

Pour citer ce texte :

Carole Egger, « Introduction et commentaire de *La monja gitana* de Federico García Lorca », séminaire d'agrégation organisé à l'université de Strasbourg le 29 novembre 2016 par Enrica Zanin.

Mis en ligne le 7 février 2017, URL : <http://lettres.unistra.fr/offre-de-formation/concours/aperitifs-poetiques/>

## Introduction et commentaire de « La monja gitana » de Federico García Lorca

Carole Egger

### [Traduction et contexte]

Je voudrais tout d'abord remercier Enrica Zanin et les organisateurs de ces apéritifs poétiques de m'avoir invitée à prendre part à cette très belle initiative, très conviviale et enrichissante pour tous. Je me présente, je suis professeur à l'Institut d'études romanes de la Faculté des Langues, ici à l'Université de Strasbourg. Je voudrais dire en préambule que mes travaux portent essentiellement sur le théâtre, et en particulier le théâtre contemporain, et que je ne suis pas spécialiste de poésie. Cela signifie que je connais mieux le théâtre de Lorca que sa poésie, même s'il m'est arrivé de travailler, par exemple sur son « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías » qui est, comme vous le savez sans doute, considéré comme son œuvre majeure dans ce domaine, l'œuvre de la maturité et le point culminant de son savoir-faire poétique, écrit à peine un an avant sa mort.

Le *Romancero gitano* est l'œuvre qui lui a assuré un succès fulgurant, sauf peut-être auprès d'une intelligentsia, et en particulier de ses amis Buñuel et Dalí, qui y ont vu une dimension folklorique, préjudiciable à la qualité de l'œuvre. Tous les exégètes qui s'y sont intéressés par la suite leur ont donné tort et peut-être convient-il de commencer par là : le *Romancero gitano* n'est pas une œuvre folklorique, c'est une œuvre profonde, puissante, très élaborée et où se manifeste quelques-unes des caractéristiques majeures de l'œuvre de Lorca. Ce rapprochement entre la forme du *Romancero* et le monde gitan dit aussi la volonté de Lorca d'inscrire le peuple gitan comme une des composantes de l'hispanité, au même titre que le romain, le juif ou le maure.

Le *romance* est une forme généralement mono-strophique de vers populaires, c'est-à-dire comptant 8 syllabes (parfois moins, car on trouve des heptasyllabes au lieu d'octosyllabes) assonancés aux vers pairs. Seuls les sons vocaliques se répètent à partir de la dernière syllabe accentuée qui, comme vous le savez, est le plus souvent en castillan l'avant-dernière, et non la dernière, comme en français. À l'origine, le *romance* se composait de tirades de vers de 16 syllabes avec une assonance monorime. Lorsque les vers ont été coupés à l'hémistiche pour mieux s'adapter au souffle de la phrase espagnole, il n'y avait donc plus qu'une rime assonante tous les deux vers. C'est le cas dans la *Monja gitana* où le poème est assonancé en « í-a », soit sur deux voyelles, contrairement à ce qui se passe dans *Muerte de Antonito el*

*Camborio*<sup>1</sup>, où nous avons non pas des mots *llanos*, c'est-à-dire paroxytons, mais des mots *agudos* (oxytons), ce qui donnera un poème assonancé en « í », soit sur une seule voyelle.

Je voudrais d'abord commenter les parti-pris de traduction de ma collègue Line Amselem, qui a choisi de privilégier la musicalité du romance au détriment de la fidélité au sens littéral, choix bien évidemment très respectable mais qui pose des problèmes lorsqu'il s'agit de commenter le poème et d'interroger sa cohérence lexicale ou syntaxique. Ce choix brouille même parfois la réception du style « *llano* », c'est-à-dire de la simplicité, de la clarté pour laquelle avait optée le poète. Ainsi lorsqu'elle traduit aux vers 7 et 8 « La iglesia gruñe a lo lejos / como un oso panza arriba » par « Comme un ours sur le dos / Grogne à l'horizon l'église », on retrouve en traduction une rime assonante mais le style alambiqué induit par l'hyperbate ne correspond plus du tout à la limpidité de la syntaxe espagnole qui dit « L'église grogne au loin / comme un ours sur le dos (ou comme un ours pattes en l'air) ».

Il est vrai que Lorca, comme vous le savez sans doute, a d'abord envisagé une carrière de musicien, car il était pianiste, avant de s'adonner pleinement à la littérature, à la poésie et au théâtre notamment ; il était également peintre à ses heures perdues et il existe de nombreuses éditions de reproductions de ses dessins, croquis et tableaux. La musique du *cante jondo*, le « chant profond » (*hondo* en castillan) directement héritée du monde gitan, a par ailleurs fortement influencé le *Romancero gitano*. Ces arguments plaident bien entendu pour le parti pris de traduction de Line Amselem, dont je salue au passage le travail, car rendre les harmonies prosodiques et rythmiques de la poésie, tout en préservant l'essentiel du sens est une entreprise des plus périlleuses et aussi des plus ardues.

Revenons aux caractéristiques du *romance*. L'origine épique du *romance* est aujourd'hui admise. De nombreuses éditions optent pour la publication des *romances viejos* (c'est-à-dire antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle) en vers longs en marquant l'hémistiche par un blanc typographique. Le poème n'a qu'une strophe et possède des rimes assonantes sur les vers pairs. Il comporte fréquemment un refrain qui rappelle le caractère oral de cette poésie, chantée à l'origine, généralement au son d'un instrument, et même mimée par « los juglares », les jongleurs au Moyen Âge. La critique a parlé en ce sens du caractère performatif de ces récitations/déclamations publiques. Le *romance* se caractérise également par un mélange fréquent de narration à la troisième personne et de dialogues, comme on le voit dans le « Romance de la luna, luna » où l'enfant dialogue avec la lune/femme/mère infanticide. Le *romance* partage donc quelques-unes de ses caractéristiques avec le théâtre, puisque non seulement il y a souvent une dramatisation du texte, c'est-à-dire l'irruption de dialogues qui actualisent les faits (dans le *hic et nunc* de la représentation et/ou de l'énonciation), mais également un argument avec un début, un développement et un dénouement ; on y retrouve un certain nombre de procédés communs : la répétition, le parallélisme, la symétrie, le chiasme (sémantique et phonique), l'antithèse, l'énumération. Généralement le poème comporte peu d'ornements, peu d'adjectifs.

Lorca va puiser dans ce genre, car il représente un des fleurons de l'hispanité, et qu'il est ancré dans une veine populaire très puissante. Il faut savoir que lorsque le genre est tombé en

---

<sup>1</sup> Federico García Lorca, *Complaintes gitanes (Romancero gitano)*, trad. Line Amselem, Paris, Allia, 2016, p. 78 et suivantes.

déclin, les gens ont continué à se transmettre oralement ces chansons, les Juifs les ont emportées dans leur diaspora et continuent aujourd'hui encore de les chanter à Salonique, à Istanbul, au Maroc, etc... Et lorsque Menéndez Pidal les rassemble dans *Flor nueva de romances viejos* (1928), c'est après avoir fait, avec sa femme, le tour de l'Espagne pour aller écouter les innombrables versions d'un même texte au cœur même des chaumières espagnoles, car ces textes étaient anonymes jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle et la transmission orale multipliait les différents états d'un même poème. Ce sont également des textes qui manifestent la diversité culturelle espagnole puisqu'ils racontent l'histoire d'Espagne, celle du Cid et des Grands d'Espagne, celle de la conquête et de la Reconquête, mais aussi celle des Juifs, des Arabes, des Morisques et des Chrétiens. Lorca a même pour ambition de remonter jusqu'à l'antiquité pour retrouver Sénèque dans « la pena negra » et jusqu'à la Bible dans « Thamar et Amnón ».

### **[Pourquoi commenter « La monja gitana »]**

Pourquoi ai-je choisi de vous parler aujourd'hui de « La monja gitana<sup>1</sup> » ? Peut-être avant tout car le poème me semble emblématique de l'univers de Lorca.

George Steiner dans *Les Antigones* distingue cinq constantes des conflits inhérents à la condition humaine : l'affrontement des hommes et des femmes, de la vieillesse à la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, des hommes et des dieux<sup>2</sup>. Et Francisco Ruiz Ramón, qui est un des spécialistes les plus importants du théâtre espagnol contemporain, affirme, à juste titre à mon sens, que tout le théâtre de Lorca peut être vu à travers ce conflit entre l'individu et la société. Je ne sais pas si on peut extrapoler cette affirmation jusqu'à l'appliquer à toute l'œuvre de Lorca, mais force est de constater que dans le titre même du poème que j'ai choisi, « La nonne gitane », s'exprime un antagonisme entre le monde gitan qui renvoie à la liberté, à l'errance, à l'air libre, au refus de la norme sociale, à la marge dans laquelle a coutume de vivre le Gitan, et la religieuse, qui renvoie quant à elle au respect du dogme, de la loi chrétienne, dans un espace clos et qui évoque la docilité, la résignation, l'abnégation même, autant de qualités très éloignées de ce que représente le Gitan dans l'imaginaire collectif. C'est ici l'imaginaire profane d'un individu emblématique, une nonne gitane, qui se trouve barré, réprimé, refoulé par les lois sociales et religieuses qui l'enferment dans son couvent et lui imposent la chasteté. Alors que son naturel féminin, et peut-être aussi sa fougue juvénile, fait qu'elle est aux prises avec des fantasmes érotiques qui peu à peu se substituent aux dessins des broderies qu'elle est en train de réaliser. Voilà l'argument, finalement assez simple, du poème.

### **[Commentaire]**

Le poème est dédié à José Moreno Villa que Lorca avait connu à la fameuse *Residencia de estudiantes* de Madrid où il arrive âgé d'à peine vingt ans. Ce fut un lieu, aujourd'hui un peu

---

<sup>1</sup> Federico García Lorca, *Complaintes gitanes (Romancero gitano)*, trad. Line Anselem, Paris, Allia, 2016, p. 41-44.

<sup>2</sup> George Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1992 (première éd. anglaise 1986).

mythique, d'échanges scientifiques et artistiques, un centre culturel où se côtoyèrent de nombreux artistes durant l'entre-deux-guerres (le philosophe Miguel de Unamuno, le musicien Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, prix Nobel de littérature en 1956, les artistes de la génération de 27 comme Rafael Alberti, Pedro Salinas, etc.). Le centre était un produit de la fameuse *Institución Libre de Enseñanza*, créée en 1876 par Francisco Giner de los Ríos. José Moreno Villa est celui qui souffla à Lorca l'argument de la pièce *Doña Rosita la soltera* en lui racontant l'histoire de la *Rosa Mutabile* et, lors d'un hommage à Luis Cernuda, Lorca parle de lui comme d'un des poètes importants de l'époque.

Dans les six premiers vers, le poème a une dimension narrative et lyrique et ne comporte aucun dialogue. La voix poétique, impersonnelle, plante le décor. Il s'ouvre sur le mot « silence », mis en exergue en position initiale. Les deux premiers vers sont des phrases nominales et chaque unité métrique correspond à une unité sémantique, *Silencio de cal y mirto*. Point. *Malvas en las hierbas finas*. Point. L'absence de verbes dit l'absence de mouvement et d'action, la nonne est recluse dans un espace où le temps et *el mundanal ruido* (« le bruit du monde ») sont proscrits. Nous sommes dans un cloître de l'*Albaicín*, quartier de Grenade, qui se situe sur les hauteurs, en face de l'Alhambra. Il suffit de lire ce qu'en dit Lorca lui-même pour s'en convaincre.

*Calles en las que hay conventos de clausura perpetua, blancos, ingenuos, con sus campaniles chatos, con las celosías empolvadas, muy altas, rozando los aleros del tejado.*

Des rues qui abritent des cloîtres, blancs, ingénus, aux clochers aplatis, aux jalousies poussiéreuses, très hautes, qui frôlent les pentes des toits<sup>1</sup>.

Il s'agit vraisemblablement de l'Eglise Santa Isabel qui est en fait un ancien palais arabe. Un peu plus loin, Lorca poursuit :

*Al recorrer estas calles se van observando espantosos contrastes de misticismo y lujuria.*

En parcourant ces rues, on observe de terribles contrastes entre mysticisme et luxure<sup>2</sup>.

Les murs sont blanchis à la chaux, comme dans toute l'Andalousie, pour mieux résister à l'ardeur du soleil. Le vers évoque également un endroit plus caché et ombragé où peut fleurir le myrte, arbrisseau de couleur sombre à fleurs blanches et parfumées qui rappelle également l'atmosphère raffinée et sensuelle des palais arabes. Il y a à l'Alhambra un *patio de los arrayanes*, une cour des myrtes, (*arrayán* étant l'autre nom du myrte). Le myrte est aussi un des attributs de Vénus, un symbole d'amour et de désir qui n'a donc rien de fortuit ici. Le contraste est par ailleurs frappant, et même structurant, entre la chaux, symbole mortuaire, et le myrte, symbole d'amour et de vie.

Apparaissent ensuite les mauves (il y a interversion dans la traduction), fleurs de couleur violet pâle, couleur de deuil, couleur évocatrice aussi de la liturgie catholique lors de la semaine sainte. Le dictionnaire de María Moliner explique qu'on utilise le mot « malva » pour

---

<sup>1</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 913, je traduis.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 914.

parler d'une personne docile et soumise, un mot en parfaite harmonie avec la description de cette religieuse qui s'adonne à une activité des plus traditionnellement féminines, la broderie. Elle brode néanmoins des giroflées, fleurs à connotation érotique que l'on retrouve dans la pièce *Yerma* :

*Por el aire ya viene  
mi marido a dormir  
Yo alehies rojos  
Y él rojo alhelie*

A travers l'air mon mari  
me rejoint pour dormir  
Moi giroflées rouges  
Et lui rouge giroflée<sup>1</sup>

Le tableau reçoit peu à peu des touches de couleurs : *Pajiza*, jaune paille, puis le gris de la *araña* (lustre, plafonnier) puis encore les sept couleurs de l'arc-en-ciel, à travers les sept *pájaros*, les sept oiseaux du prisme qui complètent le tableau chromatique du décor. On a ainsi une gradation depuis le blanc de la chaux, la couleur violette des fleurs, jusqu'au vert clair des brins d'herbe, le vert sombre du myrte, vers une explosion de couleurs lorsque la lumière se réfléchit sur les gouttes grises de cristal du lustre et forme un miroitement multicolore dans la semi-obscurité de la salle conventuelle. Avec la lumière, élément éthéré, sans corporéité, c'est le monde extérieur qui pénètre dans la salle, ouvrant ainsi la porte de l'imagination de la nonne (le premier sens de *fantasía* en espagnol est l'imagination) et marquant également l'éveil de ses sens. Dans sa conférence sur *La imagen poética de Luis de Góngora*, Lorca déclarait :

*El poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los 5 sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones, y aun de disfrazar sus naturalezas.*

Le poète doit être professeur des cinq sens. Les cinq sens dans cet ordre : la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût. Pour pouvoir être maître des plus belles images, il doit ouvrir des portes de communication entre eux et très fréquemment superposer ses sensations, et même, déguiser leurs natures<sup>2</sup>.

Et effectivement lorsque le silence est rompu, il l'est par un grognement de l'église animalisée dans l'image inattendue d'un ours ventre en l'air. Métaphore ambiguë, car l'ours-église est à la fois inquiétant (grognement lointain qui pourrait rappeler à la religieuse ses obligations monacales) et rassurant, par la posture détendue et ludique de l'animal, traditionnellement associé au monde gitan.

Les vers 7 et 8 fonctionnent comme une charnière qui nous fait quitter le silence monacal et nous transporte à l'extérieur du cloître. C'est une lumière multicolore qui a induit le

---

<sup>1</sup> Federico García Lorca, *Yerma*, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 1308, je traduis.

<sup>2</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, *op. cit.* p. 1037, je traduis.

mouvement de l'intérieur vers l'extérieur ; elle va animer les images qui évoquent l'éveil des sens et la sensualité imaginative de la nonne. Lorsque le poème conclura sur le retour à la norme et à l'ordre, on remarquera que les jeux de lumière se déclineront désormais en noir et blanc, sur un échiquier « la lumière sous la brise / joue debout sur l'échiquier / de sa haute jalousie ».

En attendant, la voix poétique s'anime alors dans une série de structures exclamatives qui modifient l'organisation interne du poème. Au début, on avait des unités métriques et sémantiques courtes, un vers pour les deux premières, deux vers pour les suivantes, comme si le décor était peint par petites touches impressionnistes. À partir du vers 9, le caractère narratif du poème est davantage marqué. C'est un subjonctif imparfait qui a valeur de conditionnel, seul verbe qui n'est pas au présent de tout le poème, *quisiera* (elle voudrait) qui met en exergue le désir impossible à réaliser, de même que le mot *fantasía* nous renvoie à l'imagination. Ainsi s'oppose le réel vécu (l'enfermement) et le réel imaginé qui renvoie à la réalité extérieure. Les vers 13, 14 et 15 énumèrent les fleurs, les paillettes et les rubans (« les frises » pour la rime française) que la nonne aimerait broder mais qui n'ont pas de place sur *el mantel de la misa*, la nappe pour l'office, la nappe de l'autel, objet emblématique de l'impossible transgression. Ces fleurs renvoient à un monde extérieur joyeux, élémentaire, festif. Le tournesol est la première fleur évoquée, celle qui se tourne vers la lumière et le soleil. On peut penser que la fleur se multiplie au vers 30, où « vingt soleils sont dressés » (*veinte soles arriba* : « arriba » n'apparaît pas dans la traduction, et c'est dommage, car le mot entre dans le champ sémantique de l'érotisme exacerbé), lorsque la nonne atteint le climax de son évocation et de sa rêverie imaginative. Ensuite, le magnolia, aux fleurs blanches ou roses et au parfum délicat, semble lié chez Lorca à la thématique amoureuse : on trouve par exemple dans *Diván del tamarit* un poème où le magnolia est associé au ventre et au parfum de la femme : « Personne ne comprenait le parfum / de l'obscur magnolia de ton ventre » (*Nadie comprendía el perfume / de la oscura magnolia de tu vientre*, in « Gacela del amor imprevisto »).

Le safran, quant à lui, est associé, par Miguel Garcia Posada<sup>1</sup>, au Christ (qui aurait été oint, « enduit » de safran avant d'être enterré), les lunes font référence aux formes sacrées ainsi qu'au monde gitan. Toujours est-il que dans ce jeu de couleurs et d'odeurs, le safran condense les deux qualités, visuelle et olfactive. De couleur jaune intense, il prolonge la couleur du tournesol et, par son odeur, il accuse celle de la fleur du magnolia.

Mais la première manifestation de sensualité passe par *las toronjas*, les pamplemousses, fruits également colorés et odorants, à partir desquels s'élaborent les gâteaux, sucreries et autres desserts. L'usage du pamplemousse fait partie de la tradition de certaines congrégations religieuses. En Andalousie, de nombreux desserts ont des noms religieux, par exemple le *tocino del cielo* (« le lard du ciel »), sorte de flan ou de crème caramel ou encore *los suspiros de la monja* (les soupirs de la nonne), qui sont une sorte d'île flottante. Eutimio Martín<sup>2</sup> nous informe qu'on appelle *llagas de Cristo* (les plaies du Christ), une variété de desserts fabriqués par les nonnes et qu'Almería est doublement célèbre, pour ses processions de la semaine

---

<sup>1</sup> Federico García Lorca, *Primer romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, éd. Miguel García Posada, Madrid, Castalia, 1988, p. 131-133.

<sup>2</sup> Federico García Lorca, *Antología comentada (I, Poesía)*, éd. Eutimio Martín, Madrid, Ediciones de La Torre, 1988, p. 210.

sainte, assez spectaculaires, et pour ses agrumes, notamment ses oranges. Ce qui aurait pour effet, selon García Posada, de mettre une touche humoristique dans le poème.

On trouve ainsi dans le poème un mélange de sensualité (couleurs, senteurs, images visuelles, olfactives, gustatives) et d'évocation de la douleur qui renvoie à l'expérience mystique, où fréquemment douleur et plaisir se confondent. Le lien entre le Christ et les deux écuyers du vers 22, qui viennent introduire la thématique amoureuse, s'explique également par la tradition mystique qui fait du Christ *el esposo del alma* (« l'époux de l'âme », notamment dans la poésie de Sainte Thérèse d'Avila).

Paradoxalement, le retour de la nonne à la réalité du couvent, à sa *cercana cocina*, « la cuisine proche », par l'odeur émanant des fruits en train de cuire (là encore, on perd cette dimension olfactive de l'image dans la traduction par « murissent » au lieu de « confisent »), loin de freiner l'imagination de la religieuse, réveille au contraire des sentiments qui la font dès lors passer de l'amour divin à l'amour profane. Le dédoublement du *caballista* (« cavalier ») a été interprété<sup>1</sup> comme un reflet dans les yeux de la nonne, dans ce jeu de miroitement de la lumière et des images induit dès le début du poème. Dans tout le *Romancero gitano*, *el jinete* (« le cavalier ») est étroitement lié au monde gitan, comme c'est le cas dans « El romance de la luna, luna », ou dans « El romance Sonámbulo » où il est associé aux contrebandiers. Dans le dixième poème du *Romancero*, la même image du cavalier renvoie à l'Annonciation par l'Archange Gabriel :

*Dios te salve Anunciación  
Madre de cien dinastías.  
Aridos lucen tus ojos  
Paisajes de caballista.*

Annonciation, je te salue  
Tu es mère de cent lignages  
L'éclat aride de tes yeux  
Est au cavalier paysages<sup>2</sup>.

C'est par les yeux de la nonne que défilent les images de *su fantasía*, de « son imagination », tout au long du poème.

Dans les vers 23 et 24, l'amour profane semble prendre le pas sur l'amour divin. Les battements du cœur de la nonne (*un rumor último y sordo*), la rumeur du sang alimentée par des sentiments troubles, à l'heure où la chaleur andalouse est étouffante, bouleversent le corps virginal de la religieuse et réveillent chez elle une extrême sensualité. Le thème de la chaleur qui exacerbe les sens est d'ailleurs un thème récurrent chez Lorca, il est omniprésent par exemple dans *La casa de Bernarda Alba*, où il contribue à mettre en exergue la frustration sexuelle des filles de Bernarda, enfermées, elles aussi, pour cause de deuil, pendant de nombreuses années. Au vers 24, la chemise de la nonne se détache (« le despega la camisa ») : la chemise est ici évocatrice de tissu léger et délicat sous lequel palpète, à fleur de peau, la passion mystico-érotique de la nonne et n'a donc rien à voir avec l'habituel tissu rêche et épais des habits de religieuses.

<sup>1</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, p. 114-149.

<sup>2</sup> Federico García Lorca, *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 70.

Le galop des cavaliers dessine un paysage qui se concrétise aux vers 25 et 26 au travers de vocables qui marquent un mouvement ascendant dont la charge érotique va progressivement s'intensifier. Le vers 25 évoque des « nuages » des « collines » mais aussi, déjà, la « raideur » (« las **yertas** lejanías<sup>1</sup> ») des lointains, c'est-à-dire de la ligne d'horizon perçue par la nonne. Alors se brise son cœur de sucre et de verveine, de « yerbaluisa » (traduit par mélisse). Est-ce que la nonne prend ici conscience de l'irréparable échec de son aventure amoureuse imaginaire ? Ou bien alors, son cœur est-il en train de fondre, comme le sucre, au contact de la flamme amoureuse remplaçant ici l'eau bouillante de l'infusion ? L'image peut renvoyer également à la fragilité sentimentale de la jeune religieuse dont nous parle Lorca lui-même :

Las monjas, en su debilidad infantil, se encerraron en el convento, tapándose el camino del olvidar... Lo que quieren olvidar lo convierten en presente de su alma.  
Por los ámbitos de la iglesia palpita un gran fracaso sentimental... El corazón impera sobre todas las cosas. Las fuentes cristalinas de unos labios lejanos manan muchas veces en las imaginaciones castas de las monjas.

Les religieuses, dans leur faiblesse infantile, se sont enfermées dans un couvent, et ont rendu aveugle la voie de l'oubli... Ce qu'elles veulent oublier, elles en font le présent de leur âme.  
Dans l'atmosphère de l'église palpite un grand échec sentimental... Le cœur domine sur toutes choses.  
Les fontaines cristallines de quelques lèvres lointaines jaillissent souvent dans l'imagination chaste des nonnes<sup>2</sup>.

Toujours est-il que l'on atteint, avec les vers qui suivent, un point culminant dans l'évocation de la fantaisie érotique de la nonne avec deux puissants symboles phalliques : d'abord la « llanura empinada », (*empinada* signifie raide, escarpée, pentue). C'est ici toute la plaine qui se dresse sous le feu d'un soleil démultiplié (« con veinte soles »). On peut alors penser que c'est le tournesol du vers 13 qui se diffracte et se mue en vingt soleils qui illuminent *la vega* (la plaine) grenadine. Puis ce sont des fleuves qui se dressent dans la vision hallucinée de la jeune vierge dans une image ô combien efficace et « graphique » (*grafica*, dirait-on en espagnol).

Remarquons que ces images s'égrènent dans une série d'exclamations énoncées par une voix poétique et narrative, qui semble réaliser le projet délibéré de Lorca de fondre le narratif et le lyrique dans son *romance*<sup>3</sup>. Cette voix poétique impersonnelle emploie des lunettes à focale variable. Elle est un peu extérieure et distancée au début :

Qu'elle brode bien, quelle grâce !  
[...]  
Quel tournesol, quels magnolias  
De paillettes et de rubans (v. 10, 14-15)

---

<sup>1</sup> Je souligne.

<sup>2</sup> Federico García Lorca, *Obras completas*, *op. cit.* p. 946, je traduis.

<sup>3</sup> « Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero* como el llamado *Romance sonámbulo* », Federico García Lorca, *Obras completas*, *op. cit.* p. 1115, « J'ai voulu couler dans un même creuset *romance* narratif et *romance* lyrique sans perte de qualité pour le poème et cet objectif a été atteint dans quelques textes du *Romancero* comme dans celui intitulé *Romance somnambule* », je traduis (voir aussi *Romancero*, *op. cit.*, p. 33).



La voix se rapproche ensuite, lorsque la rumeur sourde des palpitations de son cœur décolle sa chemise pleine de sueur... Pour nous livrer enfin, comme dans un discours indirect libre, les images érotiques qui prennent possession de son imagination :

Quelle plaine escarpée  
[...]  
Que de fleuves dressés  
Entrevoit son imagination ! (v. 29, 31-32)

Ces vers marquent l'apogée d'un climax érotique et émotionnel. *Vislumbra* (v. 32) signifie « voir confusément, ne pas bien distinguer ». Autrement dit, c'est seulement à travers son imagination que peuvent s'épancher librement sa sensibilité et sa sensualité mais il n'est pas sûr que la nonne puisse clairement distinguer et comprendre ces images. Il s'agit là du deuxième mouvement ascendant du poème, plus puissant que le premier, qui commençait avec le vol des oiseaux du prisme et le clocher de l'église qui grognait au loin (v. 5-8).

On remarque que même s'il n'y a pas dans ce poème de dialogues, on peut néanmoins parler d'un processus de dramatisation et de théâtralisation du texte, au sens où nous retrouvons ici trois parties : du vers 1 au vers 8, il s'agit de situer l'action, planter le décor et énoncer l'argument. Puis avec l'irruption d'un espace extérieur (v. 7-8), commence une deuxième séquence, qui voit l'éveil des sens de la nonne. Enfin, aux vers 33-36, on a un retour à l'équilibre initial, une sorte de dénouement où la résignation se marque non seulement dans l'adversative (« Pero... ») mais également dans le possessif « sus flores », ses fleurs. La nappe de la messe se couvrira donc de magnolias, de paillettes et de rubans... la broderie des fleurs se poursuit, alors que la lumière est toujours dressée, mais cette fois « en la brisa », sous la brise (symbole de nostalgie chez Lorca<sup>1</sup>), et que le jeu de reflets à travers la jalousie de la fenêtre se décline désormais, loin des couleurs de l'arc-en-ciel, sur un échiquier, en noir et blanc.

### [« La monja gitana » et les formes de l'action poétique]

Je reviens pour conclure à votre sujet d'agrégation « Les formes de l'action poétique » pour vous dire que Lorca n'a jamais été un poète engagé au sens où ont pu l'être René Char et Mahmoud Darwich. Même s'il a signé des manifestes en faveur de la république, il n'a été affilié à aucun parti, à aucun syndicat et n'a milité en faveur d'aucune cause – et vous savez qu'il avait des amis de tous bords politiques, puisqu'il était proche de nombreux artistes qui appartenaient à l'intelligentsia de gauche, dont il partageait les idées et la vision progressiste du monde, mais qu'il entretenait également des relations privilégiées avec le fasciste Primo de Ribera, avec la famille Rosales, ou encore avec José Manuel Aizpurúa, qui étaient des phalangistes notoires.

Damaso Alonso raconte que Lorca lui avait dit, en juillet 36, à propos d'un de leurs amis qui venaient de s'engager politiquement : « je ne serai jamais un politicien. Je suis un

---

<sup>1</sup> Une autre mention de la brise se trouve à la p. 74 du *Romancero* traduit par Line Anselem : « La noche del capricornio / y una corta brisa, ecuestre ». Elle est également présente dans le dernier vers de la tétralogie élégiaque du « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías » : « Yo canto su elegancia con versos que gimen / Y recuerdo una brisa triste en los olivos ».

révolutionnaire, car il n'y a pas de vrai poète qui ne soit révolutionnaire<sup>1</sup>. » C'est peut-être à partir de cette phrase qu'il convient de chercher le sens de son engagement poétique, en faveur de la liberté, comme en faveur des déshérités.

Vous savez que la mort de Lorca, fusillé au tout début de la guerre civile, a donné lieu à une véritable mythification et à beaucoup de propagande. Pour les uns, c'était la garde civile répressive, celle qui apparaît dans *le Romancero gitano*, qui l'avait tué. D'autres ont parlé de vengeance<sup>2</sup> : il se serait agi de donner une leçon, précisément à la famille Rosales, phalangiste, pour en faire un exemple et montrer qu'on ne pouvait être phalangiste et protéger quelqu'un qui, comme Lorca, répandait des idées subversives dans sa poésie et ses déclarations. D'autres enfin ont parlé de vengeance entre homosexuels : il s'agit là de la version la plus contestée. Il est plus vraisemblable de supposer que Lorca a été fusillé, comme tant d'autres, simplement parce que sa vie et son œuvre démontraient ses accointances avec les idées républicaines en matière de société et de mœurs. Il a été fusillé parce que c'était un esprit ouvert, profondément attaché à la liberté, non parce qu'il était activiste ou militant d'une quelconque cause. Et il n'a manifestement pas été tué par la garde civile mais par les militaires nationalistes (autre nom des fascistes en Espagne) qui avaient pris le contrôle du siège du gouvernement civil de Grenade. Ce qui est sûr, c'est qu'aucun dignitaire ecclésiastique n'a jamais intercédé en sa faveur. Le sens de son « engagement » poétique lui vient de son attachement à sa terre grenadine. Il dit lui-même :

Je crois que le fait d'être né à Grenade me donne une compréhension et une sympathie à l'égard de ceux qui sont persécutés – le gitan, le noir, le juif, le maure que chaque grenadin porte en lui<sup>3</sup>.

Autrement dit, si Lorca est un « poète engagé », il l'est dans le sens où sa poésie, comme l'ensemble de son œuvre, s'avère être un hymne à la liberté et au respect de l'Autre. Il me semble aussi qu'il faut revenir à ses déclarations dans la conférence qui précède sa lecture publique du *Romancero gitano* :

El libro en conjunto (...) es el poema de Andalucía. (...) ... donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre ; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.

Le livre dans son ensemble... est le poème de l'Andalousie... où il n'y a qu'un personnage grand et obscur comme un ciel d'été, un seul personnage qui est la Peine noire s'infiltrant dans la moelle des os et dans la sève des arbres, et qui n'a rien à voir avec la mélancolie ou la nostalgie, ni avec aucune affliction ou maladie de l'esprit, sentiment plus céleste que terrestre ; peine andalouse qui est lutte de l'intelligence amoureuse avec le mystère qui l'entoure et qu'elle ne peut comprendre<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cité par Ian Gibson, *La Mort de Federico García Lorca et la répression nationaliste à Grenade en 1936*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1974, p. 36.

<sup>2</sup> Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*, Paris, Seuil, 1968, dernier chapitre.

<sup>3</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit.*, p. 1800, je traduis.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1114-1120, je traduis. Voir aussi Carole Boidin, Ève de Dampierre, Émilie Picherot, *Formes de l'action poétique*, Paris, Atlande, 2016, p. 39.

Par son simple titre, *Romancero gitano*, le recueil tout entier devient un hommage à une forme de marginalité territoriale, poétique et culturelle. Le Gitan apparaît comme le sang et l'alphabet de la vérité andalouse et universelle. « La peine andalouse qui est une lutte de l'intelligence amoureuse avec le mystère qui l'entoure et qu'elle ne peut comprendre » c'est ainsi qu'il faut comprendre *le duende*<sup>1</sup> : un peu feu-follet, un peu charme magique. Quant à moi, je dirais qu'il est un souffle d'amour créateur, un élan vital, une énergie libidinale qui touche à la vie mais aussi à la mort, un combat pour la création vitale en présence du sentiment permanent de la mort.

C'est donc bien du côté du genre et/ou de l'esthétique qu'il convient de chercher les formes d'action de la poésie lorquienne en faveur de la liberté et de l'imagination<sup>2</sup>. Cette action se concrétise dans la rénovation du *romance* à laquelle procède Lorca, et qui se réalise, d'abord, par une alchimie du *cante jondo* et du *duende* et par l'intégration du Gitan qui devient constitutif de l'hispanité ; qui se manifeste par le syncrétisme des *romances* (où se côtoient des personnages bibliques et gitans, le flamenco et le surréalisme, l'hagiographie et la musique gitane), par leur dissonance (sensible dans les analogies insolites et les termes anachroniques comme *mitín*<sup>3</sup>), par leur polyphonie (issue du croisement de références savantes, de proverbes populaires, de formules orales, de prosopopées, *etc.*), par son caractère musical (fondé sur les répétitions, les échos, les voix modulées en cris, pleurs ou gémissements) et par la richesse des symboles : en témoignent la lune exprimant à la mort, et la couleur verte, associée au monde gitan.

Bon travail à tous sur ce beau sujet d'agrégation.

---

<sup>1</sup> Carole Boidin, Ève de Dampierre, Émilie Picherot, *Formes de l'action poétique*, *op. cit.*, p. 306.

<sup>2</sup> Je me permets de vous renvoyer au très bon chapitre de l'Atlande « Langue, Voix, Rythme », *ibid.*, p. 169.

<sup>3</sup> C'est-à-dire *meeting*, rencontre, voir le *Romance* à San Rafael, *Romancero*, *op. cit.*, p. 64.