho intacto* », *op. cit.*, p. 27 ; (a)- Le terme utilisé est « étoile », dans l'original) ; « *la ella impenetrable del romance / donde sale Pegaso* », *op. cit.*, p. 28. La traduction fait de ce « elle » sans nom « *La femme indéchiffrable* » ; « *¿Quién será la que corta los claveles / y las rosas de mayo?* », p. 28.

⁴⁴ Cf. sur ce point les remarques de André Belamich dans le Livre de Poèmes, Notes et variantes, *op. cit.*, p. 1215.

suppliant / De descendre danser dans les champs?... »⁴⁵, fait de la mystérieuse présence astrale véhiculée par la chanson populaire cette passante mutilatrice des fleurs d'une saison ancienne qui le conduit à avouer : « Et je vis qu'au lieu de d'œillets et de roses, / Elle brisait des iris avec ses mains »⁴⁶.

Mais c'est là certainement aussi une prise de conscience ultérieure de la présence, sans cesse métamorphosée, de la séduction destructrice du monstre de Thèbes, facette dévoratrice, à son tour complémentaire de la vision de La Faucheuse en marche, dans l'imaginaire collectif. Car il ne saurait échapper au lecteur que les autres vers où se trouve soudain glissée la confiance poétique : « Je disais aux nuits la tristesse / De mon amour ignoré, / Et la lune, blanche lune, quel sourire / Se formait sur ses lèvres »⁴⁷, sont éloquentes du processus de transformation opéré. Car « la luna » si lorquienne de la malédiction précédant une défaite ici affective y a remplacé « la estrella ». En ce sens, l'écrivain y montre qu'il n'existe pour lui à ce stade encore aucune clé d'accès oraculaire - du moins ne la possédait-il pas - capable de lui permettre d'ouvrir la porte du sentiment amoureux, tout en suggérant au passage la mutation métaphorique de la grecque femme-lion ailée, en une créature cosmique, lune-Sphinx à l'expression tout aussi énigmatique⁴⁸.

Dans l'esprit du conférencier du *cante jondo*, quoi qu'il en soit, il paraît ne plus faire aucun doute que « ce personnage si oriental », mi-sibylle andalouse et mi-sphinx grec, visionnairement détenteur du sens caché du mystère de « l'Amour », ainsi qu'obscurément porteur de « la question des questions » reposée jusqu'à « La Mort », incarne dans la dualité de sa synthèse même l'âme lyrique de son peuple. N'est-il pas le fil conducteur par excellence permettant au Grenadin García Lorca de remonter en compagnie de son public jusqu'aux racines les plus « profondes » d'un art andalou protéiforme original ? Où qu'il regarde autour de lui, en effet, le musicien-prosateur-poète découvre à travers la présence hybride celle de formes *sui generis*. Une comparaison lui permettra d'ailleurs d'expliquer à ceux qui l'écoutent le sens de la devinette posée et restée sans réponse, dans la tradition du *cante jondo* : « Comme Ivan Tourguéniev avait vu ses compatriotes, sang et moëlle russe, changés en sphinx, c'est

⁴⁵ *Idem*, v. 29-32, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ « Ballade triste », vv. 19-20, *op. cit.*, p. 22. Cf. : "Y vi que en vez de rosas y claveles, / ella tronchaba lirios con sus manos", "Balada triste", *op. cit.*, p. 27.

⁴⁷ « Ballade triste », v. 37-40, *op. cit.*, p. 23. Cf. « Balada triste » : « Yo decía en las noches la tristeza / de mi amor ignorado, / y la luna lunera, ¡ qué sonrisa / ponía entre sus labios! », *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ Dans l'un des poèmes lorquiens les plus précoces, intitulé : [« J'étais triste face aux semis »], ce sourire mystérieux se mue subitement en un éclat de rire « caricatural » lancé comme une sorte de défi maléfique et ironique au promeneur, quand nous lisons : « Et là où se croisent les chemins, / je vois sur la montagne / Une caricature du sphinx / Riant aux éclats! », n°2, 23-X-1917, 72-75, *PI*, p. 32. Cf. : « Y ya donde se cruzan los caminos / veo sobre la montaña / Una caricatura de la esfinge. / ¡Riendo a carcajadas! ».

ainsi que je vois la plupart des poèmes de notre lyrique régionale »⁴⁹. Et peut-être lui revient-il alors en mémoire deux vers « inédits » du poème « Albaizin », composé en 1918, qui témoignaient du constat fait par le jeune promeneur furetant dans le quartier gitan, déjà confronté à l'énigme en forme de monstre hybride gisant dans l'ancre de sa propre ville : « *Albaizin aux airs de sphinx!* » ; « *Au fond de ton âme / il est un lourd mystère ignoré* »⁵⁰. Sans parler de la rencontre avec la « Canéphore de cauchemar » qui faisait dire au jeune visiteur des *Impressions et Paysages* : « *Sur la porte, la monstrueuse figure ne bougeait pas. Elle possédait dans son attitude la froide interrogation d'une frise égyptienne* »⁵¹

Car de telles nuances relatives aux différentes formes sculpturales prises par la monstruosité antique recèlent certainement la source du questionnement d'un imaginaire qui, de « Sibila » à « Ella » et « Noviembre », en passant par de multiples autres extraits cités ou non, justifie en profondeur toutes les recherches précoces de nature divinatoire, ainsi que la réutilisation de techniques elliptiques et de procédés suggestifs d'une atmosphère tragique très particulière. Comme dans la vision « orientale » héritée, il s'agira dès lors moins de provoquer chez l'auditeur ou le lecteur l'effet de surprise, que de le déconcerter en évoquant de préférence une situation paradoxale sans issue, la crise en cours s'exprimant en termes de fatalité douloureuse. En outre, le déclenchement de l'émotion nécessitera le voile du mystère, le secret soigneusement entretenu sur un conflit insoluble dont on ignore l'origine mais qui cause une peine impossible à apaiser, laquelle ne trouve à son tour aucune explication susceptible de justifier la souffrance qu'elle engendre ni la douleur qui l'accompagne, apparaissant de la sorte le plus souvent sous un jour inextricable.

Et l'auteur de la conférence de citer soudain un exemple de « *copla* » connue de lui : « *A ma porte tu viendras frapper, / mais je ne t'ouvrirai pas / et tu m'entendras pleurer* »⁵², avant de s'écrier : « *O sphinx des Andalouses!* », puis de se livrer à ce bref

⁴⁹ « Hommages et conférences, Chant primitif andalou appelé 'cante jondo' », La Pléiade, t. 1, *op. cit.*, p. 815-816. En Espagnol, cf. : « *Como Ivan Tourgueniev vio a sus paisanos sangre y médula rusa convertidos en esfinge, así veo yo a muchísimos poemas de nuestra lírica regional* », *Prosa, Conferencias*, « El Cante jondo, Primitivo canto andaluz », II, *OCIII, op. cit.*, p. 206.

⁵⁰ « Albaizin », respect. v. 75 et v. 67-68, *OCIII, op. cit.*, p. 302. Cf. : « *¡Albaicín de los gestos de esfinges!* » ; « *En el fondo del alma que tienes / Hay un grave misterio ignorado* », « Albaicín », n°80 (73), 15-VI-1918, *A Miguel Pizarro, amigo raro y lleno de pasión*.

⁵¹ « Canéphore de cauchemar », *Impressions et Paysages, op. cit.*, p. 743. Trad., : « Canéfora de pesadilla » : « *La figura monstruosa no se movía de la puerta. Poseía en su actitud la fría interrogación de un friso egipcio* », *Impresiones y Paisajes, OCIII, op. cit.*, p. 82.

⁵² *Hommages et Conférences*, « Importance historique et artistique du Chant primitif andalou appelé 'Cante jondo' », *op. cit.*, p. 816. Cf. : « *A mi puerta has de llamar, / no te he de salir a abrir / y me has de sentir llorar* », *Prosa, Conferencias*, « El Cante jondo, Primitivo canto andaluz », II, *OCIII, op. cit.*, p. 206.

commentaire : « *Ces vers se disimulent derrière un voile impénétrable, et ils s'endorment dans l'attente de l'Œdipe qui viendra les déchiffrer pour les réveiller, puis les rendre au silence...* »⁵³. Or, un tel « couplet » ne nous renvoie-t-il pas, en fin de comptes, à la composition lorquienne intitulée « Sibila » et retenue par nous, au point de départ à cet exposé ?

« Sibylle » à la vue et à la parole secrètement agissantes, car renée d'une perpétuelle exigence de dévoilement prophétique, mais dont la réponse se doit néanmoins d'être laissée en attente jusqu'à l'heure de « la Mort » où résonnera une dernière fois la voix de la fatalité. Et procédés « sibyllins », aussi, au fil de vers dont on ne sait plus s'ils sont le fruit de la seule tradition orale collective, tant ils renvoient eux-mêmes au titre et au traitement personnel lorquien rencontrés dans la première composition commentée. Dans ce cas précis, toutefois, la porte du corps, du cœur et de l'âme que l'amant de la tradition orale, aussi désespéré qu'impitoyable pour lui-même, refuse d'ouvrir à l'attente anxieuse de l'autre comme pour lui faire percevoir le seul écho sans retour possible de son propre chagrin, restera définitivement close à toute possibilité de décryptage œdipien. Pourquoi s'être réfugié dans une telle attitude de réclusion amoureuse, totalement inexplicable, avec le choix de ces vers où trois futurs viennent marquer la décision prise au sceau de l'irrévocable ? Une fois encore, nous ne le saurons jamais.

Cependant, il est certain qu'au regard du conférencier du « *cante jondo* », auteur des poèmes du même nom, il faut voir là l'expression juste et réussie, s'il en est, de l'antagonisme conflictuel auquel n'échappe pas l'art andalou traditionnel. En effet, seule une absence de solution paraît dans un tel cas susceptible de répondre aux fluctuations d'un sentiment devenu l'objet de la lutte interne dont la « *copla popular* » chante depuis toujours les secrets ravages qu'il occasionne au plus profond de l'être; quand le sujet lyrique, soumis à une tension insoutenable, parce que partagé entre les versants contradictoires du désir qui l'anime, se heurte à l'impossible dépassement dans lequel réside précisément, pour l'auteur, la condition même de son caractère « *pathétique* ». Alors surgit le « *thème des larmes* »⁵⁴ coulant à flot, aussi bien dans les couplets

⁵³ *Ibid.*, p. 816. Cf. : « *¡ O esfinge de las Andalucías! » ; « Se esconden los versos detrás del velo impenetrable del Edipo que vendrá a descifrarlos para despertar y volver al silencio », op. cit., p. 206.*

⁵⁴ « *Un autre thème très particulier et qui se répète dans une foule de chansons (la majorité), c'est le thème des larmes...* », explique en outre le conférencier, en prenant des exemples tirés de la « *siguriya* », ou d'autres « *coplas* » gitanes, *op. cit.*, p. 820. Cf. : « *Otro tema peculiarísimo y que se repite en infinidad de canciones (las más) es el tema del llanto...* », *op. cit.*, p. 210. A ce sujet, nous signalons l'existence d'une communication faite par nous à la Casa de Velázquez de Madrid, en 1998-1999, dans le cadre d'un Séminaire de Poésie en deux temps, au cours duquel il s'agissait de réfléchir à de « *Nouvelles perspectives sur la génération poétique de 1927* ». Organisées sous l'égide de son Directeur le Professeur Jean Canavaggio, pour être dirigées et animées par le Professeur Marie-Claire Zimmermann, les rencontres eurent lieu en mars et en mai 1999. Mon exposé avait pour titre, lors de la seconde Session : « *Del 'don de lágrimas' en la Escritura al 'don' de la escritura de las lágrimas, en la obra de Federico García Lorca* ».

populaires résonnant de la promesse d'un chagrin annoncé (« *et tu m'entendras pleurer* »), que dans les propres strophes du poète de Grenade, où le son des sanglots traverse la « Porte fermée » (« *A l'intérieur on entend pleurer / D'une manière déchirante* »).

« Sphinx » aussi, qui au cours de son évolution dans l'imaginaire collectif espagnol - et plus particulièrement andalou - en est parvenu à symboliser, au-delà même de l'ancienne défaite du monstre de Thèbes un jour vaincu par la puissance d'une parole enfin capable de résoudre l'énigme posée à l'intersection d'une destinée mystérieuse, l'occasion sans cesse renouvelée d'un questionnement initiatique destiné à conquérir une difficile vérité intérieure conduisant à l'écriture. Et « Sphinx », encore, obéissant dans le chansonnier à cette nécessité créatrice d'ordre supérieur qui faisait dire à l'auteur : « *On est étonné et ravi de voir comment le poète anonyme du peuple a su condenser en trois ou quatre vers toute la rare complexité des plus hauts moments de la vie sentimentale de l'homme* »⁵⁵. Or, n'est-ce pas là ce qui ressort du caractère aveugle d'une souffrance sans nom et sans fin, inconsolable, qui tient désormais l'être lyrique muré derrière les battants d'un enfermement volontaire, aussi douloureux qu'incompréhensible ?

Il est alors possible de se demander, pour conclure, si l'auteur de ces vers ensuite soucieux de convaincre un public de « *la merveilleuse vérité artistique que renferme le chant primitif andalou, appelé 'cante jondo'* »⁵⁶, ne s'était en fait pas engagé depuis le début dans une double quête créatrice : « *sibylline* », puisque destinée à faire de lui, le nouvel adepte un jour capable de déchiffrement oraculaire ; mais aussi œdipienne, face au chansonnier-sphinx « des Andalouses » dont il convenait de « *réveiller* » les poèmes, avant de le « *rendre au silence* ». C'est là, du moins une hypothèse plausible, quand la lecture d'un autre texte de jeunesse intitulé « Ombre », montre que l'angoisse du locuteur condamné au chagrin, une fois parvenu à l'intersection où l'attend effectivement le « sphinx » énigmatique à vaincre de sa propre aventure intérieure et littéraire, prend racine dans l'organe servant de siège aux passions. Celui-ci, soudain transformé en « miroir » de lui-même, ne fait alors que lui renvoyer l'image désolée du spectacle de son impuissance, en 1919, à trouver la clé requise, tant cherchée, de son écriture visionnaire : « *Il me faut pour toujours pleurer à la croisée des chemins, / Sans une voix amie venue calmer mes désirs ardents. / Ma coupe débordante de regards antiques / sera le fiel à boire par mon cœur assoiffé. / En pensant silencieusement*

⁵⁵ *Hommages et Conférences*, « Importance historique et artistique du Chant primitif andalou appelé 'Cante jondo' », *op. cit.*, p. 815. Cf. : « *Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta de pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre* », *op. cit.*, p. 205.

⁵⁶ *Idem*, p. 805. Il dit : « *para que llegara a convencerlos de la maravillosa verdad artística que encierra el primitivo canto andaluz, llamado 'cante jondo,'* », p. 195.

devant la mer de ma peine / mon cœur dolent se transforme en miroir. / Et le miroir reflète les deux yeux flétris / De mon sphinx qui regarde le chemin désert »⁵⁷.

Car c'est bien en effet du « *grave sphinx de l'art* » qu'il est déjà question dans une composition antérieure (1918), portant le titre de « Poème » et le sous-titre de « Ballade »⁵⁸, à l'heure où le secret soigneusement gardé, donc encore à découvrir, passe nécessairement par celui du mystère du « cœur ». A ce stade, nous entendons la voix poématique s'efforcer de décrypter le message caché sous le masque anonyme qui refuse de tomber, et multiplier les interrogations sans réponses formulées en direction de l'oracle prophétique qui se tait : « *A qui appartient le cœur ? / Personne ne le sait, mon Dieu ! / Est-il essences de poètes ? / Est-il enseignement ou vision / Des tristes opprimés, / Est-ce le grave sphinx de l'art qui miséricordieusement l'a montré ? / Pour nous apprendre à l'aimer, / Est-il la vague chanson / Du sentiment inconscient ? / Personne dans le monde ne sait / A qui appartient le cœur »⁵⁹. Sans doute faut-il, dans son cas, chercher l'unique et vraie réponse à cette question partout et toujours reposée, chez le conférencier Federico García Lorca du *cante jondo* qui, parce qu'il était andalou, l'avait finalement trouvée en avouant⁶⁰ : « *Dans les coplas, la Peine s'incarne, prend forme humaine et se dessine avec un contour infini. C'est une femme brune qui veut capturer des oiseaux avec un filet de vent* ». Car il savait ainsi pourquoi, par l'effet de la lutte conjointement menée par la Femme-Peine-Sibylle-Sphinge, « *Le poème pose un profond problème émotif, sans réalité possible, ou bien le résout par la Mort, qui est la question des questions* ».*

⁵⁷ « Ombre », v. 21-28. Cf. : « *He de llorar por siempre cruzando los caminos / Sin una voz amiga que calme mis anhelos. / Mi copa rebosante de miradas antiguas / Será la hiel que beba mi corazón sediento. / Pensando silencioso ante el mar de mi pena / El corazón doliente se transforma en espejo. / Y el espejo retrata los dos ojos marchitos / De mi esfinge que mira el camino desierto* ». « Sombra », n°141, 28-I-1919, *PI*, p. 480-481.

⁵⁸ « Poème », Ballade, *op. cit.*, pp. 208-210. « Poema », Balada, n°55 (XLIV), 13-IV-1918, *PI*, *op. cit.*

⁵⁹ *Idem*, v. 32-43. Cf. : « *¿De quién será el corazón? / ¡Nadie lo sabe, Dios mío! / ¿Será esencia de poetas? / ¿Será enseñanza o visión / De los tristes oprimidos, / La grave esfinge del arte / que piadosa lo enseñó? / Para enseñarnos a amarla, / Será la vaga canción / Del sentimiento inconsciente? / Nadie en el mundo lo sabe / De quién es el corazón* ».

⁶⁰ *Hommages et Conférences*, « Importance historique et artistique du Chant primitif andalou appelé 'Cante jondo' », *op. cit.*, p. 818. Trad. : « *En las coplas, la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento* », *op. cit.*, p. 208-209.